

# norsk shakespeare og teater tidsskrift

## FESTIVALER

Festivalomtaler & intervjuer med Guy Cassiers (Toneelhuis, Antwerpen), Thomas Thieme («De andres liv»), Dimiter Gotscheff, Frédéric Fisbach, Rodrigo Garcia, m.fl.

«Hamlet på Kronborg slott – eller Jens Stoltenberg på Hammersborg»; Geir Gulliksen om Lars Noréns *Hamlet*. Bøker: *Ibsen: Masken, Scenekunst* NÅ! Tekstopptrykk: Heiner Müllers BILDEBESKRIVELSE

nr. 4/2007 kr. 95,-  
[www.shakespeare.no](http://www.shakespeare.no)



9 772327 618022

0.4

# Festivaler og publikumsbygging



Therese  
Bjørneboe  
redaktør

FOTOGRAFIET PÅ FORSIDEN viser Baktruppens FUNNYSORRYJESUS, under en minifestival i Berlin i sommer, og nederst i bildet ses Berlins Volksbühne, med det berømte ØST-skiltet på taket.

I dette nummeret dekker vi en rekke teaterfestivaler: Meteorfestivalen i Bergen, Samtidsfestivalen i Oslo, festivalen i Avignon, Kunstenfestivaladesarts i Brussel, og andre.

Festivalene blir omtalt i anmeldelser og intervjuer, samtidig som omfanget har gjort det nødvendig å la noe stoff stå på vent (mens noen av gjestespillene er dekket her tidligere). Vi trykker også Heiner Müllers teatertekst *Bildebeskrivelse*, i en ny oversettelse av Finn Iunker, som ble gjort i anledning et tysk gjestespill på Samtidsfestivalen. Her ble det vist på Nationaltheatrets Malersal, som gir adgang til et begrenset publikum, og det ble raskt utsolgt. Vi er derfor glade for å kunne gjøre teksten tilgjengelig for flere.

Vi åpner tidsskriftet med en samtale mellom regissør Guy Cassiers, som er teatersjef ved Toneelhuis i Antwerpen, og Kristian Seltun fra Black Box Teater i Oslo. Guy Cassiers' *Mefisto for ever* (etter Klaus Manns roman) var i følge vår anmelder årets høydepunkt på teaterfestivalen i Avignon. I intervjuet er det likevel teatersjefen Cassiers

som snakker, fordi det dreier seg om den radikale snuoperasjonen som er gjennomført på Toneelhuis, både i hans eget tid som teatersjef og under forløperen hans, Luk Perceval. Fra å ha vært et tradisjonelt teaterhus med fast skuespillerensemble, som spilte klassisk repertoar, fungerer Toneelhuis i dag som et prosjektbasert teater, med klar samtidsprofil. Hele det gamle ensemblet ble sagt opp, mens Cassiers har knyttet til seg seks frittstående kunstnere/kunstnerkollektiv, som jobber med svært ulike uttrykk. Han ønsker å bryte ned barrierene mellom institusjon og ikke-institusjon.

DEN TEATERVIRKELIGHETEN som skisseres i intervjuet, vil slå en som svært forskjellig fra situasjonen i Norge. Men det reiser viktige spørsmål omkring organisasjon og kunstproduksjon. Det foregår i dag et relativt utstrakt samarbeid mellom institusjonsteatrene og prosjekter/ kunstnere fra det frie scenekunstheltet i Norge. Det har mye godt for seg, fordi det gir større rom for nye uttrykk. Men slike samarbeider møtes også med en del skepsis, bl.a. med hensyn til om de gir uttrykk for et forpliktende engasjement fra institusjonenes side. Og de rokker jo ikke ved at subsidiene, pengene, følger institusjonene, og bare i svært beskjeden grad kunstnerne.

«Varför i helvete är vi så jävla feiga för?» spør svenske Danjel Andersson i et innlegg fra et seminar på Meteorfestivalen. Andersson reiser spørsmål ved en fordelingspolitikk hvor 65 prosent går til «teaterfabrikkene» – dvs. de store institusjonene. I form av publikasjon og andre aktiviteter, inviterer han også til debatt om «feigheten i svensk teater», og spør om hvordan det kan ha seg at «risiko» er et honnørord for teaterfolk flest.

Vi trykker også tyske Christine Peters innlegg fra samme seminar, hvor hun henviser til egne erfaringer som kurator, og vanskelighetene med å forandre systemet fra innsiden, i en tid hvor få tør å motsette seg spetakkel- eller underholdningssamfunnets krav.

I FØLGE VÅR anmelder Melanie Fieldseth fungerte årets Meteorfestival som et tverrsnitt av sentrale tendenser i samtidens scenekunst, hvor et tverrestetisk tilnærming, og et tydelig ønske om å reflektere over samfunnsproblemer, er hovedanliggender. Med BIT-Teatergarasjen som moderhus, gir Meteor inntrykk av å ha en klar profil, selv om Fieldseth mener festivalen kunne vært enda spissere.

Samtidsfestivalen i Oslo – som for andre gang arrangeres i samarbeid mellom flere teatre – kunne i år virke både uoversiktlig og noe sprikende. På den andre siden representerte programmet et tydelig løft i forhold til tidligere år. Det var ambisiøst fra Nationaltheatrets side å legge tyske gjestespill som Fosses *Schlaaf*, Falk Richters *Unter Eis* og Dimitar Gotscheffs oppsetning av *Kampf des Negers und der Hunde* til hovedscenen.

De var fullt på høyde med hovedscenegjestespillene på Ibsen-festivalen, men de glisne benkeradene viste med full tyngde hvilke utfordringer Nationalteatret står overfor i forhold til å selge samtidsteater. Og hvor mye som er ugjørt. For i motsetning til scener som Black Box Teater, som forholder seg til denne utfordringen hele året, er markeds- og pressearbeidet på (flere av) institusjonsteatrene knyttet opp mot de brede hovedsceneoppsetningene, og til «Aftenposten-segmentet». Den kortsiktige, kommersielle tankegangen avslører sine

En epoke er forbi: Siste forestilling av Christoph Marthalers MURX på Volksbühne, februar 2007.  
Foto: Therese Bjørneboe

mangler når det kommer til samtidsdramatik, og nye eller ukjente navn.

Med unntak av Superamas' *Big 3rd Episode* på Black Box Teater, fikk gjestespilene i Oslo lite presseoppmerksomhet. Men det er noe man burde forutsett, fordi det var mange norske premierer i samme tidsrom, og kulturredaksjonene i liten grad prioriterer gjestespill. Norsk Dramatikkfestival, som i år var inkludert i festivalprogrammet, fikk også mer omtale enn de utenlandske gjestespillene. Den manglende nysgjerrigheten, både hos publikum og i pressen kan framstå som et paradoks, siden man har tatt så vel imot en så «tyskpreget» produksjon som *Markens grøde*. Men teatret kan jo ikke oppdra publikum, hvis det forholder seg til publikum som konsument.

DET ER GLEDELIG at flere norske teatre satser på utforskende Shakespeare-prosjekt. Stein Winge vil sette opp alle rosekrigsstykkene til Shakespeare på Det Norske Teatret, etter å ha tjuvstartet med *Richard II* for to år tilbake. Noe av motivasjonen, er utfordringen stykkene stiller til skuespillerne. Lars Noréns *Hamlet* har inspirert Geir Gulliksen til å skrive en essayistisk anmeldelse hvor Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* ligger som et resepsjonskritisk insitamant for påstanden om at Stoltenberg-regjeringen «setter opp *Hamlet* for oss hver eneste dag».

Men la meg vende tilbake til Guy Cassiers. I intervjuet tar han til orde for kunstnerisk diversitet, framfor å rendyrke bare ett teaterspråk, og én identitet. Det er en innstilling som tar høyde for viktige og aktuelle utfordringer – hvis man ser seg omkring.

Frank Castorfs Volksbühne har gjennom den siste 15-årsperioden vært det omstridte og bejublete kraftsentrum i tysk



teater, sett både fra et tysk og et utenlandsk perspektiv, skriver *Der Spiegel* i slutten av november 2007, i en artikkel med overskriften «Castorf alene hjemme». Det hevdes at Castorf er isolert, og atmosfæren på huset angstbitersk og depressiv. En rekke skuespillere og andre har forlatt teatret, og flere av de legendariske forestillingene er i løpet av det siste året tatt av plakaten. Det berømte OST-skiltet på taket kan følgelig snart komme til å forvandle seg til å bli et rent (n)ostalgisk symbol.

Man kan ha to tanker i hodet. Kritikken mot Frank Castorf som regissør kan virke konjunkturpreget, slik skuespilleren Thomas Thieme hevder i intervjuet vi

trykker i tidsskriftet. Krisen på Volksbühne handler først og fremst om Volksbühne, og teatrets behov for fornyelse – fordi tiden utenfor teatret ikke står stille. Samtidig som problemer knyttet til Castorfs dominerende rolle, lenge har ligget latente. Guy Cassiers foreslår en annen, mindre hierarkisk modell, og en ny form for kunstnereteater – innenfor institusjonen.

.....  
Therese Bjørneboe



På programmet våren 2008

Nature Theater of Oklahoma  
Buelens Paulina Lisa Lie  
Maria Tryti Vennerød  
Lotte van den Berg  
Stina Kajaso Trine Falch  
Verk Produksjoner  
D-Moor Company Namik Mackic  
Kristinsdottir, Ramvi og Sponnich  
Goro Tronsmo Ning

## Innhold

Intervju med Guy Cassiers av Kristian Seltun ..... 4

### Meteor

Seminarinnlegg ved Danjel Andersson ..... 9  
Seminarinnlegg ved Christine Peters ..... 11  
On Air Prod, Gisele Viennes, Leo Preston,  
anmeldt av Melanie Fieldseth ..... 14  
Needcompany, anmeldt av Knut Ove Arntzen ..... 17  
Houkka bros., anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 19

### Nitrafestivalen

Petter Alexander Goldstines AMERICAN DREAM DINNER,  
anmeldt av Thomas Imer ..... 21

### Kunstbanken

Performancehelg i Kunstbanken på Hamar,  
anmeldt av Knut Ove Arntzen ..... 23

### Samtidsfestivalen '07

Kommentar av Therese Bjørneboe ..... 26  
NEGER OG HUNDER I KAMP, anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 28  
ULRIKE MARIA STUART, anmeldt av Gösta Kjellin ..... 30  
UNTER EIS, anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 32  
Intervju med Thomas Thieme, av Therese Bjørneboe ..... 34  
Verdensteatrets LOUDER, anmeldt av Henrik Hellstenius ..... 38  
Sons of Liberty SWAMPED IN SENSATION,  
anmeldt av Anette Th Pettersen ..... 41  
i-bang! Produksjon av LIV, anmeldt av Erlend Røyset ..... 42  
RATTLEDANDDISAPPEARED,  
anmeldt av Julie Rongved Amundsen ..... 44  
DEN ARABISKE NATTA, anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 45  
DIASPASION, anmeldt av Julie Rongved Amundsen ..... 46

### Heiner Müller

Intervju med Dimiter Gotscheff om Müller/Aiskylos'  
PERSERNE, av Thomas Imer ..... 48  
BILDEBSKRIVELSE, anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 51  
Heiner Müller: BILDEBSKRIVELSE,  
gjendiktet av Finn Iunker ..... 53  
BAUERNTHEATER etter Heiner Müller,  
anmeldt av Thomas Imer ..... 56  
Sasha Waltz: MEDEA, Berlin,  
anmeldt av Monica Emilie Herstad ..... 58

Verdensteatret. Foto: Asle Nilsen



BAUERNTHEATER



Thomas Thierme.  
Foto: Therese  
Bjørneboe



Dimiter Gotscheff.  
Foto: Thomas Aurin

HAMLET, regi: Lars Norén.  
Foto: Stig Hammarstedt

### Ny dramatikk:

- Norsk Dramatikkfestival på Samtidsfestivalen,  
anmeldt av Ine Therese Berg ..... 61  
Intervju med Maria Tryti Vennerød og  
Kim Atle Hansen, av Elisabeth Leinslie ..... 65

### Teaterfestivalen i Avignon:

- Avignon '07, av Finn Wilhelm Mathiesen ..... 68  
Intervju med Frédéric Fisbach ..... 69  
Intervju med Rodrigo Garcia ..... 71  
Garcias CRUDA.VULTA Y VLUELTA. AL PUNTO.  
CHAMUSCADA ..... 73  
«Krigen og kunstnere», Guy Cassier, Frank Castorf, mfl. .... 74

### Kunstfestivaldesarts

- Pilegrimsreisen, anmeldelser av Ine Therese Berg ..... 76

### Tanz im August

- Meg Stuart, m.fl, anmeldt av Melanie Fieldseth ..... 79

### Bokanmeldelser

- SCENEKUNST NÅ av Berg, Leinslie og Høyland,  
anmeldt av Melanie Fieldseth ..... 81  
IBSEN. MASKEN Ivo de Figueiredos Ibsen-biografi,  
anmeldt av Carl Morten Amundsen ..... 83

### Shakespeare

- Hamlet på Kronborg slott, eller: Jens Stoltenberg på  
Hammersborg, essay om Lars Noréns HAMLET-  
oppsetning, av Geir Gulliksen ..... 86  
HAMLET, Riksteatret, anmeldt av Torunn Liven ..... 90  
Jurij Butusovs Shakespeare-raptus, av Njål Helge Mjøs ..... 92  
ROMEO OG JULIE, Tromsø,  
anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 95  
RICHARD III, Oslo, anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 96

### Teateranmeldelser:

- GENGANGERE, av Ving og Müller, Oslo,  
anmeldt av Kai Johnsen ..... 98  
Subfrau Acts, gjestespill Oslo, anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 99  
LOLA AND HER RED SHOES, Oslo,  
anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 100  
ESTERS BOG, gjestespill, Fredrikstad,  
anmeldt av Anette Th. Pettersen ..... 102  
EN HERRGÅRDSSÅGEN, Sunne, anmeldt av IdaLou Larsen ..... 103  
FAUST, Oslo, anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 104  
FADEREN, Bergen, anmeldt av Knut Ove Arntzen ..... 106  
ERASMUS MONTANUS, Oslo, anmeldt av Therese Bjørneboe ..... 107  
BREAKING THE WAVES, Oslo, anmeldt av Anette Th Pettersen ... 108

### Debatt:

- Bertolt Brecht – en uforutsigbar aldrende motstander,  
av Tore Vagn Lid ..... 110

- Medarbeidere i dette nummer ..... 112

## Redaksjonsråd:

Ole Skjelbred, skuespiller; Tom Remlov, direktør Den Norske Opera; Victoria H. Meirik, regissør; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen, IdaLou Larsen, teaterkritiker. Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Aschehoug, Oktober, Nationalteatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har gitt støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28 / 971 96 772 . e-post: tidsskrift@shakespeare.no. Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1100. Papir: Dito. Foto forside: FUNNYSORRYJESUS, Baktruppen, Berlin..

## Ny adresse:

Merkt at tidsskriftet har fått ny adresse:  
Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift  
Litteraturhuset  
Wergelandsvn. 29  
N-0167 Oslo



**(Antwerpen): På åtti- og nittitallet var det de programmerende teatrene, de såkalte kunstsentrene, som var arena for den enorme utviklingen i flamsk-belgisk scenekunst. Nå følger de store tradisjonelle teaterhusene etter, og det med full styrke. Vi aner en ny belgisk bølge.**

## Et teaterhus der kunsten bestemmer

INTERVJU MED GUY CASSIERS, TEATERSJEF VED TONEELHUIS, ANTWERPEN. AV KRISTIAN SELTUN

– Dypest sett handler teater for meg om å se på språk gjennom så mange vinklinger som mulig, sier regissør og teatersjef, Guy Cassiers. Foto: Koen Broos

Sentralt i den nye situasjonen står Toneelhuis i Antwerpen. Det er ikke en utvikling som skjer over natten, men den synes å slå ut i full blomst nå, vel et år etter at Guy Cassiers overtok sjefsstolen fra Luk Perceval.

For det var med Perceval det begynte. I kjølvannet av Antwerpens status som europeisk kulturhovedstad i 1993, ble det bestemt at Perceval og hans Blauwe Maandag Compagnie skulle overta byens største teater, som da het Koninklijke Nederlands Schouwburg (Kongelige Nederlandsk-språklige Teater). Samtlige i KNS' ensemble ble sagt opp, og teaterhuset – som på folke-munne bærer navnet *Bourlaschouwburg*, eller bare *De Bourla* – ble omdøpt til Toneelhuis («teaterhus»). Senere har tilsvarende endring funnet sted med Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) i Brussel og til en viss grad også med Nederlands Toneel i Gent (NTG). Den nye strukturen er ulik alle de tre husene i mellom, men en fellesnevner er at de er prosjektbaserte og at de ikke har et fast ensemble, men snarere et mer eller mindre fast reservoar av tilknyttede kunstnere og mindre kompanier.

#### Nye navn

De tradisjonelle teaterhusene overtar dermed mye av den rollen de programmerende teatrene har hatt. Det er snakk om en gradvis overgang, men den merkes godt nå, fordi flere av de mest spennende nye navnene i belgisk teater er unge kunstnere som er under vingene til de reorganiserte store husene. De programmerende teatrene tar

på sin side utfordringen ved å fokusere på en mer spesifikk, og i større grad kuratert, profil. I Brussel er Guy Guypens ansatt som ny sjef etter Johan Reyniers på Kaaithheater, og det snakkes om et tettere samarbeid med byens andre programmerende kunstsenter, Beursschouwburg, hvor den meget erfarne kuratoren Cis Bierinckx for kort tid siden ble hentet inn som sjef. På toppen av dette har Koen Kwanten også forflyttet seg til Brussel – fra Limelight og Buda i Kortrijk – for å drive et laboratorium på Kaaithaters studioscene i Onze Lieve Vrouw van Vaak Straat. Man kan si hva man vil om flamlenderne og deres teater, men omstillingsvegring plages de ikke med.

Toneelhuis er Antwerpens største teater, og etter manges mening er det her utviklingen er sterkest om dagen. Det er i alle tilfelle en spesiell og langt på vei unik organisasjon. Guy Cassiers er i ferd med å bygge opp. Det er ikke mange av de tradisjonelle hestesko-

salongene i Europa som kan skilte med en så sterk samtidprofil. Åstedet for Cassiers innsats er en teaterbygning fra begynnelsen av 1830-tallet, med skråscene og hånddreven teatermekanikk – fredet ned til minste detalj og på ingen måte praktisk etter moderne teaterteknisk standard. Og de har kun denne ene scenen, Bourlaschouwburg på Komediemplaats, med røde plysseter og balkonger i fire etasjer. Denne salen, som på det meste tar 900 publikummere, fyller Cassiers utelukkende med samtidsteater. Lykkes han med det? Ja. Det går så det griner.

Seks kunstnere og grupper har Cassiers knyttet til seg for sin periode på Toneelhuis. Sammen med ham selv er det disse som utgjør husets kunstneriske kjerne. De seks er: danseren og koreografen *Sidi Larbi Cherkaoui*, regissøren *Lotte van den Berg*, skuespilleren, regissøren og multikunstneren *Benjamin Verdonck*, skuespillerkollektivet *Olympique Dramatique*, film- og videokunstgruppen *De Filmfabriek* og film- og musikkteaterregissøren *Wayn Traub*. Selv er Guy Cassiers en av nederlandskspråklig teaters mest anerkjente regissører.

– *Huset vi sitter i, De Bourla, er en ytterst tradisjonell teaterbygning og et stolt kulturelt så vel som geografisk landemerke for alle ant-*

*werpere. Herfra sender dere ut samtidsteater til flere av verdens mest prestisjetunge festivaler og teaterhus, og mange mener dere nå er lokomotivet i den flamske scenekunsten. Hvordan har dere fått til dette?*

– Det startet med at huset ble totalrenovert i anledning Antwerpens status som europeisk kulturhovedstad i 1993. Da var teatret, som altså fremdeles het Koninklijke Nederlands Schouwburg, veldig tradisjonelt. De hadde et stort ensemble med fast ansatte skuespillere, og de turnerte ikke. De spilte bare her. Og publikummet besto av en fast gruppe mennesker som fulgte ensemblet gjennom tykt og tynt. Regissørene var gjester som kom inn og gjorde enkeltstående produksjoner. Veldig tradisjonelt. Det største problemet var – siden all støtten

Dette var selvsagt en tung beslutning å ta, men det var veldig viktig. På denne måten kunne man tenke helt nytt rundt hva et byteater kan være. I Belgia. For også i Brussel, med KVS, og i Gent, med NTG, satt man fast med de samme gamle ensemblene og en tradisjonell mentalitet. Senere har det endret seg også der. Dette er Luk Percevals fortjeneste, for det var han som startet endringen som gjør at vi i dag arbeider under langt bedre forhold. I dag er vi en fri institusjon, hvor det er kunstneriske ideer som ligger til grunn for planleggingen og aktiviteten. Sammen med KVS og NTG utgjør vi nå en palett av nytenkning rundt teater, som gjør det mulig for oss, med et kunstnerisk blikk, å ta inn de impulsene som kommer fra kunsten selv og respondere på

---

## Teatret blir et stadig mer relevant erfaringssted. Derfor redefinerer vi teaterhuset. Og teaterkunsten.

---

kom fra kommunen – at både de kunstneriske og de administrative og tekniske avdelingene ved teatret var direkte styrt av politiske avgjørelser. Det er var ingen avstand mellom politikk og kunst. Politikerne og kommuneadministrasjonen bestemte hvem som skulle være hvor. De fleste som arbeidet i KNS hadde fått jobben sin av kommunen. Som på sin side ikke hadde noen som helst kunstnerisk idé om hva teatret hadde behov for. Så det var en suppe. Det er ikke tull: Om det var for lite å gjøre for parkvesenet en periode ble gartnerne overført til teatret for å være teknikere. Folk helt uten erfaring. Det var rett og slett amatørmessig. Etter 1993 ble Eric Antonis, som hadde vært kunstnerisk leder for kulturhovedstadsåret, kulturbyråd for Antwerpen. Han gjorde en veldig viktig jobb med å rydde opp i det hele, slik at man omsider kunne tenke nytt rundt Bourla og hvordan teatret skulle organiseres. Luk Perceval ble spurt om å ta over, sammen med sitt kompani, Blauwe Maandag Cie.

### Åpner husene

– *Hva skjedde med ensemblet og alle skuespillerne som var her fra før av?*

– De ble sagt opp. Alle sammen. Slik at Luk og hans folk kunne starte fra null.

disse, i stort format. Da jeg var ung, og vi laget teater, var det alltid på siden av disse store institusjonene. Nå er det ingen barrierer lenger. Vi åpner opp husene, slik at de kan være med på hvert steg i en kunstners karriere. Slik skaper vi også linjer mellom de små og de store kompaniene.

### I stort format

– *Og mot denne bakgrunnen har du valgt deg seks kunstnere og grupper som skal være fast tilknyttet huset i din periode. Hvordan valgte du dem?*

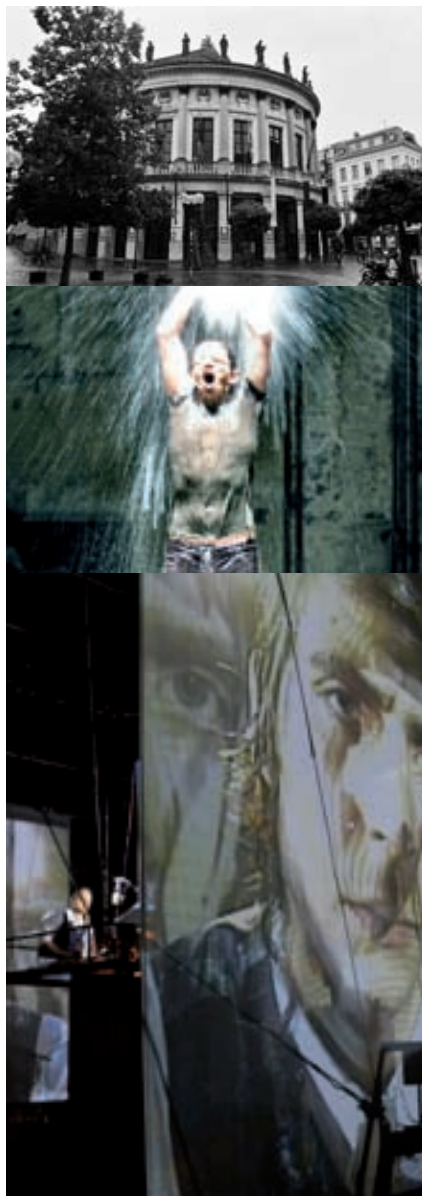
– Vel, vi har forsøkt å velge et mangfold, som kan gjenspeile byen. Antwerpen er, som Brussel, en schizofren by. De siste årene har 33 prosent av byens innbyggere stemt på Vlaams Belang, som er ett av Europas mest ytterliggående høyre-partier. Du kan ikke merke dette når du går rundt i byen, men det er der. Vi står overfor en politisk situasjon hvor det ikke finnes dialog lenger. De ekstreme blir stadig mer ekstreme. Denne byen skal vi kommunisere med, som byens hovedteater. Det er mer enn førti teatre i Antwerpen, og langt de fleste som bor her har et eller annet forhold til teater. Ikke alle kommer til oss, men det er vanlig å gå i teater. Det som er vår fordel, er at alle vet om Bourlaschouwburg og hvor det ligger. Og

alle er veldig stolte av dette teatret. Dette er viktig for oss, for det betyr at det vi sier blir hørt, selv om ikke alle ser det vi gjør. Så har vi en rekke kulturer her i byen fra innvandrere, og mange språk. Som enhver annen moderne by. Når jeg så skulle velge hvilke kunstnere vi skulle invitere inn på fast opphold, tok jeg utgangspunkt i at det skulle være kunstnere med høyst spesifikke kunstneriske språk. Slik at vi symbolsk blir en miniatyr, eller et symbol, på hvordan en by kan kommunisere gjennom å ha respekt for forskjeller. Og slik bygger vi nå opp vår profil og identitet. Ikke ved å si: Vi snakker samme språk, la oss arbeide sammen. Nei, det motsatte. Vi spør: Hva er våre forskjeller. Og hva er styrken i dem? Vi reorganiserer huset ved først å se på kunstneren. Hvordan uttrykker han seg? Hvilke behov har han? Hvordan legger vi til rette for at han kan arbeide best mulig? For å gi ham full autonomi. Og så ser vi på hverandre og spør: Hvilken utvikling er dette? Hvordan kan vi støtte hverandre?

En bra ting med den nye generasjonen kunstnere er at de ønsker å jobbe i stort format. Det ønsket ikke jeg da jeg var ung. De ønsker å utvikle et språk som kan kommunisere med 600 – 700 mennesker hver kveld. Likevel starter de fra veldig spesifikke utgangspunkter. Sidi Larbi starter fra dans, Peter Misotten og Filmfabriek starter fra video og skulptur, Wayne Traub er opptatt av live musikk og video, og så er det Lotte van den Berg, som vi ikke helt vet hvordan vi skal karakterisere, men det er en slags pantomime, bare ikke i tradisjonell forstand, mer i betydningen et språkløst teater. Benjamin Verdonck er ute i byen og lager teater som konfronterer folk direkte i gatene. Olympique Dramatique legger vekt på skuespillerkunsten, som et lite kollektiv. Og så er det meg selv, som liker å jobbe multimedialt, med video, og masse kameraer. Vi er alle så forskjellige som kunstnere, og vi har så forskjellig bakgrunn, at vi egentlig ikke kan sammenlignes. Og det er veldig bra!

### Publikum

– Jeg tror at om en norsk teatersjef hørte det du nå sier, så ville hun eller han la seg fascinere til en viss grad – før spørsmålet ville melde seg: Du kommer til et hus som ny teatersjef og du kan ha mange kunstneriske visjoner, men når alt kommer til stykket, så skal du snart ha et program klart, og da kan du ikke fantasere om



Øverst: Teaterhuset Bourlaschouwburg/Toneelhuis, Antwerpen. Foto: Maarten Vanden Abeele  
Midten: STILLLEN av Lotte van den Berg, Toneelhuis. Foto: Patrick «Sharp» Vanderhaegen  
Over: KWARTET av Peter Missotten/De Filmfabriek, foto: Koen Broos

*kunstneriske forskjeller og autonomi. Hvordan har du greid å samle disse forskjellige kunstnerne på en slik måte at dere har kunnet legge frem et fullverdig sesongprogram?*

– I begynnelsen var frykten der: Vil publikum klare å relatere seg til oss? Vil de finne veien? For det er selvsagt lettere om du har kjente skuespillere på scenen, og, for all del, en regissør, og lar publikum forholde seg til ett teaterspråk. Men, jeg må si, det har ikke vært noe problem i det hele tatt. Overhodet ikke. Hver eneste forestilling vi

har laget dette første året, har endt med fulle hus. Frykten er der alltid, og da er det lett-vint å skjene mot publikums forventninger. Men det skjer en endring for tiden, med kunstneren i Flandern, som ingen kommer unna. Du kan ikke lenger peke på en kunstner og si: Han er skuespiller. Halvparten av kunstnerne vi jobber med – og vi snakker virkelig om alle typer kunstnere, som kommer fra hele spekteret av kunstformer – er på scenen, også som aktører. Du kan ikke si at 'det er en skuespiller' og 'det er en designer' og 'der er en tekniker'. Da snakker du i fortiden. Våre teknikere er også kunstnere. De er fullstendig integrert i den kunstneriske prosessen. Og like viktige som alle andre når resultatet foreligger. Alle er med på å skape forestillingens hjerterytme. Dette er viktig, og jeg romantiserer det ikke. Ideen om et ensemble har forandret seg fullstendig. Før i tiden var et ensemble skuespillerne. Nå er det huset.

Det viktigste er ikke hva vi lager, men kvaliteten på det. Og jeg er altså glad for å kunne si at allerede etter én sesong hadde vi en god relasjon til publikum, politikere og media. De stoler på oss. At uansett hva vi lager, stort eller smått, så står det for noe som de vil komme og se. Egentlig baserer vi oss på at publikum *ikke* vet hva de kan forvente seg. At de hver gang skal få se noe de aldri har sett før. At dette nå er den røde tråden i vårt arbeid. Og publikum kommer. Hvilket er helt utrolig. Vi hadde ikke trodd at det skulle skje så raskt. Vi hadde et publikumstall på over hundre tusen sist sesong. Det er bra for én scene. Det er bra for et teater med vår profil.

Det har også vært viktig for oss å gjøre publikum kjent med uferdige produkter. I tillegg til det annonserte programmet, bruker vi mye tid på å informere publikum om hva de andre kunstnerne arbeider med for tiden og hvordan de arbeider med det. På denne måten får publikum et eierskapsforhold til våre målsettinger. Dette er helt grunnleggende om du virkelig ønsker å åpne opp et hus. Vi inviterer ikke bare publikum til bords, men lar dem ta en tur på kjøkkenet også. Hvor de kan se på ingrediensene.

### Samarbeidsformer

– Hvordan samarbeider dere om produksjonene på huset? Om det for eksempel er slik at De Filmfabriek er ansvarlig for en produk-

*sjon, arbeider de da helt alene, eller samarbeider de med de andre av dere? Henter de inn folk utenfra?*

– Den første sesongen syntes vi det var viktig at alle viste seg frem alene, slik at publikum kunne bli kjent med det språket de har utviklet i årene før oppholdet her på Toneelhuis. Og for ikke lenge siden laget vi en slags symbolsk forestilling basert på Julian Barnes' *A History of the World in 10<sup>12</sup> Chapters*. Boken er satt sammen av ti helt forskjellige historier, skrevet i fullstendig ulike stiler, men det er også linjer som binder dem sammen. Det handler om skip og skipsvrak og om å unngå å drukne. Og om hvordan man re-tenker historien i det øyeblikket, som om historien ikke eksisterer. Når det handler om en båt, handler det også om Noah. På en måte ble da vår Bourla en båt og alle kunstnerne forskjellige dyr ombord. Vi brukte teatret, hele huset, som «scenografi», og ga hver kunstner et sted hvor de kunne rigge seg til, uten å endre noe på bygningen. Publikum beveget seg fra stasjon til stasjon hele kvelden og slik fikk de se forskjellen mellom kunstnerne og hvordan de forholder seg til huset de nå er en del av.

I inneværende sesong, som er vår andre, er det noen samarbeid mellom de forskjellige kunstnerne, men dette er ikke en nødvendighet. Dette er ideer og samarbeid som oppstår fordi de spiser sammen. Utover dette arbeider vi med en rekke gjester. Larbi arbeider selvsagt med dansere. Og for de andre er det viktig at de selv kan velge hvilke skuespillere eller andre kunstnere de vil arbeide med. Det selvsagt slik at en del skuespillere og kunstnere kommer tilbake neste sesong, som vi har engasjert for flere prosjekter. Men det er viktig at vi gjør dette på en basis av *kunstnerisk nødvendighet*, slik at de som involveres gjør det på bakgrunn av noe de virkelig føler de har behov for å være en del av. Dette er et løst system som gjør det mulig for dem å jobbe et annet sted også, om noe annet dukker opp og de heller vil det. Slik er det også med de seks kunstnerne og gruppene med fast opphold her. De kan også bevege seg andre steder om de vil, og det gjør de også. Benjamin Verdonck, for eksempel, arbeider mye med Willy Thomas (del av det kunstneriske leder-teamet ved KVS i Brussel), og han har en dramaturg på Nieuwpoorttheater i Gent (Geert Opsomer) som er svært viktig for

ham. Slik er det tre hus som alle ser hvordan de kan støtte hans arbeid, og på denne måten bygger *han* opp *sitt* repertoar.

#### Redefinerer teatret

– *Nå når dere åpner opp de store husene på denne måten, hva blir rollen til de programmerende teatrene da, som Kaaitheater, Monty, Stuk, Vooruit ...?*

– De gjorde alt det viktige arbeidet med små og store kompanier på 1980- og 90-tallet. Nå utvikler de seg i en mer personlig retning, og de får en stadig sterkere identitet knyttet til kunstnerisk ledelse som prosjekt i seg selv. Sånn sett er de mindre forbundet med kunstnerne enn før. De lager i større grad tematiske programmer, med en mer spisset og ofte kunstnerisk mer spesifikk profil. Dette er en naturlig utvikling for dem, og vi tar over det dramaturgiske arbeidet det er å utvikle kompaniene over tid, gjennom dialog og tilrettelegging.

– *Hvordan påvirkes ditt eget arbeid, i samlivet med de seks andre kunstnerne og gruppene i Toneelhuis?*

– For meg er det helt perfekt. Jeg jobber som sagt multimedialt, og regiarbeidet mitt har alltid hatt preg av å være en forhandling mellom en rekke uttrykk og kunstformer. Dypest sett handler teater for meg om å se på *språk* gjennom så mange vinklinger som mulig. Her finner jeg også grunnen til at jeg mener teater aldri vil forsvinne, men snarere bare bli viktigere og viktigere – på grunn av sitt fysiske aspekt. På alle andre kanter av livet kommuniserer vi mer og mer indirekte. Teatret blir et stadig mer relevant erfaringssted. Derfor redefinerer vi teaterhuset. Og teaterkunsten. Kunstnerne er igjen interessert i å arbeide med hele paletten av teateruttrykk, og det er en ny interesse for teaterhåndverk og ulike kunstneriske innfallsvinkler. Det handler ikke lenger om å sette spørsmålstejn ved teatret som kunstform, gjennom å problematisere om det har noen kraft, om det kan være politisk eller ikke, og så videre. Eller for den saks skyld, som mange har gjort de seneste tiårene, ironisere over det hele. Vårt mål er å by på et så komplekst og sammensatt teater som mulig. Vi kan ikke gjøre alt i en forestilling, men vi kan gjøre veldig mye i et hus. ■

# mete

**Meteors seminarprogram hadde som målsetting å løse opp det til tider rigide seminaroppsettet og baserte seg på følgende tre komponenter: En relevant, teoretisk og praksisbasert tilnærming til scenekunstheltet (innleggene), scenekunstmiljøets egen involvering (speed dating, kunstnermøter og videotequ) samt fokus på nettverkspraksis gjennom møter og mer uformelle debatter. Til å holde innlegg var tyske Christine Peters og svenske Danjel Andersson invitert. Det de framfor noe har til felles er kombinasjonen av teoretisk ballast og omfattende praksis innenfor flere kunstfelt- og medier. Vi trykker innleggene deres på de følgende sidene.**

# Varför i helvete är vi så jävla fega?

SEMINARINNLEGG AV DANJEL ANDERSSON

DET HELE BÖRjade 2005. Jag undrade över ett enkelt faktum som många funderar kring. Hur kommer det sig att alla tycks vara överens om att de fria grupperna i Sverige får för lite pengar? Om alla är överens så borde man enkelt kunna förändra detta. Det är väl det som är demokrati? Ändå händer ingenting. Det finns tre svar på varför inget sker:

1. Kanske vill man egentligen inte göra en omfördelning.
2. Kanske är de ramar och strukturer som finns allt för stadigt förankrade. Vem skall man ta ifrån?
3. Det är kanske frågan som är fel ställd?

Det första är en konspirationsteori. Jag gillar konspirationsteorier. Kanske är det så att våra politiker vill ha kontroll över de besvärliga konstnärerna, genom ett rigoröst regleringsbrev- och styrelsesystem tillsätts politiskt korrekta konstnärliga ledare som bara stör lagom? Titta bara på Stockholms Stadsteater. Här är Benny Fredriksson chef som har 94 % beläggning och är utan tvivel Sveriges bästa teaterchef. Han driver sin teater som ett effektivt företag. Alla jobbar hårt. Han har valts av en politiskt tillsatt styrelse och följer deras uppdrag rigoröst: att göra teater för alla i Stockholm. Vilket motiverar honom att göra kommersiell teater för så många som möjligt. Men gör man konst här? Kan man sätta sig på tvären?

Kan han motivera sin teater med annat än höga besöksantal? Nej. Förstås inte. Och alla är nöjda...

DEN ANDRA ÄR DEN vanliga förklaringen. Gör man som jag, klagar över sakernas tillstånd vill de flesta i teatervärlden inte att jag skall ställa teater mot teater. Man vill snarare att alla skall få mer pengar, nyare lokaler, osv. Man är helt enkelt teaterälskare och värnar om teater. Jag tror att detta är fel väg att gå, det ända som politikerna hör från teatersverige är att vi vill ha mer. Alla vill ha mer. Politikerna blir då tvungna att agera grindvaktare och får rollen som kvalitetsnormerare. De måste ju välja vilka som skall få mer... Det har historiskt sett varit en rätt effektiv metod. Teater i Sverige har det mycket gott ställt, om vi jämför liknade länder i världen. Men jag tror att vi nått en skärningspunkt där teater skrivit ut sig själv som en intressant konstform och har nått smärtgränsen i resurser. Vi kommer helt enkelt inte få mer pengar i framtiden, troligen mindre. Hur skall vi då omstrukturera de medel vi har?

SÅ PÅ DEN TREDJE PUNKTEN. Att frågan kanske inte är riktigt ställd, då får man ju inte heller några bra svar. Vanligtvis ställer vi två entiteter emot varandra. De fria grupperna och institutionsteatrar. Är det överhuvudtaget två olika jämförbara parametrar? Hur definieras egentligen



Foto: Luddé Hagberg

**Danjel Andersson** er redaktør for det svenske teatertidsskriftet *Visslingar & Rop*, og kunstnerisk leder for den internasjonale scenekunstorganisasjonen Perfect Performance. Deres neste utgave heter «Feg teater», og utkommer samtidig med «Dammsugarvrål – Visslingar och Rop 10 år.»

en institution? Dessa frågor var utgångspunkten i vårt projekt *Teaterfabrikerna*. Teaterfabrikerna presenterades i form av seminarier och debatter och ett nummer av *Visslingar & Rop*.

JAG VILLA TA reda på två enkla fakta:

4. Hur mycket pengar använder vi av skattemedel till att stödja teaterverksamhet?
5. Hur mycket ger vi till de riktigt stora institutionerna?

Jag var tvungen att själv räkna ut hur mycket skattepengar vi lägger på scenkonst. 2,39 miljarder skr (baserat på underlag från 2003). Sedan fick jag stipulera ett nytt begrepp för att slippa undan det svårhan-

---

## Vi har sju teaterfabriker i Sverige. Dessa sju har 65 % av alla medel som går till scenkonst

---

terliga institutionsteaterbegreppet, som innehåller både små och stora teatrar, med institutionsteater-status, allt från Operan i Stockholm till Cirkus Cirkör...

Teaterfabriker är en egen definition av de största scenkonstinstitutionerna, de institutioner som har mer än 110 miljoner i stöd från skattemedel. Vi har sju teaterfabriker i Sverige. Riksteatern, Stockholms stadsteater, Operan, Göteborgsoperan, Dramaten, Malmö musikteater och Göteborgs stadsteater. Dessa sju har 65 % av alla medel som går till scenkonst.

Dessa nya fakta kan förklara varför det är så svårt att förändra någonting i Sverige. Vi har länge helt enkelt blandat ihop begreppen. Det är helt enkelt inte användbart att jämföra ett pärlband av olika stora teatrar som om de vore två klossar.

Så här tänker vi. Dessa fakta kan vara ett stöd för oss i ett framtida samtal om svensk teater och kulturpolitik. Det blir liksom lättare att överblicka teaterlandskapet och vad som är rimliga krav att ställa på våra teatrar.

Under hela året 2007 gör vi en samtal-

serie på Kulturhuset i Stockholm som heter «Varför i helvete är vi så jävla fega här för?» Vi har valt att fokusera på repertoarpolitiken i fabrikerna. Vi frågar hur dessa sju teaterfabriker förhåller sig till begreppet risk? Vilka vänder de sig till med sin konst? Känner de att de ingår i deras uppdrag att ta risker och hur definierar de i så fall begreppet risk. Vi i Sverige lägger osedvanligt mycket pengar på feg konst. Men om man inte ens försöker vara modig är man då feg?

RISK ÄR ETT VIKTIGT koncept i sammanhanget. Jag har i många år påstått att bra konst bara kan skapas om det görs i nära relation med risken. Den konst vi pratar om handlar om att tänja gränser och ifrågasätta konventioner. Man måste våga utsätta sig – och sin publik. Problemet med

ovanstående resonemang är att alla som hört detta påstående hållit med. Alla. Även de som vi anser gör feg konst. Hur kan man förhålla sig till detta problem om man inte bara går med på att allt är subjektivt?

Frågan vi ställer oss handlar också om det

djupt personliga planet. Vilken konst vill jag se? Vilken konst bör min röstsedel stödja?

Vi vill egentligen diskutera detta begrepp risk, men för att kunna göra det måste vi först reda ut dess motsats, feg konst. Vi är mitt uppe i detta år. Fyra samtal är gjorda. Vi har presenterat Sally O'Reilly, kritiker från London, och hon har hjälpt oss att reda in begreppet, feg konst, *Cowardly Art*.<sup>1</sup>

So in the business world the risks involved in unscripted change are indexically linked to courageousness and success. Art, though, is far more tolerant of failure. Artists love failure and invite it regularly; some even make it a cornerstone of their practice (it's supposed to be bad'). This is partly why it is difficult to talk about cowardliness in art – the risks and outcome are linked in less straightforward ways.

Vi har också avverkat ett seminarium om feg repertoar med våra bästa teaterchefer.<sup>2</sup> Kanadensiske performanseteaterkonstnären Jacob Wren kom hit och presenterade en al-

ternativ, personlig kanon i stycket «tjugo citat» (*Twenty quotations*). Och nu senast fick vi en demonstration i mod/provokation av engelske Mark McGowan vars kvalitetsbegrepp är tätt förknippat med sensation och uppmärksamhet. Han gjorde en fin performance på Plattan i centrala Stockholm som föreställde den hemska mänskliga pyramiden från Abu Ghraib- fängelset i Irak. Men nu med nakna tonårstjejer.

KVAR ATT PRESENTERA i skrivande stund är en teatral Tribunal där vi har en riktig tingsrättsdomare som skall döma dem som bär skulden till den fega teatern. Vi anklagar repertoaransvariga, publiken, politikerna, konstnärerna och kritikerna för att ha orsakat fegheten. Den/ de ansvariga döms.

Sist pratar jag med Goran Sergej Pristas från Kratioen (med i grupperna BadCo och Montažstroj och redaktör för *Frakcija*) om begreppet risk. Vi inleder serien med begreppet feg och sluter sedan cirkeln. Allt detta kommer att samlas i ett dubbelnummer av *Visslingar & Rop* kallat *Feg Teater*.

DET VI FÖRSÖKER göra är egentligen mycket enkelt. Vi vill få igång en debatt som går på djupet, vi vill lära oss hur dessa komplicerade begrepp fungerar och försöka att applicera dem. Vi bjuder in vår publik på en resa och vi hoppas att vi kan hjälpa till att öppna konst och teaterbegreppen en aning.

Att försöka flytta berg må vara dumdrigt. Eller är det rentav modigt?

Döm själv. ■

.....

### NOTER

<sup>1</sup> Vi bjöd in kritikern Sally O'Reilly till festivalen Perfect Performance för att hjälpa oss att tänka kring provokationen som verktyg i konsten. Det är en av de allra bästa föreläsningar vi har hört. Sally O'Reilly jobbar i London som teater- och konstkritiker (i *Time Out* och *Frieze*), hon undervisar och är organisatör av olika performancearrangemang (senast Whitsable Biennale).

<sup>2</sup> Linus Tunström, Upsala Stadsteater, Birgitta Englin, Riksteatern och Anna Takkanen, Göteborgs stadsteater. Vi pratade om det kan vara så att fegheten i repertoaren är instrumentell, alltså redan inbakad i konstruktionen institution...

Hva vil skje i fremtiden med den energien vi investerer i arbeidet vårt i dag? Seminarinnlegg fra Meteor-festivalen av den tyske kuratoren Christine Peters.

# Hvordan gjøre motstand mot spektakkelet

**«But look around you and you will see that the latest artworks shaping up in the far corners of the globe, whether object or installation, public intervention or parade, are exuberant explosions of the long build-up of métiers and methods, the spilling-over of discipline from one combination into another, that began with a manifesto, an untidy, intellectual time-bomb planted by a driven, excited, unstoppable poet with a futurist fixation, a century ago.»**

(ROSELEE GOLDBERG)<sup>1</sup>

**F**or ikke så lenge siden hadde jeg et visittkort hvor det sto å lese «Performancekunstkurator». Dette var under Theater der Welt-festivalen i 2005 i Stuttgart. Etter alle de forskjellige innfallsvinklener på kunsten som jeg i de foregående årene, som kunstnerisk direktør ved en institusjon, hadde prøvd ut, promotert, produsert, kommunisert, publisert og forkastet, innenfor alt fra teater, dans, musikk, i sammenheng med utstillinger, og i interdisiplinære, eksperimentelle former og formater, var jeg nå altså innehaver av dette kortet, med denne påskriften. Til å begynne med førte den nye tilværelsen som

spesialist på performancekunst med seg en god del ubehag for min egen del, med flere søvnløse netter. Merkelappen måtte da være et resultat av en rekke uheldige misforståelser, tenkte jeg, misforståelser som utvilsomt snart ville bli ryddet opp i.

Dette fordi performancekunst, interdisiplinære metoder, live art, levende skulpturer, ja hele feltet og tanken om «crossover», fra handling, til begivenhet og til happening osv., som kjent ofte medfører så mye forvirring, begeistring, skuffelse og ulike forventninger, ikke bare iblant kuratorer og programansvarlige, men også for kritikere, kunsthistorikere og teatervitere.



**Christine Peters** bor og arbeider i Frankfurt am Main, hvor hun er tidligere prosjektleder (1992 -98) og kunstnerisk leder (1998 – 2003) ved Künstlerhaus Mousonturm, som er et internasjonalt og interdisiplinært kunstsenter. Her initierte og kuraterte hun en rekke festivaler, nettverksprosjekter og symposier knyttet til dialoger mellom teori og kunstnerisk praksis. Peters er i dag frilanser, og har jobbet ved bl.a. Festival Theater der Welt i Stuttgart (2005) og Steirischer Herbst i Graz (2006).

Innenfor billedkunsten anser man vanligvis, som en selvfølgelighet, at det performative tilhører deres tegnsfære, med en selvsikkerhet som kunne lede en til å tro at feltet alene var ansvarlig for dets oppkomst. Teater og dans er på sin side treigere med å følge etter. Man har riktignok vært mer opptatt av det performative i kjølvannet av oppsvinget i tverrfaglige diskurser siden begynnelsen av 1990-tallet, men innerst inne er man fortsatt i tvil om begrepet kan regnes for gyldig og akseptabelt.

Men, som Brian Eno så prosaisk bemerket, «attention creates value»; business is business, og man må sørge for å være på høyde med utviklingen. Dette gjelder også for teater- og festivalsektoren.

Så imens kritikere og kunsthistorikere legger sine hjerner i bløt når det gjelder signifikansen og fremveksten av performative tilnæringsmåter – som det ikke ser ut til at de klarer å bestemme seg for om er en sjanger, et stilistisk vedheng eller en omsetningsdyktig oneliner, samtidig som de igjen og igjen går tilbake til de samme gamle klassikerne fra 1960- og 70-tallet som protagonister i deres mange forsøk på fortolkning (fra Marina Abramovic til Carolee Schneemann og Chris Burden) – er begrepet for lengst blitt plukket opp av reklamefolk, politikere og næringsliv. Og imens alt på denne måten går sin vante gang, gjenstår spørsmålet: HVORDAN skal man forholde seg til disse tilnæringsmåtene og strategiene? Og HVORDAN oversette og inkludere det hele i en kurators og institusjons daglige virke?

Flere av de større institusjonene (teatre, festivaler, biennaler, utstillingshaller, museer etc.) åpner seg i dag opp for transdisiplinære diskurser og forsøker å promotere og støtte mer eksperimentelle formater, gjerne i tilknytning til en teoretisk kunnskapsutvikling og mediasjon.

Likevel: Hvordan ser fremtiden ut, med tanke på langsiktig planarbeid?

Tilhører disse formatene og programmatisk slagordene bare opplyste deltakere i spetakkelamfunnet, som lengter etter distraksjon og nye underholdningsformer? Eller er det mer substansielle grunner, politisk motiverte tiltak basert på langsente perspektiver, som fører til en økt publikumsmasse som opparbeider seg ekspertise innenfor det eksperimentelle og det innovative?

Termen «Neue Musik» er hundre år gammel, takket være Arnold Schönberg som varemerket den i 1906. Performancekunst er også, ifølge RoseLee Goldberg, et hundre år gammelt terreng – hennes referansepunkt er Marinettis futuristiske manifest fra 1909.

Og likevel: Hva kan det skyldes at det «nye» er så hipt, kult og ettertraktet, og hvorfor er en «ny» tilnæringsmåte fortsatt så vanskelig å fordøye innenfor de eksisterende rammene (institusjoner, festivaler, museer, finansielle støtteordninger, osv.)?

Hvilke strukturelle konsekvenser, begrensninger og muligheter har et arbeid som fokuserer på utprøving og forskning? Og hvorfor er det slik at man i hele verden klager over at kunstnere og grupper blir hyllet i utlandet, samtidig som de strever med å oppnå anerkjennelse i hjemlige trakter?

Man er imidlertid nødt til å forholde seg til en hverdag med evinnelige «endringer i statlige tilskuddsordninger grunnet nye politiske koalisjoner», eller «omprioritering av midler i tråd med tendenser i Europa», og til forandringer initiert av kuratorer og institusjoner på grunn av forhold som har sammenheng med det nevnte – sosial jetlag, bulimi og utbrenthet osv.

Hvis en institusjon, biennale eller festival har som mål å tilby et nyskapende og bredt program, må der radikale strukturelle forandring til. Dette er nødvendig for å oppnå en virkelig varig effekt på kunst- og kulturfeltet, ellers sviner tiltak hen og blir utbyttable, før man vet ordet av det.

ET HOVEDANLIGGENDE burde helt opplagt være å finne ut hvordan man kan øke tilpasningsdyktigheten vår overfor kunstnere og publikum. Det er av største betydning at man fostrer et klima for samarbeid, noe som også betyr at man må tenke mer på elastiske dramaturgier når det gjelder å sette sammen programmer. Hva betyr det egentlig å være en god vert? Hvordan påvirker et kunstnerisk konsept og en kunstnerisk praksis måten en kurator eller institusjon arbeider på, både når det gjelder innhold og form? Det er viktig at man fortsetter å arbeide med sin egen elastisitet i overensstemmelse med kunstnerens behov, og former en profil med tanke på denne pågående dialogen. Hva med for eksempel å bruke større deler av produksjonsbudsjettene på prosjekter som sikter seg inn mot et fors-

kningsarbeid, istedenfor på premierer eller vernissasjer? Hvordan kan en slik holdning innvirke på og forandre den strukturelle organiseringen, uttrykks- og fremstillingsmåtene, de daglige ritualene, rutine og konvensjonene?

I de siste ti årene har en eksempelvis sett en vridning mot *formidling* og *undervisning* i sammenheng med en økt interesse for vekselvirket mellom teori og praksis, en redefinisjon av *akademi* som en kunstnerisk strategi, og en stadig større opptatthet av det performative/relasjonelle.

Diskursive installasjoner slik som det Berlin-baserte prosjektet *United Nations Plaza* (startet av e-flux-grunnleggerne Anton Vidokle og Julieta Aranda); *exhibitions-in-progress à la Protections. This is not an exhibition* ved Kunsthaus Graz i Østerrike (september og oktober 2006, se [www.kunsthaustraz.at](http://www.kunsthaustraz.at)); sosiale installasjoner knyttet til matlaging slik som Rirkrit Tiravanija arbeider med; eller deltakersøkende prosjekter likt det Francis Alys har foreslått med *When faith moves mountains*, og så videre – disse uttrykker et sterkt ønske om å fremarbeide nye produksjonsmetoder, nye innfallsvinkler og fremstillingsformer.

Personlig har mine interesser i de siste årene beveget seg vekk fra dans og teater, og mot tverrfaglige og performative praksiser, på kanten til performance og billedkunst. Denne interesseforskyvning har vært ledsaget av – og er det fortsatt – uvisshet rundt mitt arbeid som kurator. Som frilanser er jeg nå nødt til å bygge nye nettverk for mer ekspansive prosjekter. På den annen side er jeg ikke tyngt av ansvar for noen institusjon. Jeg behøver ikke å ta vare på gjenferdene i kjelleren ved min gamle arbeidsplass, selv om jeg fra tid til annen besøker dem, eller de plutselig dukker opp i uventede sammenhenger. Hvem er disse gjenferdene?

Institusjonell hysteri er ett. Hysteriet blant de ukule folka som utnytter maktposisjonene sine til å kaste bort sin egen tid ved instinktivt å hive seg over det som er nytt og trendy og lett tilgjengelig, istedenfor å skjerpe seg og tenke langsiktig. Hvor det enn har vært raske penger å rake inn for institusjonene – det nye Europa, Øst-Europa, der de unge generasjonene har rådet, i kulturelle hovedsteder, ved markeringer og jubileer – har det ledende mottoet vært «take it and run». Alt fra mindre te-

mafokuserte og stedsbundne prosjekter, til store verdenspremierer med internasjonal hype, alt sammen blir sauset sammen i én sesong, og med en stab som knapt er i stand til å evaluere det som skjer underveis, og å reflektere over resultatene i ettertid på en ordentlig måte. Og man kan jo bare glemme anstendige publikasjoner med skikkelig betalte bidragsytere.

Hvordan takle en slikt virkelighet, og hvordan forsinke den utviklingen som spektakelsamfunnet presser frem?

FOR Å GI ET MULIG SVAR på dette spørsmålet, vil jeg trekke frem et utdrag fra et intervju med den tyske forfatteren og filmskaperen Alexander Kluge. I det aktuelle utdraget diskuterer han egentlig hvordan man kan forandre et narrativ ved å unngå å ty til lineære dramaturgier innen teater og opera, men samtidig gir han også et bilde av en vital moderne institusjon, en metafor for en mulig kuratorisk og kunstnerisk tilnæringsmåte:

For dramaturgy that means that the drama has to be broadened out into commentary. So if you have an opera stage above with dramaturgy and theatre and maybe even chanting, as in Alban Berg's 'Lulu', then below you still have the orchestra, and this orchestra, this music already makes a comment; and then in fact you would have to install a library below the orchestra or theatre and then at some time you would have a form of portrayal which also narrates this complexity. Why shouldn't there be gigantic libraries and small compartments under the theatre where people can sit and read further and make themselves familiar with the performance? Why should theatres always have only one leading performance? An infinite number of other information sources could be built up with [the funds usually spent on] this battleship, the premiere. There is this figment of the imagination that the spectres are sitting in the cellar of the opera and now, instead of the spectres one could build up cinemas, videos, the entire Library of Alexandria again under the theatre, in the cellars.<sup>2</sup>

Det jeg synes er så interessant ved Kluges forslag, er at det opprinnelige biblioteket i Alexandria var del av et såkalt *museion* (det moderne ordet «museum» er avledet herfra), som også var en residens og en forskningsinstitusjon, som sannsynligvis var etablert rundt begynnelsen av det tredje århundret før Kristus, under regjeringstiden til Ptolemaios II av Egypt. Forfattere og teoretikere fra alle de antikke disiplinene forsket og debatterte her, fritatt for skatt, med gratis kost og losji, og med full lønn attpåtil ... Bare tenk!

Hvordan kan man forandre tradisjonelle oppsett? Hvordan kunne en oversettelse og fortolkning av denne metaforen se ut i dag? Hvordan forme sitt eget bibliotek og museion? Og med «å forandre tradisjonelle oppsett» mener jeg ikke å slenge opp bokbutikker, kafeer og videorom i foajeene til museer, teatre, etc...

---

## **Mange institusjoner tør ikke motsette seg kravet om spektakkel, men spytter ut overfylte programmer, med «noe for alle», og med kunstnere som enten er skandaløst underbetalt eller overbetalt.**

---

Hvordan forsinke den utviklingen som spektakelkravet medfører? Et eksempel på et kunstnerisk prosjekt som tar for seg et slikt spørsmål kan nevnes: Den libanesiske kunstneren Walid Raad startet *The Atlas Group* i 1992. Prosjektet er et arkiv, eller i grunnen en slags database i konstant utvikling, koblet til internett via kunstnerens datamaskin. Foranledningen for å starte prosjektet var borgerkrigen i Libanon som startet i 1975. Arkivet består av fotografier, filmer, tekster, historiske funn og journalistisk informasjon, ekte og falske dokumenter. Dette pågående forskningsarbeidet og voksende materialet har blitt ressursen som Raad tar i bruk i sine foredrag, installasjoner og filmer, som han presenterer i diverse sammenhenger – svarte kuber, hvite kuber og ellers.

Det som står igjen, etter besettelsen for

fakta, detaljer og uttrykksformer, er en følelse av tvil, vilkårlighet, skrøpeligheit, noe provisorisk, som om dette er de innbilte talspersoner for den historiske ettersporingen. Dette «imellom og bak sannheten», et slags interim, en midlertidig og usikker sinnstilstand som motsetter seg klarhet og etterrettelighet, det er det som står på spill her.

Mange institusjoner tør ikke motsette seg kravet om spektakkel, tør ikke å spørre seg om hvordan hindre konsumet. I stedet for fortsetter de å spytte ut overfylte programmer med «noe for alle», med kunstnere som enten er skandaløst underbetalt eller overbetalt, og på denne måten unngår man sine hovedoppgaver. Det er *ikke* å gi prioritet til siste skrik og tenke utbytte, men heller å gi rom for kvalitet og refleksjon. Jeg ser mange pesende samelebåndsarbeidende tilfeller, med utslitte ansatte. Jeg ser ikke mange

gode, slagkraftige og oppfinnsomme motsatser, som skaper nye innsikter og bygger virksomme og fruktbare nettverk.

Hvorfor skulle ikke kunstnere, biennaler og festivaler gi større muligheter for forskning på en mer langsiktig basis, ved å bruke relevante beløp av sine produksjonsmidler på fortløpende forskning og utdanning? På *langsom* produksjon?

Hva vil skje i fremtiden med den energien vi investerer i arbeidet vårt i dag?

Viser ikke denne perplekse situasjonen som jeg beskriver at man absolutt må bli mer konsekvent når det gjelder økonomiske anliggender og økologiske nødvendigheter, og at man, i tillegg til formater, må endre strategier, strukturer og vaner?

En ting bør nevnes i denne sammenhengen, vedrørende den vanlige organisasjonsstrukturen: Vårt yrkes usikkerhet og relaterte, strukturelle tilkortkommentheter. Mange beslutningstakere – sjefen ved institusjoner, biennaler og festivaler – har jobber som består av mange forskjellige oppgaver – for eksempel kurerer man, eller bidrar til kurerer, i tillegg til mer ordinære oppgaver, noe som fører til at deler av arbeidet i perioder blir satt på vent (det blir vanligvis og paradoksal regnet som «positiv») – mens

mesteparten av de faktiske kuratorene ved institusjonene er frilansere som er ansatt på prosjektbasis. Disse bryr seg selvsagt ikke om det større bildet, institusjonens og dennes hjemtrakts ve og vel, men er heller drevet av egne tanker og konsepter. Samtidig er de nødt til å lete etter nye oppdrag allerede før det første har tatt til (dette blir vanligvis og paradoksalt regnet som «normalt»!). Så mye bortkastet kreativ kapital!

Strukturelt sett er jo dette helt etter den vante modellen. Det holder det vakkende systemet, basert på rovdrift og profit, på beina.

Noen av mine nærmeste kollegaer som driver institusjoner og festivaler blir mer og mer irriterte: De nærer en uhyggelig aggresjon mot presset fra publikum og markeds-kreftene, som er de primære indikatorene for suksess, i tillegg til økende mistro til de store, støyende arrangementene og disses kvalitet. «Var det virkelig alt? Burde de ikke kanskje hatt mer tid til rådighet, og kanskje en god dramaturg, eller produsent, eller kurator? Så kunne de ha utviklet denne overfladiske, glinsende og bedritne greia skikkelig?» Der er en voksende interesse for former for *anti-spetakkel* – små produksjoner som er uavhengige av svarte og hvite kuber, nye dialogiske og intime formater med aktiv og kritisk publikumsdeltagelse, gjerne stedsspesifikke og byrelaterte prosjekter, uformelle møter, workshop'er, foredrag og performance, ting som er low-tech, etc. Men samtidig som mine kollegaer opplever dette, har de fortsatt *ansvar* for sine staber og for å holde økonomien i orden. Dette kan føre til en utydelig holdning ovenfor produksjonene. Med andre ord: Motstand kan fort bli et luksusgode. Men ved å sette fingeren på og reflektere over dette dilemmaet, kan ny motstand oppstå. Det vil alltid være nødvendig med modige ankermenn og -kvinner for å skape et vitalt miljø. Det er på høy tid med en forandring. ■

.....  
(Oversatt fra engelsk av Erlend Røyset)

.....  
NOTER

- <sup>1</sup> Fra «One Hundred Years» i *Live: Art and Performance*, red. Adrian Heathfield. London 2004: 177
- <sup>2</sup> Fra «The resistance forced upon us by reality», et telefonintervju med Kluge av B. Masuch, trykket i *Theaterschrift* 5-6/1994.



