

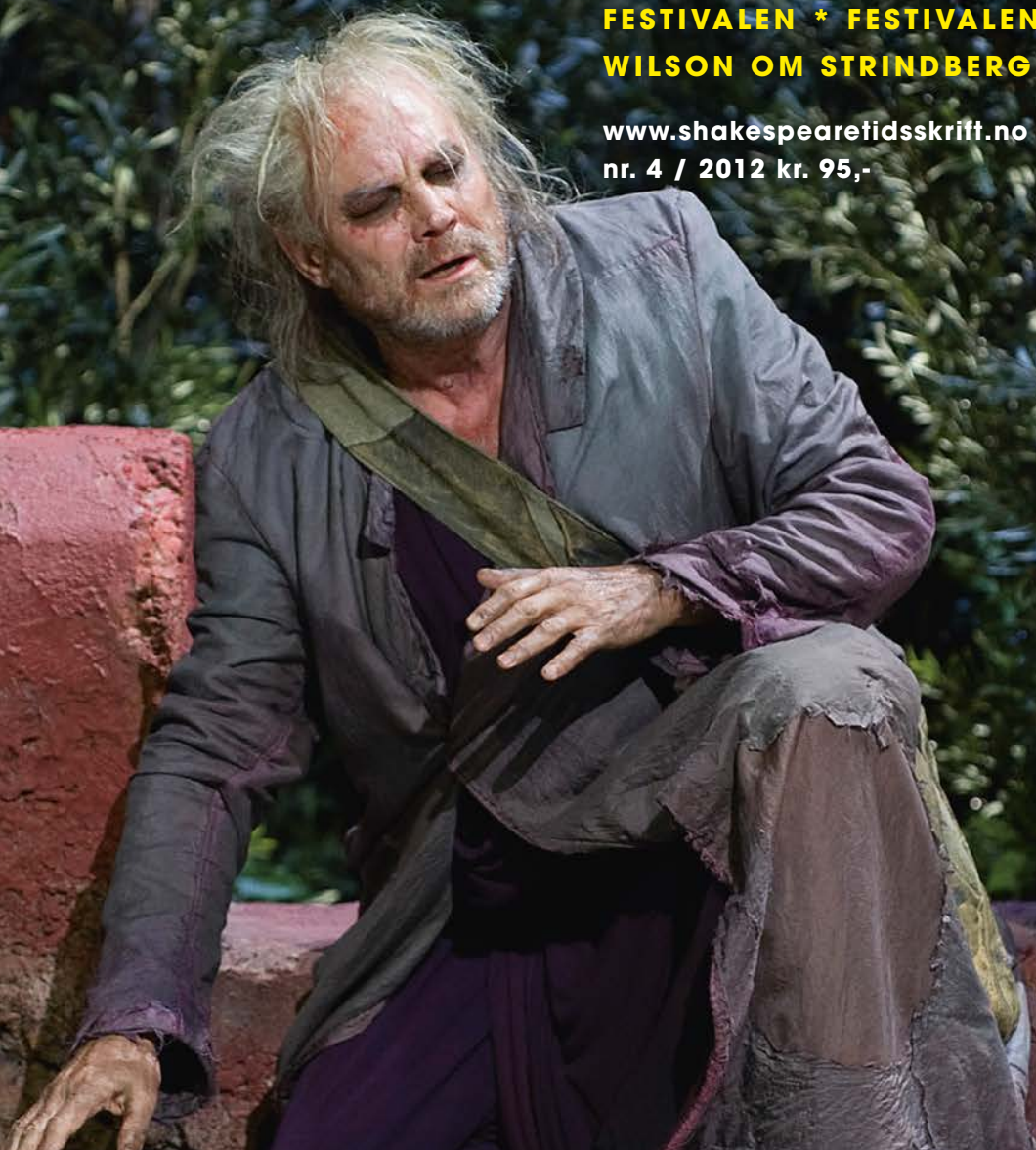
# norsk shakespeare\_og teater tidsskrift

**Årets  
tidsskrift  
2012**

**PETER STEIN OM DEN  
GRESKE TRAGEDIEN  
ET FORSVAR FOR DET  
TEKSTBASERTE TEATRET**

**MANIFEST 2083: CHRISTIAN LOLLIKE OG  
OLAF HØJGAARD POSTSPECTACLE \* IBSEN-  
FESTIVALEN \* FESTIVALEN I AVIGNON  
WILSON OM STRINDBERG**

[www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)  
nr. 4 / 2012 kr. 95,-





**– Kunsten er  
min religion.**

PETER STEIN



En folkefiende i Oslo. Foto: Erik Aavatsmark

**Hvordan er det  
mulig å mislike  
100 mennesker  
som deg og meg?**

CAMILLA EEG-  
TVERBAKK

# INNHOLD

## ENQUETE

Hvordan bør et prosjektbasert Oslo Nye fungere? .....4

## PETER STEIN

Frank Raddatz: Intervju med regissør Peter Stein .....6

## IBSENFESTIVALEN

Tore Vagn Lid: Tysk regiteaters innvirkning Seminarinnlegg ..... 16

Camilla Eeg-Tverbakk: *En folkefiende i Oslo* .....22

Svante Aulis Löwenborg: Ibsenfestival-rapport .....26

Elin Lindberg: *Jeg forsvinner*.....33

Ilene Sørbøe: *Tilbakekomstene*.....34

Ibsen Samtale mellom Anders Paulin, Kjersti Horn,

Eirik Stubø og Kai Johnsen, Skien .....36

## TEATERPOLITISK DEBATT

Johan Simons: Saken lar seg simpelthen ikke tallfeste .....42

Tiffany Jenkins: Problemet med publikumsutvikling.....45

Ine Therese Berg: «Kunst og aksjonisme i verdens  
(nest-) rikeste land», kommentar .....48

## FORESTILLINGER

Ole Jacob Madsen: *Manifest 2083* .....52

Therese Bjørneboe: Intervju med Christian Lollike og Olaf Højgaard ....54

Therese Bjørneboe: *Ship O'Hoi!*.....60

Svante Aulis Löwenborg: *Krakk -- korrupsjonens engel*.....62

Ole Jacob Madsen: *STRAFF eit sørgespel*.....64

## STRINDBERG-JUBILEET

Birigitta Haglund: Robert Wilson om *Ett drömspel*, tid og språk .....66

## WIENER FESTWOCHE

Johanna Enckell: Simon Stephens *Three Kingdoms*, Horvaths

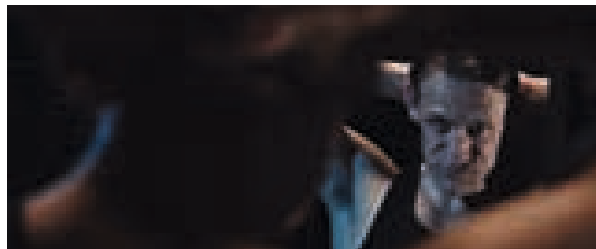
*Tro håp og kjærlighet*, Rimini Protokolls *Prometheus in Athens* .....70



Ship O'Ho! Foto: Stefan Schröder

## Hva om vi fikk FN til å gjøre et raid mot alle skatteparadisene?

KORRUPSJONSJAGER  
NIGEL KRISHNA IYER



Manifest 2013. Foto: Søren Solkær Sabird

## Brevik bringer meg som leser ut på glattisen

SKUESPILLER OLAF HØJHOLT

### AVIGNON 2012

Finn Wilhelm Mathiesen: Avignon 2012, festivalkunstner: Simon McBurney .....	74
Simon McBurneys <i>Mesteren og Margarita</i> .....	75
Romeo Castelluccis <i>The four seasons Restaurant</i> .....	77
Thomas Ostermeiers <i>En folkefiende</i> .....	78
Stéphane Braunschweigs <i>Seks personer søker en forfatter</i> .....	80
Arthur Nauzyciels <i>Måken</i> .....	81
William Kentridges <i>Refuse the hour</i> .....	82

### REVOLUSJONSRADET

Ingvold Holm: <i>Den ukjente X</i> , performanceforedrag .....	84
--	----

### ANMELDELSER

Marco Demian Vitanza: <i>Jeg svarte på en drøm</i> .....	88
Morten Koefoed: <i>Lulu</i> , København .....	90
Tove Ellefsen Lysander: <i>Båten om kvelden</i> , Paris .....	91
Ole Johan Skjeltbred: <i>Sokrates' forsvarstale</i> , .....	93
Chris Erichsen: <i>Alt er sant</i> , 4. klassesproduksjoner .....	94
Elin Lindberg: <i>En kropp</i> .....	95
Maja Løvland: <i>Spamalot</i> .....	96
Sigurd Ziegler: <i>Londonium</i> .....	98
Anna Valberg: <i>ZOO</i> .....	99
Eivind Haugland: <i>Dei seksuelle nevrosane til foreldra våre</i> .....	100
Elin Lindberg: <i>Dødsdansen</i> .....	101
Therese Bjørneboe: <i>Oh My God</i> , Stavanger .....	102
Anette Therese Pettersen: <i>Prinsessedrama</i> , Trondheim .....	104
Elin Lindberg: <i>Ingen tid for stolte skuter</i> .....	105
Charlotte Myrbråten: <i>Drømmebyen</i> , Bergen .....	106
Therese Bjørneboe: <i>Himmlers fødselsdag</i> .....	107
Karen Frøslund Nystøyl: <i>Absolutt Shakespeare</i> , Stavanger .....	109
Ilene Sørbøe: <i>Blackbird</i> , Riksteatret, Jessheim .....	110
Bidragstere .....	112

## norsk shakespeare og teater tidsskrift

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

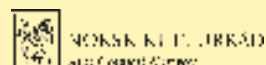
Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikers Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk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

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

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

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito.

Forside: Klaus Maria Brandauer som Ødipus i *Ødipus auf Kolonos*. Foto: Monika Rittershaus.



# Teater og demokrati

I denne utgaven trykker vi et intervju med den tyske regissøren Peter Stein, som i høst fylte 75 år. I høst markeres også Schaubühnes 50-årsjubileum, bl.a. med filmvisninger av flere av de legendariske oppsetningene til Peter Stein (som *Tre søstre* og *Sommergjester*) og Klaus Michael Grüber (*Bakantinnene*), samt nåværende teatersjef Thomas Ostermeier (*Nora*, *Woyzeck*). I intervjuet med Stein, som vi trykker i to deler, snakker han blant annet om organisasjonsmodellen på Schaubühne på 1970-tallet. For samtidig som teatret opplevde en kunstnerisk storhetstid, var det også et kollektivt og kunstnerstyrt teater.

I første del (denne utg.) handler det om gresk tragedie, som har vært et hovedanliggende for Peter Stein som teatermann, helt siden det såkalte antikkenprosjektet på Schaubühne i 1974. I 1980 iscenesatte han *Orestien*, i sin egen gjendiktning, og ganske nylig *Ødipus i Kolonos* med Klaus Maria Brandauer i tittelrollen, også i egen gjendiktning. I intervjuet snakker Stein om tragediens rituelle opprinnelse, og eksistensielle innsikter. Den er et *big bang* i menneskets historie, sier Stein, som hevder at den greske tragedien la grunnlaget for det tekstbaserte og derfor overlevedesdyktige og traderbare europeiske teatret.

Stein er en av motstemmene i tysk teater. Og hans forsvar for det tekstbaserte teatret ble ettertrykkelig demonstrert med *Faust I og II* – en 22-timer lang maraton hvor det ikke var strøket et eneste ord i Goethes tekst (Stein, 2000). Forestillingen fikk tildels raljerende anmeldelser, men det kom også en rekke tilsvær, og da den ble spilt i Berlin over to dager i weekenden, flere uker på rad, var forestillingene utsolgt (se anmeldelse NSTT 1/2001). Men mer om det i intervjuets andre del.

Det som trigger Peter Stein er ønsket om å forstå og trenge inn i verkene. Men tragediene må forstås som det de er – nemlig tekster skrevet for teatret, sier han. Og som regissør har Peter Stein

vært grensesprengende i sitt arbeid med scenerom og teaterarkitektur. Det hadde han neppe kunnet hvis det ikke var for de sterke teatertradisjonene og offentlige støtteordningene i Tyskland, eller Schaubühne som utstillingsskilt for Vest-Berlin (?). I dag kan den kulturkonservative Peter Stein fremstå som en dinosaur fra en annen æra. Men paradoksalt nok kan kompromissløse prosjekter som *Faust I og II* ha en ny sjanse i våre dagers eventkultur. Teatret må gjenoppdage det som gjør det eksklusivt og unikt. Det gir kanskje et prosjektbasert teater større anledning til.

\*

I dag rammes teatre over hele Europa av nedskjæringer og omstillingskrav. Den økonomiske krisen og nedbyggingen av velferdssaten sammenfaller med en tilsynelatende legitimeringskrise fra teatrenes side. Teatrene sliter med å nå nye publikumsgrupper, eller forynge sitt publikum, og resultatet er ofte at de er mer opptatt av hva folk «vil ha», enn av kvalitet, ifølge britiske Tiffany Jenkins. Hennes foredrag (side 45) får meg til å minnes debatten omkring *The Western Canon* (1994) av Harold Bloom. En bok som bare er blitt mer aktuell i sitt forsvar av klassikerne og kritikk av postmodernistisk identitetspolitikk, det Bloom kaller 'the school of resentment'.

I debatten her hjemme har Hans Henriksen hevdet at norske institusjonsteatre er basert på en hybridmodell, fordi de skal tilby noe for alle, og mangler kunstnerisk identitet og profil. Denne kritikken er ikke ny, men særlig i forbindelse med omleggingen av Oslo Nye til prosjektteater, har det blitt fart på diskusjonen (se enqueten på side 4, scenekunst.no og Minervanett).

I denne utgaven publiserer vi et innlegg av Johan Simons, hvor han diskuterer teatersituasjonen i sitt hjemland, Nederland opp mot situasjonen i Tyskland, der han har vært teatersjef siden 2010. I Nederland rammes de små kompaniene og unge kunstnerne spesielt hardt.



Therese Bjørneboe  
redaktør



Dr. Stockmann under folkemøtet i *En folkefiende*, regi: Thomas Ostermeier. Foto: Christophe Raynaud de Lage

Utdanningsinstitusjoner, teatre og orkestre blir nedlagt. Hvordan kunne det skje?