# Bergens best bevarte hemmelighet?



Gisèle Vienne: KINDERTOTENLIEDER. Foto: Antoine Masure

On Air Productions: **TRUCKERS & TRACKERS/ALIEN UNMADE**

Gisèle Vienne: **KINDERTOTENLIEDER**

Leo Preston: **SIR GLOBAL RIGHTS AND HIS WIRELESS CREW**

Synkende temperaturer, høstregn og hellige glimt av solen varsler oppstarten på høstens heseblende festivalseong i Bergen. BIT Teatergarasjens roterende biennaler Oktoberdans og Meteor utgjør noen av bærebjelkene i høstens kunsttilbud. I år sto Meteor for tur. BITs sjangerovergripende teaterbiennale har utviklet seg fra et opprinnelig fokus på unge kunstnere til en blanding av etablerte og ferske navn som jobber med samtidsuttrykk.

Med få unntak fungerte årets Meteor-festival som et tverrsnitt av dominante tendenser i samtidens scenekunst. Felles for disse er en overordnet tverrestetisk tilnærming til skapende arbeid og scenekunstnerisk produksjon, og et tydelig ønske om å reflektere over samfunnsanliggender. Desto viktigere inneholdt festivalprogrammet produksjoner som anvender svært ulike innfallsvinkler og kunstneriske strategier.

Berlin-baserte On Air Productions gjestet Meteor med *Truckers & Trackers/ALIEN Unmade*, et stykke teknologisk teater. Et smalt, horisontalt lerret henger fra taket. På scenen er to arbeidsstasjoner eller kontrollsentre bemannet av skuespilleren Neal Wach. Wach styrer forestillingen fra disse stasjonene, som er plassert med ryggen til hverandre. Det betyr at Wach tidvis har ryggen til publikum som sitter i tribunen. Det spiller ingen rolle. Wach er ikke tilstede for å kommunisere direkte med tilskuerne; han er tilstede for å styre videoen og gi stemme

## (Bergen): Meteorfestivalen vokser i kvalitet men mangler oppmerksomhet.

AV MELANIE FIELDSETH

(og ansikt) til karakterene vi ser projisert på lerretet. Wach spiller alle karakterene og det er kun deres ansikter vi ser på videoen. Forestillingen refererer til filmen *Alien*, både i historien som fortelles, gjennom sitater, og også på en metaforisk måte der «alien» er det ukjente, og de, for oss, usynlige kreftene som påvirker karakterene.

Til tross for den teknologistyrte dramaturgien virker *Truckers & Trackers/ALIEN Unmade* som et reaksjonært stykke scenekunst. Det er i grunnen en ganske tradisjonell oppsetning filtrert gjennom teknologi. Det er begrenset hvor lenge jeg kan la meg fascinere av teknikken og skuespillerens evne til å skifte karakterer. Selv om jeg også setter pris på beherskelsen og presisjonen Wach utviser mens han haster frem og tilbake mellom arbeidsstasjonene. Jeg ble stående på utsiden av forestillingen til tross for Wachs gode evner som skuespiller. Ved å bli værende på utsiden ble teknologien for meg en vegg heller enn en suggererende inngang til tematiseringen av usynlig manipulasjon og kontroll.

### Fantasiens landskap

Suggerende stemning er derimot å finne i Gisèle Viennes *Kindertotenlieder*, som tar opp en fascinasjon for selvmord, vold og tidlig død. Drønnende musikk signert KTL (Stephen O'Malley og Peter Rehberg) fyller med sin langsomme progresjon rommet i Viennes utforskning av døds- og voldsfantasier. Hun vektlegger en estetisk og kunstnerisk behandling av temaet uten å estetisere handlingene som ligger til grunn for det. Med unge, svartkledde aktører på scenen, spesielt unge menn, tar hun tak i estetikken til miljøer som dyrker slike ideer i musikk og kunst. Selv om hun skildrer samtidsfenomener, befinner hun seg i en musikalsk-poetisk tradisjon for å behandle døden, som griper tilbake til den tyske forfatteren Friedrich Rückerts diktsamling av samme navn fra 1833-34, og Gustav Mahlers sangsyklus fra 1905.

Viennes bakgrunn som koreograf og dukkemaker preger forestillingen. Uhyggelige menneskedukker befolker scenen sammen med levende aktører. Bevegelsene er langsomme, anstrengende og gjentakende. Forestillingens mørke poesi ligger nettopp i samvirkningen mellom visuelle, lydige og fysiske inntrykk. Det skapes en poetisk tid, fantasiens tid, der tiden nesten opphører. Dessverre brytes den hypnotiske effekten av banal, unyansert tekst og skildringer av vold. Forestillingen er likevel mer funderende enn konfronterende. I fantasiens hvite landskap holdes vi på avstand, men ikke så mye på avstand at vi blir upåvirket.

### Globalisert?

Leo Prestons *Sir Global Rights and His Wireless Crew* setter punktum for festivalen med smittsomt nærvær og engasjement. Preston som Sir Global Rights geleider oss gjennom en reise i rettighetsspørsmål ved bruken av rap/sang og tale. En fornøydlig DIY-estetikk og energisk stemning mellom Preston, hans Wireless Crew Abdulaye Sidibe, Safiatou Sangaré og Veronica Thorseth og et *live* band, er mye av årsaken til at forestillingens røffe kanter fungerer som scenekunst.

Preston forener teknologiske virkemidler med en *lo-fi* kunstnerisk tilnærming og estetikk. Han bruker tilgangen til teknologi for å eksemplifisere hvordan vår globale verden der «alle» har muligheten til å tilkoble seg et virtuelt, globalt nettverk døgnet rundt, egentlig ikke er globalt likevel. Det formidler han via sin egen reise til Mali, hvor han ble kjent med Sidibe og Sangaré, som han siden inviterte til å delta i prosjektet. Dermed blir Sidibe og Sangarés historier sammenflettet med Prestons reise og prosjekt, og deres samlede geografiske utgangspunkter og personlige forhold blir i forestillingen et mikrobilde av større, globale tilstander som angår oss alle.

Sammenflettingen utspiller seg på scenen gjennom dokumentariske og forklarende

video- og lydopptak, bevegelsesinnslag og en avslappet fortellerstil. Crewet gjør mye samstemt bevegelse, mens Preston synger/rapper. Bevegelsen fungerer som et bindeledd til Mali og Afrika, og jeg vil spesielt fremheve en rørende sekvens der Sangaré plukker opp mange trepinner som er spredt utover gulvet, med en sjelden kroppslig effektivitet. Bevegelse er også et stilistisk grep som underbygger følelsen av å være på konsert eller samling. Musikalsk sett er det et sjangermessig grep som refererer til en tradisjon basert på felleskap og tilhørighet med avgreninger fra reggae, rap og hiphop.

Det kan virke paradoksalt å snakke om felleskap og tilhørighet i en forestilling som involverer aktører fra ulike kulturer og verdensdel, særlig når initiativet til prosjektet kommer fra det vestlige vertskapet og de maliske gjestene ikke er kunstnere. Det er lett å påpeke faren for politisk korrekt, vestlig blindhet eller romantisering av fellesskapsidealet. Når Preston viser en YouTube-video han laget for å promotere Sidibes levebrød som turistguide i Mali, lurte jeg på intensjonen ved forestillingen. Men sett i perspektiv av forestillingen som helhet, er Sidibes situasjon og manglende tilgang til vår tids mest gjeldende kommunikasjonsmidler enda et eksempel på skjev makt- og ressursfordeling på et globalt nivå. Preston og kompani gjemmer ikke de problematiske forholdene knyttet til reisen mellom Vesten og utviklingsland. Reisen er problematisk uansett om en drar fra eller til et europeisk land eller et afrikansk land, men som Preston påpeker er det to ulike sett med problemer.

Meteor er ennå ikke like sterk og innarbeidet i det bergenske og norske kunstlivet som søsterfestivalen Oktoberdans. Men den stiger stadig oppover i kvalitet. Det den mangler nå er en mer spisset profil for å trenge gjennom høstens omfattende kunst- og festivaltilbud og kapre den oppmerksomheten den fortjener. ■



Hans Petter Dahl og Anna Sophia Bonnema i Maisondahlbonnema & Needcompanys THE BALLAD OF RICKY AND RONNY – A POP OPERA. Regi: Jan Lauwers, 2007. Foto: Maarten Vanden Abeele

# Popkulturell men tragisk opéra-comique

– og et bud på hvordan operaen kan fornye seg

AV KNUT OVE ARNTZEN

.....  
Maisondahlbonnema & Needcompany:

**THE BALLAD OF RICKY AND RONNY**

– A POP OPERA Meteor i Bergen,

17.-18. oktober  
.....

Needcompany fra Brussel er et av de legendariske prosjektteatrene i Europa. Det startet i 1979 som Epigontheater, under ledelse av billedkunstneren Jan Lauwers. *Julius Caesar* etter Shakespeare, er en av de legendariske oppsettingene deres, og den ble blant annet vist på Künstlerhaus Mousonturm i Frankfurt am Main høsten 1990, hvor jeg så den flere ganger. Det var en produksjon som tok opp i seg en billedkunstnerisk tilnærming til scenebildet, forstått som et overraskelsens tablå, med en eldre mann oppdaget på kafé i Brussel i den statisk utførte rollen som Julius Cæsar.

Lauwers kombinerte i noen produksjoner dans, teater og multimedia, og blant hans senere produksjoner i denne retningen kan nevnes *The Snakesong Trilogy*, og senere produksjoner som *Parma* fra 1998, *Images Of Affection*, fra 2002, og *Isabella's Room*, fra 2004.

På Meteor-festivalen i Bergen skulle egentlig Jan Lauwers viktigste skuespiller, Viviane De Muynck, komme med forestillingen *All is Vanity*; et stykke om den tyskspråklige journalisten og dikteren Claire Goll i Jan Lauwers regi. På grunn av uventede tekniske problemer ble denne produksjonen skiftet ut med Maisondahlbonnema & Needcompanys *The Ballad of Ricky and Ronny – A Pop Opera*.

## Melodrama

Hans Petter Dahl og Anna Sophia Bonnema er en duo som har arbeidet med Need-

company i flere år, etter siden 1995 å ha drevet prosjektgruppen Love & Orgasme Theatre med base i Amsterdam. Hans Petter Dahl hadde på sin side arbeidet med Baktruppen i flere år før han kom til Amsterdam, og i Needcompany har både Dahl og Bonnema hatt sentrale roller i Needcompanys *Lobster Shop* i Jan Lauwers regi [*omtale og intervju med Hans Petter Dahl fra teaterfestivalen i Avignon, i nr 3-4/2006, red. anm.*]. Det er en produksjon som arbeider med sterke showelementer, til stor forskjell fra de tidlige konseptuelle produksjonene til Lauwers. Jeg tror sågar at Maisondahlbonnema, altså fransk for «huset dahlbonnema» som navn på duoen, har hatt en viss innflytelse på Lauwers arbeid, siden det er så kompromissløst i sin ambiente og popkulturelle tilnærming. Dessuten bærer *Lobster Shop* fra 2006, på samme måte som *The Ballad of Ricky and Ronny* –

*A Pop Opera* fra 2007, et klart preg av det jeg vil kalle «recycling melodrama». Det innebærer en klar tendens til å ta i bruk fortellingen igjen i teatret, og så la den bli fremført med dans og/eller musikalsk ledsagelse. Den fragmenterte dramaturgien blir dermed overskredet og skuespilleren/danseren/sangeren blir showartister eller popkulturelle stand-ups.

I *Lobster Shop* hadde tematikken likhetspunkter med *The Ballad of Ricky and Ronny – A Pop Opera*, i den forstand at det handler om det vellykkede paret som har alt, men som langsomt mister grepet om tilværelsen på grunn av at det gode liv enten er for godt til å leves eller at noe forstyrrende skjer, noe farlig og eksistensielt. I *Lobster Shop* er det tapet av et barn, et barn som egentlig blir mishandlet og dør, uten at moren vet hvorfor. Barnet er hele tiden til stede som en fantasi, som en påminnelse om det som har skjedd. Det «belgiske syndrom», Dutroix-saken om pedofili og barnemishandling, kan kanskje betraktes som et underliggende og vondt apropos i denne forestillingen. Kjenner man ikke til Dutroix-saken blir den langsomme fortæringen av familien uforståelig og meningsløs, men i *The Ballad of Ricky and Ronny – A Pop Opera*, er det mer en drømmeaktig tilstand vi møter. De to figurene/karakterene er syngende og drømmende på en gang, de lever i en popkulturell verden hvor de stadig merker tyngden av det fryktelige og forstyrrende som skjer i verden, med krig, uro og alt annet som kan forstyrre den popkulturelle lykketilstand. Anna Sophia Bonnema synger Ricky og Hans Petter Dahl synger Ronny, og det er en nydelig og sentimental dialogisk sang som handler om hvor godt alt kunne vært om det bare ikke hadde vært for den eksistensielle uroen og angsten for krigen som bryter innover det yndige og nydelige paret.

### Glamourshow og død

Den dramaturgiske modellen ligger ikke bare i det klassiske melodrama, men også i glamourshowet. Tekstene er til dels psykedeliske, og en stor videoskjerm henger over som et sentralt scenografisk element, og plutselig; når nok er nok, forsvinner paret inn i skjermen, etter at de har brutt ut av den innelukkede frustrasjonen ved å hoppe ut av et vindu; for så å dukke opp igjen på videoskjermen som virtuelle figurer i et dødslandskap. Og etter at publikum både har fått være vitner og deltagere i en melodramatisk handling hvor musikken, alle de vakre og sentimentale låtene, blir sterkere og sterkere desto desperasjon som kommer inn i handlingen. Til høydepunktet kommer – der klimaks ligger i en virtuell vandring, hånd i hånd, i skogen. Dette er en pop-opera, en melodramatisk opera, kanskje *en popkulturell opéra comique*. Jeg tror vi får se mer narrativ og fortelling i teatret og performancekunsten i tiden som kommer. Det sjeldne med denne produksjonen er at den også bidrar til å vise muligheter for hvordan operaen kan forandre seg og bli mer aktuell ■.



# Frank's Wild Years

– en helt annerledes  
hellige Frans av Assisi

AV THERESE BJØRNEBOE



Houkka bros.: **CHILDREN, BIRDS AND FLOWERS** Gjestespill, Meteor  
BIT-teatergarasjen, Logen, 12/10

**E**n «gjør-det-selv stue-musikal av ukorrekte låter, tåpelige handlinger, sentimentale følelser og en dråpe med sprit og vold» – heter det i programmet til Houkka bros.' forestilling *Children, birds and flowers*.

På Meteor i Bergen var forestillingen lagt til baren i Logen. Her var de små bordene allerede opptatt, så jeg satte meg på en krakk ved bardisken, hvilket betydde at jeg slapp å bli budt opp til dans, å svare på Franks nærgående spørsmål.

*What does love mean to you?* Johan Valkepää stiller spørsmålet etter å ha gått ned på kne foran en ung kvinne ved ett av bordene, som svarer noe som jeg aldri hadde hatt mage til å si, nemlig: *Life*.

Valkepää (begeistret): «You take the words out of my mouth!» – så nikker han likevel mot bordet, med en gest som viser at kjærligheten også må omfatte «your empty wine glas», og (han nikker mot teltet): «the

CHILDREN, BIRDS AND FLOWERS av og med Houkka Bros. Gjestespill Meteor, 2007.  
Foto: Pate Pesonius

green tent we bought on internett for 10 euros»... and (han peker opp i taket): «also the roof, and the sky...».

Det dreier seg om den altomfattende kjærligheten, at Gud er i de minste ting. Her gjør forestillingen ett av sine mange kast, og vi blir bedt om å bli med tilbake i tid, til 1200-tallet. Og så følger det en historie om en ulv (Kristian Smeds) og en landsby.

De som var så heldige å få med seg Houkka bros.' forrige gjestespill i Norge, *The Wanderer*, som ble vist på Black Box Teater i Oslo (som viste den på Hausmania) og Teatergarasjen i Bergen, er allerede inneforståtte med det jeg den gang beskrev som Houkka bros.' «smarte enfold».

### Konfesjoner

Houkka (= hellig dåre på finsk) reiser de store spørsmålene med en street credibility som få er forunt. De er naive, men likevel uhyre bevisste på hvordan de kan manipulere publikum til å delta og tro på eller leve seg inn i den mest primitive form for illusjon. Jeg forføres sånn at det skjærer i hjertet å gi fra seg den lille lyseblå bjørnen i syntetisk pels som jeg sitter og hånddanser med på slutten av forestillingen.

*Children, birds and flowers* er basert på vitaet til den hellige Frans av Assisi. Den inngår i det som etter hvert skal bli en serie på tre forestillinger knyttet til ulike konfesjoner innenfor kristendommen. Den første var *The Wanderer*, basert på en liten bok med en høy symbolverdi innenfor den russisk-ortodokse tro, og for den mystiker- og fromhetstradisjonen man vil forbinde med blant annet Dostojevskijs *Brødrene Karamasov*, eller den i Vesten mer ukjente tekstsamlingen *Philokalia*.

Kort fortalt handler *En russisk pilegrims beretning* om en mann som støter på det mysteriøse skriftstedet «Be uavlatelig» og som setter livet sitt inn på å forsøke å oppfylle dette imperativet. Houkka bros. isesatte denne mannens prøvelser i form av en teaterforestilling som utspant seg over et lite bord hvor aktørene fortalte om, og tidvis illuderte hendelser fra mannens liv ved hjelp av kritt og fyrstikker. For publikum var det som å sitte ved bordet på en brun kafé, hvor man blunker til sidemannen når historiene som fortelles blir i tjukkeste laget.

Nå er det katolisismen og Frans av Assisi

som danner utgangspunktet, og det har resultert i en forestilling som er svært annerledes i sitt sceniske uttrykk, men hvor det også er et avgjørende premiss at de har funnet fram til en «skikkelig ekstremist» innenfor sin konfesjon. En ekstremist innenfor pavekirken, slik den russiske pilegrimen var en ekstremist innenfor Østkirken.

Slik sett handler denne serien (så langt) ikke bare om de tre ulike kirkene – altså den katolske, den ortodokse og (neste gang) den lutheranske – men også om personlighetstyper som representerer en så radikal arv at det kan grense mot kjetteri. Et sted i forestillingen inviteres Frank til Rom eller til Vatikanet, men han bare fnyser av invitasjonen til det han karakteriserer for et økumenisk cocktailparty.

Houkka bros. tar utgangspunkt i «Frank's Wild Years» – for Frans av Assisi var opprinnelig rikmannssønn, og dertil en døgenikt som bedrev hor og sov langt utover dagen. I den upretensjøs barsettingen som de har valgt seg for forestillingen, gir det assosiasjoner til rufsete t-banetiggere, dropouts og rikmannssønner, knarkere, narkomaner – som svarer til fordums tiders syndere. Sentimentale følelser overfor tape-re og tiggere kan også synes å bli tematisert som et element i katolisismen når Houkka litt ut i forestillingen slår opp et banner med påskriften «Cafe Italia» og de bråketekstene suppleres med svisker og Nino Rotas gjennomgangsmelodi fra *La Strada* (Fellini).

Min favoritt er den italienske fløtesangerens «L'amore/ding-dong/l'amore/ding-dong». Ellers er det rikelig med fuck-vokabular, framsagt på knotete engelsk, og balansert av finske sanger som blir formidlet via teksting til engelsk. Vi leser også Frans av Assisis bønn, mens sangtekstene spinner langt, langt av sted, i surrealistisk retning.

### Autentisitet

Stilen kan få en til å tenke på Baktruppen og på grunn av temaet ikke minst gateforestillingen FUNNYSORRYJESUS, som jeg senest så i Berlin, etter å ha sett den både i Oslo og i Stockholm på Sergels torg. Hver kontekst gjør noe med forestillingen, men det som kanskje imponerer meg mest er en naivitet og humor som innreflekterer ironi, uten at de likevel opererer med enkle dikotomier eller fiendebilder. Houkka bryter også ned skillet mellom aktører og

publikum, på en måte man sjeldent opplever i teatret. Likevel næres illusjonen fordi det ikke er så skarpe skiller mellom baren og kirkerommet, og fordi begge steder inspirerer til å dele, *to share*, og til å kjenne eller bekjenne hvor falsk, forløyet eller overfladisk man egentlig lever.

Blir teatret et sted for å dyrke religiøs følelse? For å varme seg i lysten til å gjøre et så radikalt valg som Frans av Assisi gjorde, og som vi likevel ikke vil gjøre? Kanskje det, men Houkka bros. spiller med åpne kort, og reflekterer en slik diskusjon inn i forestillingen uten å verken å desavuere religiøs lengsel, eller gi enkle svar ved å fraskrive seg tilknytningene til kirke og tradisjon.

*The Wanderer* skar i formen mer klar av det karismatiske, eller utvendige og «teatraliske» ved religionen, og var enklere å forholde seg til. Men jeg antar at en slik undersøkelse av språk og retorikk er noe av poenget med Houkka bros.' prosjekt.

### Tarek Halaby

På Meteor så jeg i tillegg til Houkka bros. bl.a. en forestilling av den noenogtyveårige danseren Tarek Halaby, som tok utgangspunkt i hans eget liv og identitetskonflikt som sønn av en palestinsk flyktning. Han er andregenerasjons «mann uten land», men oppvokst i et amerikansk middelklasse-miljø. Han er plaget av skyldfølelse, og aggresjon overfor verdens likegyldighet overfor palestinerne, så vel som sin egen paranoia for å bli rammet av stereotype fiendebilder som kategoriserer ham som potensiell terrorist. Halabys framstilling av sin identitetskrise lå på grensen til å bli litt for privat, endog litt generell (på grunn av alderen hans). Men Halaby eksponerte en sårbarhet når han framstilte palestinske selvmordsbombere som ofre for villfarelser, naivitet og manipulasjon. Og når han latterliggjorde «palestinerne» hadde det noe av samme effekt som når svarte approprierer skjellsordene og kaller seg «niggere». Denne delen av forestillingen var fiktiv – fortalt som en narrehistorie eller satire, og derfor tydeligvis et tabubelagt tema Halaby ikke kunne snakke om på den streite måten han ellers forsøkte på. Tarek Halabys forestilling var for øvrig en blanding av performance-lecture og stand-up som kan se ut til å være uttrykk for en generell trend som Meteor fanger opp. ■

# Projeksjonenes gjestgiver

(Nitra/Slovakia): En ny form for dokumentarisk intimteater: Petter Alexander Goldstines «American Dream»-middag ble vist for første gang utenfor Norge under Nitra-festivalen i Slovakia. AV THOMAS IRMER



Mona Lisa Carpenter Lisika  
Wonderwoman/USA employee  
Hello, I dream of being a star.  
My name is Mona Lisa, not just like the picture, way better than that, I'm real.  
My dream has always been to have a home and a family of my own.  
I'm from a broken family. I looked 22 years for my father and found him.  
I was 22, he was 72. He is resting in peace now.  
I have a son, Max William Carpenter (1/17/2000), he graduated kindergarten yesterday.  
I was 38 when I had him.  
I was divorced unfortunately. I still wait my home for Max and I. I will.  
I'm wonder woman. A wonder what I'll be doing next.  
My motto: I do it with extra L.L.C.

Fra Goldstines reise i USA, Mona Lisa Carpenter Lisika... Foto: Petter Alexander Goldstine

En formell, men håndskrevet invitasjon. Adressen er ikke helt enkel å finne, det dreier seg om en liten enebolig i utkanten av Nitra, 70 kilometer øst for Bratislava, årlig gjestgiver for den internasjonale festivalen Divadelna Nitra. Goldstine, en høyvokst ung mann med mektig fullskjegg, åpner døren og snakker nesten aksentfri american english. Han er stadig i gang med å tilberede maten, men ønsker velkommen til bords og til et glass vin.

Kveldens overskrift er «The American Dream Today» og man frykter egentlig en tungt belastet politisk diskusjon. Sannsynligvis har den amerikanske drømmen aldri vært så ødelagt i Europa som i dag, da selv det historiske perspektivet på USAs

innvandermagnetisme står for fall. Den amerikanske drømmen, det var den om «from rags to riches» som mulighet for mannen i gata eller i det minste for hans etterkommere. Og i dag? Da middagen ifølge invitasjonen er tenkt for åtte personer, forestiller man seg at kveldens «samfunn» vil være satt sammen av svært ulike mennesketyper. Og riktig nok – rundt Goldstines kraftige stuing samles to teaterprofessorer (fra henholdsvis Slovakia og Bulgaria), en redaktør fra Praha, en ung kvinne fra Polen, og undertegnede tyske kritiker. Det heter jo at den amerikanske drømmen fortsatt teller i midtøst-Europa, at man der gjerne minnes forfedre som har realisert den – og i Slovakia kjenner alle historien om Andy Warhols mor som flyttet fra

en fattig fjellandsby og som ble fast inventar ved sønnens store fester i New York.

## Gjestebud

Men gjestgiveren spør ikke hva den amerikanske drømmen betyr i Slovakia eller i Polen, han spør først hvem hans gjester er, og deretter spør han om de personlig forbinder noe med denne én gang så kraftfulle forestillingen om et bedre liv. Professoren fra Bratislava snakker om den formodentlig angstfremkallende dårlige pensjonen hun snart vil gå av med. Hennes kollega fra Krakow snakker om de mange unge polakene som for tiden arbeider i Irland og England, med håp om å vende tilbake om et par år. Redaktøren fra Praha minnes at den største andelen

amerikanske deltidsuropeere oppholdt seg i hans by etter 1989. Og det ser ut til at den amerikanske drømmen i dag på én eller annen måte hører hjemme i omveltningene i det såkalte transformasjonssamfunnet i Europa. Gjestgiveren lytter svært oppmerksomt, innvendinger og kontroverser ligger fjernt fra hans agenda.

Til den andre delen av kvelden – maten er ryddet vekk – åpner han en laptop med tilkoblet projektor. På sine reiser i USA har han truffet hundrevis av mennesker og spurt dem om deres personlige drøm. Tilfeldige bekjentskaper gjort på veien, gjennom landet, mennesker som stort sett kortfattet har formulert sine drømmer i Goldstines to notatbøker, for deretter å la seg fotografere av ham. Han lar notatbøkene gå rundt bordet, slik at man kan bli i dem, og når man finner en «drøm» man vil se et ansikt til, skal man gi beskjed. Goldstine kan nemlig dermed vise bilder og fortelle historien bak. Også dette føles, som første del, behagelig og utvungent. På skjermen ser man at han virkelig har hundrevis av bilder klare, og at han ikke kjører et ferdig planlagt program. Én mann skriver at det eneste han vil er å kunne vende tilbake til sin familie,

---

## Goldstine får fremmede til å engasjere seg i en privat samtale med hverandre

---

som hans arbeidssituasjon sannsynligvis har tvunget ham vekk fra. Goldstine viser ham frem med et par klikk – portrettet av en afroamerikaner et sted på vestkysten av USA. Målet – eller drømmen – til en ung kvinne er å bli en stor kunstner. Men i den amerikanske provinsen, hvor hun ser ut til å befinne seg, virker denne drømmen langt unna rekkevidde. Goldstine kommer ikke med noen bedømming, forteller bare anekdoten fra møtet med henne. Utvalget, slik det fremstår når man blar gjennom drømmebøkene og ut ifra interessen til kveldens middagsgjester, viser et flertall av mennesker som driver langs periferien av den lavere middelklassen. Deres forhåpninger fremstår ikke overdrevent store eller messianske, men snarere beskjedne. Noe også stilen på deres bidrag avslører. Det er iblant enkle


ønsker om harmoni, ofte også bare om en noenlunde vellykket overlevelse. Det man vanligvis forbinder med den amerikanske drømmen, en oppstigning til grandiose muligheter, finnes knapt blant bidragene. En eldre herre, fotografert av Goldstine som lykkelig komponist ved sitt piano i San Francisco, sier at han har kunnet leve ut sin drøm fordi han som bankansatt har tjent penger til å drive med musikk. Alle de (kanskje tyve – femogtyve) utvalgte portrettene fra notatbøkene har Goldstine nå lagret på ny – og på slutten av kvelden lar han dem passere revy sammen med landskapsfotografier fra reisen.

### Innovativt

Det finnes mange muligheter til å teoretisere rundt denne kvelden som interaktiv performance, eller som en utveksling av projeksjoner med utgangspunkt i den amerikanske drømmen – en utveksling som i siste ende er knyttet til Goldstine og hans prosjekt. Kanskje til og med som en ny form for dokumentarisk intimteater, med utgangspunkt i bildene og historiene som Goldstine har samlet på sine to åttemåneders lange Amerika-reiser. Avgjørende er likevel hvordan han nærmest umiddelbart får fremmede mennesker til å engasjere seg i en privat samtale med hverandre, og hvordan dette knyttes til interessen for hans billedhistorier. Petter Alexander Goldstine har studert fotografi i USA og begynte med portretter i tradisjonen fra sosialreportasjene til Walker Evans og Robert Frank. Fotografiene deres henger i dag i museer, og nettopp slik blir de betraktet, fordi deres sosiale dimensjon – som er knyttet til en kontekst som spenner fra 30- til 50-tallet – for lengst har blitt en del av bildenes aura. Derfra har Goldstine søkt en form for billedbetraktning som ikke stanser ved synsopplevelsen, men som også innbefatter den kontekstuelle situasjonen betrakteren ser bildet i – noe som kanskje muliggjør en virkelig reaksjon. Med et middagsselskap som ramme blir dette kollektivt mulig – og hendelsen kan dessuten bli svært personlig og arte seg som en form for «teater rundt bordet». Intenst, innovativt. ■

.....  
(Oversatt av Henning Gärtner)

# KUNSTBORDEN



# Fra performance- kunst til teater og tilbake

(Hamar): Kunstbankens  
performancehelger på  
Hamar viser klassisk og nyere  
performancekunst. Rapport fra  
festivalene i 2006 og 2007.

AV KNUT OVE ARNTZEN

Både Performancekunsthelgen i Kunstbanken på Hamar i fjor, og den som ble organisert fra 26. til 28. oktober i år, er del av en serie på til sammen fem festivaler som tematiserer performancekunst. Under «Rom for kunst»-prosjektet (2001 – 2003) fikk Kunstbanken midler av Norsk kulturråd til å lage et visningsrom for performancekunst, og senere har Kunstbanken tatt initiativ til å ville lage et dokumentasjons-senter. Kunstnerisk leder Ingrid Blekastad har arbeidet systematisk for å synliggjøre en kunstform i skjæringspunktet mellom den senmoderne og konseptuelle kunsten og den postmoderne hybriden mellom teater og billedkunst. Sammen med de presentasjonene som har funnet sted i Lillehammer Kunstmuseum, kan man konstatere at det indre Østland har fått en kunstdynamikk det står respekt av. Kunstbanken på Hamar holder til i en gammel bankbygning, med et tilbygg og loft finansiert av støtten fra «Rom for kunst». Utstillingsrommene i første etasje egner seg for forestillinger av forskjellig karakter, og i hele dette komplekset er det kunsthelgen finner sted en gang i året.

I følgende artikkel vil festivalene fra henholdsvis 2006 og 2007 bli belyst fra et felles perspektiv; det at begge ga en presentasjon av både klassisk og nyere performancekunst. Den nyere performancekunsten arbeider mer ubesværet i forhold til forventninger og konvensjoner om hva performance-

kunst er. Det vil si at man både møter den generasjonen som arbeidet og fortsatt arbeider konseptuelt, og en generasjon som ser konteksten og det sosiale aspektet som like viktig som å ivareta «den kunstneriske renheten». Enskjønt dette skillet var sterkere i 2007 enn i 2006. Noe som kan ha sammenheng med at 2006-festivalen var mer knyttet opp mot performance og «lecture» – dvs. performancelecture; det å fremføre foredrag i ambiente settinger, eller mot å la publikum bli overrasket over å bli presentert for et utendørs mysteriespill. Festivalen i 2007 bød derimot på finsk performancekunst, gammel og ny, i skjæringspunktet mellom gammelt og nytt. I den følgende presentasjonen av festivalen i 2007 vil jeg fokusere på de finske kunstnerne, selv om flere nyere norske performanceprosjekter også ble presentert, vd Thora Dolven Balke, Ingvild Lagnngård og Ingri Midgaard Fiksdal, samt ved Ruben Knutsen, Elsiabeth Mathisen og Roghie Asgari Trovund.

#### Baktruppen

Under festivalen i oktober 2006 var en av hovedattraksjonene Baktruppen, som viste *FUNNYSORRYJESUS* med publikum plassert i Kunstbankens foaje og med aksjonsforestillingen på gaten utenfor. Jeg hadde allerede sett den i Bergen tidligere samme år. Det er en forestilling som tematiserer Bibelen som billedbok, nesten som i den senere middelalders og tidlige ny-tids utartede mysteriespill. Baktruppen setter bildene fra bibelhistorien inn i en komisk-naiv ramme, og lager det perfekte måltid utenfor det vinduet som tilskuerne ser forestillingen gjennom. Dessuten registrerer de alt som skjer på gaten og beretter om det; slik som man beretter fra minnebøker og minnesanger. Man blir lett rørt, og tenker på recycling av de store kildene i teaterhistorien som et kunstgrep. Den enkle og naive teatraliteten blir koblet opp mot det stedsspesifikke, i dette tilfelle en heller utravel gate i en heller liten by, og med nysgjerrige tilskuere i vinduene på den andre siden av gaten. Jeg grep meg i å tenke på at det også kunne ha vært arrangert.

Aktørene kommer inn og kommenterer det som skjer utenfor på gaten, og vi ser scenene fra bibelhistorien passere revy, inntil politiet kommer og spør hva det egentlig er som skjer når en naken mann klatrer opp

på taket av en bil og sier at han er Jesus. Til slutt inviteres man til gatefest og drikker rødvin av en kalk som jeg fikk ansvaret for. Jeg ble kanskje utsatt for det Carl Henrik Grøndahl har omtalt som «teatret og be-smittelsen» (*Spillerom* nr 1-1985, s. 13-16), i den forstand at man som kritiker blir for involvert og dermed sympatiserer med forestillingen.

#### Rabih Mroué

*Make me stop smoking* er en performancelecture eller monologforestilling av libaneren Rabih Mroué, som var lagt opp som et vitenskapelig foredrag med visninger av dias og videobilder. Mroué er sterkt inspirert av en annen libanese, Walid Raad, som er bosatt i New York, og som med prosjek-

byggingens tjeneste, for å skjønne hvor rykende aktuelt dette er. Mroué begynte i 1990 å lage denne typen forestillinger, hvor han søkte å belyse sammenhengen mellom kunsten og teatrets ulike språknivåer og kommunikasjonsmulighetene som oppstår mellom dem, og der det er den politiske og økonomiske konteksten som er viktig. Det siste fører til konfrontasjoner med sensuren i Libanon, som er det av de arabiske landene som kanskje har virket mest tolerant og liberalt til tross for de dype krisene som har inntruffet med jevne mellomrom. I senere tid har Mroué aldri kommet lenger enn til premieren hjemme i Beirut, før sensuren har lagt ned forbud mot videre spillinger. Så reiser han til gjengjeld til Europa, der han har arbeidsmuligheter ved de større pro-

---

## Det er som om den postmoderne ironien aldri har eksistert, og det popkulturelle bare var et blaff som aldri nådde finskebukten og Baltikum

---

tet *The Atlas Group Archives* har sjokkert verden med sine fortellinger mellom *fake* og virkelighet, det vil si fortellinger som ligger mellom en konstruert «virkelighet» og «sanne» historiske hendelser. Raad har i Norge opptrådt på Kunsternes Hus i Oslo, i BIT Teatergarasjen i Bergen, og har vært formidlet gjennom Nettverk for scenekunst til Black Box i Oslo og Teaterhuset Avant Garden i Trondheim.

Den yngre Rabih Mroué (født 1967) virker mer postmoderne og teatral i sitt anslag, og leker mer med materialet enn Raad. I 2004 laget Mroué forestillingen *Who's afraid of Representation*, med kommentarer til et libanesisk samfunn sterkt preget av borgerkrig, og til de sosiopolitiske implikasjonene dette fikk for forholdet mellom samfunnsmessige grupper, så vel som mellom religionene. Forestillingen ble vist på BIT Teatergarasjen i 2006. I *Make me stop smoking* tematiserer Mroué hvordan historieskriving har med identitetsbygging å gjøre, og hvordan historikerne bidrar, med sin måte å tolke hendelser på, nesten som om de kan hentes ut fra et stort, fiktivt arkiv. Det er nok å se på hvordan norske historikere har skjønnet norsk historie i nasjons-

duksjonsorganisasjonene, slik som Hebbel Theater (HAU) i Berlin.

#### Goldstine og Johannessen

Andre prosjekter på Kunstbankens performancehelg i 2006 var ved Petter Alexander Goldstine og Kurt Johannessen. Goldstine laget en pilegrimsvandring fra Oslo til Hamar, med en hyggelig samling i Kunstbankens storsal hvor han fortalte om sine opplevelser underveis til fots langs den lange veien mellom de to byene. Kurt Johannessen viste arbeider basert på studier av elementer fra naturen og menneskeskapte enkeltgjenstander – slik som stein, vann og en kule. Han har invitert til en dialog med publikum med tanke på å forstå elementene, med arbeider som *Andre kule* og *Tredje overlevering*, begge fra 2006. Det interessante ved Johannessens arbeid er at de etter hvert forholder seg til minimalisme og situasjon på en mer lekende måte enn i de mer «stramme» og tidsvarige arbeidene hans fra tidligere år. Det han viste denne oktoberdagen i 2006 i Kunstbanken Hamar hadde ingen tittel, og i denne demonstrasjonen av et stykke klassisk performancearbeide ble vi påminnet om den tiden da performance-

kunst og teater var atskilte størrelser. Men det er de ikke nå lenger. Johannessen burde være pensum i teatervitenskap og Mroué på kunsthistorie. Grensene går i oppløsning – noe Kunstbanken har bidratt til å tematisere.

#### Fra «fjernsynsteater» til performance

I programmet til performancekunsthelgen i 2007 blir man minnet om hvordan nordmenn på 1970-tallet ble oversvømmet av finsk TV-teater som skapte et inntrykk av dystrehet og statiske situasjoner. Den gangen var det ikke mange som var i stand til å definere den stilen som dette var uttrykk for; nemlig en spirituell realisme med innslag av sen-ekspresjonisme og sen-symbolisme. Det passet ikke inn i den etablerte norske sosialrealismen med dennes sterke naturalistiske tilnærmelse. Nå er det egentlig bare fint å bli minnet om dette, fordi den finske performancekunsten reflekterer noe av det «famøse» finske fjernsynsteatret. Likheten ligger i det situasjonistiske og konseptuelle. For eksempel i Roi Vaaras statiske situasjoner, blant annet *Balloon man* hvor han slipper sorte ballonger utover et landskap – være seg landleg eller urbant – og publikum følger med på hvordan ballongene forsvinner inn i himmelen. Vaara tilhører den klassiske performancekunsten som ikke arbeider med handling i narrativ forstand, men viser tilstander av mental karakter. Det samme gjelder Irma Optimist, som riktignok har et ironisk tilnærmelse i sine konseptuelle forløp, slik som i *Natural Artifice*. Den samme tradisjonen videreføres i den yngre Essi Kauslainens *(Trans)Formations-Part 2* som tar utgangspunkt i det punktet eller øyeblikket da ting endrer seg.

#### Ny skole

De senere årene har det vokst frem en skole i finsk performancekunst, som i en artikkel i *News From the Finnish Theatre* i desember 2006 treffende ble omtalt som «den nye finske performancekunsten». Det som kjennetegner den er at utøverne delvis springer ut fra Annette Arlanders performancekunstskole ved den finske Teaterhøgskolan i Helsingfors, og at den er blitt formidlet av Virve Sutinen som har ledet scenekunstavdelingen ved Kiasma Konstmuseum i den finske hovedstaden. Og utvalget er på dette punktet svært dekkende under performancekunsthelgen. Vi

får se en ny-narrativ performancekunst som baserer seg på workshoparbeid og improvisasjon, og som inneholder multimedia så vel som dansekoreografiske og skuespillorienterte elementer. Det gjelder ikke minst *Mr. Nilsson – I memo of time*, en regulær forestilling som ble vist på Hedmark Teater, med regi og manus av Tuija Kokkonen og gruppen Maus and Orlovski. I scenebildet ser man et tre, en videoskjerm og en oppstilling med mikrofoner; til sammen et slags «performancedramaturgisk» landskap. «... Vi blir presentert for en rekke små fortellinger av ulik art. Det er historier om personer og opplevelser, refleksjoner og miniforelesninger», som det så presist ble skrevet i Hamar Arbeiderblad (27. oktober).

En orientering i retning av statiske bevegelsesmønstre ligger i performancearbeidet til gruppen Oblivia, som har deltagere ikke bare fra Finland, men også fra Island og Storbritannia. *Everything You Say will become Dust Anyway* inneholdt en minimalistisk koreografi på grensen mellom dans og performancekunst. Et arbeid med musikkalsk tilnærmelse var Juha Valkeapääs *Silence*. Det var

i hovedsak en stemmepformance med enkelte symbolhandlinger som skulle vise et indre opplevelsesplan. Utgangspunktet er miljøet i det proletære, østlige Helsingfors, hvor Valkeapää bor. Han vil vise det spirituelle ved det enkle gjennom små minifortellinger ledsaget av en guttural stemme som kan minne om den amerikanske stemmekunstneren Meredith Monks bruk av stemmen som et lydlig og koreografisk element. I dette arbeidet er vi bokstavelig tilbake i det finske TV-teatret, eller nærmere bestemt i Kunstbanken Hamars hovedsal. Vi føler at tiden står stille, som om den postmoderne ironien aldri har eksistert, og det popkulturelle bare var et blaff som aldri nådde de spirituelle kyster omkring finskebukten og Baltikum. Nå har vi endelig fått oppleve dette i Norge, takket være en ivrig holdning til formidling og dokumentasjon av performancekunst i den lave, underlige bygningen som det står Kunstbanken Hamar på banneret til.

Her burde absolutt et senter for performancekunst ha gode vilkår. ■

**“Boken omhandler regikunst som et postmoderne fenomen”**

**“Det marginale teater”, med undertittel “et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk”, beskriver og eksemplifiserer regikunst i teatret mellom det klassisk-modernistiske og det postmoderne.**



(BOKEN HAR FLG. ISBN-NR.: 82-90359 80-2)

*Annette Arlander & Erla*  
AKADEMISK FORLAG

Innehaver Øyvind Nicolaysen  
N-5164 LAKSEVÅG  
TLF. MOBIL 92 23 20 14  
epost: onico@broadpark.no

**I SALG NÅ!**

BESTILLES I BOKHANDELEN  
I SALG HOS STUDIA AS  
TLF. 55 54 50 00  
EPOST:STUDIA.BOK@SIB.UIB.NO  
& DIREKTE FRA FORLAGET

**KR. 250,-**

# samtidsfestivale

Elfræde Jelinek: ULRIKE MARIA STUART, regi. Melanie Mederind, Nationaltheatret 2007. Foto: Gisle Bjørneby



## – skjæringspunkter mellom tekstteater og autentisitet

AV THERESE BJØRNEBOE

**E**irik Stubø har nok hatt flere tanker i hodet da han valgte Samtidsfestivalen som navn på den nye festivalen som skulle ambulere med etablerte Ibsenfestivalen på Nationaltheatret annet hvert år. For *samtidsfestival* er en fleksibel betegnelse, som ikke forplikter eller låser en til et program bestående av utlukkende samtidsdramatikker eller nye stykker. Kanskje det skyldtes erfaringer med en festival der man allerede hadde ekstremt fastlåste rammer – hvor

programmet begrenser seg til én dikter, Ibsen; som igjen vil si tekstteater. I forhold til viktige teaterfestivaler internasjonalt, er et så smalt program oppsiktsvekkende, og det medfører unektelig også en risiko for å oppmuntre til nasjonal sjåvinisme. Men Ibsen-debatten skal jeg la ligge.

### **Tekst i fokus**

Samtidsfestivalen 2007 viste at flere hensyn kan gå hånd i hånd. Men også at det å fange opp helt nye stemmer innenfor norsk

og utenlandsk dramatik ikke har veid tyngst, og at det å formidle nye teaterformer har vært viktigere. Det kom til uttrykk gjennom programmet på Nationaltheatret, som jo fortsatt er festivalens hovedarena. Men tendensen ved de teaterformene som ble vist her, pekte like fullt mot tekstteater. Skjønt vesensforskjellig fra det teatret man forbinder med Ibsen. Et eksempel var Laurent Chétouanes fullstendig antiillusionistiske oppsetning av Heiner Müllers *Bildebeskrivelse*, og gjestespiellet av Falk Richters *Under isen*. Her besto teksten i stykket delvis av en slags «readymates», i form av klipp fra en dokumentarisk film om næringslivsrådgivere, og delvis av personenes enetaler. Richters oppsetning hadde en reduktiv form, hvor skuespillerne satt ved et langt konferansebord, som strakte seg over hele hovedscenen, og der Thomas Thieme (les intervju lenger bak) i hovedrollen leste den poetiske teksten om Niemands barndom som et konferanseinnlegg. I en sceneanvisning til stykket skriver Richter at «alt tyder på at de har slått seg til for godt.»

Eirik Stubøs oppsetning av *Neger og hunder i kamp* (som fikk en sterkt forsinket premiere) har likhetstrekk med disse forestillingene med sitt antiillusionistiske scenebilde og fokus på tekst. Stubøs scenespråk viser innflytelse fra tysk og flamsk teater, og en slik affinitet må kunne sies å ha nedfelt seg i festivalprogrammet.

Årets festival viste at de estetiske uttrykkene innenfor og utenfor institusjonene nærmer seg hverandre, og det er nok også en effekt av samarbeidet om Samtidsfestivalen mellom flere institusjoner i Oslo. *Bildebeskrivelse* kunne like gjerne blitt vist på Black Box (og for den saks skyld Meteor), mens de Utvalgte *Jimmy Young* ble vist på Amfiscenen og Sons of Libertys nye forestilling på Torshovteatret. På den andre siden spørs det om noen av de ikke-institusjonelle kompaniene i Norge er sterke nok på tekst til å arbeide i det landskapet som nettopp BIT-Teatergarasjen og Black Box Teater har synliggjort gjennom flamske gjestespill.

Det sies at den franske dramatikerne Bernard-Marie Koltès (1948 – 1989) spiles i større omfang utenfor Frankrike enn i hjemlandet, og særlig i Tyskland. Det er

likevel neppe forklaringen på hvorfor man hadde valgt et tysk gjestespill, *Kampf des Negers und der Hunde*, til festivalen. Og Koltès kan jo i sin egen rett oppføres når som helst. Med Dimiter Gotscheffs oppsetning dreide det seg like mye om å introdusere en regissør som har blitt et sentralt navn i tysk teater, men som selv er bulgarer. I intervjuet vi trykker, er tema hans nye oppsetning av Heiner Müllers *Perserne* fra i fjor, som ble valgt som Årets forestilling i Theater heute i august i år, og som i uttrykket er svært forskjellig fra den satiriske og showpreget teatrale Koltès-oppsetningen. Men som i sitt fokus på kropp og språk også ville kledd Samtidsfestivalprogrammet.

#### Realisme og autentisitet

Jelineks *Ulrike Maria Stuart* var kanskje den dristigste norske egenproduksjonen på festivalen, i den forstand at det er en tekst som tvinger regissør og ensemble til å komponere sitt eget stykke. Skape situasjoner og scener, synsvinkler, og bestemme hvilken historie de vil fortelle. Og fordi Jelinek spiller ballen videre til et regiteater som har tilkjempet seg en slik rett, ved å presse dem enda mer på å vise *holdning*. I *Ulrike Maria Stuart* knytter utfordringen seg også til RAF, Røde Armé Fraksjon, som man jo ikke kan gå ut ifra at et norsk publikum har store forkunnskaper om.

Forrige nummer innholdt en anmeldelse av den tyske urpremierer, i regi av Nicolas Stemann, og i forhold til den løste ikke Melanie Mederlinds oppsetning utfordringene i stykkets paradoksale behandling av tid og historie like bra. Men jeg tror ikke dette kan ses uavhengig fra en forutsetning som er knyttet til den tyske konteksten, nemlig at RAF er et «tysk traume». Det knytter seg spørsmålet om hvorfor (deler av) den tyske studentbevegelsen, som i utgangspunktet var antivoldelig, kunne gå i en slik retning, og til at sårene fra den gang fortsatt er åpne; slik det kom til uttrykk i de sterke reaksjonene da innsatte, tidligere RAF-medlemmer søkte om benådning i år. Men det knytter seg også til politisk og historisk fortelse.

Regissør Mederlind har mot slutten av forestillingen på Nationaltheatret flettet

inn Jelineks regianvisninger foran i teksten (gjengitt i tyske teaterprogrammer), hvor det heter at personene i stykket ikke må framstå som identiske med seg selv, men som produkter av ideologi. Dette tok forestillingen innover seg, særlig mot slutten hvor Ulrike Meinhof ble framstilt av fire, identisk utseende skuespillere, og i «filminnspillingen» hvor Baader regisserer Meinhof og Ensslin i scener fra Schillers *Maria Stuart*. Men så kommer spørsmålet om *autentisitet*. Den for meg viktigste forskjellen mellom oppsetningene i Oslo og Hamburg var at sistnevnte iscenesatte forholdet mellom mor (Ulrike Meinhof) og barna («prinsene i Tower») som en generasjonsmotsetning, og at denne kom til uttrykk i rollebesetningen. Det brakte realitet inn på scenen. De unge ga uttrykk for sin generasjons *virkelige dilemma* ved å tilhøre det postideologiske underholdningssamfunnet («Å hvor gjerne skulle vi ikke opplevd det repressive apparatet selv!»), og sto på scenen som seg selv. De eldre, som tilhørte samme generasjon som RAF (og Jelinek), hadde sin posisjon å forsvare, og ble også refleksjoner av det som Jelinek snakker om som desavuert historie (det venstrepolitiske prosjektet) i en videre, men også konkret forstand; som «skrap-gods», som gamle kvinner.

På Münchner Kammerspiele iscenesatte Jossi Wieler stykket som klassisk teater og deklamasjonsdrama, uten bruk av video eller performance, i motsetning til både Stemann og Mederlind. Han brød seg ikke om å ta «virkeligheten inn på scenen», eller skape her-og-nå-realisme. Og det behøver man kanskje ikke å gjøre med Jelineks tekst. Men Mederlind forsøkte, og hun grep til dokumentarfilm (Rudi Dutschke, besettelsen av den tyske ambassaden i Stockholm, Vietnam-krigen, osv.). Det ga forestillingen preg av å være dokumentar-teater, slik Jelineks stykke *ikke* er. Men det viste også at dokumentarfilm kan være et litt billig virkemiddel for å skape realisme og autentisitet. På dette punktet har institusjonsteatrene ennå mye å lære av det ikke-institusjonelle teatret. ■

# Fremmedgjort rasisme

Eirik Stubøs NEGER OG HUNDER I KAMP er en teksttung, men nyansert forestilling. AV ANETTE TH. PETTERSEN

.....  
 Bernard-Marie Koltès: **NEGER OG HUNDER I KAMP** Oversatt av Thomas Lundbo. Regi: Eirik Stubø. Scenografi: Kari Gravklev. Lys: Ellen Ruge. Nationaltheatret, Bakscenen. 26/11  
 .....

Nationaltheatrets oppsetning av Bernard-Marie Koltès' stykke har vært utsatt hele to ganger denne høsten. Opprinnelig skulle forestillingen hatt premiere i oktober under Samtidsfestivalen, men grunnet sykdom ble den utsatt til 21. november. Deretter ble den altså flyttet ytterligere fem dager, og 26. november hadde *Neger og hunder i kamp* en etterlengtet premiere. Samtidsfestivalen hadde lagt opp til flere Koltès-evenementer, og det var sånn sett skuffende å måtte vente så lenge på den norske versjonen. Tyske Schauspiel Frankfurt gjestet festivalen med samme stykke i regi av Dimiter Gotscheff [*denne forestillingen ble opprinnelig produsert av Berlins Volksbühne, se anmeldelse i nr 2-3/2007. red. anm.*].

Når det er sagt, tror jeg *Neger og hunder i kamp* har hatt godt av ikke å ha premiere så tett opptil sin tyske tvilling. I Gotscheffs variant ble hovedscenen tatt i bruk, med utstrakt bruk av scenerom og sal, og mangefarget konfetti som snødde ned på scenen gjennom hele forestillingen. Eirik Stubø benytter derimot Nationaltheatrets Bakscene, som for anledningen er strippet for rekvisitter.

## Afrika

Bakscenen er bokstavlig talt omgjort til en sort boks, kun utsmykket med et stort rødt neonskilt med AFRIKA som henger midt over scenen. I bakgrunnen spilles lav operamusikk, Schuberts *Erlekönig*. Det er nærmest som å ankomme en tom bar, hvor kun neonskiltet gir vage antydninger til hvor vi befinner oss. Alle skuespillerne entrer rommet og setter seg på stoler med ryggen til publikum, rett foran første rad. Issaka Sawadogo stiller seg midt på gulvet og sier: «Jeg er Alboury. Jeg kommer for å hente liket.» Enkelt og likefremt. Og Bjørn Floberg i rollen som Horn svarer unnvikende på Albourys spørsmål – men sittende på stolen sin med ryggen til publikum. Handlingen finner sted i Afrika, hvor Horn arbeider som sjef for en anleggsplass. Alboury er innfødt i landsbyen hvor anleggsplassen ligger, og kommer for å få utlevert liket til sin bror. Etter hvert kommer det frem at Cal, en arbeider på anleggsplassen, står bak drapet som forsøkes fremstilt som en ulykke.

Horn benytter seg av en rekke hersketeknikker i samtalen med Alboury. Han forblir sittende, og benytter seg av fraser som «i all oppriktighet» og «oss i mellom» – til tross for at det er åpenbart at han ikke er verken oppriktig eller fortrolig. Han omtaler liket som om det var en hvilken som helst gjenstand, og forsøker å styre Alboury inn på andre samtaletemaer. «Du store all verden – så du er intelligent, du,» uttaler Horn på et tidspunkt. Og denne nedlatende tonen

preger både Horns og Cals oppførsel overfor de innfødte i samfunnet hvor de bor og arbeider. Cal, spilt av Björn Bengtsson, omtaler arbeiderne på anleggsplassen som «dom jävla svartskallene», og er åpenlyst rasistisk. Men i bunnen ser det ut til å ligge en generell skepsis overfor mennesker i sin helhet hos flere av karakterene.

## Fjern prating

Scenerommet er som sagt tømt for gjenstander og det er et fravær av eksterne lyder. Dermed presenteres vi for en naken forestilling, bestående av personene, tekstene, lyden og lyset, og sistnevnt leder oss gjennom iscenesettelser. Lyset flytter oppmerksomheten dit den trengs, og understreker nyansene i teksten. Skuespillerne befinner seg store deler av forestillingen sittende med ryggen til publikum – selv når de snakker. Der Gotscheffs versjon var preget av intensitet, farger og bevegelse er Nationaltheatrets forestilling snarere et mørkt og distansert samtaledrama. Alt foregår i teksten, og det er som om teksten hele tiden ligger og svever et lite stykke foran skuespillerne. Problemet er at det til tider er litt vanskelig å høre hva som blir sagt, og dette forsterkes i fraværet av lyd og av rekvisitter. Når skuespillerne innimellom senker stemmen eller snakker for fort eller utydelig blir det veldig vanskelig å få med seg hva som blir sagt. Jeg hører derimot publikum godt, det blir publikum som bistår forestillingen med den kroppsligheten som er fraværende

# AFRIKA



i scenerommet. Jeg hører sidemannen min puste, jeg hører ham snyte seg og klø seg på armen og jeg hører magen til tilskueren rett bak meg rumle. Scenesetelsen vises frem, og tidvis er det som om jeg ser Stubø instruere skuespillerne – uten at dette tynger forestillingen.

## Dikotomisk tankegang

Det er et segregert Afrika som kommer frem i *Neger og hunder i kamp*. Kanskje vil det være mer riktig å si at vi møter en delt verden – for det er ikke bare Afrika som preges av en dikotomisk tankegang. Alle karakterene forholder seg til verden, og til hverandre, gjennom en oss-mot-dem-tankegang. «Jeg trodde jeg kjente afrikanerne – liv og død betyr ingenting for dem,» uttaler Horn. Denne konsekvente jeg-dem tankegangen skaper distanse mellom menneskene i scenerommet, som skaper en enda kjøligere forestilling enn den allerede distanserte spilleformen gjør. Albourey hevder at Afrika ville fungert bedre om man hadde hatt større segregering, at for eksempel den sorte befolkningen gikk ut om morgenen, og den hvite om ettermiddagen. Horn avfeier han: «Folk må tvert i mot tvinges til å samarbeide.» Denne nedlatende holdningen, ispedd elitisme, ligger sterkt i bunnen

av hans holdning overfor de øvrige karakterene.

Horn har en visjon om å samle verden i ett land. Han har regnet ut at om man samler hele verdens befolkning, alle seks milliardene, i førtifire etasjes høye blokker (i mellomstore leiligheter) vil man kunne være i stand til å skape en by som ikke vil ta mer plass enn halve Frankrike. Og da står man jo fritt til å utvinne alle ressursene i for eksempel Afrika. «Jeg er litt kommunistisk jeg også, på min måte,» sier han og fortsetter: «Ideen min er mye mer broderlig enn din.»

## Kald babling

Petronella Barker spiller Leone, kvinnen Horn skal gifte seg med. Hun ankommer Afrika samme dag som Albourey gjør krav på liket til sin bror. I teksten er Leone en sjarmerende, men usikker pratmaker. Men fremtoningen til Barkers Leone er en klar motvekt: kald og sikker. Dermed kommer distansen mellom skuespillerne og teksten her ekstra tydelig frem. I samtalen med Cal snakker Cal nedlatende til Leone – uten at hun noen gang virker truet av det han sier. Til det er kroppsspråket for tydelig og sikkert. Hennes usikkerhet kommer frem i måten hun omtaler seg selv; «så slitsom jeg

er», «så dum jeg er.» Den eneste som får Leone til å slappe av er Albourey. I deres første møte forholder han seg taus til henne, og hun tror dermed at han ikke behersker språket hennes. Ironisk nok fører ikke dette til en ytterligere fremmedgjøring, men snarere til at Leone slapper av. «Vi snakker begge utenlandsk,» sier Leone. Hun babler i vei, ispedd tyske Goethe-sitater, og når Albourey etter hvert avdekker at han behersker hennes språk kommer ikke dette som noen stor overraskelse for Leone.

Alle de fire karakterene virker fremmedgjorte overfor verden, og underliggjort overfor teksten, og alle klamrer de seg til hverandre. Cal klamrer seg til Horn, som i sin tur klamrer seg til Leone – i frykt for å bli alene i verden igjen. Leone vender seg derimot mot Albourey, som muligens er den eneste som ser ut til å finne seg til rette i sin ensomhet og fremmedhet. Rasjonaliteten i teksten, og ikke minst fremførelsen av den, fremhever denne følelsen av å være fremmed og ikke finne sin plass i verden. Tekstbasert teater har etter hvert blitt Stubøs signatur, og til tross for at det tidvis er vanskelig å høre hva som blir sagt skaper Stubøs tydelige, men samtidig lavmælte, regi refleksjonsrom for tilskueren. ■

# Jelineks teaterkoncept fascinerar

Blick på Samtidsfestivalen:  
Nationalteatrets **ULRIKE MARIA  
STUART** omtalt av teaterkritiker Gösta i  
finske Hufvudstadsbladet.

AV GÖSTA KJELLIN

.....  
Elfriede Jelinek: **ULRIKE MARIA STUART**  
Översättning: Elisabeth Beanca Halvorsen  
Regi: Melanie Mederlind Scenografi: Katrin  
Nottrodt Nationalteatret, Amfiscenen,  
Skandinavisk premiär 28. sept  
.....

**A**rets dramatiker är Elfriede Jelinek, och årets pjäs är hennes *Ulrike Maria Stuart!* utropar kritikerjuryn i tyska *Theater Heute*. Men det märkliga är att årets pjäs inte riktigt existerar. Författaren har näm-

ligen bestämt att den inte får offentliggöras såsom text, utan ska upplevas som integrerat element i en teateruppsättning. Någonstans finns ett hundrasidigt manuskript, som dock bara lästs av några få översättare och regissörer. Dessa har sedan skapat vidare i Hamburg, Hannover, München och nu på norska Nationalteatret.

#### «Ett drottningdrama»

Den varma och intelligenta uppsättningen i Oslo griper mig starkt. Regin är av Melanie Mederlind, som är svenska men har en bakgrund i latinamerikansk och portugisisk te-

Elfriede Jelineks ULRIKE MARIA STUART, regi: Melanie Mederlind, Nationaltheatret 2007. Foto: Gisle Bjørneby



Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin och Andreas Baader. Dessa tre är också huvudpersoner hos Jelinek. I pjäsens centrum står Ulrike Meinhof, vars utanförskap och förtvivlan stramt tolkas av skådespelerskan Ine Jansen.

Ett centralt tema i stycket är den socialt betingade misstron och den erotiska rivaliteten mellan de båda kvinnorna. Detta parallelliserar Jelinek med relationen mellan Elisabeth I och Maria Stuart, sådan den framstår i Friedrich Schillers skådespel med Maria som titelgestalt. Ulrike Marie Meinhof och Maria Stuart stöttes båda ut i maktkamper, menar Elfriede Jelinek. Hon smälter samman deras namn i sitt styckes titel och ger det dessutom undertiteln «Ett drottningdrama».

#### Historiens ängel

För Schiller var dramat och historien ungefär samma sak, och när Jelinek smyger sig tätt intill denne klassiker gör hon vad så många tyska dramatiker från Büchner till Heiner Müller gjort före henne. Ytterst handlar hennes drama om våra förtvivlade försök att hålla fast och förstå historien. En av rollfigurerna är Historiens ängel. Han står vänd med ryggen mot framtiden. Där människorna inbillar sig ha sett utveckling och framsteg, ser han själv bara kaos och mörker.

Ändå lyder föreställningens sista replik: «En annen verden er mulig». Det finns en starkt bultande puls i den, den bärs av en rytm som växlar mellan hopp och förtvivlan. Det mesta hoppet kommer från barnen, den nya och naturligt ifrågasättande generationen. Hos Jelinek heter de Prinsarna i Tower, en allusion på Shakespeares *Richard III*. Mederlind låter dem gestaltas av två unga skådespelerskor i småflickklänningar, som återkommande och alltmer kritiskt frågar efter sin frånvarande mor. Så problematiseras Meinhofs strävan att realisera sig själv, hennes strandade och ytterst

ater. Hon har skurit i Jelineks textmassa och kompletterat den med både videoupptagningar och verbalt material. Vem av de två som kläckt vad är ibland svårt att avgöra, men ett kongenialt kläckande har det varit. I teamet ingår tyska Karin Nottrodt, som stod för scenografin redan vid urpremiären i Hamburg. Alla inblandade drar åt samma håll, triumferande säkra på vad de gör.

Pjäsen utgår från en bit ömtålig tysk nutidshistoria. Vänsterextremistiska RAF stod på 70-talet bakom ett trettiotal mord jämte bankrån och sprängattentat i det dåvarande Västtyskland. Ledande medlemmar var

## Ytterst handlar Jelineks drama om våra förtvivlade försök att hålla fast och förstå historien

diskutabla försök att förändra världen till det bättre.

#### Video

Föreställningen rymmer fint instuderade talkörer på bara två stämmor, särskilt prologens trosvissa små kinesiskor i Mao-mössor. Och påhittiga spelscener, som när ett par glada tv-kockor tillreder Historiens blodiga köttgryta. Och ännu mötet mellan Ensslin som Elisabet och Meinhof som Maria, framställt som en misslyckad filminspelning som tas om åtta gånger på högst olika vis. (Meinhof till Ensslin mellan två tagningar: «Er du da virkelig utdannet ved Statens Teaterhøgskole?»)

Videoinslagen på fonden är en viktig del av scenrumsatmosfären. De inbegriper avsnitt ur Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, kravallbilder till *We shall overcome* och *Venceremos*, den svenska televisionens dramatiska sekvenser från ambassadockupationen 1975, och ett kubanskt material med Fidel Castro i högsta hugg.

Och mitt i alltihop, just när den intensivt medlevande åskådaren är på väg att ge upp sitt hopp om världen, hörs sång från scenkällaren. Upp kommer en röd fana och en hel studentkör på trettio unga kvinnor, de sprider ut sig över scenen och fyller den fullständigt, *Internationalen* och *Marseljäsen* och mera till stiger ur struparna på dem, och under några minuter är allt värme och glädje och trosvissnet. För så var det ju. Också. ■

(Omtalen er en del av en lengre reportasje fra Hufvudstadsbladet om Samtidsfestivalen i Oslo, 29.10.2007. Skribenten Gösta Kjellin er også tilknyttet hvervende tidsskrift som kritiker, red. anm).



UNTER EIS, manus og regi:  
Falk Richter, Schaubühne.  
Foto: Arno Declair

Falk Richters UNTER EIS (Das System 2) har klart å kombinere et presist drama om det kapitalistiske systemet, med en poetisk tekst.

# Mennesket mot maskinen

AV ANETTE TH. PETERSEN

.....  
**UNTER EIS** Regi: Falk Richter. Scenografi: Jan Pappelbaum. Video: Martin Rottenkolber. Gjestespill, Schaubühne am Lehniner Platz. Nationaltheatret 1.oktober  
.....

Schaubühne gjestet årets Samtidsfestival med forestillingen *Unter Eis* av Falk Richter. I den anledning fylte de Nationaltheatrets hovedscene med kaldt og monumentalt teater. Hele den fremre delen av scenen er dekket av et langstrakt konferansebord, og langs det sitter kun tre dresskleddede menn. De sitter med flere meter mellom seg, og alle har en mikrofon og en bunke papirer foran seg på bordet. I bakgrunnen vises det ulike bilder og videosnutter, blant annet av

en regntung storbyutsikt. To av mennene er i begynnelsen av tredveårene, mens sistemann er en middelaldrende mann. Det er han som starter forestillingen, og som også fortsetter å lede den, gjennom å finne fram et dokument, lene seg mot mikrofonen og begynne å lese:

Am anderen Ende war der Himmel, der stützte gegen den Horizont  
*Hier war ich mit meinem Kopf, der viel zu schwer war.*

(...) *Ich wollte am anderen Ende gegen den Himmel stürzen.*

(...) *Aber die hörte mich nicht.*

*Die Sonne hörte mich nicht.*

*Das Universum Schwiäg.*

*Das Universum hatte noch nicht bemerkt, dass ich da war.*

Aber ich war da, ich war da, oder?

Store deler av *Unter Eis* består av ren tekstopplesning. Fortrinnsvis av den middelaldrende hovedpersonen Paul Niemand – en Herr Ingen. Teksten varierer fra det enkle og poetiske, til mer insisterende tekststunge partier som kommer som en bulldoser mot deg. Handling og utvikling er lagt til teksten, hvilket er litt synd for den som ikke behersker tysk og må støtte seg til oversettelsen på skjermen bak scenen, som kun får med seg omtrent halvparten av det som faktisk blir sagt.

## Maskinverden

*Unter Eis* viser oss en globalisert tidsalder, og et kapitalistisk samfunn hvor du kun er verdt like mye som din siste prestasjon eller

ditt siste salg. Niemand faller utenfor dette systemet, og er ensom og preget av angst. Verdensbildet som skildres er en maskinverden, et univers hvor menneskets ulike mangler ikke har plass. Paul Niemand leser erindringer fra sin barndom, hvor han vokste opp med en far som tross sin fly- og maskinskrekke arbeidet på en liten flyplass. Men innimellom er det små detaljer som skurrer, småting som ikke stemmer overens med de resterende elementene. Når Niemand leser om morens kokekunster med mikrobølgeovnen, tenker jeg umiddelbart at denne mannen er for gammel til å ha vokst opp med mikro-mat. Og dette fører til at jeg får en større distanse til teksten, at jeg lener meg litt tilbake og er mer kritisk til det som formidles. I etterkant må jeg innrømme at Niemand teknisk sett kan ha vokst opp med mat tilberedt i mikrobølgeovn. At jeg umiddelbart stemplet han som for gammel for det, sier kanskje mer om meg og min generasjon enn Niemand. Min mistro ble likevel viktig i min opplevelse av *Unter Eis*. Når du først trekker én liten detalj i tvil, så begynner du raskt å gjøre det samme med andre ting. Dette blir spesielt tydelig på slutten av forestillingen. Da ankommer en liten gutt scenen, og kledd like ulastelig som resten av besetningen stiller han seg opp foran en mikrofon og leser fra et dokument:

Ich bin einsam hier  
 (...) Meine Frau wo ist die jetzt?  
 (...) *Mein Computer versteht mich*  
*Ich verstehe mich selbst nicht*  
*Aber mein Computer weiss genau wie ich*  
*mich verhalten soll*  
 Das beruhigt mich in meiner Einsamkeit  
 (...) *Ich habe kein Leben mehr vor mir*

En gutt på ti-tolv år som refererer til sin kone fremstår som absurd. Men på en måte spiller det ingen rolle. Det fjerner karakterene fra deres tekster og skaper en distanse mellom dem og teksten, og mellom oss og teksten. De blir stående som et mellomledd, og hindrer teksten i å kjøre fullstendig over oss med sin styrke og sitt tungsinn. Denne lille guttens tekst oppsummerer forestillingen godt i sin todeling av verden, med mennesket mot maskinen. Og maskinen ser ut til å ha beseiret mennesket, akkurat som logikken har vunnet over følelsene og kaoset. Vi fryser fast i isen, mens maskinene tar over etter oss.

### Personal Effectiveness zero Prozent

Innenfor det nærings- og forretningslivet *Unter Eis* viser oss er det ikke plass til mistak, treghet eller tvil. Intet mindre enn tyve prosent av den tyske arbeidskraften påstås å være totalt overflødig. Dette kommer av at arbeiderne enten utfører jobbene for sent, for dårlig eller ikke i det hele tatt. Arbeiderne bør yte så mye som 300 prosent, de bør konstant videreutdanne seg og være helt og fullt konsentrert om den bedriften de er ansatt i. Karl Sonnenschein og Aurelius Glasenapp, de to yngre forretningsmennene, nærmest snatrer i vei om hvordan man kan, og bør, lykkes innenfor forretningslivet, på en banal og kynisk måte. Der Niemand mislykkes, er de suverene. De er unge og energiske, og behersker spillereglene. Der Niemand taler veksler mellom det poetiske og essayistiske, er forretningsmennene catchy og morsomme. I deres firma har de også et kulturprogram. Sonnenschein og Glasenapp skriver på en musikal, og på måten de beskriver dette fremtidige verket ser man en manglende grense mellom kunst og kapital. Denne kapitalistiske holdningen er i utgangspunktet morsom, men får mer dybde når temaet hentes opp igjen senere i forestillingen. Mens Niemand og Sonnenschein snakker sammen, heller Glasenapp isbiter ut over konferansebordet, kler av seg til bare undertøy, gjør noen klassiske dansetrinn – før han skliir på magen bortover bordet (oppå isbitene), mens han lager sjøøve-lyder. Kombinasjonen av det komiske med det poetiske og litt foruroligende skaper sammensatte og spennende scener.

### Distansert

*Unter Eis* preges av distanse og kulde i alle ledd: den scenografiske utforming av scenen plasserer tøverne med flere meter mellom hverandre, replikkene består av høytlesning fra dokumenter, og filmsnutene og bildene består av panoramautsikter over storbyer. Teksten oversettes direkte på sceneveggen, framfor på skjermene man vanligvis benytter til dette, og i oversettelsen kommer et ekstra lag med avstand. Tilskueren som ikke behersker tysk må veksle mellom å følge handlingene i scenerommet og å lese oversettelsen av teksten. Som regel går dette nesten umerkelig for seg, men ved et par tilfeller kommer en av skuespillerne helt fram på scenekanten, rett

foran publikum. Noen av publikummerne lener seg til siden for å få med seg hva skuespilleren sier, og han må nærmeste kjempe om deres oppmerksomhet. Også tematikken og teksten til *Unter Eis* dreier seg i stor grad omkring kulde, avstand og ensomhet:

Kalt kalt kalt Eis Eis Eis  
 Alles liegt unter Eis, nichts bewegt sich, alles steht still Kälteschock

I teksten ligger det en desperasjon over å være usynlig og verdiløs i et samfunn som er individorientert – men bare så lenge individet kan yte noe til fellesskapet. Det er en desperasjon over å være usynlig, ikke bety noe for noen og over aldri å strekke til. I en scene ropes Niemand, Mister Nobody, opp over et høytaleranlegg. Det kommer frem at han sitter på en flyplass, og han er klar over at han blir ropt opp. Likevel venter han. Ikke før i siste sekund går han – når alle utålmodige venter på bare ham. Men da vet alle hvem han er, og det er en måte å bli sett på. Det er muligens ikke vennlige blikk, men det er da i det minste blikk!

..., abend gehen die alle zu ihren Frauen und schmeissen die Katzen aus dem Fenster, die sie von ihren Schwiegermüttern zur Hochzeit geschenkt bekommen haben, der ganze Kanal ist voll von diesen festgefrorenen Katzen, überall, alles voll, überall fliegen Katzen aus den Mietshäusern aus allen Stockweken, da, hören Sie jetzt? Hören Sie dieses Geräusch?..

Bildet av katter som slenges ut av vinduer og fryser fast i isen går igjen flere ganger i løpet av forestillingen. Bildet av alle disse kattene som ligger tett i tett, fastfrosset i isen, er både komisk og trist. Kombinert med tre forretningsmenn rundt et digert konferansebord gir de inntrykk av en verden blottet for nærhet eller kjærlighet. Vi møter en verden hvor alt måles ut fra sin økonomiske verdi, og hvor det som faller utenfor dette ikke har plass. Det kastes bokstavelig talt ut gjennom vinduet, og fryser altså fast i isen. Men kommer isen til å smelte? Og hvem vil i så fall overleve en ny istid: Mennesket eller maskinen? ■

– Jeg tror ikke at store skuespillere er ironiske. Det er folk som åpner hjertet sitt og spiller, sier Thomas Thieme. Foto: Therese Bjørneboe



– Skuespillere er så forskjellige. Noen elsker å bli sett, men meg går det på nervene, sier Thomas Thieme. Festivalaktuell i UNTER EIS. AV THERESE BJØRNEBOE

# Ingen født entertainer

Jeg møter den tyske skuespilleren Thomas Thieme formiddagen etter første forestilling i Oslo, og samtalen kom til å dreie seg om regissører han har arbeidet med, teaterkritikk og hans herkomst i DDR. For et bredere publikum vil nemlig Thieme først og fremst være kjent for rollen som den korpulente partipampen som går så nådeløst inn for å destruere De andres liv i filmen med samme tittel. Hans neste filmrolle er å spille dommeren i Stammheim-prosessen i *Das Baader-Meinhof-Komplex* hvor opptakene starter i vinter.

Thieme er likevel først og fremst teater-skuespiller, og en av de mest intense jeg til dags dato har sett. Ren dynamitt. Derfor blir jeg nærmest overrasket over å møte en så elskverdig person, i alle fall hvis jeg ikke tar det hans sier om teaterkritikere altfor personlig.

Festivalaktuelle *Unter Eis* av Falk Richter, er et stykke om næringslivsrådgivere, hvor han har hovedrollen som Herr Niemand (Nobody).

– Det spennende ved Richters stykke er at det dreier seg om mennesker som teatret nesten aldri beskjeftiger seg med, og som man vet nesten ingenting om, sier Thomas Thieme. De er velfriserte, velklede, høflige, men anonyme. Niemand er en eldre mann, og opplever en krise, fordi han ikke lenger er i stand til å oppfylle det som forlanges av ham. Dermed forvandles så å si skurken til offer.

– *Du har jo ofte spilt skurkeroller, men her ligger utfordringen i noe annet?*

– Ja, en forretningsmann har praktisk talt ingen «sjel». Vi vet jo hvordan Hamlets sjel ser ut, men ingenting om en forretningsmanns sjel – og går kanskje ut ifra at han ikke har en? Utfordringen var å finne ut hva det er som driver et slikt menneske.

Eller snarere hvordan man skal sette opp en slik tekst, som er nesten fri for dialog, og består av enetaler. Skal man psykologisere, eller gå etter musikken og rytmen i språket? Vi bestemte oss for det rytmiske, og å oversette det i emosjoner.

– *Det du sier om sjelen har altså ikke å gjøre med om han er et godt eller dårlig menneske?*

– Nei, og slike kategorier interesserer meg ikke. Det jeg mener er sjelen som betraktningsgjenstand. Å spille Richard III byr ikke på samme utfordring som hos Falk, fordi han hele tiden blir snakket om, som pukkelrygg, osv. Dermed trenger man jo strengt talt bare å lese, for å gi ham en skikkelse. Med sjel mener jeg følelser overhodet, også de negative. Det er som sagt vanskelig å vite hva en rådgiver egentlig føler.

– *I stykket skal firmaet sette opp en musikal, Løvenes konge (!).*

*Det antyder paralleller mellom stykkets verden og teater- eller kulturliv.*

– Ja. Skuespillere, regissører eller teatersjefer som spiller i «Bundesligaen», om

man kan si det slik, er utsatt for et like sterkt trykk som næringslivsrådgivere. Prestasjonene som forlanges av en, er av mer subtil karakter, men jeg vil skyves til side akkurat som Paul Niemand, hvis jeg ikke presterer. Da må Thieme vekk! Falk Richters stykke gir slik sett et speilbilde av hele samfunnet.

– *I tysk teater er omløpshastigheten ekstremt høy. Nå er Frank Castorf blitt en slags «Prügel Knaben», etter å ha vært idolisert i en årrekke.*

– Men det er jo også fullstendig nor-

malt. Man løftes opp og rives ned – men man må ikke ta det alvorlig. Og jeg tror ikke Castorf var så dum at tok det på alvor da han ble løftet til skyene. Realiteten er alltid noe ganske annet enn det man leser om på kultursidene. Noen ganger blir vi elsket, og andre ganger foraktet. Jeg har både vært Tysklands største skuespiller, og blitt skjelt ut som en drittsekk. Jeg bryr meg ikke. Det gjør vondt en stund, men hvis man tar det som skrives alvorlig kan man overhodet ikke arbeide mer.

## Schlachten

Første gang jeg så Thomas Thieme var da han spilte Richard III i *Schlachten*; en forestilling basert på Shakespeares stykker om de engelske rosekrigene, i en meget fri bearbeidelse av Luk Perceval og Tom Lanoye. *Schlachten* ble Percevals gjennombrudd i tysk teater, hvor han siden er blitt en meget

---

## «Kritikerne er simpelthen ikke på høyde med det vi gjør»

---

ettertraktet regissør, mens Thomas Thieme ble valgt til Årets skuespiller i *Theater heute* for rollen som Dirty Rich Motherfucker, som Richard var omdøpt til her.

– *Stemmer det at du tomte en hel flaske rødvin i siste scene av Schlachten?*

– Ja, på 10-15 minutter. Men publikum visste ikke at jeg drakk vin. Vi fortalte det jo ikke på forhånd (latter). Det var naturligvis en form for kraftprøve, og utforskning av Richards selvødeleggelse. Kanskje jeg burde tatt sovetabletter i tillegg – så jeg virkelig hadde slukna? Når det gikk, var det

selvfølgelig fordi det skjedde på slutten av forestillingen. Jeg kunne ikke tømte en hel flaske vin tidligere. I film kan man klippe, men teatret er live, og som skuespiller må man være på plass igjen etter pause.

– På slutten hadde du også en skarp lyskaster på deg, rett i ansiktet. Det var kanskje også en grunn til at du kunne bygge opp en så voldsom aggressivitet under sluttmonologen?

– Ja. Jeg ble raskt aggressiv på grunn av lyset. Men det var ikke bare kalkulasjon. Skuespillere er så forskjellige. Noen elsker å bli sett, men meg går det på nervene. Det plager og irriterer meg. Og jeg kan fort bli aggressiv over at folk ser, at de har betalt for å kikke.

– Du er altså en... «Woyzeck»?

– I alle fall ingen født entertainer.

– Hva er det Perceval gir deg som skuespiller?

– Han gir meg et rom der jeg kan bevege

I følge Thieme er det nettopp slike friheter med stoffet som gjør det morsomt å arbeide med Luk Perceval, eller andre regissører som han er på bølgelengde med.

– Hvorfor fikk den negativ mottakelse?

– Kritikerne ville se Shakespeare. Selv om stykket faktisk het *L. King of Pain* «etter Shakespeare», og ikke *Kong Lear*. Likevel spurte de hvorfor man ikke spilte Shakespeare!

Jeg er ikke noen venn av kritikerne. Jeg liker dem ikke, heller ikke de få som jeg kjenner personlig. Etter 30 år burde jeg kjent mange, men det gjør jeg ikke, og dem jeg kjenner er ikke sånne folk som jeg ville drikke en øl med. Det er folk som, akkurat som rådgiverne hos Richter, betrakter andres arbeid, og sier: Han er god, han skal få fortsette, osv. Hvis de føler seg vel med det; vær så god. Problemet er ellers ikke om de skriver positive eller negative anmeldelser, men at kritikerne simpelthen ikke er på høyde med det vi gjør.

Da jeg ble skuespiller, i ganske ung alder, ante jeg ikke engang at det eksisterte noe slikt som teaterkritikere. Jeg tenkte bare at det fantes publikum og skuespillere. Jeg kom ikke fra en teaterfamilie.

– Men er ikke kritikk viktig for den offentlige samtalen rundt teatret?

– Til premieren på

*Molière* kom det femti, kanskje 70 kritikere. Det er latterlig. Men kanskje dere har det motsatte problemet her. Og selv om Perceval hadde sagt i utallige intervjuer at dette ikke var *Tartuffe* osv. men basert på stykkene, ble forestillingen kritisert for at dette «ikke var Molière». De går ikke inn på tingene. Jeg kan ikke bare gå opp på scenen og snakke om det som tilfeldigvis faller meg inn.

Jeg vet ikke hvordan det er i Norge, men i Tyskland blåser det en nykonservativ vind. Både kritikere og publikum vil se de gamle tingene igjen. Se verketro oppførelser.

– Tenker du på Steins Wallenstein, eller på et mer generelt fenomen?

– Peter Stein har jo jobbet på sin måte i 30 år. Og det kan man akseptere. Han har funnet en stil, slik Rembrandt og Matisse fant sin stil. Det er ikke det jeg mener. Jeg

mener at menneskebildet går i en neokonservativ retning, i retning middelklasse og borgerlighet. Som med alle oppførelsene av Ibsen, som jeg ærlig talt ikke er glad i. Jeg ser at stykkene er håndverksmessig briljante, de beste såpestykker man kan forestille seg. Men de handler om middelklassens og borgerskapets problemer. Det er dannelsesborgerskapet (som vi kaller det her) som bestemmer programmet, og de er selvfølgelig konservative. De vil ikke gå inn på områder som de engster seg for. De er ikke emosjonelle, de vil ikke opprøres, slå igjen dørene – slik som den gang Einar Schleef ble angrepet for å være fascist, og publikum overhodet ikke ville komme på forestillingene.

### Einar Schleef

– Fordi det monumentale uttrykket hans ble oppfattet som «fascistisk»?

– Ja, og det var selvfølgelig tull. Schleef gjenoppdaget det greske koret, og det han gjorde den gangen var en virkelig teaterrevolusjon. Den eneste jeg har opplevd, og vært med på. Men disse 68-erne i Tyskland den gang forfektet jo individualitet for en hver pris. Strikket sine egne gensere, osv. Men her ble man konfrontert med uniformerte kostymer, at alle skuespillere så likedan ut. Det hadde utelukkende musikkalsk verdi, men disse komiske sekstiatterne trodde det var SA som kom marsjerende.

En viktig kritiker skrev at denne mannen ikke burde få arbeide mer. Mens de andre, kritikere er jo vanligvis late, gjentok det. Schleef ble anklaget for å være fascist, og det samme ble vi, skuespillerne. Nevrotisk, typisk vesttysk idioti.

Men så, på 1990-tallet fikk Einar Schleef plutselig medgang, og det er jo også typisk for Vesttyskland. Nå ble han chick, en vidunderlig kunstner, og det at han stammet gjorde det bare enda bedre. Man hadde funnet en ny Kaspar Hauser fra en småby i Østtyskland.

Schleef var fortsatt god, for all del, men ikke like god som den gang da han sto alene mot alle. Håndverksmessig sett tapte ikke forstillingene hans seg, også *Ein Sportstück* [tekst: Elfriede Jelinek] var estetisk sett førsteklasses. Men i forhold til innhold, smerte, raseri og kraft, var det stor forskjell på de senere forstillingene og hans tidligste arbeid. Også i form av den motstandskraften som de tidligste arbeidene hans ga ut

Fra filmen DE ANDRES LIV, Thomas Thieme i midten.



meg fritt. Han tvinger meg ikke til å gjøre meg mindre enn jeg er. Det er mange regissører som tvinger skuespillere til å gjøre seg mindre, spille i middelsformat, og det har jeg har lidd for. Da er jeg ikke lenger god – og regissørene burde selvfølgelig ha valgt en annen skuespiller enn meg. Perceval får meg til å gå lengre, i sannferdighet, autenticitet, og det er det jeg søker.

### Kritikere

Luk Percevals *L. King of Pain* (Schauspielhaus Zürich) var i likhet med *Schlachten* en radikal bearbeidelse av Shakespeare. I en scene knuste Thomas Thieme en 4 meter lang planke med bare nevene. Braket illuderte stormen i stykket. For her var L. (Lear) en gammel mann på et aldershjem, som ikke klarer å gjøre seg selv forstått, eller forstå hva de andre sier til ham.

trykk for. De måtte kjempes gjennom, og ble ikke bejublet – slik som *Ein Sportstück*, hvor applausen varte i en time.

Hvis Einar Schleef hadde fått leve, hadde han sikkert blitt revet ned igjen – slik som Castorf blir nå. Eller Wilson, eller Marthaler. Skjønt kanskje ikke Marthaler, fordi han aldri har gjort noen vondt. I produksjonene hans blir det sunget og drukket i all gemytlighet. Mens Castorf og Schleef har påført publikum smerte – og nå får Castorf igjen for det.

– *Castorfs problemer har vel også sammenheng med at gjenforeningsperioden på sett og vis er over?*

– Ja. I dag er Castorf litt ufokusert. Han har ingen klar motstander, eller fiendebilde. Han trenger en fiende for å komme på sporet igjen. Og de som opplevde Murens fall er etablerte fortlæringer, og har fått andre interesser. Mens de unge, 25-åringene, ikke går til Castorf fordi de betrakter ham som en gammel mann. Det er veldig, veldig vanskelig for Volksbühne nå.

– *Du spilte etterforskeren Porfyri Petrovitsj i Schuld und Sühne (Forbrytelse og straff). Er det første gang du jobber med Castorf?*

– Ja, vi traff hverandre første gang i DDR for 30 år siden, på et lite teater i Anklam, men jeg måtte bli 58, og han 56 eller noe før vi skulle arbeide sammen. I mellomtiden jeg vært på Burgtheater, og så kom Perceval-historien før det endelig klaffet.

Frank Castorf er en av de største regissørene jeg har arbeidet med, om ikke den største. For den alle, aller største var naturligvis Schleef.

– *Jeg visste ikke at du var østtysker. Det er jo litt komisk i forhold til rollen du spiller i den i mellomtiden så berømte filmen De andres liv. Det er jo en utpreget «hollywood-film». Men det plager deg ikke?*

– Klart jeg spiller i mainstream-film. Jeg spiller også i mainstream-teater når det er bra. Jeg skulle spilt Wallenstein i Peter Steins oppsetning, men hadde allerede sagt ja til å gjøre *Molière*. Altså, jeg sorderer ikke. Man kan gjøre mainstream uten å tape blikket for hvor viktig det ikke-konservative teatret er. Jeg mener man klart kan gjøre begge deler. Hvis man kan.

– *Gir De andres liv et falskt bilde av DDR?*

– Nei, jeg synes filmen treffer oppsiktsvekkende godt. Selv om det egentlig var

enda verre. Da tenker jeg ikke på drap eller fengsel, men på psykiske og sosiologiske forhold. Både Ulrich Mühe<sup>1</sup>, som dessverre døde for ikke lenge siden, og jeg, tok naturligvis våre egne erfaringer inn i filmen, uten likevel å være hysteriske eller rasende. DDR er jo for lengst slutt. Men det som forundrer meg er at vi nesten 20 år etter gjenforeningen, ennå ikke har noe klart bilde av hva som skjedde. Det var praktisk talt ingenting som klaffet; alt gikk galt, oppløsningen av DDR er et evig mysterium for meg.

Jeg reiste derfra allerede i 1984, fordi jeg ikke holdt det ut. Jeg sa bestandig: Vi trenger ikke stasi; vi er sånn selv. Det var et selvkontrollerende system, hvor den ene kontrollerte den andre, og man i prinsippet kunne angi og ødelegge sin neste. I alle fall forsøke på det.

– ... slik som i *Unter Eis*?

– Ja, det kan også fungere innenfor et kapitalistisk system. Mobbing kaller man det. Men mobbing er noe man gjør på egen hånd, i DDR holdt staten seg oppe med slike metoder.

Det bildet av DDR som eksisterte i utlandet, var fullstendig falskt, idiotisk. Og så kom nostalgien – med filmer som *Sonnenallee* – som framstiller DDR som et langt og festlig ferieopphold. Litt tilbakestående, men likevel artig.

Hvis man tar dette alvorlig, og det er det faktisk mange i Vesten som gjør, tenker man at det slett ikke var så verst. Men ingenting av dette er sant. De som gjorde det godt i DDR, var profitørene, mens det gikk veldig, veldig dårlig for dem som var kritiske. Det gikk på eksistensen, på livet løs. Og man kan ikke komme i ettertid og si at det ikke var sånn. For det var sånn.

– *Castorf har sagt at mennesker i DDR alltid la skylden på staten når noe gikk galt, mens man nå, under et kapitalismen, i stedet legger skylden på seg selv?*

(latter): – Det stemmer.

– *I Schuld und Sühne spiller du med stor intensitet karakteren, uten (ironisk) distanse til rollen, slik man ofte ser i Castorfs oppsetninger ellers.*

– Jeg spilte som jeg spiller. Og Castorf aksepterte det. Jeg opplever imidlertid ikke formen hans som ironisk, eller sarkastisk, men det er jo også en forskjell på hva regissøren og skuespilleren arbeider med. Forestillingen og rollen er to vidt forskjellige byggesteiner, og hva Castorf forteller

får være hans problem. Det som interesserer meg er hva jeg vil fortelle. Men ironien, tja, den må eventuelt ligge i scenebildet.

Heller ikke Martin Wuttke (Raskolnikov) – som jeg for øvrig jobbet sammen med i oppsetningene til Schleef på 1980-tallet – er en ironisk skuespiller. Jeg tror ikke at store skuespillere er ironiske. Det er folk som åpner hjertet sitt og spiller, og da må regissøren se hvordan materialet deres kan brukes. Store skuespillere trenger enten overhodet ikke en regissør, eller bare en svært god regissør. Og Castorf gleder seg over skuespillere som slår seg løs. Han forsøker ikke å overstyre. Hvorfor skulle han det? Han har jo sett meg på scenen, så hvorfor skulle han engasjere meg dersom han ville forleine meg? Det fins tilstrekkelig mange små skuespillere! ■

#### NOTER

- <sup>1</sup> Skuespilleren Ulrich Mühe (1953 – 2007) spilte overvåkingsagenten i *De andres liv*. Han spilte bl.a. tittelrollen i Heiner Müllers legendariske *Hamlet/Maschine*, Deutsches Theater, Østberlin, 1989.

**Einar Schleef** (1944 – 2001) var østtysk billedkunstner, scenograf, regissør og forfatter. Fra 1985 var han regissør ved Schauspielhaus Frankfurt, hvor han satte opp flere stykker som Thomas Thieme medvirket i. Bl.a. *Mütter*, etter Aiskylos' *Syv mot Theben* (1986).

I en nekrolog over Schleef skrev Elfriede Jelinek at det i Tyskland har eksistert to genier. Fassbinder i Vesttyskland, og Einar Schleef i Østtyskland. Schleef regnes også som den som har gjort de betydeligste oppsetningene av Jelinek, framfor alt med *Ein Sportstück* på Burgtheater i Wien i 1998.

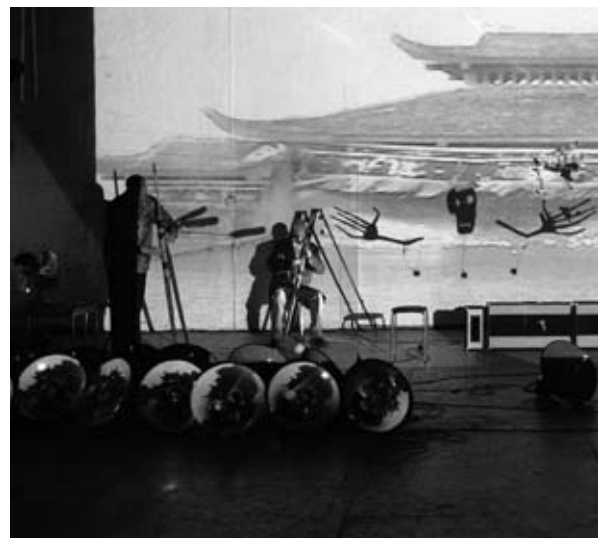
Noe av det siste han gjorde var *Verratens Volk* med tekster av Milton, Nietzsche og Alfred Döblin på Deutsches Theater i 2000. Her framførte Schleef Nietzsches *Ecce Homo* på scenen, i en (for undertegnede) uforglemmelig opptreden.

*Journ. ann.*

Det er ikke mange i teaterverden som lar lyd få en slik plass som Verdensteatret. Likevel er det musikalske det svakeste leddet i deres siste forestilling LOUDER.

AV HENRIK HELLSTENIUS

# Sceniske lydrom med edderkopp



Verdensteatret: **LOUDER** Av og med: Lisbeth J. Bodd, Asle Nilsen, Håkon Lindbäck, Piotr Pajchel, Ali Djabbar, Marius Kjos, Mara Oldenburg, Petter Steen, Bergmund Waal Skaslien, Elisabeth Gmeiner, Christina Peios, Christian Blom, Rune Madsen. Black Box Teater, 6. – 14. okt.

Jeg må si det med en gang, jeg anser Verdensteatret som en av de viktigste fornyerne av relasjonen mellom lyd og scene i Norden. Da jeg for en del år siden så deres forestilling *Tsalal* fikk jeg en enormt sterk opplevelse av å bli kommunisert til likeverdig både på det visuelle og lydige plan. Det tekstlige, var slik jeg husker det i dag, underordnet ettersom man ikke skulle kunne høre meste-parten av det aktørene sa. Som komponist og lyd menneske er det sjelden jeg opplever at teater har noe å tilføre meg musikalsk. I det tradisjonelle institusjonsteatret er musikken nesten alltid illustrativ, understreker handling og emosjoner som utgår fra teksten. Med noen svært få unntak opplever

jeg at musikkbruken i det tradisjonelle teateret i Norge er spennende og fantastisk. I de frie gruppene brukes ofte musikk mindre tradisjonelt, men her opplever jeg ofte en blanding av «kulhet» og naivisme i forhold til hvilken type musikk man bruker og hvordan man bruker den. Musikken brukes som en sosiologisk referanse til et miljø eller en tid, snarere enn som et uttrykk i seg selv. På mange måter er dette en logisk respons på hvordan musikk konsumeres og kommuniseres. Musikk er for mange primært bærer av tegn, i andre rekke står dens iboende kvaliteter som lyd. Det er jo ikke noe galt i dette, men det gjør at svært mange som arbeider med scenekunst ikke har noe bevisst forhold til musikkens lydige kvaliteter, og det er synd.

## Gesamtkunstwerk

Nettopp på grunn av dette har møtene med Verdensteatrets forestillinger budt på så mye annet. I det kollektivet av folk som har arbeidet fram deres forestillinger er det alltid folk med sterk musikkkompetanse, komponister, musikere og lyddesignere. Verdensteatret har villet legge sterk vekt på

lydens meningsbærende sider, like mye på lyden som de andre elementene i en forestilling. De arbeider på å skape en samtidig utgave av det komponisten Richard Wagner jobbet mot i sine operaer, et *gesamtkunstwerk*. Et verk hvor hvert enkelt element har like sterk betydning, og ingen av elementene er underlagt eller underordnet de andre. Et mer oppdatert uttrykk for dette er likestilt dramaturgi, noe det ble snakket mye om i teatermiljøer på slutten av 1980- og hele nittitallet. Men det er ikke mange som har klart å skape en virkelig likestilt dramaturgi. Hotel Proforma og Holland House i Danmark er grupper jeg kjenner til, samt Robert Wilson på den internasjonale arenaen.

For meg som tilskuer og lytter betyr likestilt dramaturgi at jeg i erfaringen av forestillingen like mye må fortolke og assimilere det jeg hører som det jeg ser. Dette virker sikkert som en selvfølge, ja jeg ser og hører samtidig. Men om man leser f. eks de fleste anmeldelsene av forestillinger som Verdensteatrets, så kan man med all mulig tydelighet se at de som skal være de mest kompetente tilskuerne knapt legger

Verdensteatret: LOUDER. Foto: Asle Nilsen



merke til at det er lyd i forestillingen. Og vurdere lyden kan de i hvert fall ikke. Det skal faktisk en trening til for å ikke bare ha oppmerksomhet på det vi ser, men også aktivt vurdere lyd som meningsbærende. I Wagners tilfelle gikk han inn i en eksisterende genre, operaen, og fornyet den. I tilfelle med for eksempel Verdensteatret, så er de åpenbart med på å prøve å skape

---

### **Jeg tror ikke denne type fornyelse av relasjonen lyd – scene ville kommet fra mer tradisjonelt musikkhold**

---

en ny genre. Men resesjonen og kritikken viser med all mulig tydelighet at det å vurdere denne genren, og disse forestillingene, er svak i Norge. Så da får man heller være overbærende med at denne anmeldelsen er mer fokusert på lyden enn på det sceniske, og ta det som nok et bevis på at den interdi-

siplnære kompetansen er mangelvare i vårt land.

#### **Unikt språk**

Verdensteatret har lyktes i å lage flere sterke forestillinger hvor elementene ligger over hverandre i en kompleks polyfon vev av lyd, visualitet og tekst (i alle betydninger av ordet). Jeg tror ikke denne type fornyelse av relasjonen lyd-scene kunne kommet fra tradisjonelt musikkhold. Verdensteatret arbeider med lyd i en spesiell prosess, deres tilnærming er annerledes enn de fleste musikere og komponister jeg kjenner. Noe kan nok komme av deres kollektive prosess, det at det er så mange folk med så ulik kompetanse som spiller ting inn mot det felles resultatet. Men det er noe med å se og høre helheter, og la det lagvise komplekse få utvikle seg til sitt eget multidimensjonale språk, som er så unikt for dem.

Om deres forestilling *Louder* sier gruppen selv:

For their new production Verdensteatret went on a long journey to Vietnam and the Mekong-river last winter. Flotsam and other materials collected during the journey were the starting point for the working process towards the new piece. By combining robotics, video, sound, music, shadow play, object theatre and new technology, the performance takes the audience on a journey where reason ends to exist from the first moment and the spectator is drawn into a seemingly endless transformation through crossing lines of images and stories.

Forestillingen er tydelig i deler, tablåer med hver sine spesifikke musikalske forløp, skyggespill og video. Objekter trekkes frem og tilbake på et sinnrikt nett av tråder som er spent over scenen. Tutformede høytalere er spredt utover og veksler mellom å snurre rundt eller stå stille. Det er tre hovedaktører på scenen en kvinne og to menn. Men det store bak-teamet, som sitter bak rader av datamaskiner, kommer stadig frem for å spille på ulike objekter og strenger. Alt er det montert mikrofoner på, og det spilles på feedback prosesser som skaper støy eller det

settes i gang komplekse computergenererte lydbearbeidelser. Akustisk lyd fra objekter, instrumenter eller stemmer transformeres, forvrenges og forstørres. De tre aktørene spiller på ulike forsterkede objekter, gjerne noe som minner om strengeinstrumenter. Lyden fra instrumentene er i blant tonisk, (man kan høre tonehøyder), i blant mer støytbasert. Bak objektene og aktørene flyter bevegelige bilder, video-sekvenser tatt fra gruppens reise i Vietnam. Poetiske, stilleglidende sekvenser av templer, og elver med båter som glir forbi, men også noen aggressive, hurtige sekvenser som kan minne om togreise gjennom et landskap.

På tross av en stor mekanisk edderkopp i hjørnet, og det sinnrike skyggespillet som dannes når de ulike objektene trekkes frem og tilbake på scenen, oppleves lyden og musikken som det klart mest formgivende element i forestillingen. Det er i musikken/lyden at det meste av fremdriften og det meningsbærende i forestillingen ligger. Dette er både et dristig og et logisk valg, sett i forlengelsen av deres tidligere arbeid. Men det er her at gruppen faktisk også viser sin svake side. I de tidligere forestillingene har elementer ligget lag på lag. Både de musikalske og den visuelle elementene i forestillingene har vært mettet, slik at man har sittet med en slags opplevelsesmessig «lasagne», tett informasjon i mange lag og mye å ta til seg både i lyd og bilde. Det har oppstått en helt særegen form for *gesamtkunstwerk* med aktører i fysisk bevegelse, video, bevegelige objekter og en kompleks lyd. Det som skjer i *Louder* er at de visuelle aspektene er tonet ned, og åpnet opp for at man i større grad skal oppleve forestillingen via lyden og musikken. Aktørene er for det meste «musikere», og har lite bevegelsesmateriale og enda mindre tekst. Dette er på mange måter et veldig sympatisk grep. Vi skjønner at aktørene ikke er musikere, men de musiserer med de ulike objektene og de enorme massene av lyd som tidvis kommer ut av dem. Men verken aktørene eller gruppens grep om det musikalske er på det samme nivået som de er på i det visuelle. Lyden som skapes er kompleks og interessant. Det er en særegen klang i mye av materialet, som verken er for abstrakt eller for konkret. Man aner relasjoner til lyd som er tatt opp, det er pulser og beats. Så det konkrete lyd materialet er mer enn bra nok.

Men det er det formmessige, hvordan bruker man materialet, hvordan utvikler man det. Det er her forestillingen har sin store svakhet i mine ører.

#### Musikalske klisjeer

Det blir for mange sekvenser hvor aktørene spiller små gjentatte fraser på sine «instrumenter» enten det er støytlyder eller mer toniske lyder. Det settes i gang små enkle spill, enten av en av aktørene eller mellom flere av dem. Og i mange av disse sekvensene er det visuelle såpass lite pregnant at jeg primært blir sittende å lytte. Oppleve forestillingen gjennom ørene. Og det er da spørsmålet reises om ikke den verktøykassen man har for å utvikle det musikalske inneholder litt få grep. Uviklingen av lyden blir enten til ved å kutte i et forløp og starte et nytt, gjøre noe sterkere, eller bare gjøre enda mer av det samme. Særlig merkes det i en sekvens litt ute i forestillingen som er en slags felles improvisasjon, hvor mange av gruppens medlemmer er på gulvet for å spille på støytlyder de skaper gjennom å manipulere med noen kabler til høytalerne. Det er ikke nok å sette i gang noe som låter fint, for så bare å gjenta en relativt basal spørsmål-svar improvisasjon mellom aktørene. Hadde musikken i en sekvens som denne vært ett av lagene i en kompleks, likestilt dramaturgi så hadde det klisjémessige i improvisasjonen kunnet få motstand i et annet element på scenen. Men her og i andre sekvenser hviler gruppa på at det er lyden som skal bære mening og i mine ører makter de ikke dette hele veien. Og problemet oppstår når jeg opplever at det blir for mange deler med det etter hvert samme begrensede repertoar for utvikling av det musikalske. Har man lyttet en del på improvisert musikk og elektronisk musikk, så kjenner man godt til de grepene som brukes. Og i løpet av forestillingen tar jeg meg i å tenke at de presenterer noen musikalske forløp som er en type klisjé i den musikalske verden som jeg ikke tror de ville presentert om det hadde vært en tilsvarende visuell idé.

Disse kritiske betraktningene på tross; jeg har ekstremt sans for konseptet, ideen og mange av delene i *Louder*. Som musikkfyr simpelthen elsker jeg at Verdensteateret arbeider så avansert og alvorlig med lyd, produksjon av lyd og integrasjon mellom lyd og bilde. Jeg fastholder også etter denne

forestillingen at de er det mest spennende som skjer i dette feltet. Og de er en gruppe som er helt sjeldne i at de tar det lydlige og musikalske aspektet så alvorlig. Det er ikke mange i teaterverden som lar lyd få en slik plass, og stoler på at lyden skal bære en så stor del av opplevelsen.

For dem som ikke fikk med seg forestillingen, var det verdt å ta turen til Kunstnernes hus, hvor Verdensteateret hadde to installasjoner mellom 26. oktober og 2. desember. En av installasjonene er basert på elementer fra *Louder* med edderkoppene og de surrende høytalerne, og den andre, *Fortellerorkestret*, fra deres forrige forestilling *Konsert for Grønland*. Det er i den siste installasjonen man i sterkest grad kan oppleve denne komplekse veven av visualitet og lyd som de er så gode på. Dette er en sorts automatisk teater, med bevegelige objekter. Eller som gruppen selv skriver:

It is a «live» installation that can be perceived in very many ways: As a polyphonic instrument, a moving sculpture, a machine with the ability to transform the whole room within a second; an «animation-machine» that can play more or less anything. It can produce the sound of an orchestra, create extensive visual tales, mechanical ballet, mechanical theatre, mirror- and shadow play. It can produce pure abstractions as well as concrete literary stories, psychological relations among motorized fragments of bones. Religious visions from the roadside, shipwrecks and machine romantics, .....never ending.

Måten de elektroniske lydene og de ulike objektene i bevegelsen skaper personligheter er fascinerende. En lyd knyttes til et objekts bevegelse. F. eks beveger en vase med kvinnelige former seg samtidig med en rett og luftig tonisk lyd. Mens en trepinne påmontert elektroniske armer har en mer kornete lyd, mer kantete i klangen. Disse lyd/objektene skaper så polyfone spill med andre objekter. Lyd, lys, video og objekt gir betydning til hverandre, bygger karakterer og små dramaer i denne helt abstrakte installasjonen som veksler fra å skape små intime rom i lyd og bilde, til store voldsomme tablåer. ■

SWAMPED IN SENSATION av og med Sons of Liberty/Stina Kajaso og Lisa Lie, Torshovteatret 2007. Foto: Kristine Jacobsen



# Sensasjonens fravær

AV ANETTE TH. PETTERSEN

Sons of Liberty: **SWAMPED IN SENSATION**  
Regi og manus: Sons of Liberty. Scenografi:  
Christina Lindgren. Torshovteatret, 3. oktober  
2007

Jeg er i utgangspunktet en stor fan av Sons of Liberty, og har vært det siden jeg så *Duell II: Sons of Liberty II* for snart to år siden. «Wow, sånn kan teater være,» husker jeg at jeg tenkte. Og da jeg så *God hates Scandinavia: Sons of Liberty III* ble jeg enda mer begeistret. Og jeg skjønner idet jeg forlater Torshovteatret at mine forventninger til denne forestillingen var større enn jeg hadde forutsatt.

Jeg tror kanskje jeg hadde forventet en slags fusjon av den etablerte institusjonen med kompaniet Sons of Liberty, ikke bare Sons of Liberty flytter inn på Torshovteatret. Jeg hadde vel håpet at konseptet skulle ha

videreutviklet seg i en eller annen retning. Slik det står seg har det ikke skjedd mer enn at Sons of Liberty har flyttet inn i en etablert institusjon, men uten at dette har påvirket arbeidsform eller uttrykk nevneverdig.

## Informer

Sons of Liberty er veldig taktfaste, og forestillingene deres preges av en jevn rytme. I denne forestillingen er tempoet litt for høyt for min del. Forestillingen minner om en poplåt fra nittitallet hvor man aldri rekker å reflektere over hva som egentlig formidles. Vi nynner med, smiler og ler, uten helt å vite hva vi synger med på eller ler av. Det er nesten som om Sons of Liberty kontinuerlig knipser for å holde takten – og for å dra oss videre i forestillingen. Kontakten med publikum som tidligere har preget Sons of Libertys forestillinger er erstattet med dette høye tempoet, og det er nesten så vi ikke

hadde trengt å være der. Vår viktigste funksjon er å le. Og vi ler, selv om vitsene slår meg som billige. «Ta deg i rassen» – haha.

I tillegg til å være litt svære i kjeften, benytter de seg av gjentagelsen. Og det merkelige er at dette fungerer. Når Kajaso og Lie banger til Snøes *Informer* for sjette gang, runger latteren på Torshovteatret. Sons of Liberty benytter seg av gjentagelsen både som struktur på forestillingen og som gjennomgående humor. Én av disse gjentagelsene er drømmen de har om å befinne seg på t-banen, for så bare å trekke et samuraisverd og slashe ned folk. Denne ekstreme trash-humoren har fulgt Sons of Liberty hele veien, og så langt har jeg likt den. Men i denne forestillingen opplever jeg en manglende kontakt mellom dem og oss – og da er vi ikke lenger på lag. Og som en konsekvens av det blir det ikke lenger så morsomt. Tidligere har det vært som om vi har reflektert over noe *sammen*, mens

jeg her blir usikker på om vi regelrett blir hengt ut?

**Ensomheten**

«Jag är så rädd för at bli ensam,» sier Kajaso tidlig i forestillingen. Frykten for å dø og for å bli alene er en tematikk som har fulgt Sons of Liberty gjennom flere forestillinger. Og det er også disse mer stille sekvensene som fungerer best i *Swamped in Sensation*. Når musikken stilner og partyeffektene kommer mer i bakgrunnen, tar jeg meg i å fysisk lene meg litt framover for å få med meg alt som blir sagt. Jentene har en unik evne til å gi meg en følelse av at alt som blir sagt er veldig viktig, at det i deres tekster nærmest ligger et budskap som kan komme til å revolusjonere verden om jeg bare er i stand til å dekode det. Det er bare så synd at disse sekvensene drukner i all ropingen og syngingen. Teksten bærer seg vei til overflaten innimellom, men drukner like etterpå i et vell av nittitallseffekter. Enrique Iglesias og Cranberries. Trash-estetikken er ikke Sons of Liberty alene om å benytte, men fram til nå har jeg syntes at de har vært suverene på dette området.

I *Swamped in Sensation* har Sons of Liberty også innlemmet flere i det sceniske universet. Jan Gunnar Røise tusler litt i bakgrunnen, mens Rolf Arly Lund sover seg gjennom størstedelen av forestillingen. Dette til tross, midt oppi det høye tempoet er det Lund som står for forestillingens såreste øyeblikk. Med musikk for full guffe, lener Lund seg over rekkverket som omkranser scenegulvet på Torshovteatret, mens han hulker. Denne litt eldre mannen, som fram til nå har vært en sovende skikkelse ved et cafébord, som strekker seg desperat etter noe og hulker, griper meg. Men like etterpå knipses vi videre. Vi er så «jævla ensomme» heter det seg i forestillingen, og Sons of Liberty er der «for å fortelle dere at det går an å ha det artig uten kjærlighet.»

**My little pony**

For meg som er født helt på tampen av syttitallet er referansene til Sons of Liberty nære – både i tid og minne. «My Little Pony» preget min barndom, akkurat som musikken til Ace of Base var en stor del av min tidlige ungdom. Og fram til nå har jeg følt at vi var på lag, Sons of Liberty

og jeg. Vi har gjort narr av min trygge barndom, min intense ungdom og min ironisk-distanserte, seine ungdomstid/tidlige voksenliv. Og det er ingenting i veien med det, tvert i mot, det har vært litt deilig å gjøre narr av sin egen fortid, å være litt mindre selvhøytidelig rett og slett. I *Swamped in Sensation* bruker de også nittitallsmusikken og referanser fra de siste tretti årene. Blant annet bruker de leketøyserien «My Little Pony» som et bilde på en trygg og enkel verden: «Kan ikke alle bare syng og danse og ha det moro? Sånn my little pony-verden.» Jeg kjenner meg igjen i dette ønsket og denne nostalgien, men rekker ikke å tenke mer gjennom dette før vi dras videre.

**Julaften i fjor all over again**

Sons of Liberty benytter seg av en velkjent mentalitet på gavefronten: fungerer det én gang – så fungerer det igjen. Men deler av en suksess bygger gjerne på nyhetens interesse, og da er det ikke nok å pakke inn en gammel gave i nytt papir. Oppskriften fungerer, men da må innholdet varieres. Ellers må man belage seg på å finne et nytt publikum hver gang. Torshovteatret har i sitt program valgt å trykke en artikkel skrevet av Therese Bjørneboe om *Sons of Liberty III*, hvor hun sammenligner Sons of Libertys forestillinger med Volksbühnes serieteater<sup>1</sup>. «I likhet med forestillingene til René Polesch på Volksbühne, kan det politiske innholdet i «Sons of Liberty»-serien vanskelig isoleres fra en selvrefleksiv form hvor også skuespillerrollen og teaterkonvensjoner blir stilt under lupen.»<sup>2</sup> Og da kommer vi til kjernen av min kritikk: det er dette som har preget deres foregående forestillinger, men som forsvinner i *Swamped in Sensation*. Vi drukner i en blanding av nostalgi og trash-humor – men kritikken når fram. Hvis Sons of Liberty virkelig har slått seg på serieteatret trenger jeg likevel ikke sørge – da vil de forhåpentligvis komme sterkere tilbake. ■

NOTER

<sup>1</sup> Bjørneboe, Therese: Anmeldelse av «God hates Scandinavia: Sons of Liberty III», Klassekampen 3. april 2006

Jeg antar at grunnen til at man drar fram en fem år gammel Fosse-oppsetning til Samtidsfestivalen er fordi man mener den er eksemplarisk. I så fall er jeg enig.

AV ERLEND RØYSET

LIV Etter Jon Fosses roman STENGD GITAR  
Dramatisert av Trine Wiggen. Regi: Anne  
Regine Klovholt. Scenografi: Olav Myrtvedt  
Nationalteatret, Malersalen

Det er blitt noe-som-alle- vet at kimen til dramatikeren Fosse allerede var å finne i hans tidlige prosa, og det var i sin tid etter å ha lest blant annet *Stengd gitar* (1985) at regissør Kai Johnsen oppfordret den da motvillige forfatteren til å skrive for teatret. Men om det også kan tenkes som forskningsarbeid når !bang teaterproduksjoner lager teater ut av romanen, så går altså forestillingen i seg selv støtt på egne bein, og bærer oss med. Ensemblet presterer å gi teksten den nødvendige motstanden på en måte som en ofte savner i norske Fosse-oppsetninger.

*Liv* hadde urpremiere allerede i 2002, da på DNS i Bergen, og har siden også blitt lagd som hørespill for NRK. Siden urpremiere har både scenografi og musikk blitt byttet ut. Scenebildet er minimalistisk, kun med gitarist Ivar Grydeland halvt skjult bak en stor rektangulær skjerm (en dør?), i tillegg til

# Ikke så stengt liv på scenen



skuespiller Trine Wiggen, enkelt kledd, alene uten rekvisitter. Den unge alenemoren Liv sin historie fremføres som en monolog, og begynner, likt i romanen, idet hun ved et uhell stenger seg ute av blokkeleiligheten sin hvor hennes unge sønn ligger og gråter. I sin søken etter en vaktmester som kan hjelpe henne inn igjen, forglemmer hun seg snart, eller fortrenger situasjonen, og fjerner seg mer og mer fra den igjenlåste døra, barnet og ansvaret. Det baller på seg, og hun reiser snart til butikken, så til byen, på kafé, til frisøren, og så på fest, før hun til slutt kommer seg tilbake. Partiene blir brutt opp i enkeltscener hvor Wiggen forflytter seg fra et sted til et annet på scenegulvet.

Om en kjenner *Stengd gitar* fra før av, merker en snart at det råde og ville i Fosses roman – alt snakket om psykiatrisk behandling, syre og bad trip, bom og shallumer, kukk, fitte og diverse kroppsvesker – er tonet betydelig ned i iscenesettelsen. Og der en kanskje kunne forventet vrent atonal akkompagnement (*Stengd gitar* kommer komplett med en epigraf fra Adorno), får en heller en søt og drømmende strøm av klanglige gitarteksturer, spilt, samplet og loopet, som følger Livs ambivalente flukts tempovekslinger og gjentakelser. Særlig hjulpet av musikken fremstår hennes flyt

vekk fra leiligheten som mindre manisk, lysere, og det er et spennende grep.

Bearbeidelsen av romanen fører nødvendigvis med seg en beskjæring av historien, men også en ny forvirring: Det kan virke som om brorens forhold til Liv er av incestuøs art, da barnefaren fort kan bli forvekslet med ham: Er det broren hun blir med hjem og drikker øl og ender opp på badegulvet sammen med? Hvem er det barnet ligner på? Sexscenen, da Wiggen stiller seg opp og snakker like foran første publikumsrad, stirrende tomt, innbitt og anstrengt over oss, er for øvrig et av de få stedene hvor «styggheten» fra romanen blir tydelig. Om iscenesettelsen kan virke lysere, er det likevel noe mørkt som er underliggende.

Forestillingen har en bevisst innlagt bomstart, hvor Wiggen går frem og helt inntil publikum og stotrer frem et mislykket forsøk på å starte monologen, uten å få ordentlig flyt eller kontakt med stoffet. Så tar hun noen steg tilbake, lysene dempes, og når hun så begynner på ny er ting i gang for fullt. Den drivende, monomane, rastløse stemmen fås frem på en imponerende måte (til sammenligning er det en lignende stemme som er så sentral hos Raskolonikov i *Forbrytelse og straff*, men som manglet i Henrik Rafaelsens rolletolkning på DNT i fjor vår); Liv virker både distansert og inne-

lukket, og intenst nærværende på samme tid. Utenom forflytningene rundt om på scenene står hun stille, men med kroppsspråket, øynene og stemmen er hun likevel i konstant bevegelse, stadig glidende. Sensitiviteten, nølingen og innadvendtheten i sosiale situasjoner er den samme som hos personene i Fosses skuespill. Noen ganger kan det likevel bli litt slitsomt: De stadige gjentakelsene som dominerer romanen er blitt tonet ned, samtidig som historien beveger seg ganske fort fremover, og slik blir det mindre rom for stoffet å puste i.

Men dette spenningsrommet er likevel der, og det blir særlig følbart mot slutten av forestillingen: I stedet for å fortelle om festen, får Grydeland et lite minutt til å spille en lavmælt solo imens Wiggen, stum med ryggen mot publikum, danser forsiktig til, småjentete. På vei hjem tusler Liv fram og tilbake i nysnøen og møter sine egne spor – det er både talende og veldig vakkert. Fosses roman avsluttes foran døra til leiligheten (som viser seg å fortsatt være låst til tross ønskedrømmer om noe annet) med et butte «eg må gå, skulle». På scenen blir lyset skrudd opp for fullt – etter at det for det meste har blitt brukt sparsomt tidligere – slik at Liv blir stående og hvisker, skinnende og nesten hvithåret, til barnet på den andre siden av døren. Ikke fullt så stengt. ■

# Mektig og mettede teaterlek

## RATTLEDANDDISAPPEARED Regi:

Viktor Bodó. Manus: Viktor Bodó og András Vinnai. Scenografi: Levente Bagossy. Gjestespill fra Katona József Színház. Ungarn, Nationaltheatret. Amfiscenen, 9. oktober

Den ungarske forestillingen *RATTLEDANDDISAPPEARED*, som ble spilt på Nationaltheatret under Samtidsfestivalen, er basert på Frans Kafkas roman *Prosesen*. Innholdet i romanen blir imidlertid vist på en annen måte enn teksten legger opp til, og på en helt annen måte enn du forventer det. Forestillingen er så annerledes at det å skulle skrive om den virker litt meningsløst, litt som om ordene mine ikke strekker til. Uansett hva jeg skriver må det ganges med ti hvis jeg skal være i nærheten av å gi en riktig forståelse av hva som faktisk skjer på scenen. Ikke fordi forestillingen avviker så mye fra romanen, men

fordi dette er en maksimalistisk forestilling stappfull av teatral elementer og referanser til både romanen og alle mulige former for populærkultur.

## Musicals og Film Noir

Scenen, som var bygget for anledningen på Nationaltheatrets bakscene, bestod av en scenekonstruksjon i tre bygget i et perspektiv sånn at den ble smalere innerst. Veggene var sorte, og de mørke fargene kombinert med en gjennomgående dysterhet og melankoli ga assosiasjoner til gamle amerikanske svart-hvitt filmer og film noir. Nationaltheatret annonserte selv med at regissøren Victor Bodó hadde vært inspirert av Orson Welles' filmatisering av den samme romanen fra 1962 i utviklingen av forestillingen, og innledningsvis er dette en synlig referanse. Denne visuelle og på sett og vis høykulturelle rammen blir imidlertid fort brutt ned. Måten forestillingen er mettet med populærkulturelle referanser bryter ned både den høykulturelle rammen som

ligger i romanen selv og i Welles-referansen. Fra en scene bygget inn i scenen utføres det flere musicalnummer fra kjente Broadway-musicals. Ikledt gullfargede kjoler med 1920-talls snitt synges «All that jazz» fra musicalen *Cabaret* til singback, noe som igjen tydeliggjør Broadwayreferansen. På samme måten utføres andre musicalnummer som «Good mornin'» fra musicalfilmen *Singin' in the rain* og et nummer fra *Cats* samtidig som det danses cancan. I tillegg til musicalreferansene fra Broadway brukes klassiske Hollywoodbilder. Når K. kysser sin medleitetaker Frøken Bürstner spilles filmmusikk á la *Tatt av vinden*, og en vindmaskin blåser dem i håret. Andre Hollywood-referanser benyttes også, som at en kort scene blir spilt i fortfilm, en sekvens som en skrekfilm, og en mann dukker opp som sheriff fra en western-film. I tillegg til de ovenfor nevnte populærkulturelle referansene deltar det også en breakdancer, og en mann turner i gymnastikkringer som en sirkusakrobat.

## Karnevalesk

I dette blandede og referansefylte uttrykket brukes også karnevaleske og groteske elementer ut i det ekstreme. Frøken Bürstner kaster opp, slikker K. i ansiktet og snorker høylydt. I en sexscene mellom K. og Leni, kvinnen K. møter hos advokaten, drar K. ut Lenis tarmer. Block, kjøpmannen det

---

**Jo mer forestillingen skli-  
r ut i  
det abnorme, jo bedre blir det**

---

RATTLEDANDDISAPPEARED, regi: Viktor Bodó. Gjestespill fra Katona, Budapest, 2007. Foto: Imre Varga



også er dannet en prosess mot, spiser bæs, noe som må sies å være et klassisk karnevalessk trekk. Samtidig deltar alle karakterene i en enorm doporgie hvor kokainen tømmes utover benkene og advokaten sniffer i seg alt sammen og kommer frem med en kjempestor vannpistoldildo.

I tillegg til all denne leken med teatrale elementer understreker karakterene teaterfiksjonen ved flere steder å tre ut av den. På et tidspunkt kommer en av skuespillerne plutselig gråtende ut på scenen. Hun babler på ungarsk uten teksting. Det er en tolk i salen som oversetter og sier at de dessverre må avbryte forestillingen. I et lite sekund er jeg helt overbevist om at det har skjedd noe forferdelig bak scenen, og at forestillingen må avbrytes, men hun går elegant inn i teaterfiksjonen igjen og spiller videre med sine medspillere. På et annet sted avbryter to av karakterene liksom spillet for å be publikum om røyk. De gir seg ikke før noen kaster en sigarettpakke ned på scenen, og følger opp med å be om fyr. De tar seg inn i spillet igjen, til å begynne med påtatt og lattermildt, men de glir etter hvert tilbake inn i fiksjonsrammen.

Denne overmettede tegnettheten kunne fort blitt slitsom, men regissør Bodó klarer på et snedig vis å få alle elementene til å være morsomme eller overraskende samtidig som det er satt i en fin visuell ramme. Han tar seg store friheter i forhold til romanen, noe er kuttet, andre ting er lagt til og generelt sett overdriver forestillingen i forhold til boken. Bodó lykkes også med bruken av det karnevalesske. Overdreven bruk av bæs og promp kan fort bli litt platt og uinteressant, men Bodó lykkes med dette også. Han benytter seg av en streng regi, og skaper en bestemt ramme hvor det hele passer inn. Og jo mer forestillingen sklir ut i det abnorme, jo bedre blir det. Samtidig som han bryter ned skillet mellom scene og sal opprettholder han en viss distanse ved til de grader å spille på det teatrale og understreke at det hele er teater. På denne måten blir det ikke flaut eller bare banalt, det blir morsomt og utforskende. Forestillingen river ned alle hierarkier og barrierer, alle elementer sidestilles på den måten at *Prosess* som kanonisert klassiker sidestilles med det å spise bæs. Istedenfor å gjenspeile romanen i et tradisjonelt teaterhierarki bryter Bodó hierkiene gradvis ned for å ende opp med en viltvoksende oase av frihet fra reglene. ■



Morten Espeland i DEN ARABISKE NATTA, regi: Jon Tombre. Foto: Marit Anna Evanger

# Boligblokk på autopilot

AV THERESE BJØRNEBOE

Roland Schimmelfennig: **DEN ARABISKE NATTA** Norsk overs.: Torgeir Skorgen. Regi: Jon Tombre. Visuelt konsept: Ingrid Tønder. Musikk og lyddesign: Morten Cranner. Det Norske Teatret, Prøvesalen, 18/10

**D**en arabiske natta av den tyske dramatiker Roland Schimmelfennig har handlingen lagt til en boligblokk, i noe som kan være en drabantby, eller en boligkaserne i et arbeiderkvarter i en storby. Det er et utgangspunkt som kan få en til å tenke på *Bikubesong*, som gjorde så stor suksess, først som roman og senere på Det Norske Teatret.

I motsetning til Frode Grytten er Schimmelfennig tilbakeholden med å utbrodere

personenes sosiale, biografiske og geografiske bakgrunn. Det som peker i retning av en drabantby, er at leilighetene er registrert etter numre, i stedet for leieboernes navn, samt at det bor mange innvandrere der, og at blokka har ti etasjer. I tillegg refereres det verken til gatetraffikk eller andre lyder som kunne gi inntrykk av en livlig og pulserende storby.

Boligblokka framstår her mer som en biotop, for å låne et uttrykk som innenfor økologien «brukes for å karakterisere spesielle plante- og dyresamfunn» (Wikipedia). Det vesentlige er at blokka forvandles til en container eller en kondensator for irrasjonelle krefter i mennesket og vårt nåtidige liv. Personenes heller proletære enn overklassepregete klassebakgrunn, virker mest som indikasjoner på at stykket vil formidle noe allment, nesten slik som hos Jon Fosse.