Johan Simons henviser til at teatret og scenekunsten i Nederland helt siden 60-tallet har nytt godt av uavhengighet i forhold til politikerne. Noe som man har blitt ansett for et gode og et skritt i retning av kunstnerisk autonomi. Men konsekvensene av at politikerne ikke har vært involvert i en fortløpende diskusjon om kunstens innhold og samfunnsansvar, men bare forholdt seg til kostnadene, altså til økonomi, ser man i dag. Johan Simons hevder at Tyskland for ham er forbilledlig nettopp fordi politikerne engasjerer seg i teaterdebatten, og viser til egne møter med de folkevalgte i München i forbindelse med fremleggingen av spilleplanen.

I debatten hjemme er dette interessante perspektiv, ikke minst fordi Høyrepolitikere som Olemic Thommessen og byråd i Oslo kommune, Hallstein Bjercke fra Venstre, har flagget at de ønsker et mer uavhengig kunstliv, og posisjonert seg mot den rødgrønne regjeringen, bl.a. i forhold til kulturpolitiske føringer om mangfold og integrering. I debatten er det flere som advarer om at dersom ikke institusjonsteatrene spisser seg mer kunstnerisk, men utvanner sitt mandat gjennom en kommersiell programmering, risikerer de å sage over den greina de sitter på. For så vil politikere komme og si at dette kan privatiseres.

I sitt innlegg berømmer Johan Simons

de tyske ensemble-teatrene. Men det er viktig å minne om at de ikke uten videre kan sammenliknes med norske institusjonsteatre. I Tyskland er det et skarpt skille mellom privatteatre, som spiller boulevardkomedier og musikaler, og det kunstneriske, offentlig subsidierte teatret.

\*

Schaubühne i Berlin er ved 50-årsjubileet et eksempel på at teatrets samfunnsoppdrag kommer til uttrykk gjennom et politisk debattvekkende program. Parallelt med at de spiller Peter Weiss' revolusjonsstykket *Marat/Sade* og Ibsens *En folkefiende*, arrangerer de også debatter og foredrag under overskriften Post-demokratiet. I Thomas Ostermeiers oppsetning av *En folkefiende* (se side 78) har han flettet inn tekster fra den franske pamfletten *Den kommende oppstanden*. Pamfletten, som kan lastes ned fra nettet på engelsk, ble utgitt anonymt av et forfatterkollektiv som kalte seg Den usynlige komité. Som oppfordring til opprør, og gjennom sin tilslutning til ungdomsopptøyene i Paris' forsteder, bidro retorikken til en terroranklage mot den angivelige hovedforfatteren i hjemlandet.

*Post-democracy* er tittelen på en bok av britiske Colin Crouch, som er en av gjestene på Schaubühne. I en omtale blir det henvist til at boka forklarer hvorfor et egalitært samfunn ikke lenger står på agendaen i et post-demokrati. Crouch hevder at

«politics and government are increasingly slipping back into the control of privileged elites in the manner characteristic of pre-democratic times». Nedbyggingen av velferdsstaten og fokus på markedskreftene, blir ifølge Crouch som alltid fulgt av at staten koloniseres av private selskaper.

Pia Maria Rolls *Ship O'Hoi!* (side 60), en forestilling om det norske oljeeventyret, er et norsk eksempel på at teaterfolk og scenekunstnere tar tak i demokratidebatten, ikke minst med hensyn til fokuset på Statolis internasjonale aktiviteter. Susanne Øglænd/ Øyvind Berg/ Krakk Noirs *Korrupsjonens engel* (side 62) er et annet eksempel på at teaterfolk engasjerer seg i overgrepene samfunnsøkonomiske spørsmål. I denne utgaven har vi også et intervju med Olaf Høygaard og Christian Lollike om teaterprosjektet *Manifest 2083*. Der snakker de åpenhertig om sine egne reaksjoner på manifestet, og debatten omkring forestillingen. Som vår anmelder påpeker er det bemerkelsesverdig hvor sterk motvilje det var mot dette teaterprosjektet når man sammenlikner med hvordan Breivik har blitt behandlet i media, og i kontrast til velviljen overfor Aage Borchgrevinks bok, som i vel så stor grad benytter seg av illusjonsskapende, eller skjønner litterære virkemidler. Skyldes det at teatret oppfattes som et så mye sterkere medium, eller er det fordi folk forbinder det med underholdning?

Therese Bjørneboe

## Hvordan bør et prosjektbasert Oslo Nye fungere?

### Hvilke teater/kunstnergrupper ser du for deg at Oslo Nye kan rekruttere?

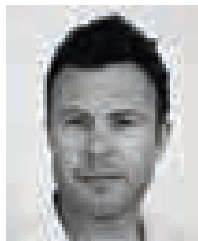


Foto: Vidar Helle

1) Eg har ikkje noko godt svar på korleis dette bør organiserast. Men når teatret held ved lag brorparten av dagens bemanning, så ligg det nok i korta at teatret vil halde oppe ein viss eigenproduksjon, og så supplere repertoaret med innkjøpte prosjekt. Det vil i så fall seie at vi får ein slags Riksteater-modell, i stasjonær utgåve. Om det er klokt er eg usikker på.

2) Det store paradokset her er at ein tek ein modell som det frie scenekunstmiljøet har spurt etter, og trer han nedover landets tradisjonelt mest kommersielle institusjonsteater. Med to scenar som har 717 og 383 sete. Oslo Nyes sceniske infrastruktur, teatrets historie og ikkje minst publikummet deira tilseier at det neppe vil gjenoppstå som eit Toneelhuis Oslo. Eg håpar eg tek feil, men sjansen for at det like gjerne kan bli Dagfinn Lyngbø Prosjekt som rykkar inn der er definitivt til stades. Eg stiller meg sterkt tvilande til at ein kommune som over så lang tid har vike unna ansvaret for finansieringa av teatret plutsleg har fått kunstnarlege motiv for framlegget sitt til omorganisering.

*Erik Ulfsby, teatersjef Det Norske Teatret*

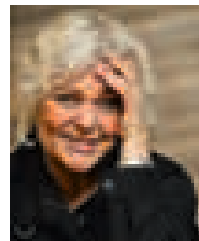


Eier, Oslo kommune ved kulturbyråden, ønsker større kunstnerisk utbytte av driftstilskuddet som gis til Oslo Nye Teater. Man ser for seg at et prosjektbasert teater vil kunne redusere faste utgifter og øke det kunstneriske handlingsrommet. Som en offentlig kulturinstitusjon mener jeg teatret har et særlig ansvar for å levere høy kvalitet, bidra til utvikling for scenekunsten på individuelt og generelt nivå samt å sørge for at offentlige midler brukes på en forsvarlig måte. Oslo Nye har muligheter for å virke som en vital samfunnsaktør mot en sammensatt befolkning som utgjør Oslo. Det avgjørende er derfor om publikum finner teatret interessant. Publikum er uinteressert i hvilken organisasjonsform teatret drives etter.

Utfordringen vil bli å sikre at en omorganisering er økonomisk besparende uten at det går på bekostning av kunstnerisk satsing. Slik jeg ser det er teatret avhengig av en kjerne med kompetanse på kunstnerisk og økonomisk ledelse, et sterkt faglig dramaturgiat, samt sceneteknisk kunnskap til scene. Teatret bør vektlegge egenproduksjon og i mindre grad fungere som et programmerende kulturhus.

Administrativt bør teateret drives med minimal administrativ stab. Institusjonen bør ideelt tiltrekke seg scenekunstnere (skuespillere, dansere, musikere) og visuelle kunstnere (scenografer, lysdesignere, maskører, lyddesignere, kostymedesignere) på kontrakter. For å sikre seg de beste aktørene må teatret langtidspanlegge. Kontraktens varighet bør og kan i mange tilfeller være på ett eller flere årsmål. En kjerne med ansatte over tid kan bidra til etablering av teatret som merkevare. En merkevare som alltid bør være: Kvalitet, dristighet, ansvarlighet og aktualitet.

*Geir Kvarme, skuespiller  
Oslo Nye Teater*



1) Spørsmålet er vel først om Oslo Nye Teater bør bli et prosjektbasert teater? Å få kunstnerisk frihet til teatret er avhengig av en økonomi i balanse. Hvordan få en levedyktig og robust økonomi, er derfor kanskje det spørsmålet som først må stilles. Jeg opplever at alt fokus på potensialet Oslo Nye Teater har som prosjektteater er et blindspor. Drømmene til byrådet og mange fra det frie feltet om å innta Oslo Nye Teater og fylle scenen med fri scenekunst og talent, er dessverre helt urealistiske i mine øyne.

2) Komi-lab på Torshov var på sporet av noe jeg ville hilse velkommen på Oslo Nye Teater. Den gjengen har jeg stor tillit til, når jeg først går inn på spørsmålet. Men vi må ikke glemme at Hovedscenen, Centralteatret og Trikkestallen har ca 1000 seter å fylle mens Torshov har under 200. Jeg ser for meg at det trengs et sterkt lederskap som med en effektiv, moderne organisasjon makter å vekke til live det beste av Oslo Nye Teaters tradisjoner, og bygge bro mellom gamle ringevinger og nysgjerrige, sultne talenter som får sin periode – som på Torshovteatret. En tett, toppmotivert skuespillertrupp som ønsker å utforske det gode folkelige teatret og komediesjangeren, som vil lage Oslo Nye Teater til et åpent, moderne og inviterende storbyteater som sitt søster-teater i Sverige, Stockholm Stadsteater. Det koster penger, men det må Oslo kunne by på.

*Ellen Horn, teatersjef Riksteatret*



Utfordringen med begrepet prosjektteater er at de som har pålagt oss å bli det selv ikke aner hva det er for noe. Jeg får inntrykk av at man mener at prosjektteater vil si at de ansatte i huset bare får lønn for det faktiske arbeidet man utfører i en bestemt periode. Helst bør begrepet romme noe mer enn dette. Det positive er at man får muligheten til å reorganisere og redefinere seg selv. Prosjektteater handler om å finne balansen mellom egenproduksjon, co-produksjon og programmering. Og det må handle om rom for kunstnerisk risiko. ONT ble stiftet for å fremme ny norsk dramatik. Det står i statuttene. I seg selv blir dette for snevert, men ONT må være et samtids-teater. Et teater som handler om og tar opp i seg kunstformer som skjer i verden, i Norge, i en storby IDAG. ONT bør være teater som fanger opp en modernitet og en urbanitet. Vi trenger ikke se bakover. Prosjektteater handler om å knytte til seg de til enhver tid sterkeste nasjonale og ikke minst internasjonale samtidsstemmene. Enten man programmerer dem eller i beste fall får dem til å lage spennende kunst sammen med ONTs egne folk. Derfor er det også å håpe på at man opprettholder en kjerne av uredde kunstnere i huset, som ikke fykter for å heve stemmen fordi de kanskje ikke får være med på neste prosjekt.

*Ola Furueth, skuespiller  
Oslo Nye Teater*



Oslo Nye som prosjektbasert teater er en god idé, og det skal være et teater som setter kunstneriske valg før kommersielle hensyn. Hvis dette ikke blir mulig er vi tilbake til den situasjonen teateret befinner seg i i dag; hvor salg går foran visjoner. Til forskjell fra Black Box Teater, bør kunstnerne som realiserer forestillinger ved teateret motta finansiering fra institusjonen i tillegg til assistanse fra en fast teknisk og administrativ stab. Hvilke personer eller kompanier som skal få produsere, bør vurderes av et kunstnerisk råd, og vårt håp er at dette rådet vil synes at miljø og biovitenskap, landskapsarkitektur, samtidsmusikk og billedkunstscenens performative grep er like interessant som teaterfeltets allerede etablerte metoder. Et siste ønske er at teateret vil finnes også utenfor Oslo sentrum. Der folk bor, arbeider og holder til.

*Camilla Martens, For  
Goksoyr & Martens*



Byrådet/Oslo kommune ønsker seg tilsynelatende et nyskapende Oslo Nye Teater med høyere egeninntekter, for talenter, rettet mot det frie feltet og andre uavhengige produsenter – i en sal som rommer mer enn 700 publikummere! Dét regnestykket har overhodet ingen muligheter til å gå opp. Centralteateret, som

*kunne* egnet seg til slik virksomhet, sår byrådet derimot tvil om videreføring av. Hvis Oslo Nye skal drives som et prosjektteater så ville det måtte dreie seg mer mot et mainstream-repertoar i samarbeid med uavhengige (delvis kommersielle) produsenter. De burde da holde seg med en relevant kunstnerisk ledelse, kutte ut alle kostnader som ikke handler om administrasjon, PR og teknikk – og fjerne/outsource produksjon av scenografi, kostymer osv. Men hvorfor skal Oslo kommune drive et slikt teater?

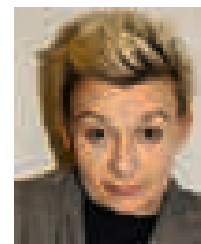
I beste fall viser Byrådet til nye og interessante tanker om en mer differensiert teaterpolitikk i Oslo (og resten av landet!). Da ville mitt forslag være: nedlegg Oslo Nye, selg den flotte bygningen (som Oslo kommune så vidt jeg vet eier) til noen som kunne drive den som mainstream-teater. Legg disse frigjorte midlene inn i et teaterfond. Ta hele dagens driftsstøtte og bruk de samlede årlige ressursene til å opprette/drive/finansiere (*med vekt på frie produksjonsmidler!*) 6 – 9 kommunale byteatre. Hvorav oppfinansierte Black Box Teater og Dansens hus ville være to, og f. eks. Centralteateret et tredje, et eget barne- og ungdomsteater et fjerde, et eget figurteater et femte – slik vi kjenner det fra omtrent alle europeiske byer av et visst teaterformat. Da er jeg overbevist om at Oslo vil bli en av de mest interessante scenekunstbyene vi vet om i løpet av 5 år.