Plutselig en dag begynner blokka å leve sitt eget liv, idet det først er noe gærent med vanntilførselen i de øvre etasjene, og så noe annet som ikke stemmer når heisen står fast. Disse tekniske forstyrrelsene forplanter seg over i menneskene. Franzisca (Kaja Varjord) husker ikke noe av hva hun har gjort hele dagen på jobben, og vil bare sove. Før dette er hun imidlertid observert gjennom vinduet i leiegården vis-a-vis, da hun dusjet, og gjenboeren, Peter Karpati (Morten Espeland), trekkes – som om han fulgte en Ariadnes tråd – opp gjennom alle etasjene, til den ulåste døra og inn i leiligheten – hvor han kysser den sovende kvinnen.

Også Kalil (Thomas Bye), som egentlig skulle besøke sin kjæreste, Franziskas samboerske Fatima (Iren Reppen) blir som fortrollet ved synet av den sovende kvinnen, og det samme blir vaktmesteren (Svein Tindberg).

Dette utløser i rask orden et sjalusidrama – hvor Fatima muligens dreper sin inntil-nylig-kjæreste Kalil med en kniv, men som også blir begynnelsen til et kjærlighetsforhold mellom Franzisca og vaktmesteren (?) – og et tragisk fall ned fra 7. etasje. Peter Karpati har nemlig havnet inni en konjakkflaske, og denne flasken faller ned fra verandagelenderet.

*Den arabiske natta* er en erotisk forvekslingskomedie med melankolsk underklang og et eksistensielt «moment». Forbildet kan man søke i *En midsommernattsdrøm*.

Hvis det ikke er å dra det litt for langt, og å stille for høye krav. For villskapen og karaktertegningen kommer til kort i forhold til Shakespeare. Selv om det er en fin og rytmisk teateroppsetning som virkelig lykkes i å skape et animert rom, både ved hjelp av kropp, rekvisitter og lyd, engasjerer man seg ikke sterkt nok i de monologene som skuespillerne framfører. For det er krevende, i og med at monologene er brutt opp og fragmentert, og skuespillerne må hale publikum inn igjen hver gang de skal fortsette å fortelle historien sin. Den som lykkes best er Morten Espeland, som har en evne til å skape fokus og konsentrasjon, men som også får hjelp av det surrealistiske ved situasjonen, fangenskapet i konjakkflasken.

I Tyskland sammenliknes Roland Schimmelpfennig rett som det er med Botho Strauss. Men der jeg tenker på Strauss som en dramatiker som bruker mytiske referanser til å diskutere vårt nåtidige, moderne og endimensjonale liv i kontrast til arkaiske impulser – som like fullt bryter opp gjennom overflaten – opplever jeg de mytiske referansene i Schimmelpfennigs dramatik mer som en form for eksotisme, og ikke tilsvarende utfordrende i forhold til hva den mytiske dimensjonen i våre liv skulle være.

Oppsetningen på Det Norske Teatret er likevel godt teater, hvor regissør Jon Tombre skaper et fabulerende univers hvor tingene hele tiden forvandler seg og følger en drømmelogikk. For eksempel når det sildrer sand ut av en boksepute som henger fra taket, som et uttrykk for tidens makt over menneskelivet, men slik at det også kan framstille et surreelt dusjkabinett. Sanden korresponderer selvsagt med den orientalistiske eksotismen i stykket – som når den sovende Franziskas drømmer om å være en urørt jomfru i et harem.

Den kvelden jeg så den var majoriteten i publikum en skoleklasse fra videregående, og elevene satt imponerende stille og virket hele tiden oppmerksomme. Mine innvendinger skyldes altså at jeg opplever Roland Schimmelpfennig som en mer fingernem dramatiker enn engasjerende forfatter. Så får tiden vise om jeg tar feil. ■

Fatima Miranda i DIASPASION. Foto: Mike Minehan



Fatima Miranda: **DIASPASION** Gjestespill av og med Fatima Miranda, Spania  
Samtidsfestivalen/Ultima. Nationaltheatret, Amfiscenen, 5. okt

**D** en spanske sangerinnen Fatima Miranda var allerede utdannet kunsthistoriker med fordypning i moderne kunst da hun i 1979 bega seg inn på musikalsk improvisasjonskunst, og det hun selv kaller fonetisk poesi og lydteater. Inspirert av folkemusikk fra nesten hele verden har hun lært seg noen helt spesielle sangteknikker. Hun kombinerer disse teknikkene og skaper et helt særegent lyduttrykk og en helt særegen stemme. Denne stemmen og dette lyduttrykket former hun til et tverrkunstnerisk uttrykk og fremviser noe som best kan betegnes som musikk- eller lydteater.

Forestillingen *Diapasion*, som hun gjestet Oslo med under Samtidsfestivalen i samarbeid med Ultima, er utviklet over tid fra 1992 og frem til 2007. Forestillingen gir oss et innblikk i Fatimas utrolige stemmeteknikk. Hun kan synge over fire oktaver og utviser en stemmebeherskelse slik de færreste er forunt. Forestillingens uttrykk er vekslende, og det er store kontraster mellom den første og den andre halvdel av forestillingen.



# Gurglende eksotisme

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Den første halvdel har et innadventt preg og gir en nesten rituell stemning. Det foregår ingen kommunikasjon med publikum og musikken er så repetativ at jeg flere steder var redd for at hun skulle gå inn i transe. Til tross for manglende kommunikasjon og fremdrift er musikken tidvis vakker, og man kan ikke unngå å bli kraftig imponert over den stemmebeherskelsen og teknikken som utvises. Mot midten av forestillingen åpner hun øynene, og tar oss til forestillingens absolutte høydepunkt. Hun lar en film med klipp fra den spanske borgerkrigen akkompagnere sangen mens hun forholder seg mer til den spanske folkemusikkens lyduttrykk enn tidligere. Kombinasjonen av bildene og den spanskinspirerte musikken som fremføres med en gråtende klang setter de historiske hendelsene i et allment lidelsesperspektiv. Man får følelsen av at hun ønsker å fortelle noe, og bildene og stemmen kompletterer hverandre på en vakker og innsiktsfull måte.

I den andre halvdel beholdes dessverre ikke det vakre eller innsiktsfulle. Direkte etter nummeret om borgerkrigen velger hun et humoristisk innslag der hun har på seg et slags brudeslør hvor det ser ut som om hun har en kniv gjennom hodet. Hun gryn timer og stønner og viser lydenes bevegelser med hendene. Uttrykket i ansiktet hennes er endret sammenlignet med tidligere

i forestillingen. Hun har åpnet øynene og bruker dem aktivt for å flørte med publikum samtidig som hun danser en ironisk og overdreven flamenco med armer og ben. I motsetning til tidligere i forestillingen der fokus lå på det åndelige aspektet ved det menneskelige er kroppen her plutselig og uventet satt i fokus. Hun bruker hele ansiktet, spiller på slurva og putter fingrene inn i munnen samtidig som hun synger eller lager lyder. Nå kommuniserer hun til gang og bruker mimikk og ansiktsbevegelser i kommunikasjonen. Kroppsligheten hennes blir her nesten kanevalesk så mye som hun har fingrene i munnen, dette er en veldig stor kontrast til åpningssekvensen der kroppen var sekundær til den åndelige sammenheng.

## Mangler helhet

Denne store kontrasten i spillestil, budskap og fokus gir forestillingen et rotet uttrykk og manglende helhetsfølelse. Dette var grunnen til at jeg både håpet og forventet at det siste nummeret skulle bringe de to ulike uttrykksmåtene sammen, og at forestillingen skulle tas ned på jorden og tilbake til begynnelsen. Dette skjedde dessverre ikke i tilstrekkelig grad. Det er synd at hun ikke klarer å ta forestillingen ned på jorden igjen og lage en syklisk dramaturgi. Det hadde gitt kredibilitet til sammensetnin-

gen av de ulike stykkene og muligens gitt følelsen av et helhetlig budskap fra scene til sal. Kontrastene mellom de rent kroppslige og liksom humoristiske elementene og det åndelige ødelegger legitimiteten til de sterke og vakre delene av forestillingen. Bildene fra borgerkrigen virker spekulative fremfor såre når det settes i sammenheng med gurgling og fnising uten noen spesiell grunn i tillegg til slurvespilling og annen lettkjøpt humor.

Etter applausen kom Fatima ut på scenen igjen for et ekstranummer, noe hun selv sa skulle binde begynnelsen og slutten av forestillingen sammen. I dette ekstranumret kunne man se et forsøk på å binde den åndelige og nesten rituelle stemmeprakten sammen med den kroppslige dimensjonen. Her lå fokus mer på stemmen enn på kroppen, samtidig som kroppen var tilstedeværende. Dette var et av de mer spennende innslagene i forestillingen. Det var bare synd at dette ikke var tatt med som en del av selve forestillingen og ikke som et ekstranummer, det kunne gitt forestillingen en etterlengtet helhet og budskapene en svært nødvendig legitimitet. Det er ingen tvil om at Fatima Miranda har en helt eksepsjonell stemme og uttrykksform, men skal stemmen brukes som teater, må dramaturgien, budskapet og målsetningene gis en tydeligere og mer helhetlig form. ■

# heiner müller

(Krakow): – Heiner Müller sa at teatret begynte med fotsålene – ikke med hodet. Det var akkurat det vi opplevde med *Perserne*, forteller regissør Dimiter Gotscheff. Hans «totalt utilgjengelige» oppsetning av Aischylos og Müllers tekst ble Årets forestilling i Tyskland. AV THOMAS IRMER

## Teatret er vår navlestreng til antikken

**D**imiter Gotscheff, som er født i 1943, i bulgarske Parvomei, iscenesatte Aischylos' *Perserne* på Deutsches Theater Berlin i fjor høst. Gotscheff tilhører en tradisjonslinje som kan spores tilbake til Heiner Müller. Han har gjort mange oppsetninger av Müllers stykker, og var elev av Benno Besson på seksti- og syttitallet. Etter å ha vært regiassistent i Øst-Berlin, dit han kom som veterinærstudent, returnerte Gotscheff til Bulgaria i 1979. Han oversatte dramatik og iscenesatte blant annet en legendarisk versjon av Heiner Müllers *Philoktet* i Sofia i 1982.

Siden midten av åttitallet har Gotscheff stadig iscenesatt Müllers stykker på forskjellige vesttyske teatre, for det meste i Köln. På nittitallet var de faste stasjonene hans Düsseldorf, Hamburg og Bochum, der

noen av iscenesettelsene vakte stor oppmerksomhet. På den tiden hadde Gotscheff en forkjærlighet for Georg Büchner, Tsjekhov, Beckett – og Müller. Siden 2003 har han arbeidet i Berlin, der han først satte opp *En handelsreisendes død* (*Tod eines Handlungsreisenden*) på Deutsches Theater, og senere *Neger og hunder i kamp* (*Kampf des Negers und der Hunde*) på Volksbühne. Sistnevnte forestilling ble vist som gjestespill i Oslo på Nationaltheatrets hovedscene under Samtidsfestivalen 2007 [*forhåndsannmeldelse i forrige utgave av tidsskriftet, red.anm.*]

### Intenst teater

Gotscheff har videre satt opp Heiner Müllers *Germania. Stücke*, også på Deutsches Theater, og *Ivanov* på Volksbühne. Med Tsjekhovs *Ivanov* vant han Theatertreffens hovedpris i 2006. Gotscheffs forestillinger

er aldri endimensjonalt realistiske; de er gripende, med en overraskende og overveldende skuespillerintensitet. Han henter det tidløse ved verdensdramatikkens beste tekster ut for vår tid, og er selv en eksistensialist – med erfaringer fra Øst og Vest. Han har gått i skole hos Brecht-eleven Besson, og skapt mesteroppsetninger av Müllers stykker, for så å gå sin egen vei.

Dimiter Gotscheffs iscenesettelse av *Perserne* er en av de formalt strengeste forestillingene han overhodet har skapt, og den konsentrerte reduksjonen av virkemidler og prestasjonene til de fire medvirkende skuespillerne fascinerer og bærer den langt i fra lette teksten i stykket. Likevel ville ledelsen ved Deutsches Theater først avlyse premieren – for i en slik form virket forestillingen overhodet ikke tilgjengelig for publikum. Det var en feiltakelse. For *Perserne* ble ikke




---

**«Etter tre ukers prøver, skjønte vi at vi ikke forsto et eneste ord.»**

---

bare en stor suksess, men så godt som hver eneste forestilling har vært utsolgt. Juryen til årets Theatertreffen synes å ha lidd av feighet når de ikke inviterte den til festivalen – men i stedet valgte Gotscheffs oppsetning av *Tartuffe* fra Thalia Theater i Hamburg [anmeldt i forrige nummer av tidsskriftet, red. anm.]. Denne feilvurderingen har senere blitt rettet opp ved at *Perserne* ble kåret til «Årets forestilling» i den årlige kritikeravstemningen i tidsskriftet *Theater heute* i august 2007.

#### **Ubegripelig tekst**

– *Hvorfor Perserne, og hvorfor nå?*

– Etter *Germania* ønsket jeg å lage en collage av Heiner Müllers antikke tekster. Müller har jo oversatt, og bearbeidet eller skrevet videre på flere av dem. *Odipus, Tyrann av Sofokles* (1967), en oversettelse

– Det som fascinerer meg er skuespillernes kropp, sier Dimiter Gotscheff om sitt arbeid med Heiner Müller og antikke tekster. Foto: Thomas Aurin

basert på Hölderlin; hans *Medea*-trioptykon, som er en helt egen bearbeidelse, og så *Philoktet* (1958/64). Ingen som interesserer seg for Müller kommer utenom hans *Philoktet*. Dessuten har vi diktene hans, som egentlig er antikke stykker. Men så fikk jeg tak i en Müller-tekst som ingen hadde lagt noe særlig merke til inntil nå, nemlig hans versjon av *Perserne*. Müller skrev den i 1991, for Christof Nels iscenesettelse på Freie Volksbühne i Vest-Berlin, basert på en interlineær oversettelse av den klassiske filologen Peter Witzmann. Jeg bestemte meg for å la være å lage en Müller-collage, til fordel for å sette opp *Perserne*. Etter tre ukers prøver med skuespillerne, skjønte vi at vi ikke forsto et eneste ord. Denne oversettelsen, eller nærmere bestemt viderediktningen, som Müller hadde gjort fordi han ville vite hvordan Aischylos skrev, forble hermetisk for oss i lang tid. Vi kunne på en måte forestille oss hvorfor Müller hadde gjort det – for seg selv, for Aischylos, for oss – men vi klarte ikke å få det til. Vi prøvde i ukevis, uten å klare å få til noe som helst. Vi var rådville, øvde på teksten, prøvde å øve på den. Vi snakket også om aktuelle kriger, og om perspektivet at seiersherren omskriver de beseiredes stemmer. Men det var heller ikke det riktige. Det var ingen aktualiteter i teksten. Og vi ønsket å spille stykket, ikke noe annet. Bare helt til slutt, på generalprøvene – jeg kunne nesten ikke tro det selv – fungerte det. Det ga mening, i Müllers forstand. Dette, ikke lett tilgjengelige, språket ble plutselig sanselig – selv om alle som bare leser fire linjer av stykket vil si: «Jeg ser store ord, det er imponerende, men det er ingen sammenheng.» For meg er det slik: Man legger ikke merke til sammenhengen umiddelbart, men til kropp som snakker, og på den måten produseres sammenheng på en annen måte. Men det er kanskje best å sitere Müller selv: «Den greske tragedien viser det nakne mennesket, Shakespeare viser kroppens bevegelse gjennom kostymenes draperi. Og hos Aischylos vises den nakne kroppen.»

– Dere har lagt inn et slags stumt forspill, med to figurer foran en bevegelig vegg. De begynner å krangle på grunn av veggens centimetersmå forskyvninger, beveger den frem og tilbake, inntil veggene ser ut til å jage figurene...

– Helt fra vi påbegynte dette arbeidet, lette jeg etter noe som kunne brukes som et satyrspill. Etter hvert fant vi ut at det skulle

være et forspill til stykket, om hvordan krigene begynner – og det er det samme om det er perserne mot grekerne. Müller har sitert Giorgio Strehler på at teatrets egentlige gjenstand er et kontinuum av menneskelig eksistens, som ikke har forandret seg i det hele tatt. Müller sa at det er det som er det fascinerende ved slike gamle tekster: Hvor lite som har forandret seg. Og det er slik det er – med en slik navlestreng kan vi gå 2 500 år tilbake i tid, og oppdage vår egen tid der. Eller nærmere bestemt; dette kontinuumet.

– *Koret består bare av én person, den fabelaktige Margit Bendokat.*

– Ja, jeg ønsket absolutt konsentrasjon. Et kor på ti personer hadde blitt feil og virket mindre konsentrert. Opprinnelig var det en femte, og stum, figur med som skulle bevege veggene. Men det viste seg å være overflødig. Scenografen Mark Lammert forsto nemlig at veggene burde stå for seg selv.

#### Benno Besson

– *For 45 år siden ble det vist en banebrytende forestilling på Deutsches Theater, der dere nå har laget Perserne. Nemlig Benno Bessons versjon av Aristofanes' Freden (Der Frieden). Det var egentlig begynnelsen på gjenoppdagelsen av antikken i tysk teater. Så du denne forestillingen?*

– Det var derfor jeg begynte å interessere meg for teater: dette mirakelet av Besson. Fra den dagen av ville jeg ikke noe annet enn å være hos Besson på teatret. Men antikkens dimensjoner var det først Müllers tekster som gjorde meg bevisst om, på grunn av hans *Philoktet*, og så hans *Ødipus* – som Besson senere satte opp på Deutsches Theater. Distanse som nåtidens dybdeskarphet.

– *Hvordan kom du egentlig til Øst-Berlin?*

– Det var vel mest på grunn av muren som ble bygget da. Mange dyrleger fra DDR hadde reist til Vesten, slik at det var mangel på dem i det østtyske landbruket. Og etter at muren ble bygget i 1961, prøvde man å stabilisere situasjonen ved å hente dyrleger fra broderlandene, som det het på den tiden. Slik kom jeg fra Bulgaria til DDR, sammen med min far, og immatrikulerte meg faktisk for veterinærmedisin – og mest for å unngå å avtjene verneplikten i Bulgaria. Egentlig ville jeg til filmen, kanskje til filmskolen i Lodz. Men

så møtte jeg Besson og bestemte meg for å studere teatervitenskap på Humboldt-universitetet i Berlin, hos Brecht-forskeren Ernst Schumacher. Han var overbærende mot meg når jeg ikke dukket opp på forelesningene. For mesteparten av tida var jeg jo hos Besson.

– *Etter studiene ble du Bessons assistent på Volksbühne, der han var kunstnerisk leder fra 1969 og teatersjef fra 1974.*

– Assistent var jeg vel egentlig ikke. Det var det tyskere som var. Jeg satt der bare, hele tiden, og kom av og til med noen forslag. Jeg var interessert i å oppleve alle prøvene hans. Besson var en av Brechts første og mest fortrolige medarbeidere på Berliner Ensemble, og skapte en forbindelse mellom Brecht og middelhavskulturen, gjennom både sanselig fornemmelse og en uhyre presisjon. Det var et helt annerledes teater, som ikke var åpenlyst politisk, men fylt med en moro og lyst, som skapte fristeder – også for skuespillerne. Men på den andre siden kunne det at Bessons arbeidet på en måte som var så full av lyst, tolkes som politisk, særlig i DDR. Jeg betraktet likevel ikke denne sveitsiske regissøren som en som hørte hjemme innenfor kulturens grenser, men helt enkelt som en verdensmester. Da han forlot Volksbühne til fordel for Frankrike, reiste jeg tilbake til Bulgaria.

– *Og der laget du oppsetningen av Müllers Philoktet i Sofia i 1982. Müller var fascinert av spillets kroppslighet, og skrev et langt brev som i dag regnes til å være nøkkeltakten til Müllers teaterforståelse. Noen har også trodd at Bulgaria som et «antikt landskap» sto i en mer direkte kontakt med antikkens teater. Hva mener du om det?*

– Jeg vil ikke uttrykke det på denne måten. Territoriet Bulgaria har muligens vært en provins i antikken. Men det som fascinerer meg er skuespillerens kropp, og den er sikkert nærmere naturen i Bulgaria enn den er i Vesten.

– *Er det derfor du snakker om agrarteater noen ganger?*

– På det vil jeg også svare med Müller. Han sa at teatret begynte med fotsålene – ikke med hodet. Det var akkurat det vi opplevde med *Perserne*: teksten åpnet seg først da vi brukte kroppen. Det er språk som en veldig konkret, kroppslig erfaring, for scenen. ■

.....  
(Oversatt av Ina Voigt og Therese Bjørneboe)



Frank James Willems i  
BILDEBESKRIVELSE,  
regi: Laurent Chétouane,  
2007.

# Beskrivelse med billedforbud

Laurent Chétouanes BILDEBESKRIVELSE  
fokuserer på språket og en kropp i bevegelse.

AV THERESE BJØRNEBOE

Heiner Müller: **BILDEBESKRIVELSE**

Overs. av Finn Iunker. Regi: Laurent Chétouane.

Produsent: Tom Stromberg

Malersalen, Nationaltheatret

**R**egissøren Laurent Chétouane er fransk, men har aldri satt opp en forestilling i Frankrike, bare i Tyskland, der han tok regiutdanning i Frankfurt am Main etter å ha skrinlagt sine tidligere ingeniørstudier. Chétouanes oppsetning av Heiner Müllers *Bildebeskrivelse* er den i særklasse mest krevende forestillingen jeg så under Samtidsfestivalen i Oslo, men den gir lyst til å se flere arbeider av Chétouane – som går for å være en kontroversiell regissør. Det var lesning av Müller som fikk Chétouane til å ville arbeide med teater, og til å oppdage det tyske språket. Og for ham, handler teater nettopp om språk.

Ut ifra det jeg har lest, virker *Bildebeskrivelse* som en representativ iscenesettelse av Chétouane. Han vil ikke fortelle gjennom bilder, men utelukkende språk, og skuespillerens kropp. I et intervju i forbindelse med hans oppsetning av Büchners *Woyzeck* på Schauspielhaus Hamburg i 2005, sa Chétouane at hovedutfordringen består i å la rommet i sin helhet produsere bilder, som likevel ikke blir bilder, men installasjoner. «Selv ønsker jeg å høre skuespillerne, og det oppnår jeg ved å få dem til å bevege seg på bestemte måter. (...) Språket dreier seg for meg om et en-til-en-forhold mellom meg og skuespilleren. Han skal ikke forestille noe, ikke fortelle meg en historie, men jeg skal være der og oppleve det han sier i øyeblikket.»

Premieren på *Woyzeck* ble slaktet, forestillingen uthengt som «livløs og blygrå», for å være et «sjelløst konsept» og «åndsfattig». I tre timer var tilskuerne henvist til å se på stolprende og stammende mennesker på en tom scene. Chétouanes oppsetning av Büchners *Lenz* samme sted, samme år, fikk derimot ros nettopp for språkbehandlingen. I fjor satte han opp Jon Fosses *Skuggar* på Münchner Kammerspiele – og for første gang opplevde Fosse å bli buet på under applausen. Noen elsker den, andre hevder at Chétouane gjør stykket totalt uforståelig.

**Nakent**

«Et landskap mellom steppe og savanne, himmelen prøyssisk blå...» heter det i begynnelsen av *Bildebeskrivelse* som består av nesten 8 siders tettskrevet tekst, uten punktum.

Det er nettopp en bildebeskrivelse, men «blikket» både dveler ved og aktiviserer de gjenstandene som beskrives. Det kan minne om film, i form av et paradoksalt spenningsforhold mellom «bildet», som per definisjon er et slags stilleben, og den hvileløse betraktningen. «Tekstens ene setning bare fortsetter og fortsetter. Man må bare akseptere at man ikke er herre over den, akseptere å bli overmannet, akseptere at man bare flyter som en liten trebit ute på havet, så å si,» har regissøren sagt. Heiner Müllers *Bildebeskrivelse* er samtidig karakterisert (av forfatteren selv) som en overmaling av Euripides' *Alkestis*, 11. sang av *Odysseen*, Hitchcocks *Fuglene* og Shakespeares *Stormen*. I tillegg referer teksten også til Walter Benjamin, og hans tekst om historiens engel.

Chétouane bruker en danser til å framføre Müllers tekst, og forteller i en publikumssamtale etter forestillingen at den ble skapt gjennom felles improvisasjon på gulvet. Når en bevegelse fungerte, lagret de den og tok den inn. Forestillingen utspiller seg på en naken scene, men ved hjelp av et par rekvisitter, en pinnestol og en legemsstor trelem. På Malersalen på Nationaltheatret har man et rom som gir danseren Frank James Willems en del «gratis». Det er assosiasjonsmalende, med trappen, vinduene ut, og rumlende radiatorer (når de blir brukt). Og man imponeres over hvordan danseren bruker rommet, men like mye over at han ikke gir etter for fristelsen til å gi rommet «betydning». Det ville ødelagt den følelsen av rådløshet som regissøren søker, og som er utfordringen i denne forestillingen.

Oppsetningen – eller den hvite Malersalen (?) – gir meg assosiasjoner til filmen *I fjor i Marienbad*, kanskje på grunn av en affinitet mellom Müllers detaljbeskrivelser og forfatteren Robbes-Grillet (som skrev filmmanus). Men enhver tilskuer vil få sine egne assosiasjoner i en så åpen forestilling.

I Müllers tekst presenteres man også for mer «juicy» element; et samleie og et mord, og det skal ikke nektes for at det intensive forestillingen. For selv om Müller selv ironiserte over at stykket *Kvartett* (som er basert på de Laclos 1700-talls brevroman,

som er best kjent gjennom filmen *Farlige forbindelser*) var hans største suksess som teaterforfatter i Vesten, er det ikke til å komme forbi at seksualisert vold har en viktig effekt- og affektfunksjon i Müllers tekster.

Chétouanes oppsetning av *Bildebeskrivelse* lar språket komme til uttrykk fysisk og kroppslig, som en form for visualisert musikk, hvor Willems likevel ikke fargelegger når han framsier teksten. Det er snarere som om kroppen hans «dekker» ord, og det er umulig å lokalisere hvor teksten kommer fra, eller «hvem» det egentlig er som snakker. Kommunikasjonen mellom danseren/skuespilleren og publikum distanseres av en usynlig vegg, teksten, samtidig som teksten/fiksjonsnivået blir motsagt av fokuset på skuespillerens kropp og tilstedeværelse i rommet. Noen vil oppleve formen som innadvendt, kanskje selvhøytidelig kunstferdig, men det fins en sanselighet i både tekst og framførelse som berører. ■

# Heiner Müller: *Bildebeskrivelse*

Oversatt av Finn Iunker



Heiner Müller

Et landskap mellom steppe og savanne, himmelen prøyssisk blå, to svære skyer svømmer i den, som var de holdt sammen av en ståltrådnetting, ihvertfall av ukjent materiale, den større til venstre kunne vært et gummidyrt fra en fornøylespark som har slitt seg løs fra sin tråd, eller et stykke Antarktis på vei hjem, ved horisonten et flatt fjell, til høyre i landskapet et tre, ved nærmere ettersyn er det tre forskjellige, høye trær, soppaktige, stamme ved stamme, kanskje fra én rot, huset i forgrunnen mer industriprodukt enn håndverk, sannsynligvis betong: et vindu, en dør, taket dekket av løvverk fra treet som står foran huset, som vokser over det, et annet treslag enn gruppen av trær i bakgrunnen, dets frukt er øyensynlig spiselig, eller egnet til å forgifte gjester, en glasskål på et hagebord, stadig halvt i skyggen av trekronen, med seks eller syv eksemplarer av den sitronlignende frukten parat, utfra bordets posisjon, et stykke grovt håndarbeid, beina i kors er unge, uhøvlede bjørkegrener, kan det sluttes at solen, eller hva som enn kaster sitt lys på dette området, i bildets øyeblikk står i senit, kanskje står SOLENS der bestandig og I EVIGHET: at den beveger seg, kan ikke bevises utfra bildet, også skyene, hvis det er skyer, svømmer kanskje på stedet, ståltrådnettingen dens fortøyning på en flekkete, blå planke med den vilkårlige betegnelsen HIMMEL, på en gren sitter en fugl, løvet skjuler dens identitet, det kan være en gribb eller en påfugl eller en gribb med påfugl-

hode, blick og nebb rettet mot en kvinne som behersker høyre halvdel av bildet, hodet hennes deler fjellkjeden, ansiktet er mildt, veldig ungt, nesen altfor stor, en helse ved neseroten, kanskje fra et knyttneveslag, blikket rettet mot grunnen, som om det var et bilde det ikke kunne glemme eller et annet det ikke ville se, håret langt og tjafset, blondt eller gråhvitt, det harde lyset skjeler ikke, drakten hennes en hullete skinnfrakk, sydd for bredere skuldre, over en tynnslitt skjorte, sannsynligvis av lin, ut av det altfor vide og på ett sted frynsete, høyre ermet hever en skrøpelig underarm en hånd opp til hjertet, hhv. venstre bryst, en gest til advarsel eller på de døvstummes språk, advarselen gjelder en kjent redsel, slaget støtet stikken har skjedd, skuddet gått av, såret blør ikke lenger, gjentagelsen skjer i et tomrom, der frykten ikke har noen plass, ansiktet til kvinnen blir lesbart hvis andre formodning stemmer, et rotteansikt, en gnagernes engel, kjevne maler ordlik og språksøppel, det venstre frakkeermet er revet istykker som etter en ulykke eller et overfall av noe bitende, dyr eller maskin, merkelig at armen ikke er blitt skadet, eller er de brune flekkene på ermet størknet blod, gjelder gesten til den langfingrede, høyre hånden en smerte i høyre skulder, henger armen så slapt i ermet fordi den er brukket, eller lammet av et kjøttsår, armen er ved håndleddet skåret over av billedkanten, hånden kan være en klov, en (kanskje blodskorpet) stubb eller en krok, kvinnen

står til over knærne i intet, eller vokser hun opp fra jorden slik mannen går ut av huset og forsvinner ned i den som mannen inn i huset, inntil den ene, uopphørlige bevegelsen setter inn, den som sprenger rammene, flukten, drivverket til røttene som regner jordbiter og grunnvann, synlig mellom blick og blick, når øyet SETT ALT lukker seg blinkende over bildet, mellom tre og kvinne det ene, store vinduet vidåpent med gardinet blafrende utenfor, stormen synes å komme fra huset, i trærne intet spor etter vind, eller lokker kvinnen stormen til seg, eller fremkaller den ved sin tilsynekomst, den som har ventet på henne i ovnsaken, hvem eller hva er blitt brent, et barn, en annen kvinne, en kjæreste, eller er asken hennes egen virkelige rest, kroppen på utlån fra kirkegårdenes lager, mannen i dørråpningen, høyre fot ennå halvt på dørterskelen, den venstre allerede fast på den brune, gressflekke bakken som tørkes ut av en ukjent sol, holder i sin høyre hånd på utstrakt arm og med en jegers grep, der hvor man napper ut vingen, en fugl, den venstre hånden, som er utstyrt med altfor lange, krumme og skeive fingre, stryker den over fjærne, som dødsangsten har fått til å reise seg, fuglens nebb er åpnet på vidt gap i et for betrakteren lydøst skrik, stumt også for fuglen i treet, som ikke interesserer seg for fugler, skjelettet til dens artsfrende på den svartårede inneveggen synlig gjennom vinduets firkant, som den selv ikke kan se fra sin plass i treet, ville ikke hatt noe budskap

å gi den, mannen smiler, hans skritt er grasiøst, et dansetrinn, umulig å avgjøre om han allerede har sett kvinnen, kanskje han er blind, hans smil den blindes forsiktighet, han ser med føttene, hver stein som foten støter mot, ler av ham, eller smilet til en morder på vei til sitt arbeid, hva kommer til å skje ved det korsbeinte bordet med den fulle fruktskålen og det velte, knuste vinglasset der det fortsatt siver ut rester av en svart væske, ut over bordet og drypper fra bordkanten ned på bakken under bordet der den brer seg ut i en pøl, stolen foran med det høye rygglenet er spesiell: dens fire bein er på midten bundet sammen med en ståltråd, som for å forhindre at stolen klapper sammen, en annen stol ligger bortslengt til høyre under treet, rygglenet brukket av, ståltråden bare en Z, ingen firkant, kanskje et tidligere forbindingsforsøk, hvilken last har ødelagt stolen, gjort den andre vinglete, et mord kanskje, eller et vilt samleie, eller begge deler samtidig, mannen på stolen, kvinnen over ham, hans lem i hennes skjede, kvinnen stadig nedtyngt av gravmold som hun har arbeidet seg ut av for å besøke mannen, av grunnvann som drypper fra skinnfrakken, hennes bevegelse i starten en rolig gynging, deretter en tiltagende, heftig ridning, inntil orgasmen trykker ryggen til mannen mot lenet på stolen, som knaker og gir etter, ryggen til kvinnen mot bordkanten, som får vinglasset til å velte, den fruktbugnende skålen til å skli og, idet kvinnen kaster seg fremover og slynger seg om mannen med armene, han om henne med armene under skinnfrakken, biter seg fast i hennes, hun i hans hals, i likhet med bordet på ny blir stående rett før kanten, eller kvinnen på stolen, mannen stående bak henne, hendene lagt om hennes hals tommel mot tommel, først som i en lek, bare langfingerne berører hverandre, så, når kvinnen presser seg mot rygglenet, fingerneglene hennes klorer seg fast i armmusklene hans, hals- og panneårene blir synlige, hodet hennes fylles med blod, ansiktet farges blårødt, beina hennes slår med stadige rykk mot

bordplaten, vinglasset velter, skålen skli, slutter kveleren sirkelen, tommel mot tommel, finger mot finger, til kvinnens hender faller fra armene hans og det stille knekket i strupehodet eller nakkehvirvelen annonserer at arbeidet er utført, kanskje gir nå, under vekten til den igjen døde, når mannen tar hendene sine til seg, rygglenet etter, eller kvinnen faller fremover, med sitt blodrøde ansikt over vinglasset, der den mørke væsken, vin eller blod, søker sin vei ned i bakken, eller stammer den frynsede skyggen på kvinnens hals, under haken, fra et kutt med en kniv, frynsene størket blod fra såret tvers over halsen, svarte blodkopper også i hårstråene til høyre for ansiktet, spor etter den venstrehendte morderen på dørterskelen, kniven hans skriver fra høyre mot venstre, han skal bruke den igjen, den buler inne i jakkestoffet, når det knuste glasset limes sammen av skårene og kvinnen går frem til bordet, uten arr på halsen, eller blir det kvinnen, den tørste engelen, som biter av strupen på fuglen og heller dens blod i glasset fra den åpne halsen, de dødes næring, kniven er ikke for fuglen, ansiktet til mannen har helt opp til øynene samme farge som bakken, panne og synlig hånd, grepet i fjærdrakten skjuler den andre, er hvite som papir, ved sitt arbeid uten dørs synes han å ha hansker på seg, i bildeblikket hvorfor ikke, og noe som ligner en hatt mot den varme pannen, hva kan hans arbeid gå ut på, bortsett fra det kanskje daglige mord på den kanskje daglig gjenoppståtte kvinnen, i dette landskapet, dyr forekommer bare som skyer, kan ikke gripes med noen hånd, fuglen i treet er den siste reserve, en lokking fanger den, overflødig å rive opp gresset, SOLEN, kanskje et flertall av SOLER, svir det av, fugletreet frukt er raskt plukket, har de skeive fingrene til kveleren strikket stålnett rundt den flate fjellkjeden der kun en papirhvit kolle ennå rager ubeskyttet opp, et vern mot det ras av steiner som blir utløst av de dødes vandring i Jordens indre, de som er planetens hemmelige pulsslå, som bildet sikter

til, et vern som kanskje vil kunne vare, når kirkegårdenes vekst har nådd sin grense med den lille tyngden fra den formodede morderen på dørterskelen, fra den raskt fordøyde fuglen i treet, eller forandres retningen når de døde blir fulltallige, gravernes vrimmel i oppstandelsens storm, som driver slangene ut av fjellet, er kvinnen med det hemmelighetsfulle blikket og munn som en sugeskopp en MATA HARI fra underverdenen, en speider som sonderer terrenget hvor den store manøveren skal finne sted, manøveren som trekker kjøtt over de utsultede knoklene, hud over kjøttet, årer på kryss og tvers som drikker blodet fra bakken, de innviddes hjemreise fra intet, eller er engelen hul under kledet fordi den skrumpende kjøttbanken under bakken ikke utbetaler flere kropper, en OND FINGER som holdes i vinden av de døde mot himmelens politi, en foregangskvinne og VINDBRUD, som for de naturlige fiendene til kjødets oppstandelse spenner ut vinden som de bor i, den blåser som storm i fellen, gardinets pil peker på kvinnen, også morderen kanskje bare en død i tjeneste, tilintetgjørelsen av fuglen hans (hemmelige) oppdrag, det nonchalante dansetrinnet forkynner arbeidets snarlige slutt, kanskje er kvinnen på vei tilbake i bakken, svanger med storm, med gjennfødelsens sæd fra eksplosjonen av kropper, knokler og splinter og marg, forrådet av vind markerer avstanden mellom tingene, som kanskje DET HELE settes sammen av når jordskjelvet, etter at luft til å puste i er flyttet rundt, sprenger dem gjennom planetens hud, stjernens parring gjennom sine døde, første signal skyene med ståltrådnettingen, som i virkeligheten består av nerver, som går i spissen for knoklene, hhv. spindelvev av beinmarg, slik nettet uten synlige røtter kryper oppover bungalowen og allerede har okkupert innerrommet helt opp til taket, eller virvaret av ståltråd på stolene, eller nettet som nagler fjellkjeden til bakken, eller alt er annerledes, stålnett lunet til en slurvete fargestift som nekter fjellene plastikk med

en dårlig utført skravert flekk, kanskje følger komposisjonens vilkårlighet en plan, står treet på et brett, røttene klippet av, er de uvanlige trærne i bakgrunnen spesielt langstilkede sopper, vekster fra en klimasone som ikke kjenner trær, hvordan kommer betongklossen inn i landskapet, ingen spor etter transport eller kjøretøy, JEG HAR SAGT AT DU IKKE SKAL KOMME TILBAKE DØD ER DØD, ingen slepespor, stampet ut av bakken, falt fra HIMMELEN, eller senket ned med en gripearms gjennom luften som kun de døde kan puste i, en gripearms som beveges fra et fast punkt i et Ovenfor kalt HIMMEL, er fjellkjeden et museumsstykke, på utlån fra et underjordisk utstillingsrom, som fjellene blir oppbevart i fordi de på sin naturlige plass forhindrer engelens lavtflyvning, bildet en prøveordning, utkastets råhet et tegn på forakt for forsøksdyrene mann, fugl, kvinne, det daglige mordets blodpumpe, mann mot fugl og kvinne, kvinne mot fugl og mann, fugl mot kvinne og mann, forsyner planeten med drivstoff, blodet blekket som beskriver dens papirliv med farger, også dens himmel truet av bleksott gjennom kjødets oppstandelse, etterlyst: luken i forløpet, det Andre i det likes gjenkomst, stammingen i den språkløse teksten, hullet i evigheten, den kanskje forløsende FEILEN: morderens åndsfraværende blikk når han med hendene, med knivens egg prøver halsen til offeret på stolen, fuglen i treet, inn i landskapets tomhet, nølingen før kuttet, lukkede øyne før blodstrålen, kvinnens latter som lokker på strupetaket ett blikk langt, som får hånden med kniven til å skjelve, fuglens stup ned, lokket til seg av blinkingen i eggen, landing oppå mannens skalle, to hugg med nebbet til høyre og venstre, den blindes tummel og brøl, blod som spruter i stormens hvirvel, som kvinnen søker, angst for at feilen skjer i løpet av blunket, at tittesprekken inn i tiden åpner seg mellom blikk og blikk, håpet bor på eggen til den med tiltagende oppmerksomhet inntil trøtthet raskere roterende kniven, lynende

usikkerhet i vissheten om det forferdelige: MORDET er et kjønnskifte, FREMMED I EGEN KROPP, kniven er såret, nakken øksen, er det feilbarlige oppsynet en del av planen, på hvilket apparat er linsen festet, som suger blikket tomt for farger, i hvilken øynehule er netthinnen spent ut, hvem ELLER HVA spør etter bildet, BO I SPEILET, er mannen med dansertrinnen JEG, min grav hans ansikt, JEG kvinnen med såret over halsen, til høyre og venstre i hendene den delte fuglen, blod rundt munnen, JEG fuglen som med nebbets skrift viser morderen vei inn i natten, JEG den frosne stormen. ■

*BILDEBESKRIVELSE kan leses som en overmaling av ALKESTIS som siterer nospillet KUMASAKA, 11. sang av ODYSSEEN, Hitchcocks FUGLENE og Shakespeares STORMEN. Teksten beskriver et landskap hinsides døden. Handlingen er valgfri siden følgene er fortidige, en eksplosjon av et minne i en avdødd dramatisk struktur.*

*[Oversatt for Nationaltheatret etter tilsendt dokument, identisk med Heiner Müller, Bildbeschreibung, i Werke 2. Die Prosa, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999, ss. 112–119. O.a.]*  
© Colombine Teaterforlag

Vislingar & Rop  
Tidskrift för teater och teori

# feg teater

Nytt nummer  
Nytt format  
Ute nu!

# På fruktbar jord

(Brandenburg): Amerikansk bondeteater – en tre uker lang potet-ekstremperformance med Heiner Müller-figur i ett av Brandenburgs vakreste landskap.

AV THOMAS IRMER

.....  
**BAUERNTHEATER** Performance. Etter  
 Heiner Müllers DIE UMSIEDLERIN Med: David  
 Barlow. Konsept: David Levine. Joachimsthal/  
 Brandenburg  
 .....

Jorden er tørr. Det er en regnfattig vår i Brandenburg, en av de tørreste noensinne. David Barlow går likevel i gummistøvler og trekker en håndharv over åkeren, hvis spiss knapt kommer et par centimeter ned i jorden. Om det er slik man planter poteter – fagord: setter – derom har den tilreisende amatør sin tvil. Barlow har dog bare markert åkeren. Senere vil han egenhendig grave ut rendene med spaden, legge fjorårspoteter ned i dem og dyrke åkeren i tre uker.

David Barlow er ingen bonde, han er en skuespiller fra New York. Han kommer fra *method acting*-skolen, hvor skuespilleren gjennom lange forberedelser forvandler seg fullstendig til sin figur. I europeisk sammenheng hører dette til tradisjonen fra Stanislavskij, og blir stort sett forbundet med psykologisk innlevelsesteater. Hva føler figuren innvendig når hun sier den eller den replikken. Det er en form for fiktiv «husing av en sjel» som skuespilleren tillegger seg. Det finnes samtidig eksempler i Amerika på *method acting* som går langt utover dette. Som de 20 kiloene Robert De Niro la på seg for å spille bokser i *Raging*

*Bull*. Her kommer skuespillerens forvandlede fysikk i tillegg til sjelehusingen, for å forberede ham til rollen og for så å si å omgjøre ham til figuren med hud og hår.

## Müllers stykke

Barlow har gått gjennom intensive forberedelser til rollen som bonde. Med gammel-dagse landbruksredskaper har han trent på det fysiske åkerarbeidet i en «jordkasse» i et spesialbygget New York-studio, hvor hver potetrand ikke ble lengre enn åtte meter. Treningen var ikke bare del av en kroppslig og håndverksmessig forberedelse. Barlow skulle nemlig ikke bare spille en bonde i Brandenburg, han skulle samtidig gestalte en figur fra Heiner Müllers tidlige stykke fra 1961, *Die Umsiedlerin* («Utflytteren»). Stykket handler om kollektiviseringen av landbruket i Øst-Tyskland, og tar utgangspunkt i et landsbysamfunn hvor så godt som alle mulige holdninger for og mot kollektiviseringen er representert. Stykket ble uroppført av en semiprofesjonell teatergruppe, og straks deretter ble det forbudt, med straff for regissøren og forfatteren – som først femten år senere kunne gjenopplive verket, nå under en annen tittel, *Die Bauern* («Bøndene»). Barlows figur er Flint, en bonde som går inn som funksjonær for det nye jordfordelingssystemet. I dag, nesten femti år senere, og knapt tyve år etter murens fall, står agitatoren for kollektivisering alene i sin åker. Barlow arbeider, som

skuespiller, som bonde. Den brennende solen over seg, de lange åkerrendene foran seg, og Heiner Müllers Flint i seg. Et halvt tonn poteter legger han på et hektar mark. Man kan se ham dyrke jorden 70 km nord for Berlin, og senere kan man kanskje også komme tilbake for å se på innhøstingen. I arbeidstiden kan Barlow ikke forlate sin rolle som bonde. Det vil si at når det regner og stormer og en skuespiller vanligvis ville søkt tilflukt i sin bil eller på et hotell, har han bare primitiv ly mot været. Da riktignok uten at publikum betrakter ham fra utkanten av åkeren – folk som ellers gleder seg over å være tilskuere til arbeidet og konseptet «arbeid som performance».

## Kontroversielt

Med det er nesten alle nivåer i dette prosjektet satt ord på, et prosjekt som er uttenkt av David Levine, også han fra New York. Det er et usedvanlig rikholdig konseptuelt arbeid, hvori de sosiale og historiske aspektene gjennom den stedsspesifikke iscenesettelsen ikke bare forbindes med sitt store litterære forelegg, men også med teater- og performanceteoretiske spørsmål. Levine har valgt den raffinert forenklete tittelen *Bondeteater – arbeid som attraksjon* – som provoserer i flere henseende. For tittelen impliserer at det verken handler om teater, i strengt definitorisk forstand, eller om å skjule det kontroversielle aspektet ved «arbeid som attraksjon» – i en region som

er rammet av arbeidsledighet og av voldssomme strukturelle omveltninger.

Denne nordlige delen av Brandenburg hører til blant de tynnest befolkede områdene av Tyskland. Som overalt i Øst-Tyskland ble den sosialistiske økonomien og de kollektiviserte arbeidsformene oppløst etter 1989, en struktur som hadde sikret arbeid til praktisk talt hver eneste innbygger. Det relativt lille DDR var i sin landbruksproduksjon selvforsørgende hva angikk kjøtt, melk og korn. Tilslutningen til det felles-tyske markedet og til EUs indre marked innebar også over natten en tilslutning til et komplisert subvensjons- og regulerings-system, hvori enkeltbonden – ved siden av den landløse arbeidsledige – enten måtte tilby noe helt spesielt på stormarkedet eller slå seg til ro med kun å produsere for den tynt befolkede regionen. For så vidt er tilbakevendingen til Heiner Müllers stykke om kollektivisering svært rikt på referanser: en retrospektiv lese måte, ikke uten bitter ironi, når Flint arbeider alene på sin åker og dyrker landets typiske åkerfrukt. Poteten, som en gang i tiden ernærte hele folket og som ingen tysk middagsrett kunne serveres uten, opplever i alle fall i dag triste nedgangstider som bestanddel i *fast food* (som pommers frites) og i internasjonal cuisine.

Sannsynligvis ligger denne regionens fremtid i økologisk landbruk og i det uovertrufne utflukts- og turistområdet, som riktignok er vakkert, men som kunne blitt mer verdsett og utnyttet. En kulturell omkodning om man vil, som også ville øke verdien av landskapet, et landskap som igjen ville bli brukt til sunn produksjon – med de økobevisste hovedstadskonsumentene som målgruppe. «Bondeteateret» kombinerer paradoksalt nok alt dette, da metode-skuespilleren nærmest dyrker jorden som en retro-økobonde og da hans performance fremfor alt har lokket berlinere på utflukt til den nærmest uoppdagede Joachimsthal. Levine har dermed også iscenesatt en sosio-kulturell sammenheng som egentlig ikke finnes immanent i hans «arbeid som attraksjon».

At arbeid faktisk er blitt spektakulært, vet man bare så altfor godt i et område hvor arbeidsledigheten offisielt ligger opp mot 20 pst. Bondeteateret til Levine har utløst forskjellige reaksjoner blant de fastboende. Regionen Schorfheide består fremfor alt av vidstrakte skoger med landsbyer hvor man tidligere levde av jakt og skogsbruk, som nå

selsagt er blitt privatisert. I disse kommunene er det lokale næringslivet blitt til en egenartet selvforsyningsmiks av dyrehold og bytteøkonomi, kombinert med deltidsjobber langt av gårde. En spesielt invitert «selvberger» fra en slik landsby karakteriserte bondeteateret som «meningsløst», mens de bøndene som selv var involvert i aksjonen naturligvis kom med en mer positiv bedømmelse. Den amerikanske skuespilleren mottok ekstra-skolering av en bonde som konkluderte med at Barlow rent håndverksmessig var dyktig, men som var overrasket over at «potetsetting kan være et teaterstykket». Bonden som stilte sin åker til disposisjon, hvor han helst ville ha dyrket førmais, var motivert til å delta, framfor alt fordi at «det nå endelig skjer noe i Joachimsthal». I den forstand kom den umiddelbare bruksverdien av kunst opp til diskusjon, men også dens symbolverdi – og ikke bare som teater.

#### Teater?

I denne sosiale konteksten oppstår selsagt også spørsmålet om hva *Bauerntheater* egentlig er som teater. Eller som performance, som det snarere lar seg tilnærme som. Faktisk gjenopptar Levine flere kjente konsepter og knytter dem sammen. Én mulig innfallsvinkel er *land art* – i en heller lite skulpturell eller nærmest tilfeldig gestaltet form. En annen er *endurance*, idet den arbeidende skuespilleren underlegger seg en utholdenhetsprøve som publikum skal iakttå. Dessuten kan Levines arbeid også forstås som et rollespilltema i en historisk «*theme park*», slik det til slutt også ble definert av tysk TV, hvor animerte amatører spiller utvandrere i det 19. århundre eller etterligner familiesosiotoper fra 50-tallet. Bonden Flint er imens en stille mediterende over sin biografi (komplettert av Levine) idet han står på jorden og tenker gjennom det kosmoset som fortsetter å utvikle seg med utgangspunkt i Heiner Müllers stykke. Barlow har ingen replikker han skal fremføre, men på slutten av dagen kan han fortelle hva han har tenkt på som Flint. Levine fikk oversettelses- og oppføringsrettighetene til stykket, fikk det oversatt til forberedelsene i New York, og arrangerte til og med prøver rundt Flint-Barlow med et helt ensemble. At det i siste ende ikke ytres en eneste replikk, gjorde Müllers rettighetshavere ekstremt forvirret. Barlow på sin side

David Barlow i BAUERNTHEATER.



kompletterte sin metodiske sjelehusing av Flint med hver eneste potetrand han dyrket, som om Müller skrev videre på stykket ved hjelp av denne skuespilleren. (Heiner Müller ville, så mye må være klart, aldri i livet gjort noe slikt.)

Som performativ gest har Levine aktualisert Müllers i dag knapt spillbare stykke på en svært original måte – som et retrospektivt utstillingsshow. Vel og merke må man ha med seg en viss kunnskap for å forstå veiledningstavlene som er oppstilt langs åkerrendene. Konseptuelt sterkt er det hele også i sin krysning av historisk landbruk og nåtidig landbruk innbakt i en *land art performance*. Og selvfølgelig handler det om *method acting*ens ekstreme behandling, om ikke dekonstruksjon, i skjæringsspunktet mellom teater (film) og performance. Det var slik sett også en i høy grad teoretisk severdighet, underlagt det sosiales tørre åker. Blant fjorårets performance var det ingen som høstet så mye frukt ut av jorden. Et av Flints store vers lyder: «Til hvor går den lange vei av svette og blod? / Den største motstands vei gir størst sjelero.» ■

(Oversatt av Henning Gärtner)



**Die Liebe kommt und geht Nicht  
weise war ich Das zu vergessen**

MEDEAMATERIAL, HEINER MÜLLER  
*(Jeg glemte at kjærlighet ikke varer evig)*

Sasha Waltz' oppsetning, basert på Pascal Dusapins opera MEDEA og Heiner Müllers MEDEAMATERIAL, Staatsoper Berlin, 2007. Foto: Sebastian Bolesch

(Berlin): Sasha Waltz' iscenesetter Pascal  
Dusapins MEDEA basert på Heiner  
Müllers MEDEAMATERIAL.

# Medeapotensial

AV MONICA EMILIE HERSTAD

Sasha Waltz: **MEDEA** Basert på Heiner Müllers MEDEAMATERIAL og Pascal Dusapins operaversjon. Musikk: Pascal Dusapin. Bevegelse, koreografi, regi: Sasha Waltz. Staatsoper Unter den Linden, Berlin. Tysklandspremiere 16. september 2007

**H**un leker med barna, og dreper dem skånsomt. Først den ene, og så den andre. Vakre tvillingbarn, en jente og en gutt. Hun gjør det for å skåne dem fra en sorgtung tilværelse, er den konklusjonen det legges opp til i Sasha Waltz' *Medea* på Staatsoper i Berlin. Her illustreres Medea som en kreativ kvinne, avansert i kjærlighet, og med definerte meninger, handlinger og behov.

### Tekster og myte

Waltz' *Medea* er bygget på Müllers tekst *Medeamaterial* fra 1982, og på komponisten Pascal Dusapins opera *Medea* fra 1991, som igjen er sterkt inspirert av Paolo Pasolinis film fra 1969 med Maria Callas i hovedrollen. Waltz' tolkning synes i tillegg åpenbart forankret i feministen Christa Wolfs gjendiktning (fra 1996), som uforbeholdent hyller en Medea fritatt for en hver skyld, i motsetning til for eksempel stoikeren Senecas mer rigide gjengivelse, som i stedet reflekterer et klart misforhold til kvinnen. Pasolinis *Medea*-film er på sin side fritt gjengitt etter Evripides.

I likhet med Heiner Müller, levde og virket også Christa Wolf i det tidligere Øst-Tyskland. I Heiner Müllers tekst innveves fragmenter fra Evripides' og Senecas versjoner av myten. Hans originaltekst, skrevet mellom 1950 og 1982, med tittel *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, består av tre deler: *Plyndret kyst*, *Medeamaterial* og *Landskap med Argonauten*.

I Müllers *Medeamaterial* beskrives langt på vei Medeas indre monolog, hvor Kolchis

kan oppfattes som et symbol på det tidligere DDR. Han omfortolker og videreutvikler den klassiske myten radikalt. De to hovedtemaene som Müller utforsker i sin tekst, er svik – både seksuelt og etisk – og kolonialisering – den fysiske og intellektuelle kolonisering av fremmed land, og av kvinnen, gjennom kulturell maktutøvelse. Teksten viser at en dominerende mansrolle kan virke selvødeleggende. Medea fremstår i hans verk som den som representerer et håp for fremtiden.

Assosiasjonene i Waltz' oppsetning til Pasolinis filmverk forsterkes videre, også PR-messig, ved at Radialsysteme arrangerte *Medeamorphosen*-festivalens åpningsaften samtidig med Waltz' Tysklands-premiere av *Medea*, 16. september i år, og parallelt med Maria Callas-markeringen i Berlin, på dagen 30 år etter at hun døde. Mens Ovids *Medea* ikke lenger finnes tilgjengelig, leder festivalnavnet *Medeamorphosen* likevel nettopp til Ovids versjon av myten (på grunn av hans *Metamorfoser*), som regnes som en av de fremste av de klassiske versjonene. Etter operaforestillingen inviteres gjester til en mottakelse, med Callas i *Medea*-rollen som billedkulisser.

### Koreografi og sang

Jason, den mannlige protagonisten, er ikke tildelt en sang-rolle her i Staatsoper Berlin, hans væren er kun poengtert ved en ekko-fisert båndopptakerøst, som tidvis runger skyggefullt i scenerommet. Tidvis danses fragmenter av en mannlige skikkelse, som kan ligne Jason. Dette kommer særlig frem i duetten med Jasons nye kone, den korintiske prinsesse Glauce IV, etter kong Kreon III, for øvrig nydelig danset av Liza Alpizar Aguilar.

De to barnedanserne, Medeas barn, er håndplukket fra *Kindertanzkompani Sasha Waltz*. Det er spennende å se så unge samtidsdansere, det gjør inntrykk. De løftes høyt av de voksne danserne, springer og leker koreografert sammen, og sjarmerer publikum med sitt ukompliserte forhold til

materialet. Waltz har riktignok valgt å erstatte den ene av de to sønnene Mermeros og Pheres med en pike, Luna Scharnt. Gutte-danseren, Laszlo Sandig, danset også i Waltz' første operaoppsetning (av foreløpig to i antall), *Dido og Aeneas* (forkortet: *Dido*).

Det knaker litt i sammenføyningene når Medea, i koloratursopran Caroline Steins skikkelse, sitter på de mannlige dansernes skuldre. Hun tvinges, av den fysiske anstrengelsen det er å sitte på skuldrene til andre, til å gjøre et valg mellom å sitte tilsynelatende uanfektet, eller å synge den høye tonen med den kraft som fordres. Hun velger det første. Det er en ytterst fascinerende situasjon, og det rører ved selve balansepunktet i det å anvende koreografi for stemmeutøvere. Regissøren tvinges til å foreta kunstneriske prioriteringer mellom kunststartene.

Det er en kontraøvelse å presse magemusklene, slik sangeren gjør, for å holde seg fast, fordi det står i motsetningsforhold til det å synge uanstrengt.

Som en konsekvens av at magemusklene kontraherer, svekkes sangens eminens og kraften forsvinner, stemmen utstøter et tilbakeholdt skrik, både på generalprøven to dager i forveien og på premieren. Den ellers vidunderlige fortolkningen får en brist; det er underholdende, og samtidig sårt.

Valget er selvsagt tilsiktet – det at det skurrer litt, illustrerer det brutalt hverdagslige og nåtidige tilsnittet. En form for autentisk samtidighet legitimeres, og slik sett kan det være et vellykket grep.

Det matcher på et vis de skurrende, tungt maskinelle viftene som settes i gang mot slutten. Viftene symboliserer vind som blåser vekk klærne til de døde; prinsesse Glauce, Mermeros og Pheres. Rekvissitter og regigrep fungerer som metaforer for Medeas motstridende krefter.

Kostymene av Christine Birkle er Pradahøst-2007 lignende; batikkfargede antrekk i ull og silke, høyst oppdatert og samtidig tidløs og klassiske. Det er i dette tilfellet

vanskelig å si om det er Prada som er inspirert av *Medea*, eller omvendt. Noe som for så vidt er en kompliment til begge.

### Finstemt ensemble

*Medea* gjøres som verk mer troverdig, nært og tilgjengelig gjennom enkle regigrep. Man oppnår en eksklusiv stemning som indikeres ved at stemmeutøverne har fysiske bevegelsesutfordringer, i tillegg til at de fremfører tekst, musikk og sang. Slik tilgjengeliggjøres selve myten om *Medea* ytterligere. Teksten aksentueres annerledes – den synges på dansens rytmiske premisser, i kontrast til musikkens atonale holdetoner, og derav åpnes teksten, den formelig blør ut av stemmebærernes kropper. Musikken høres på en annen måte, uten fortolkning, gjennom bevegelse.

Ut over disse øyeblikkene av tydeliggjort hjelpeløshet, fungerer det knirkefritt med dans og bevegelse til det tunge tekstmaterialet av Heiner Müller, til Pascal Dusapins kreative musikalske tablå.

Alt fungerte på premieren. Danserne danset gjennomgående drømmerisk perfekt, deres talent foldet seg ut, som blomster i det dunkle drama foran oss. Enkeltprestasjonene var formidable. Maria Marta Colusi var super, hun skilte seg så sterkt ut med sin kraft og sitt engasjement at hun ble selve *Medea*-danseren – helt suverent.

Ensemblet er som føyelige prinser og prinsesser, mer finstemt enn jeg har sett dem tidligere. Det er presist, musikalsk, med en poetisk sensibilitet, og lyrisk sceneutstråling. Når danserne danser energifyllt fungerer koreografien godt.

Sensasjonsfylte åpningsscener à la Waltz, er en oppskrift hun benytter her, som i åpningsscenen i *Dido* – som inneholdt den etter hvert så berømte akvariescenen, som ble vist på NRK, Hovedscenen, 19. august i år. Det skal sies at sceneversjonen generelt fikk en meget kjølig mottakelse i britisk presse, mens filmversjonen vant en bronsepris ved prestisjetunge *NY Festivals* – og at *Dido* helhetlig sett er et omdiskutert verk. Sasha Waltz er nylig kåret til beste koreograf av det tyske teatermagasinet *Die Deutsche Bühne*, og hun er blant de nominerte til *Årets Europeiske Teaterpris* for det som kalles *Prisen for nye teatervirkeligheter*. Likevel, det er tydeligvis ingen lett oppgave å skulle introdusere tysk regidanseteater i kombi-

nasjon med Englands eldste operaverk av Henry Purcell, til et London-publikum. *The Times* slengte aller nådigst terningkast én til henne etter opptreden på Sadler's Wells. Noe av kritikken gikk ut på at teksten til Nahum Tate, basert på Vergils originaltekst, ikke kommer tydelig nok fram, og at Sasha Waltz' personlige signatur forsvinner i visuell staffasje, samt at bassengscenene er langt mindre sensasjonell på scenen enn det filmen og forhåndstaltene tilsier.

### Det gyldne skinn

*Medea* er teksten tydelig over scenen, slik at det tekstlige ikke byr på problem. Müllers *Medeamaterial* starter først idet Jason svikter *Medea* med kong Kreons datter. I den klassiske gjengivelsen av myten legges det vekt på at Jason er frarøvet sin rett til tronen av sin onkel, som ikke vil gi den tilbake med mindre han finner «Det gyldne skinn». Jason reiser over havet på jakt etter skinnen, og slik møter han *Medea*, den øverste religiøse autoritet i et arkaisk jordbruksamfunn. *Medea* forelsker seg i Jason, og hjelper ham med å få tak i skinnen, ved å svikte eller drepe sine nærmeste.

I Waltz' *Medea* er Det gyldne skinn symbolisert ved en antikk, gresk frise vist i begynnelsen, med klare likhetstrekk til bassenget i åpningsscenen i *Dido*, og like rektangulært, horisontalt utformet. Det er et scenografisk element alene på scenen, vist i sakte film på et bakteppe, og en strengt formet installasjon, som ramme for mennesker i abstrakt bevegelse. Et *tableaux vivant* som illustrerer mennesker som sakte beveger seg fra det forstenete uttrykket av den gang hverdagslige gjøremål, i leirebrune positurer. En plakat i grått og brunt av denne frisen binder inn det røde programmet.

For spesielt interesserte kan mine umiddelbare assosiasjoner til amerikanske Bill Violas video- og lydinstallasjon *Five Angels for the Millennium* og *Departing Angel* fra 2001 nevnes, men også svømmebassengscenene i hans banebrytende 54-minutters filmverk *The passing* fra 1991, samt japanske Min Tanakas koreografiske iscenesettelse av *Tryllefløyten* for Neue Muziektheater i Amsterdam i 1995.

Jasons nye kone utånder sakte, på grunn av giften påført henne gjennom smykke- ne som *Medea* lot sine to barn overrekke henne i bryllupsgave. Giften presses inn i kroppen hennes ved Jasons berøring, og

deres duett er utformet som en av de mer makabre: blodet flyter. Det er kvalmende, grotesk og vakkert i en vill blanding som skaper empati med *Medea* – samtidig som man som tilskuer vil fastholde en avstand-taken overfor hennes handlinger og besettelse.