*Kai Johnsen, regissør,  
prosjektutvikler*



Oslo Nye har allerede en lang historie med prosjektteater – i hvert fall i den grad man kan kalle Snorloftet etc. for prosjekter. Hva som menes med termen i dette tilfellet er litt uklart, men det er i hvert fall ikke slik at ting nødvendigvis blir mer spennende når folk mister rettigheter og økonomisk stabilitet – det tror jeg mange frie scenekunstnere vil være enig i. Den forsøksvise tilnærmingen som i dag finner sted mellom den politiske høyresiden og deler av scenekunstheltet skal i alle tilfelle bli interessant å følge med på. Vi får håpe at dette ikke dreier seg om enda et innsparingsstiltak pakket inn i organisasjonsutviklingsretorikk, men at Oslo Nye faktisk får budsjetter til å kunne gjennomføre en storstilt omlegging til noe mer levedyktig enn i dag. Man kunne jo se for seg at Oslo Nye ble et teater på linje med HAU i Berlin – en internasjonalt ledende programmerende og co-produserende scene for samtidsorientert scenekunst – og slik ta over den posisjonen Black Box Teater har i Oslo i dag. Det tror jeg imidlertid det verken er politisk vilje til i Oslo eller kompetanse eller interesse for på Oslo Nye. Dessuten er det allerede en velfungerende struktur rundt dette feltet med Black Box Teater, BIT-Teatergarasjen og Teater Avant Garden. Vi får heller anta at Oslo Nye kan betjene et mer semi-institusjonelt felt som kunstnerisk ligner mer på det de alltid har drevet med og som har antatt bredere publikumsappell. Skrekken er selvsagt at de tvinges til å drive mer kommersielt og behandle folk dårligere enn i dag.

*Jon Refsdal Moe, teatersjef  
Black Box Teater*



Begrepet prosjektteater ble kastet ut av byråden som tok rollen som sannsiger og hevdet at «fremtidens teater» er «prosjektteater». Hva byråden mener med prosjektteater er uklart, byråds-saken er både feig, famlende og vag, men selv tror jeg ikke at prosjektteaterløsningen er svaret for et levedyktig Oslo Nye. Stockholms Stadsteater er et eksempel på en annen type «framtidsteater» som drives etter nesten motsatt modell, med enorm suksess. Nøkkelen her er et sterkt kjerneensemble som muliggjør fleksibilitet, repertoar-tenk og svært høy produksjonstakt. Å hevde at prosjektteater er den eneste løsningen er for lett. Det viktigste nå er at det ansettes en ledelse som makter å friskmelde organisasjonen. Det sitter mugg og dritt i veggene på Oslo Nye som smitter kunsten. Alle på huset fortjener en god klem og spørsmål om de orker å være med på den helomvendingen som er nødvendig. Oslo Nye har et enormt potensial som lavterskelteater, et teater som National og Det Norske med sine oppdrag aldri kan bli. Bare med kjærlighet kan dette teateret igjen bli det teateret Oslo trenger, et teater som ønsker alle byens innbyggere VELKOMMEN, som er i dialog med byen og samtida og som faktisk når FOLK.

*Kjersti Horn, regissør*

# PETER STEIN



## Kunsten er min religion

«Opprinnelsen til den greske tragedien er en del av et *big bang* i den menneskelige kulturhistorien», sier den tyske regissøren Peter Stein (75). I dette intervjuet snakker han om det tragiske, tragedien og det tekstbaserte, europeiske teatrets opprinnelse. Del II trykkes i neste utgave. AV FRANK RADDATZ



Den tyske regissøren Peter Stein (f. 1937).

med menneskehetens mest verdifulle frembringelser, blir jeg selv delaktig i denne tilskikkelsen. Det er en lek. Og de som ikke kan leke, fordi de tar seg selv for høytidelig, kan ikke ta del i gleden. Kunsten er min religion.

– *Men kjennetegnes ikke kunst av åpenhet og flertydighet, i motsetning til religion, som i kraft av å være et sluttet system gjør krav på entydighet og på forklaringer som er av evig gyldighet?*

– Den fanatiske driften i mennesket skyldes lengsel etter mening. Religionene tilbyr svar. Men en slik meningssøken står i diametral motsetning til de sentrale utsegnene i tragedien: «Det hele har ingen mening. Den menneskelige eksistens er meningsløs og paradoksal.» I dag er jo holdningen om at alt er meningsløst allmenne, og blir også hele tiden formidlet av kunsten. Skulle det likevel finnes en mening, er det at alt hele tiden blir til og forgår. Men til tross for det, kan plutselig mening lyse opp fra den samme kunsten som hevder at alt er meningsløst, og det som er fragmentert og usammenhengende vokse sammen. Jeg vil ikke legge grunnen for et nytt prinsipp om håp. Det ville være altfor optimistisk. Det som likevel driver oss, er et «på tross av»-prinsipp. Selv om vi vet hvordan det er fatt, at vi er født til å dø osv., fortsetter vi. Og av dette oppstår det en utrolig kraft. Når vi er fullstendig på det rene med at vi er født til å dø, og setter all vår kraft inn på å se dette paradokset i øynene, og til tross for det fortsetter, da kan noe som burde gitt anledning til depresjon og fortrenning, bli en uendelig kraftkilde. Det er *coolt* og ikke *un-coolt*.

Det fantastiske er at det står skuespillere på scenen, som er betalt for det, og forteller en historie som er skrevet av en forfatter som het Aiskylos, og at man vet det, men til tross for det, får en følelse av at skuespilleren oppdager teksten i dette øyeblikket. Det er det mytiske momentet, som gjør at man med full rett kan si: «Jeg har møtt Aiskylos og ført en dialog med ham. Han snakket til meg, og jeg svarte og tok imot.» Teatret innvier oss i et mysterium ved å la oss tre i kontakt med andre tidsaldere, i kontakt med de døde. Rollene og forfatteren trenger ikke en-

gang å være døde. Jeg kan også sette meg i forbindelse med Botho Strauss på en slik måte. Også når han ikke er der personlig, er han tilstede i skuespillerne. Det er det vidunderlige.

Når jeg sier at kunsten er min religion, tenker jeg på en slik virkning. Når man har knekket koden til den kunstneriske informasjonen og strukturen, og bryter seg inn i systemet, så å si som en vellykket *hacker*, vil man øyeblikkelig bli slått av beundring for det som kommer til syne. I et slikt øyeblikk blir alt det forgjengelige, meningsløsheten og paradoksene opphevet. Mennesket eller mennesket som art har riktignok ingen hensikt, men når noen er i stand til å skape en slik dialog gjennom århundrene, eller på tvers av store geografiske avstander, gjøres man til del av en større enhet, nemlig kunsten. I kunsten gis det mest verdifulle ved menneskets form. Hva som ellers bygges av oljeplattformer, transportmidler, osv. tjener artens opprettholdelse, og er tilsvarende banalt. Det skiller seg ikke grunnleggende fra det dyrene driver med. Kunst er noe annet.

Botho Strauss sa en gang at jeg var en uforbederlig humboldtianer. Det som er riktig, er at jeg ikke forbyr meg å kjenne noe som er nedlagt i menneskenes DNA-program, nemlig en lengsel etter helhetserfaringer. Jeg kan også ha moro av det oppfragmenterte og av *patchwork*-strukturer, slik de ble utviklet i det 20. århundre. Men de kunstnerne som utviklet disse teknikkene, søkte likevel også en helhet, og disse metodene var en reaksjon på en oppløsningsprosess. Schönberg, som gjennom en form for smårutet systematikk oppfant en helt ny grammatikk for musikken, var fullstendig klar over at han hadde Mahler, Mozart og Beethoven som fundament. Han bygget på et håp om at han gjennom sin endrede grammatikk og nye vokabular, kunne oppnå tilsvarende helhetsvirkning og kunstneriske suksesser i samfunnet som forgjengerne sine.