Skjønnhet på sitt beste, og samtidig mest groteske.

Som Dusapin sa i en artist-talk, handler *Medeamaterial* også om Irak-krigen, slik det ved urfremførelsen i Brussel i 1992 for ham handlet om Bosnia-krigen.

### Slutten

For Waltz handler det i hovedsak om å gjøre *Medea*s handlinger forståelige, ved å vise til at hennes drap av barna kan illustrere en form for omtanke da hun lar dem dø skån- somt i lek. Waltz sa selv i den nevnte *talken* at hun ønsket å skape forståelse for *Medea*s kreativitet og helende egenskaper, i kraft av å være kvinne og mor, og å fokusere på at hun ble sveket.

«Ich bin *Medea*,» synger hele koret til slutt. «Mine hender har gjort dette,» resiterer *Medea*, mens alle danserne samstemt viser sine hender. Det er virkningsfullt og vakkert, ikke ulikt Mary Wigmans oppsetning av *Vårofferet* (1957), slik det er gjengitt fotografisk. Det er som om *Medea* her avslutningsvis ber om alle krigers forlatelse. Det avdekkes en dyptgående erkjennelse av tristhet, som om *Medea*s nesten katolske skrifteritual unnskylder alle former for feilaktig maktutøvelse.

Tilbake står en sterk og uendret *Medea*, som lyser av selvrealisering, uten anger. Hun formelig eier scenen i den grå soloppgangen. Det er ubehagelig. «Kennst du dieser Mann, Amme?» synger *Medea* i siste stund. Hun resiterer det med en uttalt forakt, ypperlig formidlet via Heiner Müllers tekst *Medeamaterial*.

Slik avsluttes det.

Og hun skyver slik hele skyldbildet over på sin manns aksler. Kan vi akseptere det? Som en frihetsgudinne står hun triumferende lengst bak i rommet mot en grå horisont. Det er betagende. En følelse av fred senker seg.

Hun har gjennomført sin bragd, hun er harmonisert.

Det er igjen balanse i verden, etter en rennelse. ■

## Norsk «monologfestival»

Årets dramatikfestival preges av dramatikere som prøver å utfordre den dramatiske formen, og av regissører som sliter med å forløse tekstenes ambisjoner innenfor altfor trange rammer.

AV INE THERESE BERG

.....  
 Norsk dramatikfestival: **JEG ER IKKE SLIK** Av Ellisiv Lindkvist. Regi: Morten Borgersen. Produsert av Den Nationale Scene, Prøvesalen, Det Norske Teatret. 9.okt 2007

.....  
**BEDRE ENN SJOKOLADE** Av Kim Atle Hansen. Regi: Mette Brantzeg. Produsert av Det Norske Teatret, Prøvesalen 9. okt 2007

.....  
**FREMME KVINNE** Av Thomas Bye. Regi: Linn Meyer Kongshavn. Produsert av Teater Ibsen og Haugesund teater, Prøvesalen, Det Norske Teatret 11.okt 2007

.....  
**EN LYKKENS MANN** Av Rauni Magga Lukkari. Regi: Piotr Cholodzinski. Produsert av Nationaltheatret, Prøvesalen, Det Norske Teatret. 11.okt 2007

.....  
**SOMMARFUGLHONNING** Av Marit Kaldhol. Regi: Jan Sælid. Produsert av Nationaltheatret. Prøvesalen, Det Norske Teatret. 12. okt 2007

.....

Norsk dramatikfestival var i år for første gang del av Samtidsfestivalen, og de utvalgte stykkene er alle plassert inn i vår egen tid. De tematiserer aktuelle emner som ensomhet, identitet, moderne seksualitet, narsissisme, seksuelle og psykiske overgrep, forbruks- og nytelseskultur. Dramatikerne som i år fikk iscenesatt sine stykker var Ellisiv Lindkvist, Kim Atle Hansen, Thomas Bye, Rauni Magga Lukkari og Marit Kaldhol. De representerer ganske ulike stemmer i samtidsdramatikken, men alle skriver med en fortellende stil, enten konkret ved bruk av fortellerrollen (Lukkari, Bye, Hansen), eller mer indirekte gjennom språket og måten karakterene henvender seg til publikum på. Det hadde vært interessant dersom dette var et tegn på at dagens scenetekstforfattere ønsket seg bort fra den dramatiske fiksjonen og heller ville blande ulike fiksjonslag, eller dersom den personlige beretningen betraktes som den eneste med en viss gyldighet i en indivi-

dororientert kultur. Den mest påtagelige tendensen i årets tekster er imidlertid at de enten er monologer, eller flørter med monologformen. Som IdaLou Larsen har påpekt i Klassekampen (15. oktober) så valgte juryen ut åtte stykker av de innsendte bidragene, mens de tre stykkene som ikke ble satt opp, alle inneholdt flere karakterer. Det er slik at mens festivalen finansierer honoraret til dramatikerne, så er det teatrene som finansierer produksjonen av stykkene. Man kan altså utlede at en omdøping til «Norsk monologfestival» like gjerne kan være en konsekvens av teatrenes generelt manglende vilje, eller mulighet til å bruke penger på festivalen, som at monologen er en form som er spesielt i vinden.

### Frustrerte fruer

Det kunne vært fristende å bruke merkelappen «postdramatisk» på stykkene, men det er egentlig bare Lindkvists stykke *Jeg er ikke slik* som virker som den er bevisst skrevet inn i denne teaterkonteksten. Ellisiv Lindkvist debuterte denne

høsten med novellesamlingen *Alt jeg skriver er sant* og er kjent som kulturredaktør i tidsskriftet *Fett* og skribent i Klassekampen, i tillegg til at hun har publisert flere dikt. Hun har fått mye oppmerksomhet for å blande selvbiografiske elementer inn i tekstene sine og når de handler om seksuelle overgrep, selvmordsforsøk, og tilfeldig sex vekker det oppsikt og nysgjerrighet. I teksten gjør Lindkvist narr av skillet mellom det personlige og det private som man ofte bruker for å skille god kunst fra dårlig, men selv skriver dramatikerens med såpass mye intelligens, humor og selvironi at hun ikke blir privat. Tvert imot oppleves teksten som treffende i forhold til livet som urban, single, høyt utdannet kvinne i trettiårene og det finnes jo etter hvert en del av oss?

Det er Den Nationale Scene som står for produksjonen av *Jeg er ikke slik*. Morten Borgersen har regien og Anne Bache-Wiig, Britt Langlie og Elisabeth Sand spiller de tre rollene som framstår som tre ulike sider av en person, nemlig en ung, deprimert, kåt og selvsentrert dramatiker. Britt Langlie er en av landets beste skuespillere og sammen med Bache-Wiig og Sand er hun et fyrverkeri. De tre skaper stemning blant publikum, men karakterene framstår som livsfjerne fjoller snarere enn å representere den utbredte forvirringen i min generasjon som Lindkvist peker på i teksten.

Helt fra trioen danser seg inn på scenen i tyllskjørt, høye hæler og like høyt hår, mens Wenche Myhres «La meg være ung» dunderer ut gjennom høytaleren får jeg en dårlig magefølelse som forsterkes gjennom forestillingen. Regissøren gjør scenen til et nachspiel for frustrerte fruer i femtiårene, hvor bajaseri og fjas får dominere, til tross for at dramatikerens griper minst like stort tak i de såre partiene som i de humoristiske. Å plassere *Jeg er ikke slik* i en godt voksen mannlig regissørs hender virker vilkårlig gjort og Morten Borgersen gjør teksten en bjørnetjeneste ved å lage «kvinneteater» hvor vi serveres en parodi på den moderne frigjorte, men ensomme kvinnen. Lindkvist forsøker å skrive seg inn i en dramatikertradisjon hvor forbildene heter Sarah Kane og Elfride Jelinek (sistnevnte er nevnt i teksten) og ikke Anne Kath Hærland. Da er det et problem at musikkvalg, kostymer, anmasende publikumshenvendelser og rolletolkninger ufarliggjør Ellisiv Lindkvists tekst.

### Å starte på nytt

Selv om alt man trenger for å lage teater er en skuespiller og et publikum er problemet med monologer at de ofte er bedre å lese enn å oppleve på scenen. Dette demonstreres dessverre i både Kim Atle Hansen og Thomas Bye sine tekster. Hansen og Bye er begge unge mannlige multikunstnere som både skriver og selv står på scenen. Tekstene deres har også noen likheter, de er begge skrevet som en direkte henvendelse til publikum og de handler om ønsket om å legge hverdagen bak seg og starte et nytt og bedre liv. Hansen er først ut av de to i festivalen og hovedproblemet med teksten hans er at den virker konstruert. *Bedre enn sjokolade* er nemlig skrevet som en lang henvendelse til publikum som handler om en tenkt situasjon eller et hendelsesforløp som vil oppstå når du går fra teateret. Historien går kort fortalt ut på at du vil bli overtalt av en person du føler deg sterkt tiltrukket av til å delta i et forskningsprosjekt der du får operert inn en brikke i underlivet som regulerer utskillelsen av feromoner; kroppens egen lykkepille og tiltrekningsregulator. Med brikken på plass kjenner du deg tilfreds med deg selv, du blir uimotsætelig og forlater ganske raskt ditt eget liv og slår deg sammen med henne/ham som overtalte deg til å ta operasjonen. Stykket handler om seksualitet, nytelseskultur og vår tids nevrotiske oppheng i Lykken. Hvis jeg bare var penere, flinkere, mer vel trent, rikere, tok litt lettere på livet, osv. så ville jeg vært lykkelig.

Kim Atle Hansen har i høst vært aktuell i *Bestialitetens Historie, del 2* på Det Åpne Teater. Han framstår i det prosjektet som en spennende auteur med en leken holdning til scenetekst og teatermediet. I *Bedre enn sjokolade* forsøker han med du-formen å ta med publikum på et tankeeksperiment. Imidlertid oppleves formen å stå i veien for både iscenesettelsen og budskapet. Regissør og festivalleder Mette Brantzeg følger det som virker å være tekstens intensjon og lar ikke skuespillerne spille ut situasjonene i teksten. Hun gjør lurt i å bruke to skuespillere for å bryte opp teksten og skape variasjon, men til tross for Kim S. Falck Jørgensens avslappede spill og Maria Bocks mange forsøk på å skape en form for sensualitet, klarer ikke kunstnerne å skape en teatersituasjon som engasjerer. Feromoner og hemningsløs sex tenner ikke meg denne kvelden. Brantzeg har forsøkt å løse den

vanskelige formen med tidvis stilisert og kabarettaktig regi. Imidlertid faller iscenesettelsen med dette grepet inn i lettere forslitte teaterklisjeer og det virker rett og slett som det har vært litt for lite tid for prosjektet, som er produsert av Det Norske Teatret.

I monologen *Fremmed kvinne* av Thomas Bye handler det nok en gang om identitetskrise og denne gangen er det en mann på 58 år som forlater sitt gamle liv og forsøker å starte på nytt, da han ser en fremmed kvinne i leiligheten sin. Han leier en ny leilighet, kjøper seg nye klær og sier opp jobben. Han gjør seg eksistensialistiske refleksjoner, men kommer han seg egentlig videre? Kan man egentlig starte på nytt? Dette er den sentrale tematikken i Byes tekst som i Linn Meyer Kongshavns regi i stor grad er bevart. Skuespilleren, Jan Ø. Wiig, henvender seg med enkle virkemidler til publikum med sin historie, den fortelles ganske rett fram, stående eller sittende på en av de seks stolene som er satt ut på scenen av scenograf Hans Georg Andersen. En for hver av karakterene som er nevnt i teksten?

Det er Teater Ibsen og Haugesund teater som har produsert Thomas Byes debut som dramatiker, og han vil sikkert gjøre seg bemerket både på scenen og med flere scenetekster i framtiden. Jeg håper da at han velger seg en karakter litt nærmere sitt eget liv enn en mann over middagshøyden, og en form som gir mulighet til å spille ut mer både handlingsmessig og følelsesmessig. Den ferske dramatikerens motiverer ikke refleksjonene tilstrekkelig og den nesten provoserende spartanske iscenesettelsen (les: kort prøvetid og scenograf uten budsjett) avslører at både teksten og innholdet er ganske ordinært.

*Jeg er ikke slik, Bedre enn sjokolade* og *Fremmed kvinne* får meg til å undres over hvorfor vi er så deprimerte og ensomme i verdens rikeste land? Er det den postmoderne tilstanden som tynger oss med en mangel på tilhørighet og fokus på prestasjoner og overflate? Uansett årsak er det et viktig spørsmål som kunne vært løst på en mye mer farlig og utfordrende måte, enten i tekstene, iscenesettelsene eller begge deler.

### «Samagisk» realisme

Rauni Magga Lukkari er en kjent poet, men debuterer som dramatiker med *En lykkes mann*. Lukkari har skrevet en fargerik



Kim Atle Hansen: BEDRE ENN SJOKOLADE, med Kim S Falck Jørgensen, regi: Mette Brantzeg. Foto: Leif Gabrielsen



Ellisiv Lindkvist: JEG ER IKKE SLIK, med Anna Bache-Wiig, Elisabeth Sand og Britt Langlie, regi: Morten Borgersen. Foto: Leif Gabrielsen

tekst om et lite samisk samfunn på grensen mellom Finland og Norge. Det sier seg selv at det også her handler om lykke, men på en ganske annen måte enn i de allerede omtalte stykkene. Den ganske korte teksten forteller om episoder i livet til en mann som er blitt fortalt av sin mor og søstre at han ble kastret ved fødselen, og som aldri har klart å kutte navlestrengen. Uten bitterhet, men med en fin balanse mellom det såre og det humoristiske, beretter han om en mor som har kontrollert livet hans ned til minste detalj.

Nils Ole Oftebro berører som lykkens mann og han veksler fint mellom fortellerrollen og selve karakteren, selv om den nordnorske dialekten tidvis mangler nyanse. Han tegner opp en mann som man blir glad i, men får lyst til å riste litt i, en som har resignert på sin skjebne og aldri turt å gjøre opprør. Han spør seg *Hva er egentlig lykke? Det å oppleve den, eller det å minnes den? Kanskje det er å glemme den.* Den finske skuespilleren Inga-Maarit Gaup-Juuso framstår vekselvis som moren og kjæresten og hun inngår i et fint samspill med Oftebro. Hun har ingen talerrolle, men framfører joik av blant andre Nils-Aslak Valkeapæe og salmen *Mitt hjerte alltid vanker* som Mari Boine har gjort til en aldri så liten hit. Gaup-Juuso tilfører forestillingen både stemning og liv og bitene i det dra-

maturgiske puslespillet faller på plass med henne.

Det er Nationalteatret som har produsert *En lykkens mann*, som også ble vist på moderskipet under Samtidsfestivalen. Det er godt å se at regissør Piotr Cholodzinski har fått skikkelige forhold å jobbe ut fra. Gjennom samarbeidet med dramaturg Hege Randi Tørresen og scenograf Dagny Drage Kleiva legges det til rette for mye bevegelse og dynamisk spill. Det er dette som ofte er utfordringen med monologer, tydeliggjort i iscenesettelsen av *Fremmed kvinne*. Et hvitt firkantet felt rammet inn av bjørkestammer og delt diagonalt av en linje som symboliserer Tanaelva danner spilleplassen. Materialbruken skaper på en enkel og stilren måte assosiasjoner til snødekte vidder, mørketid, finske bjørkeskoger. Små modellhus, biler og broer brukes for å fortelle og forklare anekdotene om det etter hvert kompliserte livet som grenseboer.

Det er ikke så ofte samisk kultur vises fram på Osloscener, men Rauni Magga Lukkari styrer klar av eksotismen. For denne historien kunne foregått på andre steder også, bestanddelene er typiske for historiene vi nordmenn elsker. Den tafatte antihelten med sterke morsbindinger er en kjent figur i norsk litteratur og film, tenk bare på Elling. Det ville ikke overraske meg hvis noen kalles til å gjøre filmmanus av

stykket. Det hadde vært fint, for teksten er så kort at jeg nesten føler meg snytt, som om det er mye som er utelatt, som om det er flere historier å fortelle.

### Drastisk bearbeidelse

Marit Kaldhol er i likhet med Lukkari en etablert forfatter og debuterer med stykket *Sommarfuglhonning* med voksendramatikk. Det handler igjen om foreldres overgrep og denne historien, en dialog med flere lange monologsekvenser, forteller om en vond mor-og-datter-relasjon. Etter morens død er Evy tilbake i barndomshjemmet hvor hun både tar et oppgjør med og gjenopplever morens psykologiske og seksuelle overgrep. Kaldhol skildrer hendelsene gjennom et metaforisk og poetisk språk og beveger seg uanstrengt mellom fiksjonslagene, mellom nåtid og fortid. Det er uvant men interessant å oppleve at det er en mor som er overgriper, fordi det arter seg så annerledes enn de «vanlige» fortellingene om incestuøse forhold. Dette blir imidlertid snudd på hodet i iscenesettelsen til Jan Sælid. Han velger nemlig å bruke Kaldhols her barberte tekst som forelegg for å fortelle en mer «tradisjonell» overgrepshistorie mellom far og datter, inspirert av en virkelig historie fra Østerrike. På en festival for ny dramatikk er dette et drastisk grep å ta. Selv om det er fint å oppleve at Sælid og teamet fra Rogaland

teater eksperimenterer med fysiske og teatrale elementer, blir forestillingen i denne bearbeidelsen full av selvmotsigelser og den mangler sammenheng. Skuespillerne May Lise Rasmussen og Hans Rønningen jobber hardt, men de ubehagelige poetiske omskrivningene moren gjør for å pakke inn overgrepene, druknes i de brutale scenene mellom far og datter.

### Lånt tyngde

Norsk dramatikfestival er en festival som hovedsakelig presenterer dramatikere som ennå ikke er etablerte, eller tidligere iscenesatt. Årets dramatikere kan likevel ikke karakteriseres som ubeskrevne blad, for bortsett fra Thomas Bye har alle utgivelses i andre sjangere bak seg, og Lukkari og Kaldhol er som nevnt godt etablerte forfattere. Likevel, dramatikfestivalen representerer en sjelden mulighet til å få prøvd ut arbeidet sitt med profesjonelle kunstnere foran publikum. Det er imidlertid en kjensgjerning at ny norsk dramatik ikke er det som trekker fulle hus, og festivalen ville kanskje hatt mer prestisje dersom den i tillegg til å være et utstillingsvindu for nye talenter også hadde gitt plass til mer etablerte dramatikere. Det hadde også skapt en dramatikfestival som representerte en større bredde både tematisk, kvalitativt og i iscenesettelsene.

Festivalen låner institusjonell tyngde fra Det Norske Teatret, men hvor tjent er norsk dramatik egentlig med det, for når de fleste av de medvirkende teatrene i så liten grad prioriterer det som skal være et årlig felles løft for norsk dramatik, brekker man isteden ryggen under børen. Festivalens vedvarende problem har blitt at den til tross for gode intensjoner i for stor grad ligner på et lukket arrangement for spesielt interesserte teaterfolk, ispedd venner og familie av dramatikerne. Kan man ikke snu det, er det en bedre strategi å omfavne det og etter min mening ville man fått en langt hyggeligere møteplass for de som faktisk oppsøker festivalen hvis man for eksempel hadde flyttet den til Det Åpne Teater. Der er institusjonspreget ikke så tyngende, man kan ha stunts og møter med dramatikerne uten å bli forstyrret av publikum til andre arrangementer, og man kan slappe av i en ordentlig bar mellom slagene og prate med hyggelige kolleger. Og det er vel litt av moroa med en festival? ■



– Når jeg sitter ved skrivebordet er det mye lettere å havne i fiksjonen, forteller skuespiller og dramatiker Kim Atle Hansen. Han og dramatikerkollega Maria Tryti Vennerød forteller om sine erfaringer med ulike måter å jobbe fram scenetekst.

AV ELISABETH LEINSLIE OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Dramatikere i flere roller: Maria Tryti Vennerød og Kim Atle Hansen.



# Teaterliv i og utenfor teksten

**T**idsskriftet har møtt to unge norske dramatikere, Maria Tryti Vennerød og Kim Atle Hansen, for å snakke om hvordan blanding av flere funksjoner i et teaterprosjekt påvirker tekstutviklingen. En samtale som også dreide seg i retning av både kunstsyn, tematikk og motivasjonen bak skrivningen.

Maria Tryti Vennerød (f.1978) debuterte med *Meir* og *Ta meg på vengene* på Norsk Dramatikkfestival i 2002. Siden har hun skrevet *Dama i luka* og *Frank*. Med det første stykket fikk hun Ibsenprisen 2005, og det ble spilt på Norsk Dramatikkfestival i 2004. Med det andre vant hun førsteprisen i en norsk-svensk dramakonkurranse i forbindelse med hundreårsmarkeringen av unionsoppløsningen. Høsten 2007 er Vennerød aktuell med *Gokk* ved Sogn og Fjordane Teater.

Kim Atle Hansen (f. 1981) var med som én av tre studenter under Pilotprosjekt for dramatikere (2001-2003) med diplom fra Statens Teaterhøgskole, han er også utdannet skuespiller fra Akademi for Scenekunst. Hans helaften *En som er en-som* er blitt presentert i lesning på Rogaland Teater. Kortdramaet *Ludmila* er lest på Nationaltheatret. Høsten 2007 er Hansen aktuell med *Bedre enn sjokolade* på Norsk Dramatikkfestival og Det Norske Teatret, og *Bestialitetens Historie del 2* med gruppen AKT5/Fantastic Four.

## Prosjekt Gokk

**Maria Tryti Vennerød:** Det første jeg vil påpeke er at når jeg utvikler tekst i et prosjekt blir teksten i større grad integrert

med de andre sceniske elementene. Det er en naturlig følge av arbeidsprosessen. I det prosjektet jeg jobber med nå, *Gokk* i coproduksjon med Sogn og Fjordane Teater, har for eksempel sjanget, spillestil og scenografi blitt utviklet både før og parallelt med teksten. Og først nå, etter tre år med spredte workshops og tre måneder før premieren, er teksten ferdig.

**Kim Atle Hansen:** Fordelen ved å jobbe med tekst i et prosjekt hvor en har forskjellige funksjoner er også at en slipper å legge

## «Det er en annen måte å tenke komposisjon på, enn det å sitte ved skrivebordet»

TRYTI VENNERØD

fortolkningsnøkler i teksten. Realiseringen ligger i prosjektet som helhet. Teksten blir slik i større grad en brukstekst, altså tekst som forestillingsmateriale heller enn ren litteratur.

**MTV:** Min erfaring er også at tekstene som har blitt til i samarbeid med andre teaterfolk blir bedre. Både fordi en har noen definerte rammer, som rom og skuespiller, som på mange måter gjør at en blir friere. Men også fordi en får hjelp til å strekke i stoffet på en annen måte.

**KAH:** Det blir mer en teatertekst i hvert fall. Jeg merker stor forskjell på å skrive i et slikt samarbeidsprosjekt og å sitte ved skrivebordet og skrive et stykke. Når jeg sitter ved skrivebordet er det mye lettere å havne i fiksjonen. Fordi når jeg skriver tekst uten å vite noe om produksjonen så ser jeg ikke for meg skuespillerne på scenen, jeg ser for meg personene i historien et eller annet sted i verden. Som oftest av den følgen at det blir mer filmatisk, eller radioteater og dermed en dårligere scenetekst etter mitt teatersyn.

**MTV:** Ja, slike prosesser fører nødvendigvis til andre typer tekster enn det en produserer i en ren skrivebordsprosess. I *Gokk*-prosjektet for eksempel, har prosjektgruppen jobbet så mye sammen på gulvet at det har oppstått en atmosfære oss imellom som

påvirker sjangeren i stykket. Dette er fordi det som skjer i rommet gir meg en følelse av den verdenen vi kan skape. Denne verdenen er helt annerledes enn noe jeg ville funnet på selv.

Mye av årsaken til dette er at vi fire som startet dette prosjektet har jobbet på veldig forskjellige måter tidligere. Noen har visuell kompetanse, andre har kompetanse fra fysisk orientert teater, mens jeg kommer fra en ganske klassisk dramatisk tradisjon. De forskjellige tilnærmingene så vi som en ressurs, og tanken var at den visuelle og fysiske kompetansen kunne smelte sammen med mitt utgangspunkt. Vi drar altså veksel på hverandres måter å jobbe på, men jeg er til syvende og sist ansvarlig for teksten og regien.

Resultatet er en tekst som er inspirert av andre komposisjonsformer enn den dramatiske som jeg vanligvis jobber med. Her er teksten sammensatt av bolker med dialog og tekstbiter som noen ganger er dramatiske, andre ganger ikke. Når jeg som dramatiker jobber frem historien på gulvet i samarbeid med de andre, så er det altså en annen måte å tenke komposisjon på, enn det å sitte ved skrivebordet.

### «Blindsoner»

– *Når dere jobber som både dramatiker og regissør og noen ganger også skuespiller i en produksjon, så sier det seg selv at det er mye å holde styr på. Hvordan løser dere en slik komplekse arbeidssituasjon?*

**KAH:** Jeg har tre forskjellige retninger når det gjelder å skrive. Hvor den ene er den som oppstår ved skrivebordet, mens en annen er når jeg har regien selv og jobber med skuespillere og tekst på samme plan. Den tredje er når jeg skriver for meg selv som skuespiller. Når jeg skriver for meg selv som skuespiller så kommer teksten ganske sent i prosessen. Jeg finner struktur og innhold på gulvet først og går hjem og lager tekst som passer for meg som skuespiller, altså i tråd med min egen måte å tale og resonere på. Når jeg da kommer på scenen så trenger jeg ikke det samme laget av fortolkning fordi teksten er tilpasset meg. Dette gjør selve prosessen lettere på mange måter.

Men når man samler mange funksjoner på én person så får du samtidig en del blindsoner. Jeg merker det i hvert fall når jeg jobber som både dramatiker og regissør. Det er nødvendigvis en rekke ting man ikke kan se. Det er da en prøver å dekke opp med sidespeil – outside eye eller en dramaturg – eller noen ganger aksepterer man blindsonene som en del av prosjektet.

**MTV:** Det er viktig å være seg bevisst dette med blindsoner når man påtar seg flere roller i et prosjekt. Mange i Norge mener det er en forferdelig dårlig idé for en dramatiker å regissere sin egen tekst. Nettopp fordi en ofte ikke finner rommene i teksten, og i aller verste fall ender opp med å illustrere den. Dette er jeg egentlig ikke så redd for i mitt arbeid, for som dramatiker er jeg veldig opptatt av å skrive noe annet enn det jeg peker på. Jeg lager altså store rom i teksten for kontrastene mellom det som sies og det underliggende.

Det er ikke annet å gjøre enn å være klar over utfordringene og ikke bli skremt av dem. Jeg ville opprinnelig bli regissør, og så skrev jeg det første stykket, *Meir*, i forbifarten, fordi vi skulle lage en forestilling. Det var basert på en idé og ikke tekst. På den tiden hadde jeg veldig ærefrykt for å skrive og tenkte at det var helt umulig og jeg kunne jo ingenting om dramaturgi og sånt. Men det er jo flere som mener at *Meir* er ett av mine beste stykker. Så den ærefrykten jeg hadde den gang kan jo være et uttrykk for at jeg var ambisiøs også. Det er jo ikke nødvendigvis så farlig. Det er bare å kaste seg ut i arbeidet. Det verste som kan skje er at det blir dårlig, og det er tross alt ikke verdens undergang.

### Utdanning

– *Dere har forskjellig bakgrunn når det gjelder teater. Kim Atle har både toårig klassisk dramatikerutdanning fra Pilotprosjekt for dramatikere og skuespillerutdanning fra Scenekunstakademiet i Fredrikstad, mens Maria er autodidakt som forfatter uten kunstutdanning. Hvordan påvirker deres teaterbakgrunn skriveprosessen?*

**KAH:** Jeg har lært et klassisk håndverk som dramatiker, men etter å ha gått i Fredrikstad, hvor jeg lærte ganske mange kunstneriske metoder, tankemåter og taktikker, så jobber jeg nå med å forsøke å applisere det på

skrivningen. Og det er en prosess som jeg fremdeles leter i.

– *Betyr det at du har gått bort fra det klassiske håndverket du lærte i Pilotprosjektet?*

**KAH:** Nei, det gjør det ikke. Jeg skriver i hollywooddramaturgi nesten hele veien. Det er veldig streit sånn sett. Dette er fordi den er oppbygd for å manipulere våre emosjoner. Og jeg liker at teatret manipulerer tilskueren.

**MTV:** Bakgrunnen min er først og fremst at jeg fra jeg var liten har falt for klassisk illusjon. Jeg syns det var fantastisk at voksne folk kunne stå på scenen og skape illusjoner som virket veldig sterkt på meg.

Jeg har videre omgitt meg med folk som jobber ganske klassisk tekstorientert med teater. Men så har jeg etter hvert kommet borti og blitt inspirert av folk som jobber med visuelle og fysiske uttrykksmåter, og som jobber med dramaturgi på andre måter. Jeg har ofte ikke forstått hva de holder på med, men jeg har hatt et ønske om å forstå det. Sånn var det jo at selve skrivningen begynte også, jeg tenkte at jeg kunne prøve – og nå er det dét jeg holder på med. Den dramatiske, representerende teksten er fremdeles utgangspunktet for mitt arbeid som dramatiker, men jeg interesserer meg mest for teater som en totalopplevelse som virker på meg visuelt her-og-nå i rommet. Jeg har utrolig lite tålmodighet med tekst i teatret.

– *Det høres ut som en selvmotsigelse...*

**MTV:** Ja, og derfor skriver jeg dramatikk som krever at det ligger noe og bobler under – for det er det som bobler under som interesserer meg. Hvis ting bare blir sagt så er jeg helt uinteressert. Det er det som ligger under som er viktig, det er det som skjer mellom folk som interesserer meg, og ordene er jo bare en liten prosent av det. Men gjennom å skrive det folk sier til hverandre så gir jeg hint om andre ting.

Det høres kanskje svulstig ut, men det er livet og menneskene og det som skjer og ikke skjer mellom oss som jeg strekker meg etter å forstå. Og det er det jeg jobber med – det er der kraften ligger. Det sier også litt om min bakgrunn; det er massevis av folk som har vært politisk aktive i ungdommen,

det er ikke noe spesielt med det, men det er allikevel en bakgrunn som preger mitt kunstneriske arbeid i dag.

– *Sier du nå at du skriver politiske tekster?*

**MTV:** Jeg skriver om menneskelige egenskaper og ting som skjer mellom folk. Menneskelige mekanismer, som – hvis jeg får det til – gir utslag både på det helt private og det storspolitiske planet samtidig.

#### Tematikk

– *Har du noen temaer som går igjen i tekstene dine Kim Atle?*

**KAH:** Utenom formen som sådan så ønsker jeg å kommunisere noe som dreier seg rundt problematisering av den frie vilje og det biologiske mennesket. Jeg har for eksempel laget flere stykker som handler om kjemikalier. Når man tenker på at hjernen bare er nevroner som sender impulser, så kan du på et vis ikke styre hva du tenker og gjør.

– *At viljen ikke kan kontrollere hjernen er en konklusjon veldig mange vil være uenig med deg i...*

**KAH:** Ja kanskje, men hjernen har jo ingen øverste instans, hjernen kan bare kontrollere seg selv, og viljen styres av hjernen. Og det er igjen et resultat av forskjellig kjemikalier som krasjer sammen. Om en tar ansvar eller ikke er bestemt på ett eller annet vis – før en tar det valget. For å gi et eksempel, så har jeg en monolog i et av stykkene hvor det heter at siden hjernen bruker et halvt sekund på å tolke alle sanseinntrykkene du mottar, så har nødvendigvis alt det du ser allerede skjedd for et halvt sekund siden. Så hvor er da mine vurderinger om å gjøre et valg om å utføre eller ikke utføre en handling?

**MTV:** Dette handler nok litt om tidsperspektiv. – Når du jobber med denne type spørsmål, blir det på et intellektuelt plan eller blir det følelsesmessig?

**KAH:** En ting er jo hvordan jeg tenker rundt min tematikk, en annen ting er hva jeg faktisk skriver. Og jeg kan skrive en kjærlighetshistorie med de tankene i hodet uten at teksten blir vitenskapelig.

**MTV:** Ansvar er forresten et tema som også jeg, ofte og fort kommer borti. Hva ansvar er, om en tar det, om en ikke tar det, hvorfor en ikke tar det, hvor vanskelig det er å ta det, for seg selv og i forhold til andre. Det handler om hvor vanskelig det er for oss, som et menneskelig trekk. Jeg skriver imidlertid ikke moraliserende stykker som ber mennesker gå ut og ta ansvar. En ting er at jeg som privatperson har noen meninger om ansvar, men når jeg skriver så handler det om å gå inn i problemstillinger som er sammensatte og undersøke dilemmaet.

Interesser settes opp mot hverandre, og det kan gjøres innen hver enkelt sjel eller på et storspolitisk plan.

Det handler om livet og det er det som er min fascinasjon for teatret fra begynnel-

sen av, at det er folk som møtes og at det er en framstilling av livet som er levende.

**KAH:** Mye av verdien med teatret er nettopp dette menneskelige samværet. Det handler om noe urmenneskelig. Roger Waters sa det så fint en gang når han skulle forklare hvorfor han holdt på med musikk, «To put the man in connection with the spirit that binds him to its kind».

**MTV:** «Kunstens oppgave er å legalisere mennesket» sa Morten Krohg en gang, og det syns jeg er utrolig fint sagt fordi jeg opplever at vi forbyr mange sider av oss selv. Visstnok skriver jeg rått og forstørret, og jeg liker å fremstille folk i all sin dårskap. Men jeg skriver med hjertet og vil menneskene vel. Jeg tror at mennesket er grunnleggende godt, hvis det bare tørr. Jeg tror vi blir onde og aggressive hvis vi ikke anerkjenner det gode i oss. Det er også en del av mitt kunstsyn. Et befri-mennesket-i-oss-prosjekt.

*Takk!*

## «Jeg liker at teatret manipulerer tilskueren»

HANSEN

# avignon '07

(Avignon): Festivalen i Avignon fortsetter å ta modige og nyskapende valg, og de kunstneriske lederne fortsetter i en fireårsperiode til. AV FINN WILHELM MATHIESEN

Jean Genet: LES PARAVENTS, regi: Frédéric Fisbach. Foto: DR



**«På sin tid skapte Klaus Mann, René Char og Céline litterære former for å beskrive den opplevelsen av kaos som oppsto med nazismen og annen verdenskrig. Deres forskjellige uttrykk stiller spørsmål til kunstnerens engasjement. Samtidskunstnerne som er invitert til årets festival, scenekunstnere og musikere fra Europa, Asia og Afrika, tar i dag på seg å skildre verden på sin måte.»**

HORTENSE ARCHAMBAULT OG  
VINCENT BAUDRILLER, 15. APRIL  
2007

For fem år siden fikk Hortense Archambault og Vincent Baudriller et mandat på fire år til å lede teaterfestivalen i Avignon. Prosjektet deres tok utgangspunkt i fire scenekunstnere som skulle knytte sammen hvert års program. På tross av at den nye ledelsen hadde vært en del av den tidligere administrasjonen, skiftet Avignon radikalt retning. Festivalen åpnet for større frihet i sceniske uttrykksformer og tok større sjanser med nye produksjoner og ny dramatik. I 2005 møtte den nye ledelsen kraftig kritikk med Jan Fabre som festivalkunstner. På tross av det har festivalens besøkstall fortsatt å stige fra år til år. Man kan se en viss reaksjonær holdning i enkelte franske medier, noe som har å gjøre med festivalen i Avignons institusjonelle posisjon både formelt og kulturhistorisk. Det må derfor være lov å berømme festivalens ledelse for de modige valgene de tar og for viljen til å forske på nye uttrykk som gjør teatrets vegger flytende. I fjor fikk de to unge lederne fornyet tillit fra den franske kulturministeren og planlegger nå fire år til. Jeg tror det

er en god nyhet for Avignon og moderne scenekunst.

Teksten står i sentrum i årets teaterfestival i Avignon. Årets festivalkunstner Frédéric Fisbach setter opp bl.a. *Les Feuilles d'Hypnose*, et stort episk verk av poeten og motstandskjemperen René Char. Det er symptomatisk for årets utgave at unge iscenesettere arbeider rundt tekster fra perioden rundt annen verdenskrig og temaet krig/undertrykkelse/rasisme anes som en rød tråd. Billedkunsten er naturlig nok ikke så synlig i år som i fjor med Josef Nadj, derimot er elementer fra samtidskunst tilstede i forskjellige former. Det har da også vært Frédéric Fisbachs ønske.

Skal jeg være litt kritisk, vil jeg si at første del av festivalen oppleves noe intellektualistisk. For en fulltids festivaldeltaker kan meningen fort forsvinne i lagene av inntrykk, hvis ikke en eller to virkelig sterke opplevelser rister ting på plass. Denne negative opplevelsen forsvinner imidlertid litt ut i festivalen hvor et slags helhetlig bilde dannes sammen med flotte teateropplevelser.

Opplevelsen blir selvfølgelig også preget av det man faktisk ser – det er vanskelig å se alt. I tillegg til stykkene som omtales på de følgende sidene, bør man merke seg *Angels in America I og II* av Tony Kushner satt i scene av Krzysztof Warlikowski, *Clando attitude* av Dieudonné Niangouna, *L'acte inconnu* av Valère Novarina og selvfølgelig, hadde jeg nær sagt, *Les Ephémères* av Ariane Mnouchkine/Théâtre du Soleil. 100 000 besatte plasser av 107 000 er den høyeste dekningen i festivalens historie, og tilveksten av et ungt publikum fortsetter. ■

(Avignon): Årets festivalkunstner Frédéric Fisbach skaper reality-teater ved å invitere tilskueren på besøk i «dagliglivet» til skuespillerne – som i tre dager bor og jobber 24t i døgnet i kulissene til hovedscenen i pavepalasset.

# Med fokus på tilskueren

AV FINN WILHELM MATHIESEN

**F**rédéric Fisbach er født i 1966. Etter teaterkonservatoriet ved den nasjonale scene i Paris, virker han først som skuespiller før han begynner med regi i 1996. Fra starten av sin regikarriere har han vært opptatt av å forske på og å utvikle forskjellige teatraler former, og alltid med tilskueren som et sentralt element i arbeidet. Han oppretter blant annet en egen status for assosierte tilskuere som medvirker i forkant og under forestillingene. Fisbach henter inspirasjon til teatret gjennom andre kunstformer og blander disse inn i sine oppsetninger. Uten å sette Fisbach i bås, kan vi si han er pådriver for et postdramatisk teater.

Fra 1999 begynner Frédéric Fisbach å jobbe i tett samarbeid med japanske scenekunstnere og ikke minst marionettteaterkompaniet Youkiza, som han satte opp *Les Paravents* sammen med, for første gang i 2002. Årets festivalkunstner har hatt regi på flere operaer i tillegg til oppsetninger av ny og eldre dramatik i Europa, Asia og Afrika. Han er i dag kunstnerisk leder for Paris by sin store kulturelle satsning, 104, et enormt kulturhus som skal være åpent for alle kunstneriske retninger og en bevaringsinstitusjon for samtidskunst, stadig med forholdet mellom kunstnere og publikum i sentrum.

I Avignon setter Frédéric Fis-

bach opp Jean Genets *Les Paravents*, *Les Feuilles d'Hypnose* av René Char og medvirker selv som skuespiller i forestillingen *Hyppolite* av Robert Garnier, satt i scene av Robert Cantarella.

## Moderne former

– *Hva var viktig for deg i arbeidet som festivalkunstner til den 61. teaterfestivalen i Avignon?*

– Først og fremst har det vært en pågående dialog mellom Vincent Baudriller, Hortense Archambault og meg selv. Jeg har visst om dette i fire år og har hatt lang tid på å forberede meg. Samtidig har jeg vært oppmerksomt til stede på de tre foregående festivalene. I samarbeid med festivalledelsen har jeg forsøkt å stake ut en retning uten nødvendigvis å tenke tematikk. Det har vært viktig for meg å lage en så åpen festival som mulig, for at tilskuerne skal kunne finne seg igjen, og samtidig sette fokus på samtidsteater og moderne uttrykksformer. Jeg har vært opptatt av å vise et bredt spek-

---

**«Når man omgås kunst jevnlig opprettholder man dømmekraften og evnen til å betrakte samfunnet rundt seg.»**

---



Frédéric Fisbach. Foto: DR

ter av det som blir skapt i Frankrike i dag av ny dramatik, og det gjenspeiles på scenen hvor vi finner en ung garde av iscenesettere mellom 30 og 40 år, hvorav mange også er dramatikere; Gildas Milin, Eleonore Weber, Christophe Fiat, Rodrigo Garcia... Konvergerende uttrykk er sentrale, og jeg tror festivalen er veldig åpen for eksperimentelt teater.

– *Er det en rød tråd i årets festival?*

– Ja, teater som samtidskunst vil jeg si er en slags rød tråd. Tematikken rundt tilskueren kan være en annen. Tilskuerens plass i forestillingene er noe som opptar meg og noe jeg har søkt å fokusere på. Det aller viktigste for meg har vært å føle meg vel i denne festivalen, noe jeg gjør, jeg er stolt av den scenekunsten som presenteres, og ikke minst er jeg glad for å sette *Skjerm Brettene* opp igjen her i Avignon, i en versjon som er bedre enn den jeg satte opp for fem år siden. Jeg er også utrolig glad for det vi fikk til på hovedscenen i pavepalasset med *Les Feuilles d'Hypnose*, *Hypnosetidene*, hvor en virkelig kontakt med publikum ble skapt, selv om ikke kri-

tikerne var like fornøyd som meg. Fiasko, nederlag og bomskudd er karakteristikk jeg har vent meg til i forbindelse med denne forestillingen. Det er imidlertid ikke det vi opplevde da vi spilte, og det er interessant å legge merke til at forestillingen har blitt mye bedre mottatt av den internasjonale pressen. Jeg tror at denne forestillingen er viktig og at den kommer til å ha betydning for det som videre skjer på hovedscenen. Gjennom tre dager bodde skuespillerne på sceneområdet 24 timer i døgnet og publikum kunne komme og se eller delta i forskjellige aktiviteter. I samarbeid med en formkunstner sørget jeg for at samtidskunsten var tilstede på permanent basis, og skuespillerne jobbet mer i retning av performance enn teater. Vi valgte å sette opp et eldre episk verk, men i en ny form, og jeg er sikker på at måten vi brukte hovedscenen på vil ha betydning for de kommende festivalene.

– *Festivalen preges av René Char og dermed krigens problemstillinger. Hvorfor er det en tematikk som er viktig i dag?*

– Andre verdenskrig er en ekstremt viktig periode i nær fransk historie, derfor handler det mye om temaer og historier fra den perioden. Scenen er et sted hvor vi kan snakke om ting som er vanskelige å behandle andre steder, og ikke minst her i Frankrike er det en rekke tema som er tabu, men på en teaterscene har vi muligheten til å flytte grensene for å kunne gå videre. Dette gjelder for eksempel Céline som representerer en absolutt motpol til René Char. Spørsmålet er alltid om man burde eller ikke sette opp Céline. Rasisme og undertrykkelse er sentrale temaer fordi de er like aktuelle i dag som den gang, og fordi vi henter fortellinger fra historien som kan stille viktige spørsmål i dagens samfunn.

### Teater og politikk

– *Tror du teatret har en reell mulighet til å påvirke dagens samfunn?*

– Teatret er ikke lenger en kunstart for massene, i dag er det tv og radio som når ut til folket. På den annen side bidrar det kanskje til at nettopp teatret har større frihet enn disse andre kommunikasjonsformene. Teatret er politisk på den måten at det er levende som snakker med levende, og at det under forestillingen skapes en teatral forsamling av borgere. Det som interesserer meg utover denne forsamlingen er kunsten og forholdet til kunsten. Når man omgås

kunst jevnlig opprettholder man dømmekraften og evnen til å betrakte samfunnet rundt seg, og det gir næring til behandling av de fundamentale spørsmålene vi stiller oss; hvorfor lever vi, hvorfor dør vi, hvorfor elsker vi, hvorfor elsker vi ikke lenger, er det rett eller galt, har det noen mening eller ikke, hva skal jeg gjøre med livet mitt? Det er bare kunsten som kan svare på disse spørsmålene.

– *Kan du fortelle litt om arbeidet med forestillingen Les Paravents?*

– Det er en forestilling jeg satte opp for første gang for fem år siden med den samme gruppen japanske marionettspillere. Det er fantastiske scenekunstnere som deler opp teksten i én del for øret og én for øyet. Det krever at tilskueren foretar et valg når det gjelder hva han vil konsentrere seg om, noe som gjør at teksten vil oppleves veldig forskjellig fra tilskuer til tilskuer. Det jeg liker i teateret er at vi opplever en utvikling på scenen. Ikke bare i teksten, men også en utvikling i formen. I *Les Paravents* tar for eksempel oppleseren en mer og mer sentral rolle etter hvert som stykket utvikler seg, og på et tidspunkt tar han fysisk over marionettens plass på scenen. Også dukkeførerene utvikler seg gjennom forestillingen og går inn som skuespillere ved enkelte anledninger.

– *Det er en politisk tekst som har vært gjenstand for sensur og mye debatt...*

– Ja, men jeg tror vi heller skal stille oss spørsmålet om forestillingen er politisk effektiv, og det tror jeg ikke den er. Temaet er politisk med problemstillinger som behandler samfunnet og dets historie, og på hvilken måte vi skaper et samfunn. Dette er temaer som er høyst aktuelle i dagens Frankrike hvor vi får stappet ørene fulle av et begrep som nasjonal identitet, mens jeg synes det hadde vært mer interessant å snakke om et fransk fellesskap akkurat slik vi snakker om et europeisk fellesskap. Det vil si noe som ikke er ekskluderende, men porøst, reaktivt og formbart i betydningen av foranderlig. Dette er jo politisk, men jeg kunne aldri vært politiker selv, av den enkle grunn at jeg aldri ville kunne innfinne meg med forestillingen om at noe er enten svart eller hvitt. Verden er så uendelig mye mer kompleks, og selv om jeg forstår at politikerne er nødt til å se ting slik for å kunne være politisk effektive, kunne jeg aldri gjort det selv. ■



Rodrigo Garcia. Foto: Frédéric Nauczyciel

CRUDA, VUELTA Y VUELTA, AL PUNTO, CHAMUSCHADA, av Rodrigo Garcia. Foto: Christophe Raynaud de Laget/Festival d'Avignon

(Avignon): – Når man blir følelsemessig engasjert, ser man ikke ting klart, mener den argentinske regissøren Rodrigo Garcia.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

## «Alt jeg gjør er falsk»

– Du reiste tilbake til ditt hjemland Argentina for å finne 15 murgeros, murgadansere, for å sette opp denne forestillingen. Hvorfor?

– Det er et veldig viktig spørsmål fordi det er et helt annerledes stoff å jobbe med. Hvis du tar historien om *Ronald, klovn fra McDonalds* (Avignon 2004) ser du tre europeiske skuespillere som gjør flotte ting og som eksploderer i følelser og vold, men det er europeiske skuespillere. Når det gjelder disse gutta her er materien en annen og du kan se at de kommer fra et annet sted. Ikke bare fysisk, men også energien er annerledes og de er heller ikke profesjonelle skuespillere. Vi blir vitne til noe gjennomtrende og renskåret på scenen. Noe som også er viktig for meg, er at disse utøverne tjener penger som de kan ta med seg tilbake til Argentina. Det er veldig, veldig viktig.

– På hvilken måte har arbeidet med utøverne påvirket den opprinnelige ideen?

– Jeg prøver å arbeide uten forhåndsbestemte ideer for å la stykket bli til underveis. Til å begynne med var ideen å jobbe ut i fra karnevalet, men det slo jeg fra meg etter hvert. Jeg ble redd fordi det karnevalet jeg hadde i tankene var karnevalet jeg hadde sett da jeg var liten, men det var ikke det jeg fant igjen da jeg tro tilbake. Jeg vet ikke om

karnevalet har forandret seg, men jeg har forandret meg i alle fall. Det var skuffende og jeg ble redd, spesielt da vi holdt på å filme. Vi har alle femti tv-kanaler og ser dokumentarer hele tiden, hvorfor skulle jeg filme en dokumentar om argentinsk karneval, det hadde absolutt ingen interesse. Spørsmålet jeg derfor stilte meg var om jeg skulle snakke om *la murga* eller om andre tema som hadde en forbindelse til *la murga* og som kanskje var av større viktighet. Den konflik-

---

**«Jeg har ingenting å fortelle til lavere sosiale klasser.»**

---

ten har vært til stede gjennom hele arbeidet, og har påvirket arbeidet vi har gjort i stor grad. Resultat ble *la murga*, men fullstendig tekstualisert og tatt ut av sin naturlige sammenheng. Nettopp for at disse øyeblikkene av *la murga* kunne finne en poetisk form. Hvis ikke hadde det blitt en dokumentarisk fortelling om *la murga* og argentinsk karneval. Jeg bruker imidlertid elementer fra dokumentarfilmen i stykket nettopp for å fortelle hvor disse menneskene kommer fra og hvem de er, men det utgjør altså en svært liten del av selve forestillingen.



**Falsk**

– *Forestillingen tar utgangspunkt i La Murga, en tradisjonell og folkelig dans i forbindelse med karnevalet i Argentina. Hvordan jobber du selv med folketeater?*

– I det jeg gjør er det elementer av folketeater, men alt jeg gjør er falskt, veldig falskt. Det er en filosofisk tanke som er forkledd i elementer av folketeater.

– *Du sier det er falskt, men hva er så poenget i det du gjør?*

– Det er bedre å gjøre dette enn å sitte hjemme og gjøre ingenting. I det minste bruker jeg ikke offentlige midler for å sette opp et klassisk stykke eller en opera. Jeg tror jeg bruker disse pengene med en viss sans for politisk dømmekraft/skjønn.

– *Hvilken del av kroppen vil du treffe?*

– Hodet selvfølgelig, fordi vi er tenkende mennesker og følelser er noe av det mest skadelige for kunsten. Når man blir følelsesmessig engasjert, ser man ikke ting klart. Fornuften må alltid være det viktigste. Det finnes selvfølgelig alltid en følelsesmessig del i teater, men kommunikasjonen må først og fremst være rasjonell. I stykket er det flere øyeblikk av katarsis, men det handler ikke om katarsis for katarsisens del. Øyeblikk av galskap følges alltid opp av tekst og konsept. Særlig når det gjelder dette arbeidet som involverer et veldig spesielt ensemble, er dette riktig. Det nytter ikke å lage melodrama av livet til disse gutta her. En annen regissør ville kanskje satt opp et melodrama for å vise hvor ulykkelige disse menneskene er, det jeg i motsetning prøver å få til er en eksplosjon av energi og glede. I dette stykket er det en mengde budskap som ikke nødvendigvis er veldig tydelige eller synlige, men den totale opplevelsen gir forhåpentligvis allikevel et helhetlig samfunnskritisk budskap, men også et budskap om håp. Hver tilskuer er et selvstendig individ, et eget mysterium som opplever ting på sin måte. Teater er allikevel et uttrykk som må og skal forandre tilskueren, jeg selv er jo også den jeg er på grunn av den kunsten som har gjort inntrykk på meg. Når det er sagt, vokter jeg meg vel for å levere et ferdig, sammenhengende budskap som en slags religiøs handling hvor det er jeg som sitter med sannheten, det ville vært motbydelig. Det jeg prøver å gjøre er å reise tvil, stille spørsmål, viktige spørsmål som hvorfor er man er sjenert, hvorfor vi ikke

skriker på gaten, en rekke spørsmål jeg stiller meg og som har med frihet å gjøre. Jeg er imidlertid fullstendig bevisst på at jeg jobber for et samfunn som er totalt beskyttet og som mangler poesi.

– *På hvilken måte tror du at moderne teater spiller en rolle i dagens samfunn, og i hvilken grad er det viktig om det gjør det?*

– Man er den man er, med våre gener og sammensetning. Allikevel vet jeg at jeg i stor grad er formet og påvirket av den kunsten jeg har sett og opplevd gjennom livet. Jeg er ikke den samme, takket være de filmene jeg har sett, bøkene jeg har lest eller teaterstykkene jeg har opplevd, og jeg tror på den påvirkningen, hvilket også er mitt håp. Jeg har tro på at teatret kan formidle en slags poesi og treffe en viss del av publikum, blant annet mennesker som stemmer ved valg og jeg håper derfor å åpne en dialog. Man kan imidlertid aldri vite i hvilken grad man har mulighet til å påvirke i forhold til tv og andre medier. Hver kveld spiller vi foran 700 mennesker, noe som er lite i forhold til etermediene.

**Teater og eliten**

– *Du har sagt at teater er for en elite, et lite utvalg mennesker*

– Ja, hvem går i teater? En liten gruppe mennesker som har råd til det og skal jeg tenke negativt og mørkt på den gruppen mennesker som jeg også er en del av, slutter jeg å lage teater. Jeg tenker derfor som sagt, at alt er bedre enn å ikke gjøre noe. Jeg føler meg heller ikke helt tilpass i denne typen festival, det er noe fremmed for meg, noe rart, men det som er enda verre er å holde seg hjemme uten å si noe.

– *Hvis jeg forstår deg riktig retter altså dine forestillinger seg mot en privilegert gruppe mennesker og ikke lavere sosiale klasser, som uansett ikke kommer for å se forestillingen?*

– Ja, det er helt klart. Jeg har ingenting å fortelle til lavere sosiale klasser. Hva skulle jeg kunne fortelle til mennesker som bruker store deler av livet til å jobbe for elendig lønn og til å skaffe mat til familien? De har problemer nok som det er og jeg ser ingen vits i å plage dem med mine forestillinger. Her i Avignon absorberer publikum alt. 700 mennesker kommer ut fra forestillingen min og sier *så pent det var, så fint, så bra!* Det synes jeg er veldig problematisk! ■



CRUDA. VUELTA Y VUELTA. AL PUNTO CHAMUS CADA. Av Rodrigo Garcia. Foto: Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

# Kritiker eller moralist?

Rodrigo Garcia  
bruker ungdommer  
som forteller sin  
egen historie, rått  
og brutalt.



Rodrigo Garcia er født i Buenos Aires i 1964. Han er dramatiker, scenograf og iscenesetter og bor og jobber i Madrid siden 1986. Han bruker kroppen mer enn teksten og gjør også utstrakt bruk av dans og objekter fra dagliglivet. Nedbrytning og oppbygging er stikkord, men også poesi på en rå måte. Han lar aldri tilskueren være lenge i det poetiske før han bryter.

Med *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada.* (Blodig. Rått. Medium. Godt stekt. Brent.) forandrer Rodrigo Garcia retning i forhold til sine tidligere forestil-

linger for å finne tilbake til elementer fra barndommen og reiser tilbake til Argentina for å finne 15 dansere av Murga, den tradisjonelle dansen som følger det argentinske karnevalet. La Murga er et eksplosivt uttrykk for stolthet og mandighet og danses solo.

Utescenen i Clôître des Carmes er mer eller mindre naken bortsett fra en grill, en enorm skjerm og en gjeng gutter fra 15 til 25 år. På skjermen projiseres det bilder fra karnevalet og ikke minst av pølsegrilling. Med ett begynner noen å slå på en stortromme og Los Murgeros er i gang. I begynnelsen

er det en eksplosjon av energi, etter hvert glir det over i noe som likner på maskuline leker, dytting og knuffing. Alvoret opptrer i form av tre madrasser på gulvet hvor tre gutter blir innesperret i plastfolie som om de skulle være pakker med kjøttdeig. Et voldsomt raseri slipper løs på scenen og de blir sparket og slått, helt til noen begynner å skjære i madrassene så bare menneskeformen blir liggende igjen. Vi kjenner igjen Garcia fra tidligere forestillinger når han lar fire gutter bli dekket av barberkrem som de halvveis danser, halvveis glir i. Eller når en naken danser som blir tildekket av tomat-saus og deig. To unge gutter forteller om oppveksten sin, den ene har drept sin stefar, som slo ham.

Det er deres egne historier som fortelles. I truppen finner vi crack-avhengige gutter på 18 år, foreldreløse barn, men også studenter og andre unge som ikke sulter og lever på gaten. Garcia tar sjanser med en forestilling som grenser til performance. Med nøyaktig koreografi, mens aktørene er amatører med unntak av en skuespiller som fremfører den eneste teaterteksten i forestillingen; historien om ei ku som mister kalven sin og om målingen av dens emosjonelle hukommelse, med hensikt på å innføre en ny tidsalder for mennesker med tidsbestemt hukommelse. Slik at vi slipper å huske det ubehagelige, og kan gå gjennom livet uten å føle.

Kjøtt og Argentina. Fattigdom og undertrykkelse. Tittelen gjenspeiler kunstnerens hjemland via kjøttmetaforer, som er viktig for argentinerne, men også kan oppfattes dit at Argentina blir fortært... av kapitalismen?

Jeg forstår at det er viktig at aktørene tjener penger ved å være med, men vi sitter og lurer litt på hva alt dette dreier seg om, og ikke minst hva de unge egentlig sitter igjen med etterpå. Symbolbruken er det derimot ikke noe i veien med. Gjenkjennelse av vår europeiske og rike levemåte er faste momenter i Garcias teater. Noen mener han moraliserer, og at det dermed blir uutholdelig, jeg er ikke enig i det. Garcia gjentar til stadighet at han er en del av det samme samfunnet og da synes jeg det må være lov. Han viser oss ting vi kanskje vet fra før av, men med råere og mer brutale eksempler. ■

## (Avignon): Guy Cassiers' MEFISTO FOR EVER ble høydepunktet på årets Avignon-festival.

AV FINN WILHELM MATHIESEN



Fra MEFISTO FOR EVER, etter Klaus Manns roman MEFISTO. Regi: Guy Cassier. Foto: Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

# Krigen og kunsterne

**F**réderic Fisbach har valgt å sette opp *Les Paravents* (*Skjerm Brettene*) på byteateret i Avignon. Jean Genets stykke har krigen mellom Frankrike og Algerie på 1950- og 60-tallet, som ramme, men handlingen blir allikevel drevet av karakterer som bare tilfeldigvis befinner seg i et konfliktområde, og har nok med sine egne problemer: En mor, en sønn og hans brud. Brudens ansikt er skjult av et slør, og hun får høre gjennom hele stykket at hun er stygg, og heller ikke duger til noe. Vi møter et fattig, ressursvakt og utstøtt trekløver som har litt stolthet igjen, selv om de vet at det ikke blir bedre. Genet har da heller ikke skrevet et stykke om håp, men bitende samfunnskritikk hvor menneskets smålighet blir blottlagt og latterliggjort.

Etter hvert forstår jeg at den enkle scenen er meget virkningsfull. To ramper står i for- og bakkant av scenen mot en blå bakgrunn på videoskjerm. Man skimter sorte skygger som viser seg å være dukkeførere. I høyre forkant er det satt opp et lite platå hvor det sitter to skuespillere bak notestativ, og det er de som gir stemme til marionettene. Slik skilles øyet og øret, og det tilfører spillet med marionettene en ekstra dimensjon. Stemmene lever sitt eget liv, og skue-

spillerne har en utvikling gjennom stykket. Fisbach setter i scene en variant av den eldgamle japanske marionett-tradisjonen, Bunraku. Med lys og skygger og ikke minst nivåforskjeller, oppstår noe i spillet mellom marionetter og skuespillere som tvinger oss til å se, høre og tenke annerledes. Teksten er nok viktig, men det er måten den formidles på som er virkningsfull. Historien veksler mellom de levendes og dodes verdener, tildels skildret ved hjelp av video.

Genets stykke blir så å si aldri spilt. Mer enn 90 karakterer og 16 tablåer, i tillegg til en ukonstruert tekst er grunn nok. I tillegg er tematikken ømtålig, Algerie er fremdeles et hett tema. Fisbach løser logistikken ved hjelp av marionetter og poesi, og klarer å formidle stadig aktuelle problemstillinger på en vakker måte.

### Steinbecks *Sweet Thursday*

Video brukes i alle forestillingene jeg ser på årets festival. Den eneste som imidlertid bruker film som et aktivt element i spill og scenografi, er Mathieu Bauers *Tendre Jeudi* (*Alle tiders torsdag*). Bauer har satt opp *Tendre Jeudi* som en film. Ikke bare på grunn av samtidige filmsekvenser og filmkutt fra eldre filmer, men også i måten

handlingen drives frem på. Interaksjon mellom video og skuespillere er blant de elementene som fungerer godt, men på tross av god energi og virkningsfulle effekter blir det allikevel ikke stort teater. Den som har lest Steinbecks romaner om dagdrivergjengen eller *Cannery Row* (*Late menn og muntre piker*), vil neppe kjenne seg igjen i den teknologiske stemningen i Bauers forestilling. Det Bauer lykkes best i er å skape en melankolsk atmosfære uten at energien i forestillingen forsvinner.

### La jeune fille a la bombe

Christophe Fiat er forfatter, skuespiller, musiker og performancekunstner. Han viser to forestillinger, *La Jeune Fille à La Bombe* (*Den unge piken med bomben*) og *Stephen King Stories*. *La Jeune Fille à La Bombe* er en tekst som leses av Fiat, to mannlige dansere og en kvinnelig sopran. En videokunstner filmer hele forestillingen. Scenen består ellers av en stor skjerm, fire mikrofoner på stativ og en elgitar til venstre. Det dreier seg altså om en tekst som leses og ikke spilles. Forestillingen er derfor tilnærmet statisk selv om oppleserne beveger seg noe. Fiat leser på en helt spesiell måte med et tonfall som legger mening i teksten, men uten å

dramatisere. Han skaper et teatralt uttrykk ved hjelp av stemmen som jeg aldri har opplevd før.

Fortellingen handler om en kvinnelig filmredigerer som reiser med sin datter på leting etter søsteren som har forsvunnet. Formen grenser mot absurd naivitet og historien involverer både terrorisme og hemmelige agenter. Det hele ender i et blodbad. Det sentrale elementet er datteren som symbol på uskyld, men uskyld som ikke varer. Nostalgiske elementer fra 1950- og 60-tallets USA er fremtredende, og det eneste som egentlig blir vist på skjermen er glimt av en klassisk amerikansk bil. Vi venter altså i to timer på at noe skal vises, men det skjer ikke. Dette er et scenedramatisk element som sammenfaller med at traileren som hovedpersonen er i ferd med å redigere aldri blir ferdig og aldri vist. Inntrykket av å aldri oppnå det man søker etter, eller alltid å være på vei til noe, blir altså forsterket. Dette er en form for ikke-teater som gir en annerledes opplevelse av en tekst som ikke er tilrettelagt for scenen. Jeg vil påstå at Christophe Fiat nærmer seg en helt ny form selv om han selv sier at det eneste som er viktig er teksten.

### Mefisto for ever

Den flamske bølgen har vært sentral i Avignon siden 2004, da ledelsen ble overlatt til Vincent Baudriller og Hortense Archambault. I år er den representert ved Guy Cassiers og Tom Lanoyés adaptasjon av Klaus Manns roman *Mefisto, historien om en karriere*. I hovedrollen som Kurt Köpler finner vi den fremragende Dirk Roofthoof. Klaus Manns roman fra 1936 er bygget på den sanne historien om stjerneskuespilleren Gustaf Gründgens som valgte å fortsette i sin stilling som teaterdirektør i Berlin og således jobbe for nazistene. Tom Lanoyé har brukt Manns roman som ramme, men forandret navn, flere roller og dialog. Lanoyé har også lagt til en rekke sitater og utdrag fra såvel klassiske skuespill som reelle taler og uttalelser (Goebbels, Göring). Det er vel grunn til å tro at Guy Cassiers henter inspirasjon fra situasjonen i Belgia, og spesielt Flandern hvor han har sitt teater [se intervju foran i tidskriftet, red. anm.]. Belgia er i skrivende stund uten regjering og det høyreekstreme partiet Vlams Beelang er ledende i Flandern.

Stykket åpner med prøvene til *Hamlet*. To avlange bord i stål blir brukt som senger,

skuespillerne filmes ovenfra med små videokameraer hengende ned fra taket. Kurt Köpler er teaterdirektøren som konfronteres med nazismens maktovertakelse og som må gjøre et valg. Han velger å fortsette fordi, som han sier, han på den måten kan jobbe mot systemet innenfra. Pakten med djevelen er altså inngått og vi følger Kurts kamp for å overbevise seg selv og andre om at beslutningen han tok var riktig, og at det er for kunsten og samfunnet han gjør det og ikke for sin egen karriere.

Noen ganger opplever man stort teater og dette er en av dem. Stykket handler om svik, nazisme, rasehat, ærgjerrighet, ambisjoner, mot, stolthet, diktatur og feighet... blant annet. Cassiers gjør vidstrakt bruk av video både som scenisk element og som lyssetting, spesielt i annen akt. Scenen er i det hele tatt lyssatt på en måte som hele tiden forsterker dramatikken som utspiller seg. Scenografien er noe lunere i første akt enn etter pausen, da scenen til forveksling likner en utstilling av samtidsdesign i stål og svart lær. Oppunder taket henger to enorme vifter som i en fabrikkhall og vinduet fra første akt er erstattet av fire monitører i forkant av scenen. Hva er det så som gjør mest inntrykk? Hele forestillingen er flott, og likevel er det forandringen Kurt Köpler gjennomgår som er det virkelig store i dette stykket. Guy Cassiers, godt hjulpet av Dirk Roofthoof, lar oss komme på innsiden av Köpler slik at vi faktisk hele veien forstår hans dilemma.

Et høydepunkt i en festival som allerede holder meget bra nivå!

### Norden

Det er ikke helt overraskende at Frank Castorf valgte en kontroversiell fransk forfatter for den 61. teaterfestivalen i Avignon. Uten at han nødvendigvis har hatt som mål å provosere, balanserer valgene Castorf tar på en meget stram line. Céline er en forfatter som fortsetter å skape debatt på grunn av sine antisemittiske holdninger og tekster. Le Monde satte da også spørsmålsteget ved måten Castorf fremstiller Céline på, og mente til og med at han forsvarte ham, noe som er fullstendig feil etter min mening.

Over tre dager inntok altså Frank Castorf og hans skuespillere fra Volksbühne utendørsscenen «cour du lycée Saint Joseph». Det handler altså om krig og baks scenens tre vegger er dekket av en mangedelt plas-

tikkduk med påskriften «die another day». Som om Castorf ønsker å trekke en parallell allerede før stykket begynner mellom vår populærkulturelle hverdag, James Bond, Madonna og krigens realitet. Scenen består ellers av en stor jernbanevogn, bygget etter originale tegninger fra 40-tallet og delvis skjult bak flere sammensatte bokreoler som igjen er dekket av en hvit duk med symbolene for yen, dollar, pund, euro og zloty.

Undertittelen «grandguignolade» betyr i en ufullstendig oversettelse farse. Når skuespillerne entrer scenen er det med voldsom energi og i et tempo og en stil som minner om farse – heldigvis vil jeg si. Temaet i Célines roman ville blitt uutholdelig uten den eksplosive og utagerende stilen til skuespillerne, som makter å drive forestillingen i et forrykende tempo fra begynnelse til slutt. Som nordmann blir farsen komplett når et lite musikkensemble gjør entré til kjenningsmelodien fra Olsenbanden.

På flukt fra Frankrike og gjennom Tyskland, er det møtet med krig og kaos og aktørene i dette kaoset som driver handlingen. Céline er på vei til Danmark, Norden altså, men det er et sykt Europa han møter og dissekerer på veien. Russere, polakker, SS-soldater og ikke minst offiserslegen Harras som Céline blir engasjert av underveis. Vi får servert, stadig akkompagnert av lystig musikk, ikke bare krigens grusomheter, men også menneskets smålighet, misunnelse, egoisme og ondskap. Sett med Louis-Ferdinand Célines øyne er det en reise gjennom et Tyskland som har brutt sammen og et bilde på et Europa i kaos.

Det er ikke en lineær historie Frank Castorf forteller, men sammensatte bruddstykker av originalteksten som næres av kaoset. Forestillingen varer i tre timer uten pause og det er vanskelig å forstå hva personene på scenen egentlig gjør og hvorfor. Det er tidvis flotte øyeblikk og imponerende enkeltpresitasjoner, ikke minst i en sekvens hvor en av jentene i ensemblet sykler syngende rundt jernbanevognen i bar overkropp. Jeg opplever *Norden* som en forestilling som kanskje ikke overrasker i formen, men som aldri blir kjedelig. Tematikken er mangesidig, aldri overtydelig og skuespillerne er meget, meget gode. ■

.....  
(Se også intervju med Frank Castorf om Norden i Avignon i nummer 2-3/2007, red. anm.)

(Brussel): Er Kunstenfestivaldesarts som arrangeres i Brussel i tre uker i mai å betrakte som et Mekka for avantgarde scenekunst?

# Pilegrimsferden

AV INE THERESE BERG

.....  
**WHILE GOING TO A CONDITION/  
 ACCUMULATED LAYOUT** Hiroaki

Umeda. 10.05.

.....  
 Kaaithheaterstudio's **RUHE** Jossie de  
 Pauw/Muziektheater Transparant/  
 Collegium Vocale. 11.05. Tour & Taxis

.....  
**POINT BLANK** Edit Kaldor. 12.05.

Beursshouwburg

.....  
**SEAGULL-PLAY** Enrique Diaz 13.05.

Théâtre National. Kunstenfestivaldesarts  
 4 – 26. mai

**B**elgia er som kjent et splittet land, hvor den franske og den flamske befolkningen har sine egne aviser og kulturinstitusjoner, for å nevne noe. Kunstenfestivaldesarts (KFDA) bringer kulturen sammen med institusjonelle samarbeidspartnere både innenfor flamsk og fransk kulturliv, derav navnet som er satt sammen av det flamske *kunstenfestival* og det franske *festival des arts*. Hovedsakelig en scenekunsthøst, men med plass til installasjon og særlig film/video, er festivalen spredt over store og små scener og gallerier i og rundt byens hjerte. Den hadde i år også et residency program hvor unge kunstnere fra forskjellige verdensdeler møttes for å diskutere verkene med sine ulike geografiske, teoretiske, politiske og estetiske bakgrunner i bagasjen.

## Elektrisk butoh

Jeg er førstereisejente til festivalen som jeg har hørt rykter om at er et årlig valfartssted for teatersjefene ved Black Box Teater og BIT Teatergarasjen.

Tilknytningen disse teatrene har til den belgiske scenen er ikke noen hemmelighet, og som fast publikummer på førstnevnte, er det lite som slår meg som fremmed ved programmet til KFDA anno 2007. Navn som Tim Etchells, Richard Maxwell, Anna Teresa De Keersmaecker/Rosas, René Pollesch og The Wooster Group er kjent for leserne av dette tidsskriftet og representerer mainstream innenfor dagens avantgarde scenekunst. Men det er ikke disse jeg har kommet for å se, istedenfor har jeg på mine fire dager i Brussel valgt meg ut noen kunstnere jeg ikke kjenner fra før.

Brussel er en tett pakket by som det er lett å gå seg vill i, men med litt guiding fra Belgia-ekspert og teatersjef Kristian Seltun orienterer jeg meg etter de mest sentrale sceneene for dem som er interessert i belgisk teater: Kaaithheater og Beursshouwburg. Med meg i veska har jeg to kart, i tillegg til kartet i festivalkatalogen, og finner fram til Kaaithheaterstudios på første forsøk. Denne kvelden er det Hiroaki Umeda som står på plakaten.



POINT BLANK, konsept og regi: Edit Kaldor. Foto: Liven de Laet, Academie Anderlecht

Han er en japansk danser, koreograf, lyd- og videokunstner som har gjort det bra på internasjonale scenekunsthendelser de siste årene. Her viser multikunstneren to verk, *While going to a condition* og *Accumulated layout*. Forestillingene hans beskrives ofte i kraft av den sensoriske opplevelsen som lyd- og videobildene genererer og bevegelsesmaterialet låner fra hip hop, samtidsdans og butoh. Kanskje man rett og slett kan kalle det «electric butoh»?

Først ut er *While going to a condition*, en solo fra 2003, hvor lyd og video er integrert. Umeda åpner med å stå stille lenge i mørket, publikum ser bare føttene hans. Han bygger bevegelsene opp og ned i intensitet og starter fra bena, men beveger seg ikke bort fra punktet midt på scenen. Bevegelsene er repetetitive og framstår som variasjoner over et tema, nesten som øvelser eller gjennomganger av ulike posisjoner slik man varmer opp i klassisk ballett. Videomaterialet er abstrahert og minner litt om den norske videokunstneren Kjell Bjørgengens arbeid. Lyden består av støy og feedback. I neste verk, *Accumulated layout*, som er en helt ny solo, fortsetter Hiroaki

Umeda i et enda mer minimalistisk uttrykk, men her jobber han med lys istedenfor video. Han beveger seg innenfor en firkant av lys, en trommemaskin lager rytmisk lyd som minner om et bankende hjerte; men mens lyd og lyd skifter gjennom forestillingen er Umeda selv lik. Han står også i dette verket tilnærmet på samme sted i 25 minutter, uten store utslag i bevegelsene, men med fokus på hendene. Kunstnerens arbeid har mest til felles med lys- og videoinstallasjon, og han jobber som nevnt med sanselig opplevelse snarere enn meningsbærende bevegelse. Estetisk og teknisk er det rent og gjennomført, og veldig «cool», men uttrykket blir lukket og for meg litt tomt.

#### Kollaboratørens historie

Om Kaaitheaterstudios var bortgjemt, er de gamle fabrikkhallene ved Tour und taxis hvor jeg skal se Jossie de Pauw og Muziektheater Transparent/Collegium Vocale sin forestilling *Ruhe* (på norsk *ro*), langt pokker i vold. Husverten min blir heldigvis med og kjører dit så jeg finner fram uten kart denne gangen. Josse de Pauw er en sentral figur i belgisk avantgardeteater og

en kjent regissør og skuespiller i Belgia, men han er ikke blitt en «norgesvenn» slik som for eksempel enkelte medlemmer av Tg STAN er blitt etter mange gjestespill. Men i 2008 gjester han Stavanger med *Ruhe*, så da kan det forandre seg. Sammen med Muziektheater Transparent og Collegium Vocale har han laget en forestilling basert på fire monologer fra boka *SS* fra 1967, hvor de nederlandske kunstnerne Armando og Hans Sleutelaar intervjuet kvinner og menn som meldte seg frivillig til tjeneste i SS i 1940.

Når vi kommer inn i den enorme fabrikkhallen står det gamle stoler rundt om på gulvet. Stedet minner om fabrikkhaller, konsentrasjonsleirer eller togstasjoner som vi har sett i utallige filmer om andre verdenskrig. Alle stolene er forskjellige og symboliserer på sett og vis både de enkeltpersonene som døde og de som sto på feil side. Vi setter oss ned på de ledige plassene og en gruppe sangere reiser seg og står på stolene midt blant oss. Ved siden av meg har jeg en bass, og en fantastisk tenor står enda et par stoler unna. A capella og uten mikrofon synger de nasjonalromantiske

lieder av Schubert. En kvinne (skuespilleren Carly Wijs – som flere lesere vil huske som en fantastisk Hannah Arendt i Exiles' forestilling *What is thinking?*) bryter inn i sangen, skjærende, falskt. Hun begynner å fortelle om hvordan hun vervet seg som sykepleier og dro til fronten; hvordan hun stjal en vogn fra noen polske flyktninger for å komme seg hjem, og at hun gråt da hun fikk meldingen om Hitlers død. Som medlem av nazistpartiet fikk hun ni måneder i fengsel. Vi får også historien til en mann som ble med i partiet for å gjøre ting bedre, slik som i Tyskland hvor alle hadde arbeid. Han er en mann som likte det militære livet, og savnet fronten etter et par dager på perm. En som hyllet SS overlegne militære apparat, og som ikke trodde på holocaust rett etter krigen. Han trodde det var propaganda; inntil det motsatte ble bevist. Han visste ikke, det var ikke *han* som gjorde dette mot jødene. Dobbeltmoralen er slående, særlig idet mannen forteller at han har forblitt nasjonalsosialist. Innimellom historiene synges liedene så vakkert at man får vondt av ironien i hvordan denne musikken som representerer tysk høykultur også ble del av en propagandakultur; men på slutten av forestillingen blir sangen dissonant og går over i en klagesang, noe som setter et passende punktum. For hva har historien egentlig lært oss?

*Ruhe* er en sterk fortelling som bare blir sterkere med belgisk historie i bakgrunnen. Blant landets befolkning var det mange som sympatiserte med nazistene og som følge av det har det vært vanskelig å ta et bredt krigsoppgjør. Som kunstverk er *Ruhe* en del av en større tendens i teatret og litteraturen hvor man på nytt tar et oppgjør med krigen, slik det skjer både i Tyskland, Sverige og her hjemme i Norge. Som musikkteater står forestillingen fjellstøtt, både med sitt sterke innhold, og kombinasjonen av det særegne flamske forteller-teatret med opera, som i denne konteksten blir gitt en politisk betydning. Stavanger kan glede seg.

### De andres liv

Ny dag, ny forestilling. Denne gangen sentralt på Beursschouwburg, hvor Edit Kaldor i *Point Blank* lar en 18 år gammel jente fra New York, Io, komme til orde med sin helt egen løsning på tenårings voksesmerter. Io er en veslevoksen ung kvinne, som med

ro og sjarmer snakker direkte til publikum om det å stå overfor store livsvalg som vil ha uante konsekvenser, og som ikke føler seg kvalifisert til å ta disse beslutningene. Det hun og Kaldor viser oss, er ikke så mye en forestilling, som en powerpoint-presentasjon; en katalog bestående av bruddstykker av fremmede menneskers liv rundt om i Europa. 18-åringen er ute på det som kan betegnes som en ganske spesiell form for interrail eller dannelsesreise: Gjennom telelinsen følger hun tilfeldige personers liv, gjerne over flere dager, og sorterer og kategoriserer dem. Formålet hennes er gjennom bildene å studere hvordan andre lever for å ta kvalifiserte valg. Gjennom en nitidig inndeling av ulike deler av et liv – yrke, bosituasjon, religion, stil og et knippe «worst case scenarios», ispedd statistikk over hvordan vi tar valg og lar oss styre av førsteinntrykk og tror at den store kjærligheten venter på oss – spør Io og Edit om det finnes noen måte å eliminere tilfeldighetene som styrer livet og kontrollere skjebnen?

Io er så skrår sikker som bare en tenårings kan være, men jeg tar meg i å lure på om dette er en sann historie, og hvor mye av dette som er Io og hvor mye som er Edit Kaldor. Etter hvert blir også spionasjen ukomfortabel, da Ios tolkninger og vurderinger av de stjålne øyeblikkene som kameraet har fanget er dømmende og reduserende. Utleveringen av tilfeldige mennesker blir ubehagelig og tenårings eksistensialisme kjennes etter en stund banal; for alle som har levd litt, vet at også Io etter hvert vil oppdage at det ikke finnes noen garantier for lykken, samme hva man velger. Det er også åpenbart at Io har en ressurssterk bakgrunn og et sikkerhetsnett som ikke alle hennes objekter er forunt, «one decision, and that's it» sier hun, men er det egentlig sant i hennes tilfelle?

### Teater, i teatret- i teatret

For å komme over tenåringsangsten drikker jeg hvitvin på et par legendariske brune kaffer i følge med min guide fra tidligere, og er dermed lettere redusert da jeg neste dag står i foajeen på det lekre nye *franske* «nasjonalteatret», Théâtre National, på en søndagsmatiné. Jeg skal se Enrique Diaz' teater fra Rio de Janeiro, og takker gud for det jeg husker av min skolefransk så jeg kan følge med på teksten fra portugisisk, og for at jeg kan min Tsjechov. *Seagull-play* er som

tittelen tilsier en lek med *Måken*, et stykke som selv handler om teater og roller, noe som resulterer i et dobbelt metateater. De sju skuespillerne går inn og ut av rollene og bruker ukonvensjonelle midler for å fortelle historien: de forteller for eksempel stykkets slutt helt i begynnelsen, og fordi den første akten foregår ved en innsjø på landet, heller de en liten kaffesjø på gulvet og plasserer potteplanter rundt i rommet.

Det er et dyktig ensemble som balanser mellom spill og ikke-spill, bytter på rollene og leker med rekvisitter som etter hvert fyller opp scenen. Selv om jeg ikke forstår teksten er aksjonene og relasjonene som spilles ut så interessante å se på at jeg etter hvert slutter å prøve følge med på teksten. Skuespillerne i *Seagull-play* diskuterer kunstnerrollen som i Tsjechovs original, men fordi de også representerer seg selv og et tilsynelatende personlig perspektiv skapes en dobbelthet som aktualiserer klassikeren på en frisk måte. Det er morsomt og levende.

Enrique Diaz' teater fra Rio de Janeiro er et godt eksempel på den kosmopolitiske plattformen Kunsthifestivaldesarts har som fundament. Fire av i alt rundt tretti forestillinger er kanskje ikke det beste utgangspunktet for å vurdere en hel festival, men en gjennomgang av festivalkatalogen tydeliggjør at KFDA er en internasjonal teaterfestival med en klar plattform og estetikk til tross for at kunstnerne som er representert kommer fra ulike verdenshjørner. Festivalen er dermed et bevis på kulturell globalisering og vitner framfor alt om hvor internasjonalt toneangivende de avantgarde-strategiene vi etter hvert forbinder med flamsk scenekunst har vært. KFDA 2007 er en festival hvor det som dominerer programmet er mainstream-scenekunst som er kjent for høy kunstnerisk kvalitet, men som kanskje er i ferd med å bli forutsigbar i sine egne estetiske strategier. Det er nemlig påfallende at jeg under mitt korte besøk egentlig aldri føler at jeg opplever noe ukjent, selv når jeg med vilje unngår alt jeg har et forhold til fra før. Likevel, Brussel i mai kan fort bli en tradisjon, også for meg, men da på grunn av nivået og navnene, ikke nødvendigvis nyskapningen. ■

Meg Stuarts MAYBE FOREVER. Foto: Chris van der Burght



# Nye bekjentskap og gamle kjenninger

(Berlin): Fire koreografer med egenart på Berlins velrenommerte dansefestival, Tanz im August.

AV MELANIE FIELDSETH

**A**v alle forestillingene på Tanz im August så jeg aller mest frem til det nyeste fra Meg Stuart, *Maybe Forever*. På koreografer er like dristige som Stuart. Hun er uredd og utfordrende, ikke minst selvutfordrende. Hun søker samarbeid og krysser grenser. Hun lager *kunst*.

Stuart har koreografert i mer enn ti år, men er stadig ettertraktet. Hun videreutvikler sitt uttrykk, understøttet av solid håndverk og kunstnerisk mot. Koreografer

med kunstnerisk overbevisning var godt representert ved årets festival, både velkjente og nye navn.

Stuart har tidligere hentet inspirasjon fra samtidens billedkunst og teater. I *Maybe Forever* anvender hun en konsertform i samarbeid musikeren Niko Hafkenschied og koreografen Philipp Gehmacher. Stuart benytter lyrikk så vel som musikk. Hun bruker stemmen med den samme uanstrengte intensiteten hun legger i bruken av sin kropp. Ordets makt møter handlingens

kraft. Hvert poetiske utsagn ledsages av ørsmå bevegelsesutbrudd, et kjennetegn for Stuarts koreografi.

Uttrykket kan oppsummeres som spenning mellom kontakt og distanse. Det gjenspeiles i bevegelsen, musikken og rommet. Mye bevegelse tar utgangspunkt i omfavning, men like ofte plasserer Stuart og Gehmacher seg på motsatte sider av den intime scenen. Lange, nydelige forheng avgrensner scenerommet, med et oppblåst nærbilde av frodig, grønn natur projisert i midten. Bildets farger skifter subtilt sammen med stemningen. Som vanlig med Stuart, er materialet rikt på nyanser og detaljer. Alt peker tilbake på parforholdet som Stuart og Gehmacher uttrykker. På et tidspunkt åpner Stuart ett av forhengene og forlater scenen. Plutselig ser vi det vide, åpne rommet bak scenen, bak parets intime verden. Et slående øyeblikk, enkelt og effektivt.

I likhet med Stuart er Sarah Michelson en modig koreograf med en velutviklet sans for iscenesettelse. Hun er en av New York-miljøets slitere som har holdt på lenge og stått på sitt. I *Dogs* er Michelsons tilnærming overveldende romlig og visuell. Kostymene, lysdesign og scenografien har et lekent, dekorativt og arkitektonisk tilsnitt, som vi merker i måten bevegelsene tar plass på scenen i kontrollerte utslag med armer og bein.

*Dogs* kan leses som en absurd kommentar til tradisjoner og konvensjoner i dans og iscenesettelse. Noe spiller på Merce Cunninghams «umotiverte» bevegelsesstil, med armer og bein i alle retninger. Enkelte dansere er kledd i lange sorte kjoler, en referanse til stereotyper innen moderne dans. Andre er kledd i variasjoner av ballettens trikot med glorete eller frekke detaljer. Utallige lyskilder opererer etter eget belysningsmønster og gir forestillingen en designet, arkitektonisk kvalitet. Musikken skifter mellom komposisjoner fra kjente balletter og atmosfærisk musikk.

Danserne forblir i en slags loop gjennom mye av forestillingens første halvdel, uansett hva som skjer rundt dem. Forhenget går opp og ned, lysene av og på. Del to starter med at scenen og salen fylles av røyk så tjukk at det lenge er umulig å se hva som foregår på scenen. Danserne er nå kledd i avslørende kostymer og beveger seg friere over scenegulvet, med noen visuelle påmin-

nelser fra første halvdel. Forventninger er snudd på hodet sammen med dansernes identiteter og roller. Mannlige dansere dukker plutselig opp som kvinnes underordnede tjenere, og det hele avsluttes i en absurd dialog om hverdagsmakt ved middagbordet.

Som tilskuer kan en enten fortape seg i *Dogs* meget teatrale univers eller forsøke å psykoanalysere forestillingens beboere og referanser. For å trekke en hjemlig referanse minnet det meg om noe av det en kan finne hos en koreograf som Karen Foss. Kompleksitet og et sterkt visuelt preg, koblet med en tilnærming til skapende kunst forankret i teknikk og historisk bevissthet. *Dogs* har en mettet kvalitet som undergraver gjenkjennelse. Samtidig mangler forestillingen dypere sammenheng. Første halvdel avslutter abrupt og uforløst, mens del to renner ut i det absurde og sosialt subversive. Det vekker ubehag, men i ettertid er det akkurat det jeg likte best ved forestillingen.

Russiske Olga Pona og Chelyabinsk Contemporary Dance Theaters *The Other Side of the River* sprenger også formler. En gruppe unge mennesker lengter etter en lysere fremtid. Assosiasjoner til fattige, slitne småbyer er sterkt tilstede. Abstrakte, men narrative episoder antyder arbeid, fritid og kjærlighetsforhold. Hverdagshendelser flyter ut i fantasifulle scener, som om vi beveger oss frem og tilbake mellom virkelighet og drøm.

Pona studerte folkedans og ballett, de eneste teknikkene tilgjengelig i Russland da hun var student. Det merkes i bevegelsespråket, som er en fascinerende blanding av ballettens smidighet og lange, grasiøse linjer, og folkedansens brede kroppsholdning og atletiske ferdigheter. Forestillingen er ufortrødent underholdende. Dansernes fysiske ferdigheter og sceneteft brukes ofte med stor humor.

I mange år beklaget Pona at hun ikke hadde blitt trent i samtidsdans. Heldigvis oppdaget hun at det var unødvendig, for, som det står i hennes bio, «...she realized that it is possible to make your own rules, that maybe there isn't one contemporary dance which can be studied and followed».

Eszter Salamons *And Then* tar oss tilbake på trygg grunn med vante kjennetegn på samtidsuttrykk: dramaturgisk bearbeidelse, flere og flertydige meningslag, bevegelse som likestilt element, gjerne med røtter i

en ekspressiv, hverdagslig estetikk, og tekst, video, lyd og musikk.

*And Then* gir oss innblikk i livene til flere kvinner ved navnet Eszter Salamon. Det er et genialt utgangspunkt og forestillingen er et glimrende eksempel på hvordan dans og scenekunst kan behandle spørsmål om identitet og eierskap i en stadig mindre verden der alt er tilgjengelig. Dramaturgien ved Bojana Cveji er særdeles vellykket, på grensen til å være for polert. Historiene til Eszter-ene er vevet sammen. Kvinnene forteller i bevegelse, sang og språk om viktige korsveier i livet, noen på scenen og andre på video. På lerretet er de konkrete, (re)presentert visuelt og språklig. På scenen er uttrykket diffust. Bevegelse er fremtredende i enkelte scener, abstrakt og ekspressivt. Det lar vår oppmerksomhet skifte fra lerretet til scenen, fra intellektuelt til fysisk engasjement.

I sin 19. årgang beviser Tanz im August hvorfor den har en etablert plass i europeisk danseliv og Berlins folkeliv. Festivalen presenterer nye og etablerte kunstnere i en kontekst som understreker felleskap og forskjeller. Kunstnere fra forskjellige generasjoner eller bakgrunn bringes sammen fordi de belyser noe ved hverandres arbeid. Noen forestillinger bryter med forventninger mens andre bekrefter dem. Til tross for bredden i programmet har Tanz im August lyktes med å trekke publikum. Hver av de forestillingene jeg så var nesten utsolgte. De fire forestillingene nevnt her hadde upåklagelig kunstnerisk håndverk og overbevisning. At enkelte forestillinger sprenger grenser eller vanskelig lar seg kategorisere, har ikke forhindret publikum fra å komme.

■

# Tilstandsrapport: Lever i beste velgående

Bokens implisitte teaterforståelse forhindrer dristige sprang i en ellers faglig flink undersøkelse av samtidsorientert scenekunst. AV MELANIE FIELDSETH

.....  
Ine Therese Berg, Elin Høyland, Elisabeth  
Leinslie: **SCENEKUNST NÅ!** Spartacus, 2007  
.....

I ne Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie skriver innledningsvis i *Scenekunst nå* at mens praksisfeltet skaper innovativ kunst i dialog med sin samtid og sitt publikum, er den offentlige diskursen i Norge ikke på samme bølgeleuge som den kunstneriske utviklingen. De ønsker å fylle tomrommet. Gjennom analyser av kunstneriske eksempler og referanser til gjeldende teorier og nyere norsk og internasjonal faglitteratur, viser de hvordan en revitalisering av scenekunstens kritiske potensial finner sted gjennom dens karakter som kontekstbasert *live*-kunst. Boken er delt inn i tre kapitler med tre forskjellige utgangspunkt, som de kaller grunnperspektiver: dramaturgi, teknologi og realisme. Kapitlene fungerer som selvstendige artikler men danner et helhetlig bilde av forfatternes overordnede perspektiv på scenekunst nå.

Trioens faglige ståsted er forankret i det tverrdisiplinære og et grunnleggende forhold mellom teori og praksis som finnes i *performance studies*, og i Hans-Thies Lehmanns begrep om «postdramatisk teater». Deres sentrale påstand er at kunstak-

tører bevisst spiller på scenekunstens sosiale situasjon, delt tid og rom, og iscenesetter situasjoner snarere enn illusjoner. Flere aspekter av deres grunnsyn på scenekunst spores i løpet av boken. Tverrestetikk, pragmatikk, kontekst, sidestilling av virkemidler og kunstneriske strategier fremkalles gjennomgående for å analysere scenekunsten og dens virkninger. Men selv om forfatterne skriver i klartekst at de forholder seg til scenekunst som et tverrdisiplinært, sjangerovergripende samlebegrep, er de fortsatt forankret i en teaterforståelse som overskygger forsøk på å innarbeide det tverrfaglige i bokens tre grunnperspektiver.

## Tredelt

Elisabeth Leinslie vil åpne opp dramaturgibegrepet til å innbefatte systemtenkning om scenekunst. Det skal omfatte innhold, metoder og både kunstnerens og tilskuerens erfaringer, for å kunne ivareta de politiske, sosiologiske, relasjonelle og kontekstuelle aspekter som sirkulerer både innenfor og utenfor produksjonen og mellom produksjonen, konteksten og publikum. Hun forklarer dette gjennom bildet av et «rhizomorf», et komplekst, organisk nettverk med mange sammenhengende forgreninger [begrepet er hentet fra Deleuze og Guattari, *red. annm*]. Fiksjon kontra metafiksjon og flere og flertydige meningslag i produksjo-

ner utgjør vesentlige aspekter ved Leinslies analyse av nye dramaturgier. Hun utvider forståelsen av dramaturgi i scenekunsten, men jeg opplever at hun ofte drøfter det postdramatiske generelt, snarere enn det spesifikt dramaturgiske.

Ine Therese Berg problematiserer ny teknologi og skildrer utviklingen fra ren utprøving av teknologiens muligheter til nyanterte anvendelser der teknologien fungerer dokumentarisk, kritisk og kommenterende, og som en integrert del av en kunstners virksomhet og estetikk. Hun ser også nærmere på kunstnere som benytter teknologi utopisk og dystopisk; som stiller den i motsetning til menneske og natur og andre kjente dikotomier. Teknologi er en annerledes og snevrere innfallsvinkel enn dramaturgi og realisme. Den knytter seg til formale valg, mens de andre artiklene presenterer mer overordnede perspektiver som også kan anvendes på uttrykk som involverer teknologi. Imidlertid behandler Berg dette ved å inn ta en problematiserende holdning og å anvende et bredt utvalg av forestillinger. Det hadde likevel vært berikende å lese en mer kompleks analyse av Bergs eksempler, som Heine Avdal blant annet, fra bokens andre perspektiver.

Elin Høyland vil fornye begrepet realisme ved å vise hvordan det i dag dreier seg om realismer, det hun treffende kaller «pluralismer», eller iscenesatte virkeligheter. Relasjonell estetikk spiller en viktig rolle, særlig i hennes beskrivelser av kunstpraksiser som sammensmelter kunstsyn med livs-syn. Hun betrakter utviklingen i scenekunsten på bakgrunn av spredningen av medie- og kommunikasjonskulturen og hvordan denne påvirker opplevelsen av nærvær, virkelighet og sannhet. Høylands realismebegrep er ikke forankret i en estetisk forståelse. Hun nærmer seg begrepet fra et tradisjonelt perspektiv, men også fra et avantgardistisk perspektiv, og dermed rekontekstualiseres det ved å gjøres performativt. Teatralitet og performativitet fremheves som dynamiske dramaturgiske grep i en scenekunst som dreier seg om virkelighetsproduksjon fremfor virkelighetsimitasjon.

#### Det tverrfaglige

Sett under ett hviler boken på en sammenligning mellom teatrets fortid og nåtid for å underbygge analysene. Det er et forståelig grep som understreker endringer i kunst-

praksis og estetikk og utstyrrer leseren med referanser, men det innebærer noen ulemper. Det kan tenkes at den omstendelige gjennomgangen av tidligere avantgardistiske bevegelser i Leinslies artikkel har til hensikt å fungere som en felles historisk bakgrunn. Imidlertid er behandlingen av den historiske avantgarden, neoavantgarden og situasjonismen nødvendigvis ufullstendig og selektivt. Det gjelder spesielt omtalen av



Ine Therese Berg. Foto: Anette Th. Pettersen.



Elisabeth Leinslie. Foto: Privat.



Elin Høyland. Foto: Privat

den amerikanske neoavantgarden og utelatsen av avantgardistisk dans fra utviklingen, bortsett fra noen referanser til Merce Cunningham. Det er ingen avgjørende kritikk av måten boken behandler neoavantgarden på; tvert imot gjør den godt rede for slektskap mellom neoavantgardens performative utviklinger og samtidsorientert scenekunst i dag. Men det handler om at neoavantgardens tverrkunstneriske prosjekter i mindre grad involverte teaterkunstnere og i større grad billedkunstnere, musikere og danskunstnere. Jeg savner dypere refleksjon over dette og hvordan det påvirker dagens scenekunst sett fra bokens tre grunnperspektiver. Slike refleksjoner ville forsterket bokens forankring i et tverrestetisk syn og gjøre argumentasjonen mer kompleks.

Til tross for at tverrestetikk er én av grunnpilarene i bokens syn på scenekunst, (med unntak av teknologikapittelet), henter forfatterne mesteparten av sine eksempler fra uttrykk som forholder seg til teater, fremfor eksempelvis dans. Dermed forholder eksemplene seg implisitt til en tradisjonell og konvensjonell forståelse av teaterets virkemidler og virkemåter som er nødvendig for forfatternes argumenter.

Forfattertrioen er faglig overbevisende i forhold til å vise hvordan scenekunst, *livekunst*, er vital samtidskunst. De utmerker seg når de går i dialog med de produksjonene de anvender som eksempler. Selv om boken hadde tjent på større estetisk og kunstfaglig variasjon i utvalget. Og kanskje også på færre eksempler; for noe av det som fungerer best er når de samme kunstnerne behandles fra forskjellige innfallsvinkler, det vil si i mer enn én artikkel. Det er tilfellet med eksempelvis Kate Pendry, og Pendrykunst vokser med grundig analyse.

Noen av mine innvendinger har sammenheng med begrensninger knyttet til bokutgivelser i et felt hvor man i en norsk kontekst ikke er bortskjemt med en jevn strøm av faglitteratur. Det handler mye om hva boken ikke har fått plass til. Spørsmålet er todelt. For det første har forfatterne valgt en vinkling som gir uttrykk for å fange vidt – scenekunst nå, og dermed åpner de seg også for kritikk på utelatelser. Det gjelder presentasjonen av historisk materiale og valg av analytiske innfallsvinkler, men også valg av kunstneriske eksempler. Dernest er det et spørsmål om bruken av historiske gjennomganger istedenfor presise historiske referanser i en bok som først og fremst fokuserer på scenekunstens aktualitet.

*Scenekunst nå* blåser nytt liv i scenekunstfeltets etablerte begrepsapparat. Den følger scenekunstens bevegelse vekk fra formorientering mot et fokus på meningsproduksjon som oppstår i møtet mellom kunsten, kunstaktører, publikum og samfunn. Berg, Høyland og Leinslie ønsker å motvirke oppfatninger av samtidskunstuttrykk som smale, formeksperimenterende og navlebeskuende ved å fremme et syn som ivaretar dialogen mellom scenekunst og dens publikum og samtid. De kaller det politisering, men for meg handler det om bevisst gjenaktualisering av scenekunst som *livekunst* og samfunnsaktør. ■

Ivo de Figueiredo makter å hylle og kritisere Ibsen på samme tid. Det er en slags realismens triumf i hvordan han levendegjør Ibsen samtidig som han beskriver en sfinx og en maske. AV CARL MORTEN AMUNDSEN

# Tekstene er klokere enn mannen

Ivo de Figueiredo: **HENRIK IBSEN – MASKEN** Biografi, annen del. Aschehoug, 2007

Det er ett år etter det store Ibsen-året. Lyskasterne foran pyramidene i Giza er slått av for lenge siden. Og enda så stor begeistringen var her på berget så uteble den bebudete internasjonale fjernsynssuksessen for *Peer Gynt*. Det var ikke hele verden som fikk se den. Det var bare nordmenn og noen svensker. Ikke engang danskene ville ha den, storsatsingen vår. Det var ingen som sa Look to Norway denne gangen, ingen synlig eksport av olje, laks og gass, sprang ut av Baardsons oppsetning. Men det er vel ofte sånn. Når vi nordmenn skal være internasjonale, ja da blir vi ofte ekstra norske. Aldri har vi nisselua lenger nedover øynene enn når vi er ordentlig globetrottere ute i den store verden.

Jeg skal ikke raljere over Ibsen-året her, tvert imot. Jeg skal anmelde annet bind av Ivo de Figueiredos Ibsen-biografi. Første bind kom i fjor og ble behørig anmeldt her i tidsskriftet den gangen.

La meg si det med en gang. Jeg er begeistret. Jeg synes Ivo de Figueiredo har skrevet et praktfullt biografisk verk om

Henrik Ibsen. Han skriver elegant. Han har en passelig kritisk distanse til sitt objekt. Han makter å sette dikteren inn i en allmenn og idéhistorisk sammenheng på en måte jeg ikke før har sett. Personlig er jeg glad for at Figueiredo har lagt så stor vekt på teaterhistorien som han har gjort. Han makter å peke på sammenhengen mellom Ibsens tekster og oppsetningspraksisen i blant annet Frankrike og Tyskland og det moderne teaters gjennombrudd i årene etter århundreskiftet. Han viser hvordan Ibsens teatertekster både er i samsvar med teaterpraksis i 1870 og -80 årene og samtidig peker utover denne og frem mot det moderne regiteatret, et teater løsrevet fra litteraturen, et teater som dyrker nytolkning og mangetydighet snarere enn samsvar og regelfølgende atferd.

## Masken

Bind én av denne biografien hadde tittelen *Henrik Ibsen – Mennesket*. Bind to har fått navnet *Henrik Ibsen – Masken*.

Titlene henspiller på et hovedtema i biografien: forholdet mellom den «egentlige» og den mytiske Henrik Ibsen. Det første bindet tar for seg barndom og oppvekst og tiden frem til det store gjennombruddet med *Peer Gynt* og *Brand*. Bind to skildrer Ibsen fra det tidspunkt den store Dikter trer frem. Ja, som tittelen antyder: mer som

maske enn som menneske. Dette bindet handler om den berømte Ibsen, den gåtefulle Ibsen, den tause Ibsen. Kort sagt: Den Ibsen vi vanligvis har møtt. Han som står i bronse foran Nationaltheatret eller i granitt foran Den Nationale Scene. Ham vi feiret i fjor der foran pyramidene eller annethvert år med egen festival, og som får sin egen menneskerettighetspris oppkalt etter seg, med statsminister, utenriksminister og kulturminister fra Arbeiderpartiet som faddere. Dette er verdens mest berømte nordmann et knapt dikterhode foran Ole Gunnar Solshjær i kampen for norsk merkevarebygging for fred og miljøvern i utlandet.

«Henrik Ibsen superstar» har Figueiredo kalt et av kapitlene sine der han omtaler denne gestalten. Det er han som iført sin karakteristiske flosshatt stanser foran uret i vinduet på Universitetet for å stille klokken på vei til formiddagsdrammen på Grand.

Vi har en sterk og rik biografitradisjon om diktersfinxen fra Skien. De begynte å skrive biografier om Ibsen allerede i dikterens egen levetid. Figueiredo viser til de store biografiske verkene som han trekker veksler på. Halvdan Kohts fra 1954, Michael Meyers fra 1967 og Robert Fergussons fra 1996.

Ingenting tyder på at Ibsen mislikte å være gjenstand for spekulasjon omkring forholdet mellom liv og virke. Tvert i mot.

Ibsen gjorde alt han kunne for å skape myten om seg selv. Eller som tittelen formulerer det – Ibsen bar maske. Han gjorde det for å skjule seg, men også for å fremtre som spennende, dyp og uutgrunnet. Det at Figueiredo bruker ordet «maske» istedenfor for eksempel «myte» eller vår tids forslitte «merkevare» om denne selvgestaltningen, betoner det teatrale ved ham. Det betoner at Henrik Ibsen først og fremst var dramatiker og teatermenneske. Det var dramatikeren Ibsen som skapte de store rolleskikkelsene, Peer, Hedda og Nora, men det var også dramatikeren Ibsen som langt på vei skapte rolleskikkelsen Henrik Ibsen. Og ak-

## Ibsen var altså ingen radikaler, men han ble oppfattet av sin samtid som det. Hvordan kunne det ha seg?

kurat som senere tider har tolket Fru Alving og Johannes Rosmer på nytt og på ulike måter, ja på samme måte kan biografene tolke Ibsen-karakteren på nytt og med like liten utsikt til å fange skikkelsen en gang for alle, som vi teaterfolk har, når det gjelder å skape den endelige Hjalmar Ekdal.

Det må være vanskelig å være biograf når skikkelsen man studerer, deltar i et maskepill. Særlig når man ikke kan være sikker på når spillet er spill, og når det er virkelighet.

### Verk og liv

Samtidig er det slik at hovedpersonen selv, Doktor Ibsen, insisterer på sammenheng og konsistens i forfatterskapet. Uansett hvor forskjellige stykkene hans er, så har han holdt på med det samme kunstneriske prosjektet hele livet, hevdet han hardnakket. Det kan kanskje også forklare hvorfor den historisk-biografiske lese måten har stått så sterkt i Ibsen-resepsjonen. Ibsens liv holdes frem som en viktig forståelseshorisont for diktningen. Ja, kanskje den viktigste.

I diktet *Bjergmannen* hamrer dikteren seg inn i sitt eget indre for å nå inn til dikterens sølvårer og hente sølvet opp i lyset, og i et barndomsminne fra tårnet på Skien kirke (en tekst fra 1881) beskriver Ibsen seg selv som barn og hvordan barnet inngår i en

slags Faust-Mefisto-pakt for resten av livet. Dette er en tekst som Figueiredo omtaler som selvkonstruerende.

Ibsen hevder altså at det finnes en sammenheng i diktergjerningen. Det finnes en kjerne i hans eget selv som driver diktningen frem. Det fins et *må* i hans sjel, fra *Catilina* til *Når vi døde vågner*. Et *må* som gjør at han bare *må* ville det han *må*. Dette er den romantiske kunstneroppfatningen i ren form. Det er åpenbart at de unge kvinnene som opptrådte i Ibsens godt voksne liv, har relevans for *Bygmester Solness*, men hva denne relevansen er, hva disse kvinnene *betyr*, lar seg ikke like lett svare på, sier

Figueiredo. Men han går videre og sier at en historisk-biografisk lese måte blir mer interessant når denne knyttes til dikterens *strategier*:

Når Ibsen legger inn referanser til sitt eget liv i de siste skuespillene, henger det sammen med hans selvkonstruerende strategi om å smelte

sammen med verkene, om å skape et «Gesamtkunstwerk» av seg selv og diktningen. Resepsjonshistorien vitner om at Ibsens lesere var håpløst historisk-biografisk orienterte, de sørget for å bygge opp sfinxens monument på en måte som Ibsen selv fanget opp og gjenbrukte i sine verker. Historisk sett lar fascinasjonen for verkene seg knapt skille fra fascinasjonen for mannen; for én sak er å beundre et verk, en annen sak er det tross alt å forføres av en profet. «Ibsen» er og har alltid vært noe mer enn «tekst», han er et moderne, europeisk kulturhistorisk fenomen. (s. 506)

Den som leter etter én stor sammenheng mellom dikter og verk, den som tror på Ibsens egne utsagn om konsistens og sammenheng, vil unektelig støte på problemer. Eller bli skuffet. Den store dikter var for eksempel ikke noen stor tenker. Ibsens egen engelske oversetter William Archer skriver i et brev til sin bror Charles: *Dette kan virke brutalt, men sannheten er at jeg blir mer og mer overbevist om at som allsidig tenker, som systematisk tenker, rettere sagt, er Ibsen ingen ting å regne med.* (s. 346)

I denne biografien viser Figueiredo med all mulig tydelighet at Ibsen hverken var demokrat eller radikaler. Forfatteren av

*Gengangere* var en slags aristokratisk anarkist hvis vi skal uttrykke oss pent. Men han var også ihuga rojalist og mange ganger direkte reaksjonær. Synspunkter som Ibsen gav uttrykk for i brev eller taler og i privat omgang peker noen ganger frem mot det nittende århundre og har umiskjennelig brunfarge og en lukt vi ikke liker.

Det er naturligvis både meningsløst og uhistorisk å anklage Ibsen for å være fascist, men det går likevel an å mene at politikk ikke var Ibsens sterkeste side. Tidvis er han direkte dum. Vår begeistring for den store dikteren bør ikke skygge for det. Og bevarer, han er ikke alene. Tankegodset som peker frem mot de store politiske katastrofene i århundret etter, ble delt av mange i hans samtid. Men kanskje nettopp derfor bør det tematiseres og diskuteres.

### Nedbrytende

Ibsen var altså ingen radikaler, men han ble oppfattet av sin samtid som det. Hvordan kunne det ha seg?

Mye fordi Ibsen selv foraktet politikken. Han var dikter, og som dikter stod han over partiene. Heldigvis kan vi si, for så kom det ikke så mange politiske utsagn over leppene. (I motsetning til for eksempel Knut Hamsun som på død og liv ville blande seg inn i den politiske debatten, et halvt århundre etterpå.)

Nei, Ibsen var klok nok til at han lot skuespillene tale, og skuespillene, de ble tolket som radikale, ja *Gengangere* ble selve symbolet på alt som var av nedbrytende krefter i samfunnet. På ett punkt må vi likevel si at Ibsen var ubøyelig radikal. Han brøt ettertrykkelig med den idealistiske estetikken. Denne estetikken forutsetter at kunstverket skal være etisk, det vil si oppbyggelig. Men Ibsen ville slett ikke bygge noe! Torpedo under arken! Og venstresiden oppfattet ham som sin og gikk i fakkeltog for ham. Den gryende kvinnebevegelsen hyllet ham for Nora og for den døren som knallet i etter henne. Og Bernhard Shaw lanserte på sitt buldrende vis Ibsen som sosialistisk profet i hele den engelskspråklige verden.

Ibsen protesterte ikke for mye. Hvorfor skulle han i grunnen det? Isteden uttrykte han seg bevisst tåkete. Han sa ting som at han aldri hadde villet skildre kvinnesak. Nei, det var menneskesak, som var ærendet hans. Midt i kampen om parlamentarismen

mens innføring i Norge valgte Ibsen å gå på talerstolen og tale om det menneskelige og åndelige adelskap istedenfor å kommentere den kampen som pågikk i Norge.

At en kunstners verk har kommet til å uttrykke noe helt annet enn det opphavsmannen eller -kvinnen selv har villet, er ikke noe nytt fenomen. Den ungarske litteraturforskeren Georg Lukacs for eksempel lanserte begrepet om «realismens triumf» for å forklare hvordan objektive sammenhenger i samfunnslivet så å si trenger gjennom gode litterære tekster og ofte kommer i strid med forfatterens egen intensjon. Slik kunne man kanskje forklare at en såpass reaksjonær gubbe kunne bli forstått og feiret som progressiv feminist og sosialist.

Figueiredo på sin side vektlegger ambivalensen, det mangetydige, når han nærmer seg dette forholdet mellom meninger og diktning. Han mener at det mangetydige er kjernen i Ibsens verk.

Men slik er det også i mannens liv. Ibsen er både tåpelig og genial på samme tid. Han er tåpelig når han hungret etter borgerlig anseelse og nye ordener fra konger og fyrster. Han er urimelig og pinlig når han mener at sønnen Sigurd skal få spesialbehandling ved opptak til Universitetet i Christiania eller når han raser fordi staten ikke vil gi samme Sigurd professorat eller ambassadørstilling. Samtidig er han smart når han ifører seg maske. Fordi denne gir ham frihet, frihet til å dikte. Det har masken alltid gjort. Gitt frihet til å si ting som makthaverne ikke likte. Og han trengte mytene: For de gir også frihet. Ibsen trengte historien om hvor ødeleggende farens fall litt hadde vært i barndommen, den om den uekte sønnen som han alltid avviste, og historien om hvordan Ibsen ble tvunget i landflyktighet av uforstående nordmenn med nisselua nedover ørene, de som aldri forstod ham og som forfulgte ham så brutalt. Dette er viktige myter som Ibsen også trodde på selv. Figueiredo tok dem for seg i forrige bind av biografien, og viste at historiene, langt på vei, var nettopp myter. Men disse mytehistoriene må ha vært viktige for Ibsen. Følelsen av å være forfulgt virket befordrende på ham. Den utløste skaperevne, uansett hvor urimelig den var. Men vi for vår del trenger ikke tro på den.

Henrik Ibsen kunne leve av sin dramatiske diktning fra han var 23 år gammel til han døde. Dette skjedde i et underutviklet



Edvard Munchs Ibsen-portrett på en teaterplakat for JOHN GABRIEL BORKMAN, Théâtre l'Œuvre i Paris, 1897



William Archer kysser mesterens føtter i en engelsk karikatur

norsk samfunn som manglet viktige samfunnsinstitusjoner. I virkeligheten ble Ibsen dyrket, det ble samlet inn penger til ham, og han fikk dikterlønn av staten. Enda det aldri kom et ord til takk. De uforstående nordmennene må ha forstått at han var god. De må ha forstått det også de som ikke var enige med ham. Figueiredo gir på mange måter Ibsens sterkeste kritikere oppreisning. Det var ikke det at de konservative kritikerne (som den svenske af Wirsén) ikke forstod Ibsen. Flere av dem leverte bedre løsninger av verkene enn mange av dem som hyllet ham. Nei, de var rett og slett uenige. De hverken kunne eller ville akseptere en estetikk som ikke var etisk oppbyggelig. Derfor fikk ikke Ibsen Nobelprisen heller.

### Nyansert

I lys av Figueiredos biografi blir endel av eksessene i fjorårets Ibsenår stående som underlige og litt aparte. Ibsen ble for eksempel lansert som norsk merkevarer i kampen for menneskerettigheter og kvinnefrigjøring. Hva Ibsen tenker der oppe på skyen, vet vi jo ikke. Det kan være at han har blitt mildere til sinns når det gjelder demokrati og slikt noe, nå hundre år etter at han døde. At han ikke lenger er like lysten på å skyte dem ned både den ene og den andre, og ikke er like

sikker på at tyranni er den beste styreform og litt mindre sikker på at frihet var best å lengte etter og ikke besitte.

Når vi i Norge etter hvert skal ta til å dele ut Henrik Ibsens pris for menneskerettigheter ute i den store verden, da håper jeg inderlig at det er tekstenes Ibsen som prisen er oppkalt etter og ikke mannen selv. For tekstene er betydelig klokere enn mannen.

Ivo de Figueiredo skal ha ros for evnen til å opprettholde et fortolkningsgrep gjennom hele dette store verket. Han faller ikke for fristelsen til å rive dikteren i filler. Men han legger seg heller ikke ned for føttene på ham. Ivo de Figueiredo makter å hylle og kritisere Ibsen på samme tid. Ja, det er en slags realismens triumf i dette. Ibsens liv er så nyansert skildret, at selv om vi vet at Figueiredo skriver om en sfinx, og en maskert mann, en legende i egen levetid, så fremtrer Ibsen her som et menneske med svake og sterke sider. Det er som han tar av seg masken for oss. Vi vet at det er en fiksjon vi ser. Men fiksjoner kan også være sanne. Særlig når de er gode. Og det er vel det som er kjernen. Ibsens tekster er gode og derfor sanne, slik bare skuespill kan være det. Og det biografiske maskespillet Henrik i regi av Ivo de Figueiredo blir sant det også, på akkurat samme måte. ■

# Shakespeare

## Hamlet på Kronborg slott – eller: Jens Stoltenberg på Hammersborg

AV GEIR GULLIKSEN



Shakespeare: **HAMLET** Sv. overs.: Britt G. Hallquist. Bearbeidelse og regi: Lars Norén. Scenografi: Lars Norén. Kostyme: Ann Bonander-Looft. Lys: Niclas Erdman. Produksjon: Romateatern i samarbeid med Svenska Riksteatern. Kronborg Slott,

DET BEGYNNER MED to svenske stemmer.

«Du er et så ynkelig menneske at jeg nesten ikke kan se deg,» ropte noen.

Og en annen svarte, oppriktig, troskyldig, krenket: «Men hva sier du?»

«Det jeg sier! Du er så liten og ynkelig at jeg burde få slippe å se deg.»

Og så var de borte, begge to, eller snarere var det jeg som ble borte, jeg var allerede langt borte på gata, jeg gikk fort forbi og rakk ikke oppfatte hva de hadde sagt før lenge etterpå, nesten ikke før nå, mens jeg sitter og skriver. Men det var noe i klangen, i stemmeleiet replikkene ble sagt med, den innette faenskapen alle kjenner igjen tvert uten å gjenkjenne ordene. Alle som har vært fem år og husker hvor sterkt det går an å hate – slik man kan hate skolliser, en alt for trang genser, eller broren sin, kjenner dette raseriet. Derfor er det litt drøyt å påstå at slike replikker kunne vært hentet fra ett av Lars Noréns borgerlige dramaer. Men det høstes ut som om det de sa var skrevet av Norén. Og det, tenker jeg, sier noe om Noréns nivå, de gangene han lykkes.

Utgangspunktet får være et annet.

Davi kjørte bil fra Malmö til Helsingborg kom vi til å høre Mikael Wiehes merkelig gripende ballade «Flickan och kråkan». Den satte en slags standard for hvordan jeg kom til å tenke i flere timer etterpå, langt inn i første akt av Noréns *Hamlet*. Uheldigvis, kanskje, men klargjørende også, i hvert fall for meg selv. «Flickan och kråkan» er en av de sangene der Wiehe sørger over venstresidens fall på begynnelsen av åttitallet. Bare noen få år tidligere hadde andre artister på venstresiden (Wiehe også, mener jeg å huske) gitt uttrykk for utålmodighet; nå har vi ventet så lenge, nå må det snart skje noe, den nye rettferdige verden som vi har snakket om så lenge, skal den ikke snart komme? Og så kom forandringen tilsynelatende abrupt, bare motsatt vei; den revolusjonære optimismen fortonte seg i løpet av noen måneder som totalt hul, en søkt og

grunnløs forhåpning. En jeg kjenner mener at radikalismen i Skandinavia fortok seg drastisk og redningsløst i løpet av én uke i 1979.

Derfor var det en tvetydig glede i å høre den sangen igjen, fordi alt dette er så lenge siden. Sist jeg hørte «Flickan och kråkan» var da jeg kjøpte den på vinyl, i 1982. Nå satt vi i en bil, i regnet, på vei gjennom det sydsvenske landskapet med smekre vindmøller, flaksende kornkråker og flate marker. Vi skulle til Helsingborg for å ta fergen over til Helsingør, eller Elsinore, som det heter hos Shakespeare, for å se Lars Noréns oppsetning av *Hamlet* på Kronborg slott.

For en idé. *Hamlet* på Kronborg slott? Hva slags pervers tanke var det, å se *Hamlet her*? Jeg kunne sett den på Gotland, flere kvelder i uka sommeren gjennom, mange nordmenn drar til Gotland hver sommer, så hvorfor ikke jeg også? Jeg kunne sett den i Lund, Eskilstuna, Göteborg, Kristinehamn, Umeå, eller noen av de andre svenske byene der forestillingen er på turné denne høsten. Men nei, jeg måtte absolutt dra til Kronborg slott og se *Hamlet der*.

Kanskje bare for å se noe Shakespeare selv aldri fikk se.

Men som han altså så for seg. Shakespeare var jo aldri på Kronborg slott, så vidt vi vet, men for en underlig laded *location* han fant – som skapt for et stykke som har blitt spilt i 400 år, og kanskje skal spilles i 400 til: en ødlig og forreven kyst, vinden og de uregjerlige bølgene, og se, sa vi, da fergen endelig var fremme ved Helsingør havn: Rundt slottstårnet flakset to svarte fugler, akkurat som i et barns drøm om et slott.

«Så lite det er», sa jeg mens vi sto på båten. Men da vi hadde trasket i motvind gjennom Helsingør, forbi Hotell Hamlet og blomsterbutikken Ofelia og sushibaren Horatio, og det lille torget der barn med gummistøvler og paraplyer opptrådte i kveldsmørket (fordi det var kulturnatt), og da vi kom over vollgraven og inn under skyggen av slottet, der det selvfølgelig var tent fakler, slik at skyggene våre dreide spøkelsesaktig oppover langs veggene, og der det like selvfølgelig fantes en dansk ølhall, et enormt øltelt, sa M:

«Lite, sa du?»

Kronborg slott er stort, og slottsadministrasjonen skryter av at Ridderhallen er Nord-Europas største sal. Og da vi gikk gjennom gangene i slottet var det umulig å ikke tenke på hvor kaldt det må ha vært å bo på et slott om vinteren. Som et enormt og ødslig steinlandskap, der bare noen få rom, eller hjørner av enkelte store rom nødtørfte ble varmet opp av åpen ild. Det å bevege seg i gangene må ha vært som å gå gjennom halvmørke, iskalde tunneler, tenkte jeg. Antakelig kan Peter Englund ha beskrevet hvordan dette livet var. Jeg ser det for meg i Englunds isende klare og detaljsterke prosa, jeg er nesten sikker på at han har beskrevet dette, jeg klarer bare ikke å huske hvor.

MEN DET JEG TENKTE på hele veien fra vi satt i bilen, og mens vi sto på fergen, og mens vi gikk gjennom de vindblåste gatene i det nye Elsinore, og inn i slottet, var den østtyske dramatiker Heiner Müller, min (og mange andres) helt på 1980-tallet. Han klarer å være politisk fordi han skriver i Øst-Tyskland, husker jeg vi sa. Kanskje det? Særlig var det Müllers tekst *Die Hamletmaschine* jeg var opptatt

## Flere steder i Noréns *Hamlet* kom teksten ut sånn: som om den aldri hadde vært uttalt før

av. Jeg har bare sett én oppsetning av den, på en kornete videokassett, men senere har jeg hørt radioversjonen med Einstürzende Neubauten, og lest den uendelig mange ganger (på svensk, tilfeldigvis).

Mikaels Wiehes plagede patos i «Flickan och kråkan» handler om å holde ut når det ikke finnes håp, og da snakker vi *strictly* om politisk og revolusjonært håp, og om viljen til ikke å bli en medløper i et urettferdig samfunn. Og noe av det slående ved Heiner Müllers *Hamlet* er jo at han blir en figur som gjør opprør mot makten samtidig som han besitter eller administrerer den samme makten. Han er der oppe og der nede samtidig, han er opprører og undertrykker. Han er i mengden som kaster stein mot maktens vinduer, og han står bak vinduene

mengden kaster stein mot. Han befinner seg nær maktens sentrum, og må derfor gjøre opprør også mot seg selv. Der har du Hamlets splittelse i *Die Hamletmaschine*, slik jeg husket det, eller forenklet det, eller presiserte det, for meg selv.

Der har du den vanlige politiske splittelsen: Er det mulig å inneha makt uten å la seg korrumpere av den? Er det mulig å administrere makt uten å bli administrert av den, assimilert av den, avværnet og fordummet eller forstokket av den? Er det mulig å utøve politisk makt uten å bli maktens ynkelige tjener?

*Er det?*

Og var det derfor jeg – på vei forbi ølteltet og inn i Kronborg slott – gikk og tenkte på vår rød-grønne regjering? Jeg tenkte også på det som en eller annen jeg dessverre har glemt hvem var, formulerte på midten av 1980-tallet: *Punktet utenfor makten, finnes det?*

Det finnes i alle fall ikke på Kronborg slott. På den måten er *Hamlet* et politisk stykke, noe av det potensielt mest politiske jeg vet om. Og det opphissende var at dette stemte så bra med den *Hamlet*-oppsetningen jeg nettopp hadde sett i Norge, på det norske Riksteatret, den som Yngve Sundvor har satt opp, der Anders Baasmo Christiansens *Hamlet* med ujevne mellomrom går frem til mikrofonen og synger Bob Dylan og Nick Cave og Rolling Stones («Paint it black»). Jeg likte den oppsetningen, jeg likte innfallsrikdommen, jeg likte måten å se *Hamlet* som en liten gutt som var lei seg fordi han hadde mistet faren sin, slik jeg nesten aldri sett ham. Og attåttil en tykk liten gutt i uniform! Det var genuint gripende.

Men likevel: Gjennom bruken av musikk, måten sangene skal forstås som hallusinatoriske øyeblikk, legges litt for mye opp i den vektskålen som heter eksistensiell tvil og galskap (*låtsad* galskap, ok, men likevel), og dermed litt mindre i den skålen som heter politisk splittelse. Slik satt jeg og tenkte. Men analysene rakner, vanligvis, og det som står igjen er nakne skuespillere. Og det som ligger igjen bak en påståelig tekst er som oftest den som satt og skrev den, akkurat like naken.

MEN NÅ KOM JEG PÅ at en annen sang vi hørte på der i bilen var Peps Persons «Høg standard» fra 1975: *Høg standard*,

*va fan är hög standard?* En enkel og suveren protest som Peps vråker ur sig, breker ut av seg, hojtar og hoier og jollrar ut til alle som gidder å høre på. Og det er jo noe helt annet enn Wiehes melankoli, selvfølgelig. Mikael Wiehe har ofte vært god til å mime den radikale middelklassens avmakt og stille fortvilelse. Det er noe uoverskridelig og fortvilende *ansvarlig* over Wiehes kritikk, alltid, som man aldri finner hos Peps. Kanskje er Peps enklere og rære, men han tar ikke ansvar for mer enn det han har hånd om selv. Wiehe lammes av ansvarligheten, han grubler og okker seg, *kvider*, som om han var en politiker med ansvar for rikets tilstand. Ja? Akkurat som *Hamlet* pleier å la seg lamme av sin samvittighet, og av sin politiske tvil.

Og kanskje er det sånn at den radikale middelklassens avmakt har vokst i vårt land. Hvis vi legger Yngve Sundvors *Hamlet* til grunn, er det nemlig sånn. Gjenferdet etter *Hamlets* far var hos Sundvor en Poltergeist-aktig bankeånd (bra), et fenomen som kanskje like gjerne kunne vært *Hamlets* egen hallusinasjon (ikke så bra).

Hva er dette «ikke så bra»? Jo, fordi: hvis ingen egentlig krever hevn, hvis alt sammen bare er nerver, og hvis det bare er vanlige politiske renkespill med et og annet snikdrap i kulissene som gjør Danmark til et fengsel, da ligner *Hamlets* Danmark så mye på mitt og Sundvors Norge at selv en sjarmerende *fatsobamlet* blir akkurat litt for vanlig; han kunne vært Jens Stoltenberg. Langt fra like pen, selvfølgelig, men akkurat like ansvarlig og alvorlig og bundet og fortvilt. Og da forandres ingenting.

For se på Norge. Selve ideen om utjevning og rettfærdig fordeling er i fritt fall, eller kanskje for lengst forlatt, mens lederlønningene øker. Prinsen Stoltenberg, som skulle rydde opp i riket, er velmenende men plaget, mens den nye adelen tusker til seg privilegier og bonuser.

Hvis noen hadde enorme forventninger til den rød-grønne regjeringen, må det være pinefullt å se hvordan det å forvalte makten i et rikt land for en radikal regjering bare innebærer tvil, bortforklaringer og handlingslammelse. Se hvordan vår sympatiske statsminister holder sine gode intensjoner opp foran seg som et litt komisk kranium! Hans forpinte ansvarlighet minner om Mikael Wiehes politiske melankoli. Er altså Jens Stoltenberg vår *Hamlet*?