#### Svart er hvitt

– *Men nå har det seg slik at teatrets gud, og spesielt tragediens gud, bærer navnet Dionysos?*

– Det er tvetydig anliggende. Det stem-

**H**err Stein, hvilke motiv er det som driver Dem?

– Det jeg interesserer meg for er verkene. Jeg ser et bilde og spør meg hvorfor den detaljen er akkurat der. Jeg vil vite hvorfor og hvordan det er blitt slik det er blitt.

– *Nysgjerrighet?*

– Naturligvis. Kunstneren som malte bildet eller skrev stykket er incitamentet. I så måte er jeg ydmyk, og hevder ikke at «det Tizian gjorde, kan jeg gjøre bedre!», og maler en bart på bildet, slik teaterfolk i dag har det med å gjøre. Interessen min ligger i å kunne forstå eller erfare kunstverket. Følgelig fordyper jeg meg, og bruker mine kritiske ferdigheter, min observasjonsevne, åpenhet, og det lille jeg har av viten, til å respondere og beundre. Denne utforskningen er en absolutt nytelse, som aldri slutter. Selv om man ikke kommer lengre enn til et visst punkt den ene gangen, lykkes man i å trenge dypere ned neste gang. Ved å beskjefte meg

mer ikke at alle tragedier unntaksløst skal ha blitt oppført til lovprisning av Dionysos. Denne antagelsen støtter seg på det faktum at det allerede eksisterte en Dionysos-helligdom på den sydøstlige fjellskrenten av Akropolis, slik at man antar at det var derfor teatret ble anlagt der, men uten at man gir akt på at det var andre tvingende sceniske og romlige grunner til å flytte det dit. Det fantes også teaterforestillinger som ikke hadde noe med Dionysos å gjøre. Dionysos er en temmelig problematisk del av den greske religion, han er nemlig svært ung og tilsvarende opprørsk, fordi han må tilkjempe seg en plass innenfor den eksisterende orden på Olympen. Det handlet ikke om en naturlig fødsel. Det unaturlige blir vist ved at myten lar fortelle at Dionysos sprang ut av låret til Zevs. Dette lær-barnet er sønn av en dødelig, Theben-kvinnen Semele, som ble besvangret av Zevs. Han er altså ikke av nobel herkomst. Rus-kultusen som kom fra Østen, førte sammen med vinen til at den bestående orden ble stilt på hodet, nesten som med bukkesangen. Det å nærme seg guddommen gjennom *mania*; rus, førte til en oppløsning av den urbane orden, såvel som enhver annen menneskelig organisert orden. Det var denne kultens vesen. Da det med Dionysos dreier seg om en vårgud, blir han bestandig revet fra hverandre og satt sammen på nytt. Slik som naturen blomstrer og dør, kjennetegner disse forandringene en fruktbarhetsgud, eller vår-gud, som man feirer fest for i mars. Og dette aspektet har berøringspunkter med teatrets vesen. Også i teatret blir man revet fra hverandre og gjenfødt. Man blir drept og etterpå går man hjem igjen. Men disse forvandlingene betyr at det i teatret finner sted en uavbrudt omvæling av alt: Alt forandrer seg, ingenting forblir det samme, det er den dype sannheten i tragedien. Det grunnleggende ved den menneskelige situasjon, består i paradokset å vite at vi er født til å dø. Overfor denne innsikten kunne man bare la det hele være. Og derfor sier koret i 3. *stasimon* av Sofokles' *Oidipus i Kolonos*:

«Best var  
å ikkje vera fødd  
nest største lykka var

om fyrst fødd  
å koma fort attende  
til dit ein nyleg  
kom ifrå»<sup>1</sup>

Dette er en tragediens grunnlovserklæring. En paradoksal formulering. Tragedien uttrykker seg bestandig i paradokser. Tragedien fjerner alle antatte sikkerheter som mennesket bygger på, og fører ubønnhørlig et *worst case* scenario for øynene våre. Overfor en slik horisont, er det å spørre om Aiskylos er progressiv eller konservativt fullstendig bornert. Han er hverken progressiv eller reaksjonær. Han blottstiller motsetningene.

Så lenge man er ung, vil man vite hva som er svart og hva som er hvitt. Tragediens budskap er derimot: «Det eksisterer ikke svart eller hvitt, hvitt er svart

### «Tragedien fører ubønnhørlig et worst case scenario for øynene våre.»

og svart er hvitt!» Tragedien forteller ikke at virkeligheten er stripete eller rutete. Den sier snarere: «Hvitt er svart og svart er hvitt!» Utfallet blir alltid noe annet enn det man trodde.

Når Aristoteles snakker om *katharsis*, renselse, og om at tragedien vekker skrekk og medlidenhet, dvs. utløser følelser, er det fullstendig korrekt. Publikum blir revet med av følelser, uten at er det er psykologi, eller ved hjelp av psykologiske midler. Programmet er å vekke medlidenhet og skrekk på grunn av det paradoksale ved menneskets eksistens. Medlidenheten gjelder ikke enkeltfigurene på scenen, men menneskeslekten. En slik katharsis kan man til en viss grad også fremstille i dag. Dersom den enkelte blir bevisst menneskets eksistensielle avgrunner, og forstår at alle utveier er stengt, både for ham og for alle andre, så kan denne innsikten sågar trenge ned i den enkeltes underbevissthet. Den berømte læresetningen til *Orestiens Zevs* – og *Orestien* er basis for alt – er at menneskeslekten må lære gjen-

nom lidelse. «Handle, lide, lære,» lyder formelen. Mennesket gjør noe som vekker mishag hos gudene, og for det blir han straffet og må lide. Ergo forsøker han å lære av ulykken, og å gjøre det bedre neste gang. Men hjulet dreier alltid videre. Utveisløst. Og grunnen til at det er håpløst er at det er flere handlingsalternativ. Mennesket er fritt – det sier også den greske religionen. Mennesket står overfor en guddom eller overfor skjebnen. I forbindelse med *Oidipus i Kolonos*, snakker Alfred Kerr<sup>2</sup> om «verdenstiltragenses åndssvake lov». Fordi alle muligheter står åpne for mennesket, må det bestemme seg for én. Man kan ikke dele seg opp og følge to veier samtidig. Europeeren kjennetegnes ved at han, i hegelsk forstand, er i stand til å tenke det ene og det andre simultant. I mange kulturer kan man ikke

det. Denne samtidigheten av motsetninger fører i tragedien til katastrofe, fordi man i virkeligheten er nødt til å bestemme seg. I *Orestien* forteller koret at Agamemnon som hærens øverstkommanderende har fått flåten til Aulis. Men så uteblir vinden, og hundrevis av skip og fyrster fra hele Grekenland sitter fast.