Familiemessig burde Rune Gerhardsen spilt den rollen i Norge. Jeg vet ikke om det går et spøkelse i gangene til den sittende regjering, om det finnes en følelse av at noe er råttent i den påstått radikale politikken. Og om noen i regjeringen skulle ha sett et sånt spøkelse, er det jo ikke sikkert at det bar ansiktet til den gamle landsfaderen Einar Gerhardsen. Hva vet jeg? Sønnen hans fremstår uansett bare som en vanlig taktiker. En mann som kan tjene penger på slagordet «Dra til Moss» er ikke en tragisk helt. Rune G kunne heller spilt den komiske rollen som Polonius, Ofelias opportunistiske far.

Derimot er det antakelig gjenferdet etter arbeiderbevegelsen vi kan se flakke så forskremt i Stoltenbergs øyne. Det er noe spøkelsesaktig som flimrer i det plagete blikket han ser på oss med mens han administrerer den private rikdommen i landet. I Norge trenger vi ikke teater for å se *Hamlet*, vi ser ham på tv nesten hver kveld.

(Men dette blir sikkert verre: kanskje er Stoltenberg den siste generasjonen Arbeiderpartipolitiker som fører borgelig politikk med så synlige kvaler).

KANSKJE VAR DET derfor jeg var så klar for å se den politiske splittelsen utspille seg hos Noréns *Hamlet*. Jeg gledet meg voldsomt, jeg var nesten utslitt av forventning da jeg satte meg på en dårlig stol i Riddersalen. *Hamlet, Finally at home*. Av den grunn gikk det helt galt for meg, lenge. Til langt ut i første akt hadde jeg det vanskelig, jeg skjønnte ikke hva jeg så. Her var ingenting av det jeg ventet meg. Ingenting om tvil og mismot, ingenting om *Hamlets* oppgjør med seg selv, ingenting om forakten for makt og maktens forderv. Vel, *nesten* ingenting, i alle fall var det ikke dette som drev oppsetningen. Fra den smale scenen i Riddersalen der skuespillerne måtte stå ved siden av hverandre, var det noe større, noe mer mangetydig som ble skjøvet ut mot oss. Hva da? Saken er at jeg fremdeles ikke helt forstått hva jeg så.

Det begynte ikke med gjenferdet. Det begynte med at de sju skuespillerne stilte seg opp ved siden av hverandre på scenen, tilsynelatende etter høyde. Det så litt komisk ut, noen i publikum fniste, andre beveget seg beklemt på stolene. Så kom David Dencik (*Hamlet*) med en sprittusj i hånden, han skrev et tall på tinningen til hver

av de andre, og på seg selv. Slik ble skuespillerne nummerert. Det så illevarslede ut, det gjorde dem mindre fremtredende som subjekter, slik all nummerering av fanger er ment å avkle det subjektive, det personlige, det individuelt særpregete.

SÅ BEGYNTE ISO POROVICS (Claudius) monolog, og det første som skjer i salen er at alle, nesten samtidig, bøyer seg frem, for det er nesten umulig å forstå hva



Jens Stoltenberg holder nyttårstale, NRK.

han sier. Snakker han i det hele tatt svensk? På en liten skjerm over scenen ruller teksten i en forenklet dansk versjon, men det kan ikke forstås som noe annet enn en konsekvens av at de skandinaviske språkene har dratt fra hverandre. Porovic, derimot, er fra Serbia, og i forestillingen snakker han et slags serbisk svensk, slik Scott Ackerman (Laertes) snakker en amerikansk klingende svensk. Men det gjelder også flere av skuespillerne at de i passasjer fremfører teksten som om de ikke forstår hva de selv sier. Det høres ikke bra ut å si det sånn, selvfølgelig, men det *var* bra, både underliggjørende og kjøttfullt presist. Flere steder i Noréns *Hamlet* kom teksten ut sånn: som om den aldri hadde vært uttalt før.

Det som først gjorde det vanskelig for meg å se denne oppsetningen, men som til slutt fikk meg til å gå ut fra forestillingen med en slags ærefrykt, var at teksten ble løftet så langt vekk fra alle trygge og forstandige og kjente tematiske fortolkninger. Ikke for å fortolke teksten «på nytt», men kanskje mer for å åpne den, gjøre den lese-elig, la den få konstituere mening som om den ikke hadde vært spilt før.

Merkelig nok overensstemmer ikke det med noe av det Norén selv har sagt om oppsetningen. Til og med i programheft

blir han sitert på at tematikken handler om relasjonen mellom barn og foreldre, og drar samtidig med seg referansene til Orestes og Ødipus; «faderns krav på sonen och Oidipuskomplexet mellan son och mor».

Det er påfallende, for det jeg så var befriende rensert for den incestuøse postfreudianske kjernefamilie motoren. Her var det noe annet på gang. Det viste seg for eksempel gjennom en uventet sterk Gertrude – ikke «sterk» i betydningen «sterk kvinne»,

## Derimot er det antakelig gjenferdet etter arbeiderbevegelsen vi kan se flakke så forskremt i Stoltenbergs øyne

som en slags Hedda Gabler eller noe annet anstrengt og nevrotisk. Lil Terselius' Gertrude var sterk som handlende subjekt, som nærvær, sterk som en person i vekst eller fall må være sterk. Et eksempel er scenen på soverommet som nesten alltid i våre dager ender med at mor og sønn havner i sengen sammen. Her kom de inn på scenen fra hver sin kant, med hver sin tynne stol, satte seg langt fra hverandre, klare til å krangle, som om alt sammen utspilte seg på et stort kaldt kjøkken med mennesker som var i stand til å snakke sammen uten nødvendigvis å drepe hverandre etterpå. Eller: som om det skjedde i en kontrollert terapi-situasjon, det ørtende møtet i familierapien. Og så kom overraskelsen, antakelig det eneste som har blitt lagt til originalteksten. Gertrude siterer fra en av Shakespeares sonetter, og Hamlet repliserer «hva er det du snakker om, det var ikke det du skulle si.» Gertrude svarer: «nei, men det er så jævla bra». Og det var det jo.

DERMED VAR VI kommet på et nytt nivå, og denne forestillingens eneste meta-kommentarer var svalende og klargjørende akkurat der. For når soveromsscenen fortsetter er Gertrude langt mer enn en seksualisert morfitte, hun var myndig, et voksent menneske som selv har satt seg i en umulig situasjon, og som gradvis begynner å forstå akkurat det. Og når Hamlet stikker kniven gjennom forhenget og Polonius detter drept

ut på gulvet, ja, da detter samtidig to døde nymfer ut på hver sin side av ham, som om drapet på Polonius var en dans, et opptrinn, bare et nødvendig dramatisk vendepunkt. Og det aksepterer vi.

Viktigere i forestillingen er kanskje den diskrete måten å leke med at menn spiller kvinner og at kvinner spiller menn, ikke som enda et hint om hvordan det elisabethanske teatret var fritt for kvinner, det handler mer om bevegelighet, om å frikoble de mest forutsigbare kjønnskategoriene. Særlig får dette konsekvenser for Lo Kauppis Ofelia; en hardere og mer desperat og samtidig mer lyttende fortolkning enn i alle fall jeg har sett før.

På samme måte er David Dencik en slags David Dencik en slags vagt transseksuell Hamlet, kanskje fordi han og Ofelia lignet hverandre, og for en gangs skyld i lange passasjer var nesten like sterke. Han blir faktisk tydeligere først mot slutten, når hun er død. Og for meg lignet han Michael Stipe i sin måte å komme sidelengs inn på, ofte litt på siden av det som ville vært en opplagt løsning. Det er merkelig, jeg forstår det ikke, jeg ville si at han var distansert, men det blir feil, for han bærer frem et enormt og sterkt følelsesregister. Likevel er det som om Hamlets tragedie her blir større enn det som kunne vært smerten og opprøret hos én enkelt dansk prins.

Det finnes flere slike øyeblikk som forstørker handlingen på uventede steder: Gertrude som knytter opp skolissene sine, og knytter dem igjen, langsomt, ettertenksomt. De små babyluene som gjør både kvinner og menn ærbare og samtidig nymfeaktige, tvetydig seksualiserte. Ofelia som drar kappen på seg, stikker hendene i lommene og begynner å løpe flaksende omkring, smeller mot vinduet gjentatte ganger som en fugl. Og det er *helt* stramt og usentimentalt gjort av Lo Kauppi.

I vårt land setter den sittende regjering opp *Hamlet* for oss hver eneste dag – mar-tret av tvil, politisk defensiv og medialt selvplagerske. Kanskje hadde de hatt utbytte av å se noe som ikke handler om dem selv, og knapt nok om oss andre heller? Kanskje hadde det vært et viktig gjestespill. Også i «politisk» forstand. ■

Det er mye Bob Dylan i Yngve Sundvors *Hamlet*, men det garanterer ikke for musikaliteten i selve forestillingen.

# Den syngende prinsen av Danmark

AV TORUNN LIVEN

Shakespeare: **HAMLET** Gjendiktet av Øyvind Berg. Regi: Yngve Sundvor. Scenografi og kostymer: Leiko Fuseya. Lysdesign: Torkel Skjærven. Lyddesign: Erik hedin. Musikk: Terje Johannesen. Riksteatret,

I konene er mange i Riksteatrets oppsetning av verdensdramatikens store klassiker sammenstilt med rockens *wall of fame*. Yngve Sundvor har ønsket å knekke *Hamlet*-koden med en kanon av 60- og 70-tallslåter som strategi for å understreke generasjonsopprøret i stykket. Vi er ikke kommet dypt ned i dekadansen ved det kronborgske slott, før Hamlet selv griper mikrofonen og med Anders Baasmo Christiansens lyrisk raspende stemme bryter ut i Roger Whittakers *New World in the Morning*.

And I can feel a new tomorrow comin' on/  
And I don't know why I have to make a  
song/ Everybody talks about a new world in  
the morning/ New world in the morning  
takes so long

Grepet er tilsynelatende like malplassert som i Dennis Potters berømte nybrottsar-

beid for fjernsynsdramatikken fra 1980-tallet med BBC-slageren *Den syngende detektiv* som genrens høydepunkt. Her blandes eksistensielle kriser med populærkulturelle referanser i absurde musikalske numre fra 40-tallsrepertoaret. Den hardkokte hovedpersonen Philip E. Marlow ligger på hospitalet med en pinefull hudsykdom og stemmer i med – ja akkurat – Frank Sinatras *I've Got You Under My Skin*. Fantasi og virkelighet kombineres i en frekk og destabiliserende ironi, som peker på symbiosen mellom høyt og lavt.

I Riksteatrets *Hamlet*, utledes Leonard Cohens *Suzanne* av Ophelias selvdestruktive svermerier ved vann, med en Dennis Potter-liknende bruk av epokemusikk blandet med musikalgenrens mer patosfylte anvendelse av sangnumre som underbygger følelser og stemninger.

Suzanne takes you down to her place near  
the river/ You can hear the boats go by/ You  
can spend the night beside her/ And you  
know that she's half crazy

Musikkutvalget har en samfunnsengasjert slagside som strekker seg fra Mick Jagger/ Keith Richards *Paint it Black*, ofte assosiert med Vietnam-krigen etter Stanley Kubricks

*Full Metal Jacket*, til Sam Cooks svarte frigjøringsrop *A Change is Gonna Come*. Materialet er selve *soundtracket* fra en politisk ungdomskultur fra slutten av 60-tallet, som i oppsetningen utgjør en projiseringsflate for Hamlets opprør. Det er lyden av utopiene som er blitt moderne igjen, som Palestinaskjærfene i Bogstadveien, uten at det har noe med Ramallah å gjøre.

## Innhold?

Men klarer oppsetningen å gi det innhold i en *Hamlet* som treffer nåtiden? Når man har grepet til rockens antikrigsposi, fremstår det tidvis mer som en fengende musikalsk reise og et slags politisk plagiat enn at det står noe vesentlig på spill her og nå. Forskyvningene i måten å sammenstille Shakespeares tekst med rockopprøret på, skaper en ironisk klangbunn og distanse som paradoksalt nok ufarliggjør konflikten i selve fortellingen. Dette henger også sammen med de øvrige teatrale virkemidlene som er mange og truer med å utligne hverandre – som når hele kongefamilien som sorti legger seg i hver sin boks for oppbevaring av lik og Hamlets fall toner ut i Horatios versjon av Dylans *Not Dark Yet*.

Feel like my soul has turned into steel/ I've  
still got the scars that the sun didn't heal/

Anders Baasmo Christiansen (Hamlet) og Jon Bleikli Devik. Regi: Yngve Sundvor, Riksteatret 2007. Foto: Erik Berg

There's not even room enough to be anywhere/ It's not dark yet, but it's getting there

Det kan selvsagt også oppleves som uttrykk for en desillusjonert resignasjon overfor pasifismens begrensninger i denne tolkningen av *Hamlet* som i verden forøvrig. Tidsånden er nok tatt på kornet i den tve-tydige blandingen av revolt og kapitulasjon som forestillingen signaliserer, men også selv kjemper med som oppsetning. Og det er ingen tvil om at musikkbruken billedlegger generasjonskonflikten i strykket og skaper et karaokeaktig showpreg og en tilgjengelighet som ganske sikkert kommuniserer med et ungt publikum på Riksteatrets ferd Norge rundt.

Men det er når Mariann Hole i rollen som Ophelia nærmest roper ut Janis Joplins *Piece of My Heart*, at det skjer noe vesentlig og sammenfallende i forholdet mellom karakterens utvikling og musikkvalget som gir forestillingen en ujålehet man blir berørt av, uten at ironien kommer imellom.

Didn't I make you feel like you were the only man, well yeah,/ An' didn't I give you nearly everything that a woman possibly can?

Inderligheten oppleves da også størst i forholdet mellom Hamlet og Ophelia, som danner oppsetningens dypeste smertepunkt. Debutanten Mariann Hole makter å gi Polonius' datter et undertrykt, seksualisert raseri som gjør vondt. Kvinnene i *Hamlet* er jo et kapittel for seg, som levner sitt kjønns to representanter liten ære og handlekraft. Det er derfor befriende å se en fysisk utagerende Ophelia som forsøker å ta igjen med livet slik det utarter seg, til tross for kostymering som tipper mot komedien og en typetegning som fremhever enfoldet.

DET HELE FOREGÅR I EN bunkers for magasinerings av døde under nådeløst kalde lysstoffrør som i sykehusenes fryserom, slik vi kjenner det fra tv-fiksjonen. Det er helt klart at vi er kommet til åstedet for et rekviem, i en inndekning som tjener som et grått *tabula rasa* for forestillingens mer fargerike uttrykk og *flower-power*. En radiørøst erklærer at den mørke tiden er over og plasserer oppsetningen i mellomkrigstiden – omtrent der Weimar-republikken og Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* møter uniformene ved Schloß Adler. Scenografiens 30-tall-



sestetikk gjentas i cabaret-innslaget som burlesk erstatter den tradisjonelle skuespillertruppen, og på en underholdende måte understreker tidsangivelsen, men lite annet som oppleves som relevant for fortellingen. Kombinasjonen av hippietid og melomeuropeisk 30-tall som forestillingens ramme, skaper i det hele tatt en grunnleggende eksess, og man lurer på om forestillingens problem er at man har for lite på hjertet, eller bare prøver for hardt med for mange virkemidler på en gang. Regissøren har også lekt med det magiske elementet ved å la gjenferdet åpenbare seg som et parapsykologisk fenomen av blinkende lys og slamrende oppbevaringsbokser.

#### Generasjonskonflikt

Generasjonskonflikten er oppsetningens gylne snitt, og regissørens kraftige bearbeidelse av Øyvind Bergs oversettelse er opptatt av Hamlets historie i møtet med omverdenens trusler og forventninger. Vår mann tilhører ikke ideen om Hamlet som en mann som ikke klarer å handle fordi han tenker for mye – *A play about a man who could not make up his mind* som det heter i intro'en til Laurence Oliviers film fra 1948. Anders Baasmo Christiansen slåss for sin prins med en udetonert, røff energi, mer martret av depresjoner og sorg, enn av tvil, men også på desperat leting etter noe å tro på. Det rett-fram ubehøvlede i Baasmo Christiansens Hamlet, står i kontrast til det noe mer unyanserte i deler av det øvrige

ensemblet, nærmest som en parallell generasjonsmotsetning. Det er en subtil balansegang mellom tydelighet og karikaturen i det ekspressive og teatrale scenespråket som kjennetegner Yngve Sundvors regi, med bakgrunn i russisk teater.

Baasmo Christiansen danner et fysisk spenningsfelt som først og fremst får motstand av Mariann Holes vevre kraftfullhet, hvor også forholdet til Shakespeares språk blir kroppslig erfaring. Her faller forestillingen på plass med en modernitet og en musikalitet som lyder som oppsetningens egentlige hjerterytm.

I'll say come on, come on, come on, come on, yeah take it!/ Take another little piece of my heart now, baby. (break a...)/ Break another little bit of my heart now, darling, yeah, (have a...)/ Have another little piece of my heart now, baby, yeah./ Well, You know you got it, child, if it makes you feel good

Som det heter hos Mahatma Gandhi, er ikke den frihet verdt å ha som ikke også innebærer friheten til å feile. Det handler om en frihetslengsel i en verden bygd på usannheter, men forestillingens forløsning lar som verdensfreden dessverre også vente på seg.

I see my light come shining/ From the west unto the east./ Any day now, any day now,/ I shall be released.

Om teatret er et verdslig tempel for russerne, er Shakespeare definitivt del av Jurij Butusovs liturgi. AV NJÅL HELGE MJØS

# Jurij Butusovs Shakespeare-raptus

Som uteksaminert student fra regilinjen ved St. Petersburgs statlige teaterakademi i 1996 har Jurij Butusov raskt gjort seg bemerket i den kresne, russiske teaterverdenen. «Han er en meget ung og talentfull regissør,» forklarer Konstantin Raikin, teatersjef ved Satirikon teater, som var den første til å bringe Butusov til Moskva. «Han er kanskje den mest talentfulle i sin generasjon. Som regissør eier han en vidunderlig intuisjon, en utrolig sans for rytme, stil og søken etter sannhet.»

Etter stor suksess ved Satirikon med Ionescos absurdistiske bearbeidelse av *Macbeth*, forlengte Konstantin Raikin hans engasjement. Butusov sine arbeider skilte seg ut i mengden; kjapt ble han lagt merke til av andre Moskva-teatre. De siste årene har regissøren vært oppslukt av Shakespeare, en raptus som hittil har munnet ut i tre Moskva-oppsætninger av den engelske skaldens tragedier: *Richard III* og *Kong Lear* ved Satirikon, og *Hamlet* ved Tsjekhovs Moskva Kunstnereteater.

Scenograf Aleksandr Sjisjkin har vært Jurij Butusovs kunstneriske sparringspartner i alle de tre produksjonene. Da de velger å ikke fremheve sosiale strata

og politiske konfliktlinjer i stykkene, har Sjisjkin og Butusov i stedet åpnet for en sakral inngang til Shakespeares tragedier. De beholder scenens hele utstrekning; et åpent rom de nennsomt fyller med utsøkte gjenstander og sammenrasket trivia. I den grovt komponerte collagan ånder en form



Jurij Butusov. Foto: Ola Røe.

for «fattig», brutalt teater som i sin primitive natur fremkaller kosmiske krefter. De to unge kunstnerne skaper et unikt teatralt vokabular gjennom rekken av symboler og stemninger som formidles fra scenekanten.

## Metaforisk

Ved å vrake ideen om historisk sannferdighet, lar Butusov og Sjisjkin stykkene spilles ut i det udefinerte tid og rom. Således fremstår scenene som en strøm av bilder og

sinnstemninger. Deres *Hamlet*, som hadde premiere ved Moskva Kunstnereteater i desember 2005, lever mellom to poler, i skjæringspunktet mellom himmel og helvete. Scenografen har stasjonert to elementer på scenen som leder tanken hen mot middelalderens teater. Denne epokens simultanscene plasserte porten til Paradis ytterst til venstre, mens en dragekjøft – teatrets representasjon av Helvetet – var fremtredende på scenens høyre kant. Scenograf Sjisjkin følger det samme sporet når han integrerer velkjente apparater for illusjonsmakeri i sin *Hamlet*-dekorasjon. Til venstre ruver en lysende spotlight. Til høyre står en urovekkende, stor vindmaskin, en elektrisk vifte som fra tid til annen gir fra seg røyk med et hvesende hiss. Verden hinsides, så fremtredende i Hamlets grublerier, er materialisert på scenen, og mellom disse polene spiller Moskva Kunstnereteaters aktører ut Butusovs *Hamlet*.

I de tre Shakespeare-produksjonene er lysdesignen fremtredende. Lyset projiseres fra sidevingene og fra skarpe vinkler for slik å formgi scenens figurer i dramatisk chiaroscuro. I *Richard III*, som hadde premiere ved Satirikon teater i februar 2004, benytter Butusov og Sjisjkin virkningsfulle lyseffek-



ter for å underbygge tekstens gjennomgående skyggemetafor. Med lyskilder plassert ytterst på scenekanten kaster karakterene røslige skygger oppetter veggene. En enkelt lyspære dingler fra oven, og tilfører oppsetningen en dyster, ekspressiv kvalitet. I dette rommelige mørket, i et groteskt skyggespill, går Richard til verks med sine giftige intriger.

Gjennom scenebilder fylt av metaforisk innhold, injiserer Jurij Butusov mytologiske assosiasjonsrekker inn i sine produksjoner. I *Richard III* manes en gotisk, grotesk virkelighet frem; ur-skapninger fyller scenen i overflod – ulver, ravner, bjørner, høns! – to-dimensjonale gestalter i svart og hvitt med

en bister finish lik et røft tresnitarbeid. I *Hamlet* dukker bildet av en båt opp gjentatte ganger, en anskueliggjøring av antikens myte om menneskets avsluttende ferd mot døden – i gresk tro fraktet fergemannen Karon sjelene til dødsriket ved å krysse elven Styx. Utilfredsstilt, beredt til hevn, er Hamlets far ennå ikke skyssset over. Butusov lar Hamlet møte spøkelset ved siden av en strandet båt, baugen skutt i været. Her manes Danmarks prins til hevn.

Butusov og Sjisjkins produksjoner befinner seg i et slags neo-primitivistisk, teatralt landskap; uten noen form for post-modernistisk ironi leker de med scenerommets grunnbestanddele. Utilslørt og ærlig

tar de i bruk ubearbejdede basiselementer fra vår tids teater. Hamlet, spilt av Mikhail Trukhin, fremfører med stor møye sitt «Å være eller ikke,» idet han samtidig skyver en standardisert aluminiumsplating inn på scenen. Når undersiden av podiet til slutt vriss mot publikum avdekkes et kors satt sammen av hvit scenetape. Ut av disse beskjedne og overraskende enkle midler danner regissøren et alter for Claudius sitt skriftemål.

I *Kong Lear*, som hadde premiere ved Satirikon teater forrige sesong, er rommet fylt av elementer som rives og bygges om

---

## En form for «fattig», brutalt teater som i sin primitive natur fremkaller kosmiske krefter

---

til ulike formål forestillingen igjennom. I øvre del av scenen lar scenograf Sjisjkin en catwalk skjære inn fra siden, mens en plattform, konstruert av enkle trebukker og finérplater, dominerer i senter. Foruten å peke på den teatralte situasjonen, kommenterer dekorasjonselementene stundom også seg selv; et fotografi av en dør lener seg mot bakveggen, og blunker diskret metateatralt til settstykket av den samme døren lenger inne på scenen.

Det teatralte, det mystiske, det primitive og storslagne i Jurij Butusovs tre Shakespeare-produksjoner gir en av og til følelsen av å overvære et sakrament i teatersalongen, en valpurgisnatt hvor menneskets eksistens blir spilt ut. Likevel – for mye røkelse i enhver seremoni kan lett gjøre tilskueren svimmel. Butusovs teater, et kalas av metaforer og sterke bilder, er en mektig opplevelse; fryktløs fyller regissøren til randen, stundom flyter det over. Selv om hans scenebilder er utrolig sterke, både visuelt og symbolsk, har de en tilbøyelighet til iblant å slå hverandre i hjel.

### Konstantin Raikin

«Shakespeare er meget smart – kanskje den smarteste dramatikerens noensinne,» reflekterer Konstantin Raikin. I et møte med ham tidligere i år diskuterte undertegnede

blant annet vanskelighetene med å sette i scene Shakespeares tragedier i dag. Raikin burde ha førstehåndskunnskap: i både *Richard III* og *Kong Lear* samarbeidet han tett med Jurij Butusov – og gestalter tittelrollen i begge. «Jurij er en fabelaktig regissør. Han har en unik evne til å sette fantasien vår i sving, men som alle andre har han også sine sider. Mange unge regissører i dag mangler en form for metodearbeid, og når du jobber med Shakespeare kan du ikke kun stole på intuisjonen. Shakespeare er poesi. Skuespilleren trenger hjelp til å få tak på teksten og projisere dens iboende ideer ut til publikum. Om regissøren ikke forstår poesien, står skuespilleren alene tilbake.

## Butusov skjelner ikke mellom komiske og tragiske figurer. For ham er menneskets væren spent opp mellom de to ytterlighetene

Enkelte skuespillere er i stand til å klare seg på egen hånd, andre strever forgyves.»

Konstantin Raikin er en av de ledende russiske skuespillerne fra sin generasjon. Med visshet om den skjøre linje mellom tragedie og komedie, integrerer han begge former i sitt skuespillerarbeid. Komediens finesser har han arvet fra sin far, Arkadij Raikin, en legendarisk komiker fra Sovjet-tiden som i sin tid stiftet Satirikon teater. I *Richard III* og *Kong Lear*, dominerer den unge Raikin scenen fullstendig; han kan kunsten å holde publikums oppmerksomhet og overrasker stadig med en spissfindig vri i portretteringen. Slike virtuose kvaliteter kan dog ha en tendens til å skyve oppmerksomhet bort fra andre viktige karakterer i forestillingen.

Han overskygger likevel ikke de to unge prinsene i *Richard III*. Idet de gjør sin entré først i slutten av andre akt, behandles de tradisjonelt som bipersoner i Shakespeares stykke. Butusov tar dem derimot frem i lyset; deres sorgløse, unge vitalitet kontrasterer den hensynsløse maktkampen som gjennomsyrer kongeriket. Likevel, når prinsene ved sengetid med liv og lyst denger løs på

hverandre med svære puter, ses leken med ett i et noe dystrere perspektiv. De unge prinsenes putekrig legger for dagen den uklare grensen mellom uskyldig kappestrid og ektefølt aggresjon.

### Bipersonene

Butusov trekker også andre ganger frem bipersonene i sine Shakespeare-tolkninger, med den konsekvens at alle tre produksjonene på sitt vis kaster lys over temaet broderialisering. I *Hamlet* lar han Claudius somme tider tre i forgrunnen. Rollene som Hamlet og hans onkel spilles av Mikhail Trukhin og Konstantin Khabenskij – to skuespillere på nær sagt samme alder. De to har arbeidet med regissøren over flere år, og fulgte etter Butusov da karrieren tok ham fra St. Petersburg til Moskva. I stedet for den besværlige uro mellom onkel og nevø, konstruerer de et broderlig kiv og strid i forholdet mellom Hamlet og Claudius. I *Kong Lear* stopper Butusov opp ved historien til Edgar og Edmund; disse karakterene

behandles med en eiendommelig, absurdistisk iver. Lears eksistensielle bue, hvor han menneskeligjøres i konfrontasjon med egen ulykke, reflekteres i Butusovs skildring av brødreparet. Regissøren bygger ut Shakespeares narremetafor og integrerer den i Edgar og Edmunds drama.

Sammenstillingen av gjøgleri og ekspresiv, psykologisk skuespillerkunst er et særtrekk ved Butusovs stil. Stemningen skifter raskt fra groteske eller lyriske tablå til scener med akrobatikk og klovneri. Sant nok blander Shakespeares stykker ubesværlig komedie og tragedieformen, men Butusov skjelner ikke mellom komiske og tragiske figurer. For ham er menneskets væren spent opp mellom de to ytterlighetene. Erfaringen av livets komedie og tragedie er innarbeidet i hver og en av spillets aktører. Butusov ser det absurde i vår eksistens gjennom Shakespeares tragedier: idet karakterene ser hva de har mistet, når de en erkjennelse av hva de engang hadde.

Dette er tilfelle i Butusovs behandling av Gloucesters to sønner. Artjom Osipov spiller Edgar med en plastikk lik en commedia dell'arte-artist. Når han møter sin far, som

raver blindet rundt på heden, er han kledd i en hvit, pløsete Pulcinella-drakt. Gestikken minner om sentimental pantomime, mens kostymets lange ermer leder tankene mot asylsets tvangstrøyer. Edmund, spilt av Maksim Averin, er ikke et ondskapsfullt monster, men – forurettet av skjebnen – ledes han mot undergangen. Etter å ha beordret Cordelias endelikt, gir Edmund seg over i fortvilelse og smører ansiktet inn med hvit fettfarge. Kun en klovn kan uttrykke hans indre kval, en sorg over ulykken han har drevet seg selv mot.

### Ingen bødler og ofre

Butusovs verden skiller derfor ikke mellom bøddel og offer. Frykten oppleves av alle, hver på sitt vis. Slike sterke, emosjonelle øyeblikk avslutter hver av de tre forestillingene, stunder som rører dype strenger i publikum. Shakespeares karakterer, forfulgt av sine feiltrinn, plages av en nagende samvittighet. Kong Lear fylles av bitter anger når han ser sine tre døtre igjen – kroppene deres hviler tungt over hvert sitt piano – døde. I desperasjon prøver han å gi liv til sine kjæreste. Som en Sisyfos, starter han en uopphørlig kamp for å holde dem oppreist på pianokrakkene, mens kroppene uavlatelig segner livløst om, gang på gang dunker hodene ned på klaviaturet. Richard III, redd og alene på slagmarken, konfronteres med ofrene for sitt giftige komplott: barnlig ridende på sine kjepphester gir de to unge prinsenes ånder Richard det siste, dødelige hugg. Sirkelende rundt ham – med putekrigens våpen i hånd – slår de Richard til marken. I *Hamlet* gråter spøkelset fortsatt når teppet går ned. Alle er døde; spøkelset kretser forpint rundt dem, vakende over det tragiske, antiheroiske endelikt.

For hver produksjon har regissøren forsket videre i sitt særegne, estetiske landskap. Jurij Butusov er derfor verdt å holde et våkent øye med. Han har tydeligvis i Shakespeare funnet en dramatikere med et vidsyn og et billedspråk som passer hans kunstneriske agenda. Etter Norgesbesøket med *Romeo og Julie* i Tromsø, fortsetter han å utvikle sitt personlige, teatraliske vokabular med nok en Shakespeare-produksjon. Høstens prøver på *Othello* ved Moskva Kunstnereteater har for lengst begynt. ■



ROMEO OG JULIE, regi: Jurij Butusov, Hålogaland teater 2007. Foto: Ola Røe

# Puristisk og ekstravagant

(Tromsø): Jurij Butusov fjerner den romantiske fernissen. AV THERESE BJØRNEBOE

Shakespeare: **ROMEO OG JULIE** Overs.: Ragnar Olsen. Regi: Jurij Butusov. Scenografi: Aleksandr Shiskin. Musikalsk ansvarlig: Nikolaj Reutov. Hålogaland teater, Scene Vest, 11/9

Under Nils Johnsen's sjefstid har Hålogaland teater kanskje vært det teatret der impulsene fra russisk teater, og/eller Irina Malochevskajas «regiskole», har manifestert seg sterkest. Det gjelder flere av satsningene deres, og samarbeidet med russiske Jurij Butusov, som i likhet med flere av de andre regissørene Johnsen har knyttet til seg, har studert under Malochevskaja.

Butusovs første oppsetning på HT; en dramatisering av *Raskolnikov* i 2005, ga ikke meg noe kick, og virket både litt gammeldags og enkel i sitt fokus på forhøret og krimintrigen. Det teatrale konseptet (en slags trampolinescene) tømte seg fort.

Desto mer overrasket og begeistret ble jeg over hans flersjiktige og komplekse *Romeo og Julie* i høst.

Nå har han også med seg en ny scenograf, Aleksandr Shiskin, som er hans faste samarbeidspartner i Russland. I artikkelen på de foregående sidene av tidsskriftet tegnes et bilde av Butusovs teaterspråk og innfallsvinkler til Shakespeare som man vil gjenkjenne i iscenesettelsen i Tromsø. I forestillingen har han for få skuespillere til rollelisten, og det kan ha sammenheng med knappe ressurser, men integreres i tolkning og tekstbearbeidelse ved hjelp av dristige grep. Oppsetningen kunne kalles for en adaptasjon, hvis det ikke var for at tilsvarende friheter i forhold til stoffet er legio i iscenesettelser av klassikere i dag.

Aleksandr Shiskins scenografi er rustikk og symbolsk ekspresjonistisk, og gir meg følelsen av å gå tjuve år tilbake i tid, til 80-tallet da det heftige maleri hadde sin storhetstid. Det kan virke litt gammelmodig,

men det mer enn veies opp for ved å være uttrykksfullt og personlig. Kostymene har et rølpete, garasjerockpreget og mer nåtidig tilsnitt, mens et viktig tonefølge er Tom Waits' «She's a middle class girl». Stykket utspiller seg i et metaforisk og ikke-realistisk rom, samtidig som forestillingen også har en forankring i dagen i dag, sågar i en nordnorsk kontekst, da de fleste skuespillerne bruker dialekt og det ligger en velvetet pram i forkant av scenen. Naturallusjonene slutter likevel ikke i det geografiske.

Det forbausende ved mottakelsen av *Romeo og Julie* i Tromsø var at metaforikken ikke ble registrert av mange av anmelderne, som om bildene ikke hadde betydning utover sin skjønnhetsverdi. Miksen mellom «skittenrealisme» (luer og nylonbukser) og poetisk realisme virket kanskje forvirrende – skjønt det fra Butusovs side var med på å understreke det urene og heterogene ved Shakespeares «tragikomiske tragedie».

Det var nettopp Butusovs realismebrudd som gjorde forestillingen spennende å se, både i kontrast til engelsk Shakespeare, og til det tyske regiteatrets mer og mindre konfronterende og representasjonskritiske måter å forhold seg til klassikerne på. Og hva betyr det egentlig å være tekstlojal overfor Shakespeare, når tekstene hans inneholder så mange nivåer? En tysk oversetter har identifisert syv nivåer, som han innrømmet at han ikke alltid kunne få med i gjendiktningene sine. Det samme gjelder iscenesettelsene: man må velge.

## Love & hate

Butusov gjør det, og bryter med forventningene man har til stykket. Først og fremst

fordi kjærlighetshistorien mellom Romeo og Julie har mindre fokus, eller blir desentrert ved at oppmerksomheten forskyves mot andre konflikter og sosiale krefter. Julie (Stine Mari Fyrilev) framstår som begjær-objekt for hele det mannlige ensemblet – samtidig som det ikke er så lett for henne å rendyrke forelskelsen når hun trekkes i så mange retninger. Resten av ensemblet er menn, også ammen (Kristian Figenschow jr.), og man konfronteres derfor med en ekstremt patriarkalsk og mannsdominert verden. Jurij Butusov leser ikke stykket etter plotet, men forfølger spørsmålet om hvorfor kjærlighetsforholdet i stykket er dødsdømt (jf. Shakespeares prolog), og i videre forstand: Hvorfor kjærligheten ikke er realiserbar. På et mytisk plan forstås gjerne *Romeo og Julie* som historien om «en mislykket» overgangsrite. Eller for å si det prosaisk: som en historie om ungdommer som ikke takler utfordringene, eller ikke er i stand til å gjøre de kompromissene som må til for å tre inn i voksenlivet.

Mannsdominansen er med på å forsterke stykkets karakter av hevndrama, samtidig som den reduserte rollelisten nedtoner vendettaen mellom de to familiene, da både Julies mor og Romeos foreldre er strøket. Romeo og gjengen hans tegnes som dropouts, hvilket i likhet med naturmetaforene framhever en både dragende og skremmende lovløshet. I forlening med at forestillingens Romeo (Nils Jørgen Kaalstad) ikke ser ut som en romantisk helt, kan det incestuøst pregede forholdet mellom den smellvake Tybalt og Julie forvirre. Men dette forholdet er samtidig iscenesatt på en tveetydig måte, fordi Tybalt opptrer som en projeksjon eller spøkelse etter sin død, i visuelt ladete tablåer. Han oppsøker Julie (som en dødsengel) etter at hun har tatt «gift» (sovemiddel), og Romeo i hans eksil, i skikkelse av den budbringeren som gir Romeo falsk beskjed om at Julie er død, og han er dermed den som utløser den blodige og tragiske slutten (siden fader Lorenzos bud ikke når fram i tide). Når de erotiske

spenningene spres blir stykket utfordrende og moderne, uten at dette likevel vulgariserer kjærligheten, eller Julie. Men tolkningen og de sceniske metaforene forutsetter en viss fortrolighet med billedbruken i teksten, og villighet til å se stykket med nye øyne. Da vil man oppleve en tragedie som utspiller seg hele tiden, og ta innover seg at det er flere enn Romeo og Julie som dør og blir ofre i denne konflikten. Slik det kommer til uttrykk i et sluttbilde hvor både Tybalt, Romeo, Paris og Julie sitter lent mot Julies grav – som triste og livløse filledukker med hodet på skakke. Den forsonende sluttscenen etterpå er naturligvis strøket.

Jurij Butusovs *Romeo og Julie* var befriende annerledes, men ble helhetlig sett svekket av enkelte svake ledd i ensemblet, og at den rytmisk ikke var helt på plass. Det var like fullt en forestilling som skaper lyst og som var med på gjøre den norske teaterverdenen større. ■

# Mørk Shakespeare

I *Richard III* er Englands rosekrig forvandlet til en krig om makt i ren mafiastil.

AV ANETTE TH. PETERSEN

William Shakespeare: **RICHARD III** Gjendiktet av Edvard Hoem. Regi: Stein Winge.

Scenografi/kostyme: Tine Schwab. Det Norske Teatret, Scene 2

*Hertuginna – mor til faenskapen. Gatesby – lojal mot alle. Drittekk!*

På en skrånstilt skjerm presenteres forestillingens karakterer via slides. Med store foto av skuespillerne, deres titler i *Richard III* og en kort personalia får vi et overblikk over alle karakterene før det hele starter. Akkurat som i et lesedrama. Samtidig minner de selvgode smilene til karakterene mer om valgplakater, med en beskrivelse som snarere feller enn fremmer dem. En snuskete valgkamp er i gang.

Med *Richard II* og *Richard III* går

startskuddet til Det Norske Teatrets store Shakespeare-satsing. Innen høsten 2009 skal *Henrik IV*, *Henrik V* og *Henrik VI* også settes opp på teatret, og om to år skal det være mulig å se alle de fem konge-dramene i løpet av en og samme uke. Tittelrollen som Richard III har tidligere vært spilt av blant annet Laurence Olivier, Ian McKellen og Al Pacino, før Bjørn Sundquist tok fatt nede på Det Norske Teatret.

Det er så tafatt og uformeleg at hundar snerrar der eg halter fram./Når eg ikkje kan stå fram som elsker/og underhalde i ei munnrapp tid/har eg bestemt meg for å være kjeltring og hate desse dagars tomme glede./Når verda ikkje gir meg anna glede/enn den å herske, tvinge, kue dei/som fekk ein betre lagnad enn eg sjølv,/skal draumen om å kronast bli min himmel,

Åpningstalen til Gloster, senere Richard III, er en kjent og hyppig sitert monolog. Stein Winge har valgt å starte forestillingen med en festscene, før scenerommet tømmes og forestillingen «egentlig» starter. Forestillingen slutter på samme vis, og rammes dermed inn av fyll og festligheter og et rungende «Lenge Leve Kongen!». Scenografisk ankommer vi et lyst rom. Den langstrakte scenen er hvit og møblert med en blanding av sorte og hvite møbler, ispedd noe gull, og det hele er tidsriktig luksuriøst. Gulvet er hvitmalt, men svart i kantene, og fungerer som et frampek mot mørket som skal legge seg over stykket.

Men det er altså ikke Richard III som hylles av sitt folk, verken innlednings- eller avslutningsvis. Den maktsyke Gloster fremstår for tilskuerne aldri som noe annet enn slu, usympatisk og fullstendig uberegnelig.

Han snor seg omkring sine slektninger, og dolker dem i ryggen en etter en.

### Mafia-nihilismen

Shakespeares kongedrama utspiller seg fra 1483 til 1485, og mot slutten av Rosekrigen i England. Edvard IV dør og etterlater tronen til sin eldste sønn på tolv år, og overlater ansvaret til hertugen av Gloucester – senere Richard III. Han sørger for å sende guttene i Tower, og tronen blir hans. Shakespeares historiske drama er for meg nokså ukjente, både fordi strykkene ikke iscenesettes ofte på norske scener og fordi jeg ikke kjenner historikken til blant annet den turbulente rosekrigen like godt som et britisk publikum. Derfor er det gledelig at man i Stein Winges regi finner andre kjente referanser. Blant annet har Winge gitt forestillingen en mafia-innramming, og tankene går ubønnhørlig til tv-serier som *Sopranos*. På Det Norske Teatrets hjemmesider presenteres også forestillingen som en «blodig såpeopera», hvilket gir ytterligere indikasjoner på at dette har vært et bevisst grep fra Winges side. Shakespeares rosekrigsstykker kan sies å være forløpere til dagens såpeoperaer, og bruken av referanser som ligger publikum nærmere gjør forestillingen mer aktuell.

Og i *Richard III* som i serien *Sopranos* er det en skremmende kald nihilisme som råder. Scene for scene kan knyttes til ulike tv-serier og filmer, og til tross for at det også der forekommer en tematikk som befinner seg langt unna min egen hverdag, bringer dette Shakespeares drama nærmere mine referanserammer og dermed også min verden. Jeg bruker lang tid på å finne ut av hva som er på spill – hva som er handlingens kjerne – før det slår meg at det er nettopp det som er poenget: ingenting er egentlig på spill. Annet enn Richards egenkjærlighet og ønske om å herske. Et ønske om å nå toppen – uten egentlige ambisjoner for hva som skal skje når toppen er nådd. Richard er en konge uten snev av omtanke, eller tanke overhodet, for sitt folk. I likhet med Tony Soprano er han en mann man elsker å hate – og samtidig hater at man elsker litt. Bjørn Sundquist er frastøtende og usympatisk, samtidig beholder han nok karisma til ikke å støte oss helt bort.

En annen parallell til *Sopranos* er hvordan handlingen utspiller seg i en verden som ligger utenfor min umiddelbare gjen-

kjennelsesradius. Det gjør den ikke mindre aktuell eller virkelig. Blant mediene, og deriblant teatrets, anliggender er jo blant annet å rette tilskuerens blikk mot noe som ligger skjult for oss. Richard III er skremmende, og dessverre ikke så fraværende i real-life som en skulle ønske. Hans hoff er en blanding av dresskledde mafia-bosser og hooligans som kaldt henretter på kongens ordre.

Nihilismen er kanskje mest eksplisitt hos den kvinnelige besetningen. Gradvis blir de sløvere, og spesielt dronningene Anne og Elizabeth er mot slutten overklasse-narkomane. De raver rundt kledd i Burberry og

fysiske framtoning, som den sleipe svarte fuglen han er. Men sangens tekst får en annen betydning når Anne synger den, sterkt neddøpet og verdensfjern. Gift med hva vi i dag ville kalt en maktskyk psykopat blir den innstendige sangen om å flykte sår, og gir kongens maktspill et menneskelig perspektiv.

### Svart snø

I takt med Richards overtagelse av tronen blir scenerommet gradvis mørkere og mørkere – fra taket faller svart snø. Når vi kommer tilbake til scenerommet etter pausen er hele scenegulvet dekket av ti-tve centimeter



Richard (Bjørn Sundquist) og Lady Anne (Charlotte Frogner) i RICHARD III, regi: Stein Winge. Den Norske teatret, 2007. Foto: Leif Gabrielsen.

Jackie O-drakter, med glassaktig blikk. På flukt fra egen hverdag og inn i en jevn rus hevet over den øvrige verden.

### Black bird

Nok et likhetstrekk med *Sopranos* er kvinnes plassering i handlingen – også her er de presset ut av handlingenes sentrum. Gjennom forestillingen følger Beatles' sang *Black Bird* oss som en rød tråd, sunget av ulike karakterer og dermed med ulike vektlegginger av teksten:

Black Bird, singing in the dead of night.  
Take these broken wings and learn to fly. All  
your life, you were only waiting for this  
moment to arise.  
Black Bird singing in the dead of night.  
Take these sunken eyes and learn to see. All  
your life, you were only waiting for this  
moment to be free.

Richard blir kanskje sangens umiddelbare

med snø. Richard IIIs regjeringstid spenner kun over to år, og i løpet av denne perioden legger det seg et mørke over England. Forrige gang jeg opplevde svart snø i teatret var under svenske Riksteaterns oppsetning av Sarah Kanes *Psykos 4:48*. Kanes stykke handler om en pasient på et psykiatrisk sykehus, og timene før hun tar livet av seg klokken 4:48 på morgenen. Den svarte snøen er i begge forestillinger poetisk. Den daler ned fra taket og dekker scenegulvet, og skuespillerne på dette, kvadratmeter for kvadratmeter. Slik blir den et fysisk uttrykk for den mørke stemningen som senker seg over stykket.

Harmonien som råder i forestillingens åpningsscene forsvinner raskt. Med en scenografi som er som drops for øyet å regne, samt et distansert spill, er forestillingen en estetisk nytelse. Og til slutt er Richard alene igjen. Han har forrådet alle, og alle har i sin tur forrådet ham. Mafiaen har valgt seg et nytt overhode – lenge leve kongen! ■



Ida Müller som Osvald i GENGANGERE. Regi: Vegard Vinge. Foto: Nina Magnus.

## Kuriøst og sublimt

AV KAI JOHNSEN

Henrik Ibsen: **GENGANGERE** Regi og bearbeidelse: Vegard Vinge. Scenografi og kostymer: Ida Müller. Black Box Teater,

For noe over ett år siden presenterte Vegard Vinge og Ida Müller *Et dukkehjem* på Hausmania. Forlydende på byen gikk om at de hadde sagt opp alle sine aktører noen dager før premieren – og selv stegget opp på scenen. Til tross for liten eller ingen informasjon spredte nyheten om forestillingen seg, og Grusomhetens Teaters scene ble fylt opp hver dag i en ukes tid. En tredelt forestilling over ca. to og en halv time. I en teg-

nserieaktig todimensjonal scenografi, med masker, gjennomgående musikkbruk, samt voice-over, møtte man i første del en frapperende stringent og gjennomkoreografert «ekstremitet» over fragmenter og mulige punktvis iscenesettelser av *Et dukkehjem* lagt til vår tid. Som om den fjerde veggen ble flerret vekk og man fikk innsyn i et dukkehjem hvor overgrep og maktmisbruk ble smurt utover ved hjelp av ekskrementer, blod og operasvisker. Men også et tvetydig møte mellom både ømhet og bestialitet ga emosjonell farge til forløpene. I andre del ble scenografien «sprengt», revet i filer og destruert, og åpnet opp for en post-dukkehjemsk iscenesatt og dekonstruert refleksjon (Helmer/Vinge-skikkelsen) omkring mannlig makt og motmakt bl.a. i regissørens funksjon. Tredje del fremsto som en form for oppstigning til en opphøyet paradisk tilstand («det vidunderli-

ge»?) av gjenferder og forbilder. Det var ganske sikkert en av årets mest interessante forestillinger her på våre kanter. En klar og tredelt komposisjon, med konsekvens, iderikdom og mettede flater av teatralitet.

Ett år etter tar de for seg *Gengangere* på Black Box' Store scene. Og lager på mange vis den samme forestillingen om igjen. De har nå mer ressurser og kan således koste på seg en ytterligere omfattende scenografi, flere aktører – til og med små konsertante innslag av Schuberts *Die Winterreise* bys det på. Det hele varer mer enn to ganger så lenge som året før, til sammen mer enn seks timer. Storformens komposisjon (som *Gengangere* er også Ibsens *Et dukkehjem* et tre-akts stykke) med tredelingen brukes nå også.

Første del rommer, igjen, en slags versjon, eller fragmenter av en mulig ikke-kronologisk lesning/gestaltning, av Ibsens *Gengangere*. Dette

pågår de første fire timene (en pause på tjue minutter bevilges etter ca. tre timer). Vi får se, i den tilsvarende karakteristiske tegneserie/dukkehjemsaktige scenografien, en utbrettet moderne leilighet av vanlig sosialdemokratisk standard i to etasjer. Romlig sett kunne man si at tysk 20-talls ekspresjonisme møter noe som kan minne om Thorbjørn Egner. Det spilles tidvis simultant i flere av rommene, tidvis solistiske små tablåer – i alt kanskje tredve slike «nummer» (med forteppet igjen mellom hvert). Vi møter en form for maskebehenget (enkle, men veldig flotte masker) kjernefamilie hvor Oswald fremstår som et barn, og f.eks. snekker Engstrand er en skokremneger i en konsentrasjonsleir ute på venstre ving. De levende tablåene varer alle mellom fem og ti minutter og rommer stort sett de samme ingredienser: familiemedlemmene i ferd med å leve seg gjennom sin dag (seksualliv, kropps- og møbelvask, mobbing av negere, lesning av bøker m.m.), et langsamt og tildels repetitivt spill/koreografi med utvalgte setninger fra Ibsens *Gengangere* som voice-over (med bevegelser som «mimer» at det er figurene som snakker). Scenene er nesten gjennomgående musikklagt med bearbejdede toner fra klassisk- og populærmusikkens sviskeloft (bl.a. Wagner og Morricone). Det er presist, stringent, preget av den formen for raffinement i bruk av lyd og bevegelse som Vinge/Müller har gjort til et varemerke, og etter hvert noe trøttende. Relasjonen til Ibsens tekst er verken sterk eller svak, og tidsbruken åpner ikke for «nye» rom i forestillingen.

### Oswald tar over

Bak publikum ved et eget kontrollbord sitter den «egentlige» Oswald (Vinge) og styrer forestillingen (beordrer teppet opp og igjen, leser sceneanvisninger fra Ibsens *Gengangere* m.m.). Etter ca. fire timer, når Oswald-påscenen i en drøm har drept alle sine medspillere – som igjen har gjenoppstått i en slags syngende splatterversjon av popgruppen a-ha, og kaptein Alving har oppstått fra sin grav for å spise sin sønn Oswald, inntar denne egentlige Oswald scenen. De neste to timene/del to og tre tilhører ham.

Vi har vært vitne til Oswalds iscenesettelse. Nå trer han inn i sitt eget verk – og tar diktatorisk kontroll over det. Scenerommet blir, igjen, «sprengt»/«dekonstruert», og helt nye spilleregler innføres. Andre figurer

har kommet til – og til sammen fremstår de som en trupp aktører midt i en prosess hvor demiurg-kunstneren Oswald/Vinge improviserer (?), simulerer og iscenesetter outrerte og tildels relativt obskøne ritualiseringer av sitt eget livsløp/gesamtkunstwerk (?). Det er fostermord og korsfestelser («Fri oss fra lykken pastor Manders!») med stadige innskutte metakommentarer fra en syfilitisk-besatt Oswald/Vinge. Grensene mellom det fiktive og det reelle viskes ut og publikum, etter hvert med bananer og rødvin som generøst utdelt proviant, utsettes for et tildels rasende bombardement av performance og eventpregede hendelser fulle av sterke virkemidler. Det myrdes foster i hopetall og det males med pensler ut av rektum. Osv. Osv. Verket og historien sprenges i sin egen grenseløshet. Men til tross for ekstremiteter *en masse* fremstår det ikke verken ekskluderende eller spesielt frastøtende. Det er voldsomme virkemidler satt inn i et skjema som fremstår relativt konsekvent og tildels gjennomreflektert. Mulig mening produseres, og en stor mosaikk av mulige sammenhenger og betydninger gjøres operativ. Det er både intelligent og infantilt. Samtidig.

Tredje del er kort (oppstandelsen?), og skiller seg ikke vesentlig ut fra del to. Oswald/Vinge leser bl.a. fra siste scene i Ibsens stykke – og alle aktørene drar seg langs gulvet mot en stor sol som kjøres inn fra gaten utenfor Black Box.

Den halvfulle salen har i løpet av kvelden (tre dager etter premieren) blitt redusert til ca. 1/4. Man har blitt tatt med på en utypisk reise inn i et særpreget teaterunivers, på et vis både litt gammelmodig (70-tallets eventer/offerritualer) og moderne (musikkteater som ironisk visual-performance). Det synes å være kunstneren som martyr, som lutrende og samtidig subversiv kraft og katalysator som iscenesettes. *Et dukkehjem* var kanskje en tekst/et konsept som egnet seg noe bedre for første avdeling/akts mer stiliserte og «musikkdramatiske» form, mens *Gengangere* nok låner seg bedre ut til Vingens diskusjon av hvordan samfunnet møter kunsten og vice versa.

Utmattet av ren og skjær mengde, av å være trukket gjennom noe tidvis pinefullt og repetitivt, senere noe ekstremt, personlig og megalomant, går man ut for å riste av seg seks timer med påtrengende teater. Teater som risser seg fast kanskje mest i kraft av sin outrerte teatrale skaperkraft. ■

## Iscenesettelse av kjønn

AV ANETTE TH. PETERSEN

Subfrau: **PRETTY SUBFRAU** Regi: Öllegård Goulos. Med: Ida Løken, Lotten Roos, Marika Salomaa-Kivelä og Peter Tegnér. Christiania Teater, mandag 17. september

«Välkommen, välkommen, tag plats, tag plats. Sätt er gärna långt fram.» Subfrau ønsker oss velkommen fra første skritt inn i teatersalen på Christiania Teater. Iført henholdsvis tyllskjørt og ballettsko, en skinnfrakk bak-fram og lakk-turban viser de tre fruene oss på plass. På scenen befinner det seg tre stoler, tre skumgummimadrasser og en gitarist. Sistnevnte iført frakk og hatt i *Crocodile Dundee*-stil, som i tillegg står til hans lange hår, samt rosa tyllskjørt. Det stereotypisk maskuline og feminine i skjønn forening.

Subfrau er kjønnsteori i praksis, de gjør hva queerteoretikerne kaller skeiving eller å «queere». Queer theory handler om å vise fram maktstrukturer, kjønnsstereotyper og dikotomier. Men det jeg brukte flere år på universitetet på å forstå, det viser Subfrau meg på en time og tyve minutter på Christiania Teater. Og i tillegg er de noe foreleserne mine aldri var: morsomme.

### Cabaret

Subfrau-besetningen som tar imot oss på Christiania Teater består blant annet av en litt lubben ballerina og en kåt, kvinnelig Don Juan. De viser fram kvinnelig seksualitet som både desperat, frustrert og påtrengende. Forestillingen er bygget opp som en cabaret, med små numre som er selvstendige enheter samtidig som de til sammen utgjør et hele.

Tekstene som framføres resirkuleres, og dermed går man ikke glipp av innholdet i forestillingen. Det både repeteres innenfor en enkelt scene, og det repeteres gjennom å bli tatt opp igjen i en senere scene. Blant disse gjentakelsene er framføringen av sangen «Can I get in your pants?» Den brukes minst tre ganger, og synges av en usedvanlig kåt artist. Hun gnukker seg opp etter alt hun finner i scenerommet og hun byr seg fram for gitaristen. I takt med sangens progresjon blir hun stadig mer desperat, og sta-

dig kåtere. Og det er en noe slagen kvinne som forlater scenen.

### Undergrunnsfrøkner

I 2001 ble Subfrau dannet av avgangsklassen ved Teaterhøgskolan i Helsingfors. Deres første oppgave var å tilbringe en uke på å transformere seg til menn. Av disse åtte medlemmene er det tre som inngår i *Pretty Subfrau*. I tillegg har de med seg en gitarist som får sitte litt i utkanten av scenen, og som trekkes inn i scenene ettersom det passer kompaniet.

*Pretty Subfrau* får tilskueren til å se kjønn og seksualitet i et mindre dikotomisk perspektiv. Må kategorier nødvendigvis være todelte? Finnes det flere kjønn enn «han» og «hun» (eksempelvis det etter hvert mer kjente «hin»)? Subfrau viser fram seksuelle og kjønnslige kategorier som begrensede for identitetsskaping. I tillegg er teaterscenen kanskje et spesielt godt egnet medium for dette, med tanke på hvilket begrenset antall ulike varianter kvinneroller som ofte forekommer i teatret. Alle er ikke «femme fatal» eller «tjukk og morsom». Noen er kanskje ingen av delene, andre begge to samtidig.

Subfrau er morsomme, men det er også veldig tydelig at de vil noe mer enn dette. De harselerer med kjønn samtidig som de får publikum til å le. De har en agenda, og leken med stereotyper og fastlåste kategorier handler om å vise fram disse som konstruerte. For tilskueren som ikke har noen år med kjønnsstudier bak seg er de eksplisitte: «Må vi velge kategori? Må alle enten være homo eller hetero? Det er helt i orden for meg om dere er litt hetero i kveld altså, dere trenger ikke være homo hele tida.»

### Bohemian Rhapsody

Subfrau bruker musikk som i utgangspunktet er så velkjent at innholdet i tekstene har mistet mening. Men gjennom oversettelse av tekstene fra engelsk til svensk ser man dem i et nytt lys. Dermed er ikke musikken et supplement til forestillingen, den er en like selvstendig og meningsgivende del som de resterende elementene.

Jentene i Subfrau leker med tekster, og de låner blant annet fra *Peer Gynt*, Elvis og Madonna. De leser høyt fra sine egne (sex-) dagbøker. De hopper fra det ene temaet til det neste, for så å returnere til det første igjen. De forbanner ekteskapet og monogamiet, og de forelsker seg i gutta i publikum.

Akkurat på dette punktet glipper leken med kjønn noe, da det fortrinnsvis er gutta som får jentenes oppmerksomhet.

På et tidspunkt bekjenner den litt lubne ballerinaen for oss at hun er forelsket, og det for første gang på fem år. Hun kler av seg og står «naken» (iført truse med påsydd fitte og undertrøye) foran gitaristen og proklamerer sin kjærlighet. «Si ja eller nei,» ber hun han. Hvorpå han beklemt stemmer sin gitar, mens vi iakttar hvordan vår ballerina krymper seg. Hun blir klar over sin egen nakenhet, og forsøker å takle situasjonen med verdighet. Mens vi sitter i salen og ser medlidende på henne mens hun pakker en madrass rundt seg og forlater scenen med rett rygg, fører gitaristen oss over i en ny scene.

### Feel-good med brodd

«Kjærlighet er det nok av, men den varer ikke så lenge.» Jentene veksler mellom yr forelskelse og bitter erfaring. De rakker ned på kjærligheten i det ene øyeblikket, og stirrer henført på en pen publikummer i det neste. Det er nakent og tydelig, det er morsomt, og det er feel-good. Feel-good som det sjelden er i teatret, som det vanligvis bare er på kino. Innimellom ønsker jeg at Subfrau hadde dvelt litt lenger ved hver scene, for *Pretty Subfrau* er en feel-good-forestilling med brodd. Og hadde pausene vært litt lengre, ville brodden kommet enda tydeligere fram.

Vanligvis er jeg ikke en tilhenger av direkte kontakt med sal og scene. Teater handler blant annet om kommunikasjonen mellom utøvere og tilskuere, men personlig er jeg redd for å bli hentet ut av den trygge tilskuerposisjonen. Jeg liker meg i denne rollen og har ikke lyst til å skifte over til utøversiden, og jeg er nok ikke den eneste som har det slik. Så når Subfrau mot slutten av forestillingen henter opp deler av publikum på scenen, priser jeg meg lykkelig over å befinne meg sånn ca. midt på rad fire hvor det er liten sjanse for å bli valgt ut. Men jeg hadde ikke trengt å uroe meg, for kontakten er ikke ondssinnet. Subfrau kjefter ikke – de gir snarere komplimenter. Vi blir direkte kurtisert. «Dere er så vakre,» sier de – og jeg lar meg selsagt smigre. Selv om jeg skulle ønske at Subfrau hadde gitt kritikken litt mer rom, er jeg imponert over måten de behandler en tematikk som kjønnsteorien med en slik letthet. ■



## Kjønnssirkus

AV ANETTE TH. PETERSEN

Enstad & Nilseng: **LOLA AND HER RED SHOES DANCING WITH CIRKUS POLSKI**

Av og med: Marika Enstad og Ulf Nilseng.  
Black Box Teater, Lille scene 30. september 2007

Stappet inn på Black Box Teaters Lille Scene er et lite sirkustelt, et partytelt og et tomannsorkester: *Lola and her red shoes dancing with Cirkus Polski*. Jeg vet ikke helt hva jeg hadde ventet meg, men jeg tror jeg fikk det. Eller, jeg er i hvert fall glad for det jeg fikk. Forestillingen starter med Lola som kommer trippende ned langs publikumsrekkene, mens hun forsøker å selge seg selv: «I will even lick pussy – it's not a problem.» På scenen overtar en filmprosjektor, med Lola foran kamera og Varga bak. Lola bor i Warszawa, og er overlykkelig over å bli funnet og reddet av Varga. «Have you come to

LOLA, av og med Marika Enstad (bildet) og Ulf Nilseng. Foto: Marit Anna Evanger.



take me away? I hate it here! I want to go to Oslo!», roper hun, mens man gjennom hele filmen hører lyden av et strømaggregat som surrer og går.

Og til Oslo kommer hun. Eller han. Eller kanskje hin, som man etter hvert bruker/sier innenfor kjønnteorien? Lola spilles av Ulf Nilseng og Varga av Marika Enstad. Lola har pupper (i hvert fall i flesteparten av antrekkene hun anvender), mens Varga har bart. Men Lola har også hårete bein og en tydelig penis inni badedrakten, akkurat som Varga har damerumpe, pupper og lår. Det gjøres ingen forsøk på å skjule kroppene, og etter hvert kommer kropps- og kjønnsproblematikken også mer eksplisitt fram.

### **Gimme me, gimme me, gimme me a man..**

Historien som utspiller seg handler like mye om Varga som Lola, men det er Lola som er trekkplasteret. Umiddelbart virker det som om Lola domineres av Varga, men etter hvert kompliseres forholdet, og verken Lola eller Varga er så éndimensjonale som

de framstår som ved forestillingsstart. En retorikk innenfor kjønnteorien er å etablere stereotypier, for så å ødelegge dem. Man viser altså fram et bilde eller en kategori, for så å demonstrere at det bildet du nettopp så ikke er ekte. *Lola and her red shoes* veksler mellom biologisk og sosialt kjønn, og viser hvor uproblematisk disse kan være å forholde seg til. Med kategoriene «mann» og «kvinne» som ytterpunkter, beveger Nilseng og Enstad seg i rommet som befinner seg mellom dem.

Forestillingen er naken og teatral, samtidig som den scenografisk er preget av ekstrem maksimalisme. Det er slapstick og cabaret, det er bruk av musikk vi alle kjenner og det er latterliggjørelse av kjønn. Det kunne vært billig – men det er det ikke. Det er kjønnteater sjeldent godt gjennomført.