Et pan-hellenistisk *disaster*. Det bryter ut epidemier, skipene slår mot hverandre og blir skadet. Da foreslår seeren Kalchas at Agamemnon ofrer datteren sin, Iphigenia, for at tilstanden i leiren skal bli bedre. Først avviser Agamemnon dette. Men i lengden kan han ikke forholde seg passivt, fordi han står ansvarlig for foretaket – også for vinden –, og så ofrer han barnet sitt. Senere klandrer koret ham for at han virkelig trodde at han kunne betvinge vinden med dette offeret. Agamemnon hadde riktignok friheten til å velge, men etter at han fattet en beslutning, blir han straffet for det av Zevs. Ikke bare for handlingen, men også beslutningen. Den ene avgjørelsen tilintetgjør alle andre muligheter, og kan aldri være harmonisk. Det er utelukket, og det innebærer alltid en voldshandling. Denne volden blir straffet. Det oppstår katharsis når en god oppsetning gjør utveisløsheten ved den menneskelige situasjonen nåtidig, slik at tilskuerne kan erkjenne og analysere dette paradokset. Først dette gjør mennesket



Det greske teatret i Syracuse, Sicilia, ble anlagt i det 5. århundre f. kr. Foto: Marit Anna Evanger

menneskelig. Det at man som døgnflue lever med en viten om paradoksene og den uavvendelige og katastrofale situasjonen, skiller mennesket grunnleggende fra alle andre levende vesen. Tragedien beror på denne konflikten mellom mennesket og gud eller skjebnen. Den tragiske bevisstheten er heroisk såfremt belastningen ved denne eksistensielle motsetningen ikke fortrenses, men frigjør krefter.

### Sceniske rom

– *Så hva var grunnen til at man la teaterlevene til den sydøstlige skrenten av Akropolis, og dermed på kultstedet for Dionysos?*

– Til å begynne med spiller man teater på steder hvor det samler seg mange mennesker. Agoraen var det stedet som bød seg først. Vi vet gjennom overleveringer at det var en tribune på agoraen som brøt sammen og at det førte til at flere mennesker ble drept. Så lenge den rituelle handlingen hadde koristisk karakter, er ikke optikken et problem, fordi alle kan delta i dansene. Men i det øyeblikket det opptrer en protagonist, oppstår det et strukturelt problem: man må kunne se ham. I teatrets grunnleggelsesmyte fortelles det om

oppfinnelsen av scenen – den berømte thesibiske vognen. På denne trallen ble kostymene oppbevart, og den ble oppstilt midt i koret. Med innføringen av den andre protagonisten ble siktforholdene enda vanskeligere. Enten måtte tilskuerne fordele seg i grupper til venstre og høyre, eller så måtte aktørene opptre i mengden. Det

### «Oppfinnelsen av demokratiet og oppfinnelsen av teatret går hånd i hånd.»

var likefullt vanskelig, fordi det begrenset mulighetene til fysisk kontakt skuespillerne imellom. Når så den tredje skuespilleren kom til, sto thesbivognen i veien. Nå trenger man en plass hvor hele publikum kan befinne seg på samme side. Slik at man kan ha alle tre skuespillere plus koret innenfor synsvidde. På den måten blir perspektivet oppfunnet. Tragedien gjør perspektivet til en nødvendighet. Scenebildene var i følge overleveringene

til forveksling virkelighetstro, det vil si at de var malt perspektivistisk. Men hvor de sto og hva de fremstilte, er det ikke noe menneske lenger som vet.

– *Teatret er slik sett i besittelse av en topografisk dimensjon?*

– Utviklingen av sceniske rom er av avgjørende betydning for vår forståelse av tragedien såvel som teatret. Uten rom, intet teater. Bevisstheten om at teatret er romkunst, ble likevel ikke fiksert skriftlig, i form av regianvisninger. Hundre år etter tragediens død, som mer eller mindre falt sammen med ødeleggelsen av Athen i 404 f. kr., kjente ikke Aristofanes (450–385), som

er vår hovedkilde til tragediens historikk, noe til oppføringspraksis. Alt som ikke er overlevert skriftlig, blir veldig fort glemt. Derfor kunne Aristoteles tro at det med tragedien dreide seg om den høyest mulige form for poesi og talekunst, og hevde at disse tekstene bare ble banalisert gjennom oppføringer. Derfor følte Seneca seg berettiget til å skrive rene lesedrama. Naturligvis spekulerer romerne også over forestillingenes form og måte. I renessan-

sen ble det gjort forsøk på å rekonstruere en enhetlighet mellom tekst og musikk, og man gjorde seg antagelser om hvilken type instrumenter som ble benyttet til kordansene. På grunn av versemålet kom italienerne til den feilslutningen at dansene og rytmikken ble fulgt av et helt orkester. Fordi polyfonien ble oppfunnet på samme tid, plasserte man et orkester på dansestedet, men ikke et kor, slik at det ble et sted fylt av ståk og larm, og med scenen bak. Denne misforståelsen resulterte i at operaen ble til. Den har ikke noe rom, og er ikke teater, den bare anvender seg av teatraler former. Dermed ble hele romproblemet kastet ut. Opera spilles ut frontalt, til musikk. Og det henger sammen med dirigenten. I begynnelsen fantes det ikke en dirigent, men de musikalske strukturene ble med tiden stadig mer kompliserte, slik at det ble nødvendig. Som teaterregissør forsøkte jeg fortvilt å gjenerobre så mye som overhodet mulig av rommet, det tredimensjonale, for operaen. Fordi den koordinerende dirigenten må være synlig for alle, installerte jeg opptil 25 videomonitorer. Senere har man også fått installert faste videoanlegg, slik at sangerne ikke hele tiden er nødt til å se på dirigenten. I tillegg bygget jeg scenebilder med overbygning og fastlagte resonansflater, slik at man også kunne synge helt bak på scenen. For å få til det, brukte jeg effekten ved å la sangen forsterkes av en vibrerende vegg. Hvis man synger en halv meter foran en trevegg, gir det sterkere gjenklang enn dersom man synger direkte til salen.

– Når De kaller teater romkunst, hvordan forløses det i Deres arbeid?

– Jeg har vært privilegert, fordi jeg har hatt midler som har gjort det mulig å skape en ny form for teater for hver oppsetning. I det nye Schaubühne, en bygning på Lehniner Platz, skapt av arkitekten Erich Mendelsohn, konstruerte jeg en ny romløsning for hver oppsetning. I Tsjekhovs *Tre søstre* utviklet jeg en form for *wide-screen*, slik at et enhetlig perspektiv førte til at tilskuerne kunne ha samme perspektiv på rollene. Til de tre første aktene bygget jeg rommet nøyaktig som et virkelig værelse. 15 meter bredt, slik som scenen,

og 3, 30 meter høyt. Tilskuertribunen hadde en myk stigning, slik at det ikke skulle oppstå store forskjeller i forhold til synsvinkel. Taket ble samtidig redusert med 3, 30 meter, slik at publikum kikket inn gjennom en svart boks, som på en *laterna magica*. Fjerde akt utspilte seg i det fri. I hvert av Tsjekhovs stykker er det en akt som utspiller seg utendørs, og slik blir de kompliserte og uløselige problemene til personene plutselig håndterlige. Det lar seg ikke så lett gjøre å krangle i friluft. Familiekrangler hører stuen til. De lyder latterlig ute. I omriggspausen før fjerde akt, hevet vi ganske uanstrengt taket over tilskuerrommet fra 3, 30 til 5, 50 meter. Publikum merket ikke noe, fordi de var i en svart boks, da taket over dem ble hevet med over to meter. Men de fornemmet likevel en forandring. Folk begynte å bevege seg på setene, så på hverandre, men var samtidig ikke klar over at de romlige dimensjonene var forskjøvet. Så åpnet forhenget seg og scenen var forhøyet med fra 3, 20 til 5, 70 meter. Med en scene med en dybde på 55 meter, slik man aldri

### «I dag vil man avskaffe teksten, men slik avskaffer man også den europeiske teatertradisjonen.»

hadde sett på noe teater i verden, hadde det en enorm effekt.