### **Sweet dreams are made of this**

Et gjennomgående element er den suggererende popmusikken, fra sytti-, åtti- og nittitallet, som er så intens og samtidig ukomplisert/ Varga og Lola synger, og alle låtene har insisterende tekster som illustrerer forestillingens tematikk. ABBA's «Gimme me, gimme me, gimme me a man after midnight / won't somebody help me chase the shadows away?», Donna Summers *Hot Stuff*: «Looking for some hot stuff, baby, this evening / gotta have some hot stuff, gotta have some love tonight.» De kombinerer dansébåt-disco og dragqueens med sårhet og et desperat ønske om å bli sett. Det er Lola som er *Dancing Queen*: «You come in to look for a king / Anybody could be that guy / Night is young and the music's high / With a bit of rock music, everything is fine / You're in the mood for a dance / And when you get the chance...». Lola er både dronning på dansegulvet, og et redd lite barn som bare ønsker å bli tatt vare på.

### **Liv(s)redd**

«Jeg er ikke redd for å dø – det er livet som skremmer meg,» sier Lola på et tidspunkt. Selv om Nilseng og Enstad er morsomme, så ligger det et alvor bak. «Jeg føler meg som en homofil mann fanget i en kvinnekropp,» uttaler Varga til Lola. «Neida,» avfeier Lola ham, «du er jo en bajas.» Men det er jo nettopp en kvinnekropp vi ser på scenen, og i en scene litt senere får den homofile mannen i kvinnekroppen endelig komme fram.

Lola og Varga prøver å gjennomføre et forsvinningsnummer på sitt lille tomanns-orkester, et nummer som ikke lykkes. Til slutt mørklegges hele rommet. Kun lyden av Lolas trippende sko høres i rommet, samt hennes nervøse spørsmål om vi fortsatt er der – om noen er der. Med ett kommer det noe lys, og i handlevognene (innrettingen for forsvinningsnummeret) står Varga med naken overkropp, mens orkesteret kjæler med hvert sitt bryst. Rommet mørklegges igjen, og når lyset nok en gang kommer tilbake er Varga påkledd. De tre sitter fortsatt i handlevognene, men nå sitter de rundt et slags bål, mens Varga framfører en form for chant. Den foregående scenen nevnes ikke, og det er vanskelig å si om det var en erotisk drømmesekvens – eller utlevelsen av en seksuell fantasi.

### **Help me, I'm falling down**

«Won't somebody help me? I want to get out,» ber Lola ved to anledninger – og det er både komisk og hjerteskjærende samtidig. Og nettopp denne balansen mellom det komiske og det rørende er betegnende for forestillingen som helhet. De unngår elegant den flau smaken latteren kunne gitt, eller den avsmaken man får ved sterk selvmedlidenhet.

Forestillingen endrer tempo underveis, og veksler mellom det intense og det mer avslappede. I det ene øyeblikket danser Lola, og i det neste humper Varga løs på henne. Flere ganger, og i flere ulike stillinger. Til slutt ligger Lola som en dukke, nesten som en blås-opp-barbara, på gulvet. Med åpen munn, og armer og ben ut til sidene, mens Varga ligger og jukker oppetter en høyball. Desperat snakker han til Lola: «My heart hurts. A tiny person has entered my heart. Get out of my heart. Please help me.»

Overfor hverandres lidelser er Lola og Varga hjelpeløse. De knoter og roter, og får det liksom ikke helt til. Lola mener det blir for følelsesmessig for henne, hun vet ikke hvordan hun kan hjelpe Varga. De er desperate og frenetiske, og ikke før de får fysisk kontakt med hverandre roer de seg ned. Lola ligger på gulvet og kaver, og sier med mørk og mekanisk stemme: «Help me. I am falling down,» mens Varga marsjerer i sakte film mot henne. De klarer ikke å redde hverandre, men kanskje er forsøket på å redde hverandre like viktig. ■



## Selvbiografisk teater

AV ANETTE TH. PETERSEN

**ESTERS BOG** Tekst og idé: Iben Nagel Rasmussen. Med: Iben Nagel Rasmussen og Uta Motz. Odinteatret, Gjestespill, Fredrikstad, 18/9

(Fredrikstad): Frode Grytten uttalte i et intervju i Dagsavisen i høst (9. sept.) at vi ikke lenger ser de dønn vanlige, eksotiske menneskene. Hans siste bok *Rom ved havet, rom i byen* handler om de ikke-perfekte menneskene, de som aldri havner hos «Grosvold». Slik jeg leser det kan dette også sies å være Odin Teatrets og Iben Nagel Rasmussens prosjekt.

Jeg er delvis enig med Grytten: gjennom store deler av media omgir vi oss med historiene om de spektakulære menneskene, de ekstraordinære og de vidunderlige.

Rasmussen går på mange måter litt på tvers av Grytten i sin forestilling. Grytten uttaler at han tror vi lengter etter hverdagen. *Esters Bog* tar derimot det tilsynelatende ordinære og henter fram det ekstraordinære ved det. En slags «vi er alle unike og ekstraordinære»-tematikk.

### Et eget rom

Selv om *Esters Bog* handler om – og er en hyllest til – Ester Nagel, er den samtidig også en hyllest til oss «vanlige» mennesker, til alle historiene vi sitter på. Forestillingen har rom for refleksjon rundt våre liv i den lille timen den varer. Prosjektet kunne lett fått et annet utfall, men det er noe med den dypt personlige gjennomføringen som gjør det vanskelig ikke å la seg berøre. Historien om Ester er en forestillingsidé Rasmussen har hatt lenge, og som ble gjennomført da moren Ester havnet på sykehjem i 2003. Hun var da 85 år gammel og led av demens, noe hun hadde gjort en stund.

Scenografisk er forestillingen like naken som uttrykket, med hvite vegger som skrås innover i scenerommet. Rekvissittene består

av et enkelt bord med skrivemaskin, lampe og en stol på venstre side av scenen, og en enkel stol på høyre side. Midtveggen fungerer som videoskjerm for stillbilder og videosnutter fra Esters liv hvor vi innledningsvis får se stillbilder fra Esters gravferd, mens Uta Motz spiller fele i bakgrunnen.

Iben Nagel Rasmussen spiller vekselvis rollen som sin lettere demente mor og vekselvis seg selv i rollen som forteller. Hun er flankert av Uta Motz som spiller fiolin, synger vakre tyske sanger, og samtidig spiller rollen som den utålmodige Iben på besøk på pleiehjemmet.

### Som i et speil

Når Ester gjentar sitt spørsmål om hun kan få komme og bo hos Iben for jeg-vet-ikke-hvilken-gang, er det samtidig min mormor som spør meg for fjerde gang i løpet av omtrent like mange minutter om det stemmer at hennes sønn er død. Og det er min smerte, og etter hvert utålmodighet, som ligger i Uta/Ibens stemme når hun nok en gang svarer at det kan bli litt vanskelig. Kanskje til sommeren.

Iben har sett sin mor bli redusert til et barn, og den samme opplevelsen har nok de fleste av oss i publikum også hatt med noen av våre nærmeste. Gjenkjennelsen i framstillingen av et menneske med demens er ikke til å komme utenom. Og i tillegg smerten over hvilken desperat situasjon mange av de eldre befinner seg i. Det er utvilsomt at de ikke lenger kan klare seg på egen hånd, og mesteparten av tiden er de såpass demente at de ikke er seg helt bevisste tid og sted. Men det er klart at det må være, i de øyeblikkene hvor man er klar, både smertefullt, frustrerende og ikke minst bittert å oppholde seg på et pleiehjem. Vi møter også en Ester som i alderdommen tar ut en vrede hennes barn aldri har opplevd før. Et innestengt sinne over urettferdighet, og en bitterhet over alt man er blitt foruten i livet

### Rollebytte

Forestillingen varierer mellom scener som utspiller seg mellom mor og datter på pleiehjemmet, scener hvor Ester leser høyt fra sin dagbok og scener bestående av bilde- og filmframvisning av Esters liv på sceneveggen. Sistnevnte er da akkompagnert av Utas fiolinspill og tyske sanger.

Det er nærmest som å se en privat filma-

vis, og det er vanskelig ikke å bli engasjert, både fordi Iben er så nær stoffet og historien hun forteller, men også fordi det er så nært og samtidig så distansert at det er rom for egne assosiasjoner. For min mormor og farmor, for mine mareritt om hvordan jeg vil bli i min alderdom. Og ikke minst: hvordan mine foreldre vil eldes.

Iben er ikke nådig mot seg selv, nå i retrospektiv. Hun fremstiller seg selv som en utålmodig datter, som er irritert over sin mors glemsomhet og uselvstendighet. Og det er kanskje spesielt gjenkjennelsen av denne følelsen som skaper et slikt engasjement. For det er vanskelig å beholde besinnelsen når din egen mamma går tilbake til et masende barnestadium.

### Det nakne teatret

Forestillingen er strippet for staffasje på alle vis – og det er muligens det som gjør den så sårt å bevitne. Ester er alt annet enn ekstraordinær, og det samme kan muligens sies om forestillingen. Men samtidig er de begge spesielle i seg selv. Og så like våre mødre, bestemødre og egne liv. Det er vanskelig ikke å bli rørt og føle seg truffet når Ester nok en gang spør sin datter om å få lov til å flytte hjem til henne. Jeg skal ikke være til bry, sier hun og det skjærer i brystet på meg. Denne ydmykelsen til eldre mennesker, som føler seg gjemt bort og glemt. Det er en forestilling som konfronterer meg med mine familierelasjoner. Det er ikke bare en historie som fortelles, en anekdote, det er dypt personlig for Iben, og det blir i forlengelse av det også personlig for meg.

Forfatteren Ester kan være vanskelig å skimte bak demensen – akkurat som min mormors tidligere liv forsvinner litt der hun sitter på pleiehjemmet. Men neste gang jeg besøker henne, denne bittelille tognitti år gamle dama med litt slurvete gebiss, skal jeg se henne som mor til åtte barn. Som en som har drevet en gård under krigen, som har vært forelsket, som har mistet mange av sine kjære. Det er noe med alderdommen som stryker ut resten av livsløpet til vedkommende som sitter der. *Esters Bog* er en forestilling om mennesket bak seniliteten og alderdommen, og blir for meg en viktig påminnelse. ■



Lagerlöf: EN HERRGÅRDSSÄGEN, regi: Leif Stinnerbom. Västanå Teater, 2007.  
Foto: Lars Jacob Jacobson/Lars Sundstrand

## Mytisk om kjærlighet og galskap

AV IDALOU LARSEN

Selma Lagerlöf: **EN HERRGÅRDSSÄGEN**

Manus og regi: Leif Stinnerbom. Scenografi:

Inger Hallström Stinnerbom. Musikk og

musikkansvarlig: Magnus Stinnerbom.

Kostymer: Inger Hallström Stinnerbom.

Koreografi: Ola Stinnerbom. Berättarladen/  
Västanå teater

(Sunne): Berättarladen, den flotte store läven til Västanå Teater, ligger i Rottneros park like sør for Sunne i Värmland, med utsikt til Frykenskjøen. I disse landlige omgivelser finner man ett av Nord-Europas mest spennende og egenartede teatre. Teatrets kunstneriske leder, Leif Stinnerbom, har sammen med sin kone, kostymedesigner Inger Hallström Stinnerbom og sønnene, komponist Magnus Stinnerbom og danser Ole Stinnerbom, skapt et eget scenspråk. Det er vanskelig å gi en helt rasjonell forklaring på Leif Stinnerboms helt særegne evne til å skape teatermagi, men et viktig element er at det han skaper, er totalt teater:

Teksten, musikken, skuespillernes ekspresive uttrykksform, scenebildet, kostymene, alt smelter sammen til en helhet.

Han lykkes ikke alltid like godt, i Bergen skuffet han for eksempel med *En Midtsommernattsdrøm*. Men både *Gösta Berlings Saga*, *Hemsøboerne* (Riksteatret 2006) og folkemusikkversjonen av *Trylleflykten* hører til mine store teateropplevelser.

På Västanå Teater har Leif Stinnerbom i sommer vendt tilbake til Selma Lagerlöf. Tidligere har han skapt glimrende teater ikke bare av *Gösta Berling Saga*, men også av *Herr Arnes Penningar* og *Keiseren av Portugalien*

I år har han valgt en fortelling, en kort roman, som ikke er så kjent utenfor Sverige, men som hører til noe av det mest komplekse og moderne Selma Lagerlöf har skrevet: *En herrgårdssägen* fra 1899 er en underlig mytisk fortelling om sinnssykdom og kjærlighet, og om kunstnerkallets både destruktive og legende kraft.

I sin dramatisering tar Leif Stinnerbom seg ingen friheter overfor Selma Lagerlöfs tekst. Han følger historiens utvikling scene for scene slik hun har skrevet den. Det gjør det særdeles imponerende at hans versjon av *En herrgårdssägen* er blitt levende og sterkt teater.

*En herrgårdssägen* forteller historien om unge Gunnar Hede. Han er student i Uppsala, men studiene interesserer ham ikke.

Det eneste som opptar ham, er å spille fiolin. I den medrivende åpningsscenen opplever vi hans grenseløse henrykkelse over musikken, helt til han brutalt bringes tilbake til hverdagen: En kamerat og sambygding forteller ham at Gunnars mor, som er enke, har store problemer med å få endene til å møtes. Nå må Gunnar legge bort fiolinen, og få fart på studiene.

I stedet velger Gunnar å bli omreisende handelsmann. Han vil beholde herregården, derfor må han tjene penger. En vinter har han kjøpt en stor geiteflokk i Norrland. Den skal han selge med god fortjeneste i Värmland, men på veien dit blir han overrasket av snøstorm og kulde, og mister alle geitene. Det går hardt innpå ham, og når hans forlovede like etter gjør det slutt, går han fra forstanden. Han fortsetter som kramkar, men oppfører seg så underlig at han får tilnavnet Getabocken, og er til spott og spe blant bygdefolket.

Parallelt med Gunnars skjebne, forteller *En herrgårdsägen* om den foreldreløse Ingrid Berg. Gunnar Hede har truffet den 13-årige jenta i selskap med gategjøglere i Uppsala, og forsvart henne når de har anklaget henne for ikke ha fnugg av kunstnerisk talent. Nå er hun blitt 18 år, hun er blitt adoptert av en prestefamilie, men av mangel på kjærlighet vantrives hun så intenst at hun sykner hen. Tonene fra Getabockens fiolin bringer tilbake minnet om hennes første møte med Gunnar Hede, og redder henne fra døden i aller siste øyeblikk.

*En herrgårdsägen* er fortellingen om hvordan Ingrid klarer å frelse Gunnar fra galskapen ved både å elske ham og stille krav til ham, og om hvordan hans kjærlighet gjør livet så meningsfylt for henne at hun velger å leve. De to skadeskutte menneskene overlever til slutt fordi de betyr noe for en annen.

Slik gjenfortalt blir budskapet kanskje enkelt, naivt og romantisk. Men det har en allmenngyldig sannhet, og det er helt i tråd med all moderne psykologi. I *En herrgårdsägen* smelter Selma Lagerlöf elegant eldgamle mytiske elementer sammen med sin tids nye kunnskaper. Og spesielt etter pause, når konflikten mellom Ingrid og Gunnar tetner til, blir fortellingens fabel sterkt, intenst, men også usentimentalt formidlet, og selve sluttscenen går rett til hjertet.

Her gjør du det unødvendig kompli-

sert ved å introdusere skuespillerne før du kommenterer regigrepet, altså dubleringen. Setningene kan bare bytte plass: Leif Stinnerbom har to har tatt to dristige, og meget vellykte, grep: For det første lar han fiolinspilleren Gunnar Hede tolkes av Lars Wærnstad, en «ekte» fiolinvirtuos. Musikeren spiller fiolin mens skuespilleren med stor innlevelse later som han spiller. Stinnerbom går et skritt videre: Han lar også to forskjellige skuespillere dele på rollen som Gunnar. Jakob Hulcrantz Hansson er den friske Gunnar Hede, den følsomme og kloke unge mannen som en gang gjorde et uutslettelig inntrykk på Ingrid, mens Henrik Norlén er Getabocken, hans syke jeg. Denne splittelsen gir enkelt og overbevisende uttrykk for Gunnars schizofreni, samtidig som den forklarer hvorfor Ingrid (Mirja Turestedt) lenge nekter å innse at Getabocken og Gunnar er en og samme person. Det er tre sterke, uttrykksfulle og gripende rolletolkninger.

Björn Soderbäck er både den spreke gjøgleren Herr Blomgren og den alvorlige presten, mens Anki Larsson er sjarmerende naiv som den fordums sirkusartisten Miss Viola, tilforlatelig og sterk som Mor Anna Stina, og ganske uutgrunnetlig som Gunnar Hedes ulykkelige, men beregnende mor. Vanja Blomquist er striks prestefru, men også bestemt og effektiv som Bergrådinnans husholderske, Jungfru Stava, mens Hanna Kulle går fra å være Gunnar Hedes stolte og kalde forlovede, via en god gammeldags glansbilde-engel, til den farlige fascinerende fru Sorg. Olle Stinnerbom gjør et fantastisk danse-akrobatikknummer som Graveren.

De visuelle høydepunktene avløser hverandre: Praktfull er geitenes dødsferd gjennom timils-skogen, men også Flaggermusballetten og Fru Sorg fryktinngydende besøk hos Bergrådinnen – for bare å nevne de sterkeste scenene og Inger Hallström Stinnerboms mest fantasiegygende kostymer. Lars Jacob Jacobssos smidige scenografi og hans interessante bruk av både scenerom og publikumsområde skapte også en egen nærhet til det teatrale.

Til neste år fyller Selma Lagerlöf 150 år, og det skal Västanå Teater naturligvis feire. Det er bare å håpe at de gir enda flere anledning til se deres fantastiske versjon av *En Herrgårdsägen*. ■



## Oppløst Faust

AV THERESE BJØRNEBOE

Goethe: **FAUST** Regi: Runar Hodne.

Scenografi: Olav Myrtvedt. Torshovteatret, 7/9

Den nye Torshovgruppa, som består av regissør Runar Hodne og skuespillerne Monna Tandberg, Anders T. Andersen og Birgitte Larsen, åpnet høstsesongen med en nåtidig iscenesettelse av *Faust*. Forestillingen varte ikke lengre enn en times tid, og tok følgelig utgangspunkt i en radikalt bearbejdet versjon av teksten.

I dag er det ikke unvanlig å se klassikeroppsetninger som er skåret ned til kinofor- mat, og spesielt ikke på Nationalteatret. Det gjelder både Eirik Stubos oppsetninger av Ibsen, og bl.a. Sofia Jupithers iscenesettelse av *Glassmenasjeriet*. Når forkortelsene fungerer skyldes det blant annet at disse dramatikerne skrev innenfor dramaturgiske

FAUST i regi av Runar Hodne, Torshovteatret 2007. Foto: Kristine Jakobsen



modeller som vi i dag er så fortrolige med at de kan virke overforklarende. Ved å redusere tekstenes ordrikdom blir stykkene mer utfordrende eller åpne. Det avgjørende er selvfølgelig om bearbeidelse og regi ivaretar en kompleksitet i stoffet og stykkene, eller om de tvert imot forenkler og banaliserer dem og gjør dem mer tilgjengelige og publikumsvennlige. Saksen er et tveegget arbeidsredskap.

Runar Hodne har med sine oppsetninger de senere årene, først med *Fruen fra havet* og deretter *Byggmester Solness*, etter mitt skjønn ikke riktig lyktes i å forsvare de radikale kuttene og bearbeidelsene gjennom regi og tolkningskonsept. Forestillingene har et sterkt anslag, visuelt og konseptuelt, men også en tendens til å tømme seg, eller vise fram kortene altfor tidlig.

I Runar Hodnes oppsetning av *Faust* ligger det oppsiktvekkende i at hovedrollen blir spilt av en kvinne, Monna Tandberg. Hvis man skal sammenlikne den med andre klassikeradapsjoner fra de siste årene, trenger man ikke å se til Nationaltheatret,

men heller til Goksøyr og Martens videre-diktning av *Villanden* på Torshovteatret under Ibsenfestivalen i fjor. Her var Hjalmar Ekdal transvestitt, og tragedien en følge av at han ikke kunne akseptere sin egen legning. Her sluttet det med Hjalmars selvmord, ikke med Hedvigs, samtidig som Hedvig ble et bindledd mellom sal og scene, og publikums identifikasjonsobjekt. Hun ble spilt av en tenåring og amatør, og dette grepet skjøv forestillingen i retning av dokumentarteater i den nye og realitypregede betydningen av dette begrepet.

*Faust* åpner lovende med Monna Tandbergs sikre framførelse av åpningsmonologen i stykket. Her framstår Fausts kjønn som irrelevant i forhold til de problemene som hjem søker henne, i forhold til et akademisk og distansert forhold til livet, nå da tiden er i ferd med å løpe ut, og alderdommen innhente henne.

Det blir mer problematisk når kjønnsskiftet til Faust følges opp av at Gretchen må være en ung mann: Hans, spilt av Røise (som også spilte Hjalmar Ekdal *Villanden*).

Både kjønnsskiftet og moderniseringen, har ført til at man har diktet til nye replikker og gjort språket røffere og mer nåtidig. Men akkurat som *Villanden* lider forestillingen av at bearbeidelsen ligger alt for tett på originalteksten/ forelegget, at man beholder så mye av plotet og storyen at skjøtene mellom de to nivåene tilraner seg altfor mye oppmerksomhet.

Kjønnsskiftet reiser problem som får de to planene til å drive mot hvert sitt hold, og prosjektet til å oppløse seg. For når Monna Tandbergs Faust, som en godt voksen kvinne, sjekker opp ynglingen Hans, er det vel meningen at vi skal applaudere det i kvinnefrigjørings navn? For det er jo ikke meningen å eksponere det anstøtelige ved at en eldre kvinne har sex med en ung mann, slik det derimot kan være noe anstøtelig ved hvordan en eldre mann (Faust) forfører en ung og naiv kvinne (Gretchen)? Resultatet av kjønnsskiftet til Faust og Gretchen er at publikum vil føle minst like mye sympati med begge parter. Både med hun som forgriper seg, og han som lar seg forføre, simpelthen fordi kjønn skaper andre assosiasjonsrom rundt rollene. På tross av at Faust handler i «vond tro» og har usei-riøse hensikter.

Kjønnsskiftet fungerer tankevekkende så lenge effekten er komisk – som når Hans overtar en del av Gretchens replikker, og iscenesettes som omsorgsperson. Andre ganger blir man mest opptatt av de kunst-grepene som skal til for å følge opp kjønnsskiftene, for eksempel hvordan oppsetningen forsøker å kompensere for Gretchens graviditet, når «hun» er en mann.

Runar Hodnes intensjon er å vise hvor frekk og frivol *Faust* egentlig er, men det gis ikke noe rom for Gretchen-tragedien i dette konseptet; og da forsvinner jo mye av kraften i stoffet. Man kan naturligvis fatte medynk med den bebrillede unge Hans, men «tragisk» kan han bare kalles i ungdomssjargong (som et «håpløst» tilfelle), eller på et privat plan.

På grunn av mange komiske opptrinn og dyktige skuespillere, var det lett å bli sjarmert, og *Faust* er dessuten et teatralt stykke som inviterer til det burleske. Men det kompenserer ikke for mangler ved tekstbearbeidelsen, og da er det lett å gripe til – den ofte misbrukte – betegnelsen «påfunnsteatret». ■

FADEREN, Regi: Jan Maagaard, Den Nationale Scene, 2007. Foto: Bent Synnevåg



## Stilisert melodrama

AV KNUT OVE ARNTSEN

August Strindberg: **FADEREN** Norsk overs: Kari og Kjell Risvik. Regi: Jan Maagaard. Scenografi: Peter Schulz. Den Nationale Scene, Store Scene. Premiere 8. september 2007

(Bergen): I den klassisk-modernistiske regi-tradisjonen tilrettelegges dramaet for tilskueren, slik at en spesiell tolkning eller konseptjon lar seg utlede. Den russiske varianten av denne tradisjonen arbeider med teksten på en idealistisk måte, dvs. at det er underteksten som ofte ikke bare spilles, men som dessuten visualiseres. En slik tilnærming ser

ut til å ha slått gjennom i nordisk regiteater, noe Jan Maagaards oppsetning av *Faderen* kan sees i forhold til, uten nødvendigvis å være inspirert av russiske forbilder. Det er imidlertid et faktum at den russiske regiskolen med bakgrunn særlig i St Petersburgs Teaterakademi har satt spor etter seg både i norsk og dansk regiteater.

Hvis en vil utlegge en dramatisk tekst fra en gitt eller normativ forståelse, er det en tradisjon som kunstnerisk sett har overlevd seg selv. Det vil alltid være mulig å arbeide med tekstens dimensjoner på forskjellige måter i regiteatret, men erfaringer har vist at den intensjonelle fortolkning og formidling ikke lenger tilfredsstiller tilskuerens behov til å være interaktive og reflekseive i forhold til kunstverket eller teaterforestillingen. Derfor må en slippe kravet på å forstå teksten i forhold til en gitt samfunnsorden eller et gitt estetisk program som står i for-

hold til konvensjoner og regianvisninger, noe som avspeiler seg i måten regissører i dag har slitt for å komme løs fra den tvangsmessige bindingen til sceneanvisninger så vel som tolkningstradisjoner. Det er også tilfelle med denne oppsetningen.

### Ekteskapet som tvangstrøye

I August Strindbergs *Faderen* på Den Nationale Scene blir vi som publikum konfrontert med en dramatisk konflikt som tematisk dreier seg om farskapets problem og ekteskapet som tvangstrøye. Det er tvilen på om han virkelig er far til sin egen datter som snur opp ned på livet til rittmesteren, spilt av Jan Grønli. Han har gående en konflikt som skal bli katastrofal med sin kone Laura, spilt av Marianne Nielsen. Konflikten dreier seg om datteren Bertha og hennes videre oppdragelse. Faren vil at datteren skal komme til et liberalt og frilynt miljø, mens moren holder på en streng kristen oppdragelse som innebærer at hun må innlosjeres hos noen i byen som kan garantere for det kristelige livssynet. Denne konflikten ser ut til å tilspisse seg, og utfolder seg fritt foran øynene på huslegen Dr. Østmark spilt av Gard Skagestad. Det må komme til en utladning av konflikten. I åpningsscenen blir en soldat spurt om han vil vedstå seg et farskap som alt tyder på at han er «medskyldig» i, men han forneker det under henvisning til at man kan ikke vite det. Dette er en tid uten muligheten til teknisk og medisinsk overprøving. Rittmesteren blir selv offer, ikke fordi han vil fornekte at han skulle være faren til sitt barn, men fordi Laura antyder at han kanskje ikke er det. Dermed kommer han ut av psykisk balanse, og blir et lett offer for Lauras spill på at han er sinnssyk. Hun stempler som feberfantasier en hver antydning om at han mener hun skal ha fått ham til å tro han ikke skulle være far til Bertha. Rittmesterens tragedie utspiller seg på det mest groteske og nærmest komiske.

Laura fant virkelig måten å kontrollere ham på, slik at hun samtidig kunne redde datteren fra å havne i frisinnede miljøer. Dette er klassisk melodramatisk teknikk. Så kan en diskutere om Strindberg så det slik at det er selve kvinnesinnet det er noe galt med, og om det er dette som utløser den tilsynelatende meningsløse konflikten. Tolkningen går mer i retning av å se på selve ekteskaps-pakten som en tvangstrøye som kveler for-

nuften og knekker den psykiske likevekten. Når så tvangstrøyen blir tatt i bruk helt konkret når rittmesteren umyndiggjøres, blir den så en metafor på ekteskapspakten. Scenen hvor tvangstrøyen blir lurt på ham i et av hans deliriske anfall, godt hjulpet av ammen, er stillferdig og rørende spilt med Ragnhild Hiorthøy i den lille men farlig besnærende rollen som ammen.

Laura spilles av Marianne Nielsen på en fengslende måte, i den forstand at Laura fremstilles som uangripelig, en som har alt under kontroll og kan oppnå alt gjennom en sluhet som ikke er synlig på noen annen måte enn i det gjennomkontrollerte kroppsspråket. Jan Grønli rittmester er tilsvarende overbevisende spilt, en av de beste rolletolkninger jeg har sett fordi Grønli behersker et klassisk-modernistisk formspråk som er blandet opp med en ekspresiv melodramatisk stil som spiller på det komiske i situasjonen. Det går ikke utover den tragiske dimensjonen, men det er innlysende at melodrama-tradisjonen ligger bak Strindbergs tekst, på samme måte som i flere av Ibsens samtidsdramaer. Det svarer også til Maagaards regigrep, i den grad han visualiserer og kontrasterer teksten på en frodig og fargerik måte, med bruk av stiliserte tablåer som viser underteksten. Faderen er skrevet som et kammerspill, men satt opp på en stor scene må det ta virkemidler i bruk som overskrider det realistiske for ikke å snakke om det naturalistiske. Stemninger visualiseres også gjennom det scenografiske arbeidet til scenografen Peter Schulz og lysdesigner Arne Kambestad. Per Nørgaards ekspresjonistiske musikk har noe melodramatisk over seg brukt på denne måten, som ledsager til spillet og dets stemninger.

Oppsummerende sagt, er dette en vellykket regiteateroppsetting med gjennomførte skuespillerprestasjoner, og det er en tekstforståelse som tar oss inn i et billedlig og musikalsk univers av stilisert melodrama. Ordet blir forstått som bilde og omvendt, i skarp kontrast til ordet som bokstavelig tekst. Jan Maagaards oppsetting av Faderen balanserer hårfint mellom tekstuell idealisme og visuell iscenesettelse av undertekst. Den har likevel ikke strukket seg utover den klassisk-modernistiske regitradisjonen på noen virkelig radikal måte, og kanskje var det ikke meningen heller. Her ser vi regitradisjonen og den klassiske skuespillerkunsten på sitt mest modne. ■

ERASMUS MONTANUS, regi: Gábor Zsámbéki, Nationaltheatret 2007. Foto: Erik Berg



## Krystallklar Holberg

AV THERESE BJØRNEBOE

Ludvig Holberg: **ERASMUS MONTANUS**

Regi: Gábor Zsámbéki. Scenografi: Csörsz Khell. Kostymer: Ingrid Nylander. Lysdesign: Bjarne Svendsen. Komponist: László Sáy Nationaltheatret, Hovedscenen, 20/10

Gábor Zsámbékis oppsetning av *Erasmus Montanus* framstiller oss for et fattigslig gårdstun, med flere skigarder, en trebrønn, mye løst høy, en komposthaug og en bratt fjellvegg som reiser seg bak.

I dag er en slik form for historiserende detaljrealisme noe man sjeldent ser i teatret.

Men regissøren har en god begrunnelse for å sette opp stykket slik, for hver eneste rekvistitt, eller gjenstand på scenen, representerer en ny snublestein for den overstuderte Erasmus Montanus. Og bl.a. slik viser denne estetikken seg å være fundert i en klok og anskueliggjørende lesning av Holbergs stykke, og hans tvisynte og realistiske virkelighetsbilde.

I åpningsmonologen blir publikum introdusert for stykkets hovedanliggende: «Det er merkelig med lærde folk at ingen kan tåle at også andre er lærde,» sier Jeppe, Erasmus' far (Per Jansen). Holberg viser at fornuft og klokskap er likelig fordelt mellom bønder og lærde. For den spregstudererte Rasmus Berg/Erasmus Montanus, har skrevet sin far på latin, selv om han utmerket godt vet at faren ikke vil skjønne et ord av det.

I Jeppe monolog introduseres man også

for Per Degn, som i fortsettelsen av stykket er Erasmus' rival – fordi han må slåss for å forsvare bildet landsbyen har av ham som en lærd person. Noe Erasmus med skadefrohet snart vil forsøke å bevise at Degn absolutt ikke har dekning for.

Holbergs tekst er et overflødigthorn av aforistiske og skarpe replikker, men er samtidig strengt økonomisk. Det samme kan sies om Zsémbe'kis oppsetning, som på den ene siden er både burlesk og teatral, men også preget tilbakeholdenhet og bevissthet. Teksten er modernisert på en moderat måte som bevarer særpreget. Erasmus' foreldre, Mor Nille (Anne Marit Jacobsen) og Jeppe (Per Jansen), kunne invitert til «fjelebod-spill», men framstår her som publikums stedfortredere. Der Jacob (Thorbjørn Harr), Erasmus' bror, vel må kunne sies å være stykkets egentlige helt.

Det er de intellektuelt pretensiose som blir gjenstand for parodi og satire, i første rekke Erasmus (Henrik Rafaelsen) og Per Degn (Finn Schou), og i noen grad også Montanus' forlovede (Marian Saastad Ottesen) som Zsémbe'ki lar opptre i opera-parodi i en scene hvor hun ikke er tilstede i originalteksten.

Henrik Rafaelsen gjør et paradenummer hvor komikken ligger i kontrasten mellom Erasmus forvokste intellekt og lite utviklede sanselighet eller kroppsberedskap. Alle gjenstandene på scenen gir som sagt anledning til fysiske slapstick som med en noen ganger hjerteskjærende brutalitet snur Erasmus' filosofi på hodet. Slik den kommer til uttrykk i stykkets mest berømte replikkveksling hvor Erasmus ved hjelp av en syllogisme hever seg over naturlovene og «beviser» at Mor Nille er en stein. (Noe han gjentar i en senere scene hvor han «beviser» at Per Degn er en hane). For det Zsémbe'ki og det store gjøglertalentet Rafaelsen viser oss er jo det motsatte – ikke åndens (Erasmus') opphøydhed, men dens fangenskap i en stor og ulenkkelig kropp. Og i andre, og vel så komplekse, historisk-materielle omstendigheter.

Det er nærliggende å se stykket som en polemikk mot den engelske empiristen Berkley. Berkley benektet muligheten til å bevise den fysiske verdens eksistens – hvilket provoserte Samuel Johnson til å bevise det motsatte ved å sparke til en stein av full kraft. Hos Holberg dreier det seg likevel vel så mye om å vise at Erasmus bruker de

studiene som foreldrene hans har påkostet ham på en forkastelig måte. For som den intellektuelle snobben han er, mener han at kunnskapsformidling ligger under hans verdighet. Det som teller er å kunne disputere med glans.

I *Erasmus Montanus* tilbakeviser Holberg en slik villfarelse gjennom en practical joke mot slutten av stykket. Men når stykket virker så forbløffende aktuelt, skyldes det ikke bare ironien overfor intellektuelle – men at regissøren gir like stor vekt til den «motsatte» diskusjonen. For det fins også «en annen» Erasmus, eller om man vil, en annen prototyp på en intellektuell. Og det er rollen som kunnskapsformidler som egentlig er den tyngste og mest krevende. Holbergs Erasmus bringer nemlig med seg moderne ideer tilbake til landsbygda og hevder at jorda er rund.

Den som først slår ned på kjetterske ideene, er rittmesteren (Håkon Ramstad), og her finner Erasmus en langt sterkere motstander enn i den alkoholisererte og halvstudererte Per Degn. Per Degn vet jo at han fusker i faget, men rittmesteren er simpelthen ignorant, og mot dumskapen kjemper som kjent selv guder forgjeves. Det er relativt mye vanskeligere å briljere når man mener alvor, og – som Henrik Rafaelsen ypperlig får fram – mister man lett både seg selv og sitt språklige og intellektuelle fotfeste når man skal forsøke å gjøre seg forstått av noen som er, eller man mistenker for å være, dummere enn man er selv.

Det får meg til å tenke på Frp's evne til å gjøre motstanderne sine språklige og intellektuelt avmektige, siden reaksjonære har så mye lettere spill når de er dumme (Frp, Stutum) enn når de er intelligente.

Holberg gir derfor stykket en både happy og bitter end, hvor Erasmus gjør som Galilei og avsverger sine egne ideer. Slutten er forresten ikke det eneste ved Zsémbe'kis oppsetning som kunne bringe tanken til Brecht. Jeg tror ikke jeg har sett en så krystallklar, dialektisk og samtidig overskuddspreget Holberg-oppsetning. ■



## Rørende realisme

ANETTE TH. PETERSEN

**BREAKING THE WAVES** Etter filmmanus

av: Lars von Trier, David Pirie, Peter

Asmussen. Regi og oversettelse: Line Rosvoll.

Produksjonsdesign: Siri Langdalen. Oslo Nye,

Centralteatret. Premiere 4/9

Lars von Triers film *Breaking the Waves* fra 1996, med Emily Watson i hovedrollen, ble denne høsten flyttet over på teaterscenen til Oslo Nye Teater. Den nakne råskapen som er betegnende for von Triers filmer er transformert til en mer lavmælt, men fremdeles naken, smerte. Historien om Bess som bor med sin mor i et lite og strengt religiøst samfunn langs Skottlands kyst et sted, har i denne teaterversjonen klart å få med seg den eimen av sjø og vind som preger von Triers film. Vi følger den barnaktige Bess som møter og forelsker seg i Jan fra oljeplattformen, noe som ikke får umiddelbar aksept innenfor kirkesamfunnet.

Roller som Bess spilles av Nina Ellen

BREAKING THE WAVES, regi: Line Rosvoll. Oslo Nye, 2007. Foto: Marit Anna Evanger



Ødegård, som skildrer en barnlig Bess med intens livsglede. Jan spilles av Dennis Storhøi, og Ødegård og Storhøi leder oss gjennom forestillingen med presisjon og sikkerhet. Forestillingens scenografiske utforming er både klaustrofobisk og optimistisk. Rommet minner om en wokpanne i utforming (eller en skate-bane, som nok heller er tilfelle, tatt i betraktning at hip-hop/skate-utgaven av *Nøtteknekkeren* spilles på samme scene), med runde vegger. Dermed er utøverne nærmest fanget i bunnen av rommet – som med sin vide topp likevel gir en følelse av at friheten er innen rekkevidde. Veggene er designet slik at de skal minne om tunge jerndører, som har rustet i hardt vær. Det er litt synd at de er utformet i et mye lettere materiale, og at dette skinner så godt gjennom. Lettheten i materialene, og konstruksjonen som gjør at disse sitter litt løst, og bryter med realismen som ellers dominerer i forestillingen.

### Kjære Gud

Bess er vokst opp i et samfunn hvor Gud er en like naturlig samtalepartner som noen. Det som skiller Bess fra resten av kirkesamfunnet er hennes personlige omgang med Gud. Hun snakker med Gud, spør ham om råd, og han svarer henne via henne selv. Bess snakker til Gud med sin lyse barne-

stemme, mens Gud svarer med en mørkere stemme. Blant annet ber Bess Gud om velsignelse for å få gifte seg med Jan før hun henvender seg til resten av kirkesamfunnet sitt. Umiddelbart virker måten Guds stemme kommer til uttrykk gjennom Bess noe komisk, men det komiske aspektet forsvinner raskt. Det er vanskelig å tolke disse samtalen, men i regissør Rosvolls iscenesettelse av *Breaking the Waves* får jeg inntrykk av at stemmen til Gud kommer fra Bess mer enn fra en høyere makt. I von Triers film er det mer usikkert hvordan dette henger sammen, mens Rosvoll ser ut til å ha tatt sterkere stilling til dette. På mange måter gavner dette forestillingen – da tematikken blir klarere. *Breaking the Waves* handler dermed først og fremst om Bess, og om hennes virkelighetsoppfattelse. Samtidig får vi innblikk i misforståelsene, og ser denne virkelighetsoppfattelsen fra andre vinkler. Det er likevel Bess vi hele tiden sympatiserer med.

Bess blir i all sin intensitet stående som det naturlige midtpunktet. Vi følger hennes ekstreme glede over ekteskapsinngåelsen med Jan, og hennes like ekstreme depresjon når Jan må returnere til plattformen og etterlater seg Bess alene for noen uker. Når Jan kommer ut for en ulykke på plattformen og havner på sykehus intensiveres følelsene på scenen for alle parter. Her ba-

lanserer forestillingen elegant mellom det distanserte og engasjerte blikket. Mange av scenene er intense og dramatiske, men ensemblet klarer å lede oss utenom det melodramatiske. Bess sitt forhold til Gud er så intimt og fortrolig, og i Bess sin virkelighetsoppfatning kan samtalen hun har med Gud få direkte konsekvenser. Dermed tror hun at det er hennes feil at Jan skades, at dette kommer som en konsekvens av hennes inderlige bønn om å få Jan hjem igjen, og følgelig må hun bøte for dette. Når Jan i sin fortvilelse over sin egen sykdomstilstand ber Bess om å finne andre menn, tar hun dette bokstavelig og ser det samtidig som en mulighet til å hele Jan.

### Engasjerende og rørende

Det eksisterer selvfølgelig en hel rekke ulike lesninger av von Triers film. Irena S. M. Makarushka leser *Breaking the Waves* som Bess sin kamp for å være «god» i et patriarkalsk samfunn,<sup>1</sup> mens Lars von Trier selv skal ha uttalt at det bare er «a simple love story». Å kalle *Breaking the Waves* en enkel kjærlighetshistorie passer vel ikke helt inn under mine paraplyer, verken for det enkle eller for kjærlighetshistorier, men slik dramaet står seg i Rosvolls iscenesettelse, er det kjærlighetshistorien som får hovedfokus. De resterende temaene og historiene kommer som en forlengelse av forholdet mellom Bess og Jan, og samler forestillingen godt under et hele. Bess støtes ut av kirkesamfunnet, og dermed også av sin egen mor, når hun gjennomfører det som hun selv forstår som botshandlinger og kjærlighetserklæringer ovenfor Jan. Den underliggende kompleksiteten kommer her fint fram, og unngår å drukne i de sterke følelsene som skildres. Samtidig engasjerer og rører forestillingen store deler av publikum til tårer, noe man sjelden opplever i teatret. Oslo Nye Teaters versjon av *Breaking the Waves* er en varm og skjør skildring, som skiller seg fra filmen og dermed sikrer sin selvstendighet. ■

### NOTER

<sup>1</sup> Makarushka, Irina S. M.: «Transgressing Goodness in *Breaking the Waves*», fra *Journal of Religion and Film*, vol 2, nr 1 April 1998, internett: <http://www.unomaha.edu/jrf/breaking.htm>

## Bertolt Brecht – en uforutsigbart aldrende partner i ringen

Brecht-kretsens tanke om (musikk)teater som «Lærestykker» (*Lehrstück*), hadde ikke bare selve teaterrommet, men også en bredere offentlighet som «læringsarena». Når derfor Transiteatret-Bergens skandinaviske uroppførelse av Brecht/Eislers *Die Maßnahme* under vårens Festspill viste seg å reise, ikke bare politiske, men også noen prinsipielle estetiske diskusjoner om Brecht og Brechtteateret selv – åpnes det en diskusjon som det kunstnerisk kan være verdt å holde litt fast ved.

Med et verk og en biografi skrevet inn i en tid av kamp og ideologisk blokkdeling, preges ofte forståelsen av Brecht som person, dramatiker og teoretiker av fordommer ubevisst rotfestet i klassekamp og kald krig. For en konstruktiv diskusjon om Brecht generelt, og om lærestykker og *Die Maßnahme* spesielt, er det desto viktigere at den – også med tanke på framtiden – nettopp ikke bygger videre på slike avleirete og gale premisser. Og ja; det finnes – også når det kommer til Brecht og *Die Maßnahme*

– noen kjensgjerninger som det kan være viktig å bringe inn i en diskusjon:

**Første nedisete forestilling:** *Lærestykker* = teater uten publikum

Fra teoretikeren Reiner Steinwegs «gjenoppdagelse» av Brechts lærestykker tidlig på 70-tallet, fryses den dramapedagogiske/didaktiske forestillingen om *Die Maßnahme* som et teater som nettopp ikke er ment for oppføring og publikum, men utelukkende for de spillende utøverne.

**Første tilsvar:** *Dersom lærestykket Die Maßnahme ikke skulle oppføres med publikum til stede, hvorfor satte forfatterne det da selv opp med publikum til stede?*

Det er en godt foredlet halvsannhet, mer enn en godt bevart hemmelighet, at *Die Maßnahme* ble skrevet for «et teater uten tilskuere», og at dermed en offentlig oppføring i dag – i Bergen eller andre steder – skulle «hvile på et paradoks». Riktig er det derimot at lærestykket, fra Brecht/Eislers uroppførelse i Berlin 1930 til stykket

ble forbudt i 1933, ble spilt – ikke bare for et publikum – men for et tallrikt publikum fra Berlin i Øst til Wien i sør. Og videre: Dersom det skulle forholde seg slik, som det ofte har blitt hevdet, at *Die Maßnahme* fra Brechts side utelukkende var ment som et internt rollespill for amatører, hvorfor var han da selv med å sette det opp med fire av Tysklands beste aktører på scenen? Og hvorfor ble en av Tysklands stjernetenorer – Topiz – hyret inn til å synge et særdeles krevende musikalsk solistparti under orkesterledelse av en høyst profesjonell dirigent og tidligere elev av Arnold Schönberg? Sannheten – og kan hende også kvaliteten – ligger nettopp i et både/og; i krysningen mellom profesjonelle og amatører, mellom kvalitet, virtuositet og folkelighet, og ikke minst, mellom deltakende tilskuere (publikum) og tilskuende deltakere (det dømmende koret).

**Andre nediste forestilling:** *Die Maßnahme* = et teaterstykke

Det er en alminnelig oppfattelse – også

i Brechtforskningen – at *Die Maßnahme* er et teaterstykket av dramatikerens Bertolt Brecht.

**Andre tilsvaret:** *Et oratorium er ikke et teaterstykket. Eller: Bør vi se bort fra Johann Sebastian Bach når vi snakker om Matthäuspasjonen?*

*Die Maßnahme* er nettopp ikke et teaterstykket av Bertolt Brecht, men en kompleks og original komposisjon av teater og musikk, skrevet – i en musikkhistorisk sammenheng – unik dialog mellom autorene Bertolt Brecht og Hanns Eisler. Å forsøke å forstå «teksten» uten å ta hensyn til «musikken» er – fra mitt ståsted – umulig all den tid tekst og partitur er utarbeidet som en komposisjon mellom musikken i teateret og teateret i musikken.

**Tredje nedisete forestilling:** *Verfremdung = distansert = følelseskaldt*

En utbredt oppfattelse av Brechts teori om Verfremdung eller underliggjøring er at den er ensbetydende med en gjennomgripende «kald» og «distansert» spillestil.

**Tredje tilsvaret:** *For at noe i det hele tatt skal kunne fremmedgjøres/underliggjøres («verfremdes») må det først være kjent.*

Dersom Brecht/Eisler (Dessau & Weill) var «imot følelser», hvorfor skrev de da overhodet poesi og musikk? Det som de to derimot vendte seg mot var «føleri», dvs. dyrkelsen og privatiseringen av «De store følelsene», av følelse for følelsens skyld, slik de også var motstandere av kunst for kunstens skyld. For ikke å bli hengende i klisjeen om «det følelseskaldt», så endret da også Brecht teksten i nettopp *Die Maßnahme* umiddelbart etter premieren. Der det i desember 1930 het at «den unge kameraten innså at han hadde satt følelsene framfor forstanden», het det fra og med 1931: «den unge kameraten innså at han hadde skilt følelsene fra forstanden.» Jeg tror også at jeg har de fleste med meg på at det å være, eller å framtre «kjølig», også er forbundet

med (og forbindes med) en følelse, eller at det ligger en følelse i det å løse en oppgave, komme til (selv)innsikt eller å forstå et problem. Brechts bitende dagboknotat får stå (følelseskaldt) ukommentert: «*Etter at jeg med min beste vilje ikke kom noen vei med innlevelsesteateret, bygget jeg for innlevelsen lærestykket.*» (Dagbøker s.225)

**Fjerde nedisete forestilling:** *Brechts teater = teater uten «effekter»*

Kanskje den vanligste oppfattelsen av Brecht og Brechts teatersyn, hviler på tanken om et asketisk teater – strippet for «virkemidler» og «effekter».

**Fjerde tilsvaret:** *Ville en teknologioptimist som Brecht basert seg på 80 år gammel teknologi for å lage en «autentisk» oppføring?*

Brecht var ingen teknologisk «asket» – ingen fiende av teknisk utvikling, verken på eller utenfor teateret. Tvert i mot var han, mer enn de fleste i sin generasjon, utrøttelig opptatt av teknologi og av teknisk fremskritt. Fra radio til filmprojeksjon, fra jazz til moderne sceniske uttrykk: det som kunne brukes skulle brukes for å drive teateret videre i en ny tid. Hvorfor – og dette får bli mitt siste retoriske spørsmål – hvorfor skulle vi da i dag gå 80 år tilbake i teknologisk utvikling for å nærme oss den «ekte Brecht»? Hvor lite en slik autentisitetstvang samsvarer med Brechts egen kunstholdning, røper kan hende følgende lille Brecht-sitat. Om det nye tyske teateret på 1920-tallet skriver han: «*De nye midlene åpnet for bruken av musikalske og grafiske elementer, som teateret til nå ikke hadde hatt til rådighet. Førsteklasses musikere skrev musikken og den store grafikeren George Grosz leverte verdifulle kunstverk til (bilde)projeksjonene.*»<sup>2</sup> Og i 1929, etter uroppførelsen av *Der Lindberghflug* – det lærestykket som går forut for *Die Maßnahme*, er det ikke helt uinteressant nettopp bruken av «filmpåfunn» som får en kritiker til å reagere negativt: «*Hele stykket er stilisert, hvorfor da denne overnaturalistiske filmen?*»



Tore Vagn Lid, regissør av BRECHT/EISLERS DIE MASSNAHME.

Ekko kan saktens vare lenge i teaterhistorien. Spørsmålet blir bare å lokalisere hvem det er man hører. (Og ikke minst – hvem det er man hører på.)

**Personlig bekjennelse – mellom slagene** (Brechts brukbarhet):

For meg er Brecht – og har lenge vært – en sparringspartner som jeg (oftest) i all vennskaplighet liker å slå midt i trynet. Slik inngår han som en av flere historiske treningskamerater i ringen. Problemet med gamle Bert er bare det at han stadig – tross sin høye alder – har en egen evne til å kontere med knep jeg trodde tilhørte nåtiden, ja for ikke å si framtiden. (Og som man aller minst ville ha ventet seg fra en olding fra Bayern). Det er grunn til å være entusiastisk, for han er en god motstander. Aller mest fordi han aldri følger spillereglene; minst av alt dem han selv har laget og skrevet under på. ■

*Tore Vagn Lid, regissør. Berlin/Gießen, juni 2007. (Se også anmeldelse av Die Maßnahme, Festsplene i Bergen 2007, i nr. 2-3/2007).*

NOTER

- 1 Teksten er skrevet i sammenheng med seminaret «*Zur Brauchbarkeit Bertolt Brecht*» (Brechts brukbarhet) holdt ved Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Giessen av Heiner Goebbels, og Tore Vagn Lid sommersemesteret 2007.
- 2 Bertolt Brecht, notat datert 1935, in Joachim Lucchesi/Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1988, s.153.

# Medarbeidere i dette nummer:

## AMUNDSEN, CARL MORTEN.

Utdannet ved UiB. Teatersjef ved Teatret Vårt siden januar 2000. Dramaturg ved Den Nationale Scene, Det Åpne Teater, carousel Theater an der Parkaue og Nationaltheatret. Regissert bl.a. *Natt, rett for skogene*, *Nittenhundre*, *Havruens sønn*, *Et rom for kjærlighet*. Oversatt en rekke teatertekster, særlig fra tysk, og fått oppført et skuespill, *Trollspeilet*.

## AMUNDSEN, JULIE RONGVED.

Teaterviter, utdannet ved UiO. Masteroppgave: *Teatralitet og illusjon. Teater og ideologi i Russland fra 1917 til i dag*, 2006.

ANDERSSON, DANJEL. Fil.mag teatervitenskap. Redaktør for teatertidsskriftet *Visslingar & Rop* og kunstnerisk leder for den internasjonale scenekunstorganisasjonen Perfect Performance. Tidl. teaterkritiker, dramaturg og foreleser, bl.a. Dagens Nyheter, Dramaten og Stockholms Stadsteater.

## ARNTZEN, KNUT OVE.

Førsteamanuensis i teatervitenskap, UiB. Forfatter av *Rom for situasjonistisk kunst, evaluering av Rom for kunst-programmet*, Norsk kulturråd, 2004. Publiserte internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. knut.arntzen@ikk.uib.no

BERG, INE THERESE. MA i Teatervitenskap. Driver produksjons- og formidlingselskapet Living Arts. Medforfatter av *Scenekunst NÅ!*, Spartacus forlag, sept 2007. Frilans dramaturg, underviser i teaterhistorie. inetberg@yahoo.no

BJØRNEBOE, THERESE. Cand. Philol, UiO. Tidl. kultureddaktør Klassekampen. Nå teaterkritiker i Klassekampen, frilanser, medl. Av Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. tidsskrift@shakespeare.no

FIELDSETH, MELANIE. Cand. Philol Teatervitenskap, UiB. Dansekritiker Bergens tidende. Medl. Av Danseutvalget i Norsk kulturråd. Tidl. medredaktør *3t*. Jobbet frilans særlig med spørsmål om dans og faglig formidling.

GULLIKSEN, GEIR. Forfatter og sjefredaktør i Forlaget Oktober. Forrige utgivelse *Hannu, Hannu* (2006).

HELLSTENIUS, HENRIK. Komponist. Jobber for tiden med prosjektene: «Musikalske Iscenesettelser». Har skrevet operaene *Seru* og *Ophelia: Death by water singing*. Arbeider med musikk til Ingun Bjørnsgaards åpningsforestilling av Scene 2 i den nye operaen i Bjørvika. Utgivelse av ny CD med viv. Egne verk, feb. 2008. www.hellstenius.no henrik@notam02.no

## HERSTAD, MONICA EMILIE.

Representerer kunstnersignaturen og performanceprosjektet herStay. Hun er nå stipendiat ved Senter for Ibsenstudier, UiO, i forbindelse med realisering av hennes Ibsen-relaterte performance. Se www.herStay.net

IRMER, THOMAS. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave, 2003. Fast skribent i herv. Tidsskrift og bl.a. i Theater Heute. trimmer@aol.com

JOHNSEN, KAI. Regissør, utdannet bl.a. ved Statens Teaterhøgskole. Har iscenesatt mer enn 30 forestillinger. Tidl. scenekunstkonsulent Norsk kulturråd. For tiden knyttet til Det Norske Teatret som konsulent. kai.johnsen@detnorsketeatret.no

KJELLIN, GÖSTA. Universitetslærer i litteraturvitenskap. Teater- og litteraturkritiker, dramaturg. Spesiale: Tysk og skandinavisk teater. gosta.kjellin@helsinki.fi

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

LEINSLIE, ELISABETH. Master i Teatervitenskap, UiO. Skribent og pedagog. Teaterkritiker i Dagsavisen. Diverse arbeid med scenekunst, dramaturgi, lys. Medforf. av *Scenekunst NÅ!*, Spartacus, sept 2007. elisabeth77@hotmail.com

LIVEN, TORUNN. Frilansskribent. Studerer for tiden kunsthistorie ved Humboldt-universitetet i Berlin.

MATHIESEN, FINN WILHELM. Cand. Mag ved UiO (teatervitenskap, litt.vit) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, jobbet med radio, tv, reklame, som dramalærer og revyinstruktør. finnwm@neuf.fr

## MJØS, NJÅL HELGE. Dramaturg.

Avslutter masterstudium i dramaturgi ved ART/MXAT Institute ved Harvard University, våren 2008. Cand. Mag fra UiO. Tidl. teatersjef ved Bærum Barneteater. Assistent for Robert Wilson i forprosjekteringen av *Peer Gynt*, DNT/DNS; dramaturg for *Romeo and Juliet*, American Repertory Theatre, 2008. nmjoes@hotmail.com

MÜLLER, HEINER. Tysk forfatter og teaterregissør (1929 – 1995), som gjelder for å være blant de betydeligste dramatikerne i det 20. årh. (bl.a. *Die Hamletmaschine*, *Der Auftrag*, *Philoktetes*). Skrev også selvbiografien *Krieg ohne Schlacht* (1992).

PETERS, CHRISTINE. Frilans kurator. Studert teater og litteratur i Giessen, Dublin og Frankfurt am Main. Tidlig prosjektleder og assistent ved Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main. Kunstnerisk leder samme sted 1998 – 2003. Har initiert, kuratert og publisert til en rekke europeiske festivaler, symposier og prosjekter.

## PETTERSEN, ANETTE THERESE.

Master i Teatervitenskap, UiO. Frilans-teaterskribent, som også jobber med produksjon og formidling av scenekunst i Living Arts. anepettersen@gmail.com

RØYSET, ERLEND. Masterstudent i allmenn litteraturvitenskap, UiO. Tidligere redaksjonsmedlem av *bøygen*. erlendroyset@gmail.com

SELTUN, KRISTIAN. Hovedfag i teatervitenskap UiB. Teatersjef ved Black Box Teater, tidligere kunstnerisk leder ved Teaterhuset Avant Garden og dramaturg ved Trøndelag Teater. seltun@blackbox.no

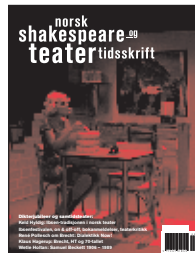
# forts. fra baksiden:



**Nr 1/2006** Øyvind Berg om Georg Johannessen Cassandra, Intervju med Thomas Ostermeier, Dag Solstad anmelder Ivo de Figueireds Ibsen-biografi, Øyvind Berg om Georg Johannessen Cassandra og ytringsfrihet



**Nr 2/2006** Festspille- ne i Bergen: Intervju med Falk Richter, anmeldelse av Richters/Fosses Skuggar, Calixto Bieitos oppsetn. av Peer Gynt, Victoria Meiriks Lille Eyolf, Terje Mærlis anmelder Toril Moiss: Ibsen modernisme, m.m.



**Nr. 3-4/2006** Vinner-essayet i konkurransen "Ibsen-tradisjonen i norsk teater" av Keld Hyldig. Ibsen-festivalen 2006; anmeldelser og intervjuer med Calixto Bieito, Katharina Schüttler, og Vegard Vinge, Wetle Holtan om Beckett, Klaus Hagerup om Brecht på HT på 70-tallet, René Pollesch om Brecht, m.m.



**Nr. 1/2007** Brecht/Eislers Die Massnahme introdusert av Tore Vagn Lid og Per Boye Hansen, Teatro Oficina: Krig i São Paulo, Sebastian Hartmanns Markens grøde, Peer Gynt i Giza, Ibsen i egyptisk teater, Anita Hammer: Richard Schechners performanteori, m.m.



**Nr 2-3/2007** Stort dobbeltnummer. Tema: Tekst og teater. Intervju med Elfriede Jelinek, Essay om å oversette Ulrike Maria Stuart. Intervju med Frank Castorf, Jon Fosse, Nicolas Kent, Christian Lollike, og samtale med Cecilie Løveid, Finn Luncker og Hans Henriksen. Jonny Halberg om et mislykket forsøk på å

dramatisere Hamsun. Innlegg fra Norsk kultur- råds seminar om scenetekst. Ny norsk dramatik. Øyvind Berg om Matias Faldbakken, Macht und Rebel på tyske scener, m.m.

**«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET**

**«For ein gongs skuld: Vi har faktisk eit av Europas beste teatertidsskrift» JON FOSSE, DRAMATIKER**

**«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjer avstanden til det som måtte skje på europeiske scener litt mindre» YNGVE SUNDVOR, REGISSØR**

**Jeg vil abonnere på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift; kr. 300,- for 4 numre**

Navn:.....

Adresse.....

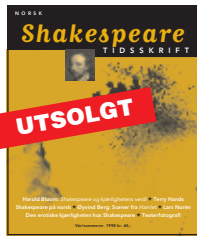
Tlf/e-mail:.....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.)

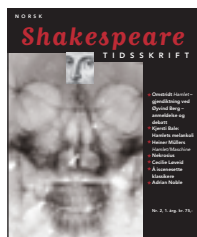
Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk
Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk	Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk
Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk	Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk		

Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til tidsskrift@shakespeare.no. Eller bestill på www.shakespeare.no

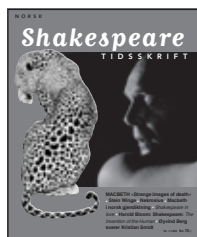
# Arkiv



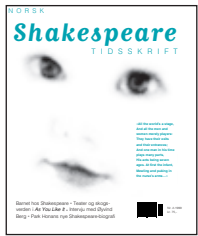
**Nr. 1/1998:** Harold Bloom: «Shakespeare og kjærlighetens verdi», intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare, om Shakespeare i norsk oversettelse, m.m.



**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.



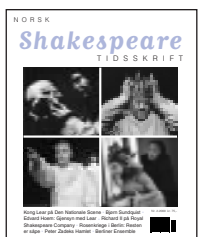
**Nr. 1/1999:** Stein Winge Macbeth, Eimuntas Nekrosius' Macbeth i Litauen, gjendiktningdebatt, Jonathan Dollimore og Allan Sinfields Political Shakespeare, Harold Bloom Shakespeare: The Invention of the Human, Stephen Greenblatt om Shakespeare in love, m.m.



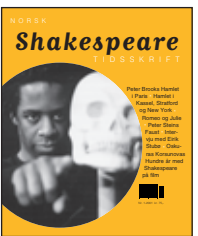
**Nr. 2/1999:** «Teater og skogsverden i As You Like It», As You Like It i norske oversettelser, Stein Winge Hver sin lyst, Pamela Mason: Barnet hos Shakespeare, barn som sentimentale kulisser, Park Honans nye Shakespeare-biografi, intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot m.m.



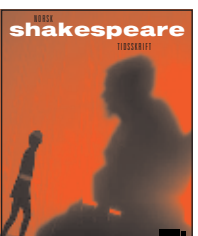
**Nr. 1/2000:** Tema: Shakespeares historiske skuespill. Luk Percevals adopsjon Schlachten!, Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, Intervju med Stein Winge, Det blodiga parlamentet, Intervju med Kenneth Branagh m.m.



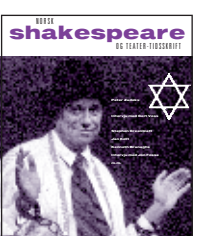
**Nr. 2/2000:** Tema: Kong Lear. Humanismens problem, Bjørn Sundqvist, Yngve Sundvør. Edvard Hoem om Kong Lear, og H. Hagerup om norske Lear-oversettelser. Intervju med Samuel West. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.



**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, Oskaras Korsunorva m.m.



**Nr. 2/2001:** Tema: moderne Shakespeares bearbejdelser. 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.



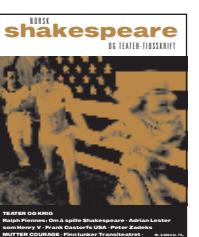
**Nr. 1/2002:** Tema: Religion. Peter Zadeks The Jew of Malta, intervju med Gert Voss, Kjøpmannen i Venezia (essay), nekrolog over Jan Kott, Jon Fosse, intervju og anmeldelser av Traum im Herbst, Kenneth Branagh som Richard III, Verdensteatret, m.m.



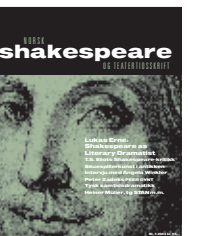
**Nr. 2/2002:** Tema: Politikk og mytologi. Al Pacino som Arturo Ui, René Pollesch' Pratertrilogi, intervju med Carl Hege-mann, Volskbühne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcारेte, m.m.



**Nr. 1/2003:** Tema: Samtidsdramatik. Bidrag av F. Luncker, 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, Ibsenfestivalen, Erik Bystads sonettgjendiktning, anm. av Henning Hagerup.



**Nr. 1/2005:** Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebbels, Irina Malochevskaja, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Supramas, Botho Strauss



**Nr. 2/2005:** Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf. Tg STAN, Theaterreffen, 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.

< forts.