På Schaubühne brukte jeg hydrauliske apparater for å kunne endre topografien på scenen såvel som i tilskuerrommet på null komma ni. Vi brukte balkonger, lot publikum stå til høyre og til venstre, som på en gateteater, og som i gresk teater plasserte vi publikum i en sirkel rundt skuespillerne, på alle fire sider, osv.

For *As You Like It* dro jeg til CCC-studioet, et digert filmstudio, og fikk bygget et rom som besto av to teatre. I det første teatret, en 8 meter langt og tredve meter bred slange, var det bare ståplasser til de ca 480 tilskuerne. De sto i to meters høyde, som i middelalderteatret, rundt den sokkelen det ble spilt på. Da Rosalind

og Orlando ble jaget fra hoffet, forsvant de gjennom en liten dør i eksil, og så ble de 480 tilskuerne bedt om å følge dem gjennom døren og en 350 meter lang labyrinth, til et rom som var omlag tredive ganger tredve meter, som lå under en hesteskoformet tribune. På denne veldige tribunen var det integrert spillesteder. Der sto det et ekte tre med røtter, som hadde blader på høyre side, men var nakent til venstre. Og bak dette treet var det en kornåker og en stor innsjø.

Fordi *Faust* består av en rekke ulike teaterrom, som svarer til forskjellige teaterformer, benyttet jeg meg av alle de topografiske iscenesettelsesformer som er mulig i teatret. I tredje akt, som fremstiller en kopi av antikken, og hvor det senmiddelalderiske «knittelvers» erstattes av det jambiske heksameteret, versemålet som ble brukt i gresk tragedie, stilte vi tilskuertribunen slik at den dannet en totredjedels sirkel. Og foran den lå et palass, slik det hører til. På det stedet hvor det heter at Faust inviterer alle med seg inn i en gotisk borg, ble tilskuerpodiet dreid slik at man ankom en firkantet borggård, hvor annen del av tredje akt utspilte seg. Slik opererte jeg med størst mulig bevegelighet og til det fikk jeg konstruert en tribune som jeg senere fikk solgt med fortjeneste. Den står fortsatt på Arena i Berlin, hvor det er plass til 920 tilskuere, og den fungerer fortsatt.

Som nykomling på Münchner Kammerspiele arbeidet jeg i *Werkraum*. En scene hvor man er i samme rom, hvor publikum sitter i en del av rommet og handlingen finner sted i en annen. Det var slik jeg begynte, og det har jeg fortsatt med. I det mugne Kammerspiele, hvor scenen har en portal på 8, 25 meter, eller Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble, *overs. anm.*), hvor den er på 8, 50 meter, klarer jeg ikke å arbeide. Jeg hadde flaks, fordi jeg kunne trekke meg ut av det tyske institusjonsteatret etter å ha satt opp *Kabale und Liebe* og *Torquato Tasso* i Bremen. På Schaubühne har det aldri vært en prosceniumbue eller sceneportal. Det dreide seg alltid om romteater. Mine oppsetninger er levende, gjennomførte og iscenesatte rom, som jeg skaper for hver forestilling. Uten min fascinasjon



Koret (til venstre), Klaus Maria Brandauer som Odisus og Katharina Susewind som Antigone i *Odisus auf Kolonos*, Salzburger Festspiele/ Berliner Ensemble 2010. Foto: Monika Rittershaus

for arkitektur hadde min såkalte karriere aldri funnet sted.

### Mime, ritual og skriff

– *Deres kunstneriske fysiognomi er sterkt preget av Deres affinitet til tragedien. Hvordan ble det slik?*

– I utgangspunktet er det ikke en rasjonell grunn til at man går i teater. Man føler seg tiltrukket av *Mimus'* verden fordi man finner den morsom eller vulgær. Det mimiske har alltid vært en del av oss. Vi hermer. Det er det springende punktet. Etterlikning er en del av den menneskelige evnen til å lære såvel som til å transportere informasjon gjennom rom og tid. Etterlikning er sentralt for menneskets overlevelse. Jo mer vi er oss denne driften bevisst, desto sterkere står vi. Slik kan vi binde oss til det som er levende, men også til livløse gjenstander i naturen, og alt det andre som vi ønsker å ta del i. Vi kan etterlikne fugler, et tre eller en stein. Denne driften er ikke utelukkende menneskelig, for også dyr hermer. Det er oppløftende

at vi deler *mimesis* med dyrene, sågar med plantene. Men bare vi er istand til å etterlikne ting som vi ikke kjenner, og som ikke engang eksisterer. Vi kan mime forestillingene våre. Det er den ene siden ved mimen, og som bare mennesket er istand til, og det gjør oss uendelig rike.

Så spør man seg hvordan den institusjonen som man har tilbragt livet sitt i, overhodet har oppstått, og vender seg uvegerlig mot den greske tragedien, som la grunnen for det europeiske teatret. I det minste det tekstbaserte teatret. I tillegg kommer det at jeg kan gammelgresk. Jeg gikk på et humanistisk gymnas hvor jeg allerede som 13-åring oversatte en scene fra Sofokles' *Filoktetes*. På grunn av mine kunnskaper i gammelgresk er jeg litt filolog, samtidig som jeg som teatermann har mulighet til å overprøve en del gjeldende hypoteser om tragedien gjennom praksis.

Jeg kan analysere tragediene som det de i realiteten er, nemlig tekster skrevet for teatret. Denne omstendigheten ignorerte filologien inntil for 30 år siden, og først

senere stilte man for eksempel spørsmål som: Når oppsetningene startet klokken åtte eller ni om morgenen, og sluttet ved solnedgang, hvor sto solen når den og den gikk hit eller dit? Med teatret som instrument kan man trenge dypere inn i den sceniske sannheten enn man kan gjennom filologien. Denne doble forutsetningen gjorde meg til spesialist på den greske tragedien.

– *De har en vitenskapelig åre?*

– Når man stilles overfor et kunstverk, er det to forskjellige måter å reagere på. Den ene er spontan. Enten liker man noe eller ikke, og reagerer personlig på den formen som kunstverket presenteres i, eller på innholdet – i den grad man begriper det. For det finnes mange kunstverk som det overhodet ikke er mulig å gjenfortelle innholdet i.

I tillegg er det en vitenskapelig innfallsvinkel. Jeg for min del mangler den nødvendige disiplinen til å kunne beskjefte meg med kunst på en vitenskapelig måte, og har det med å duppe av når jeg leser

sekundærlitteratur. Det fikk meg til å se meg om etter en jobb hvor man ikke er nødt til å vite alt om én ting, men litt om alt. Det passet åpenbart bedre til legningen min.

– *Det er neppe mange teaterfolk i Europa som har tilegnet seg kildene til sin kunstart i samme grad som Dem. Hvordan kan man forklare teatrets opprinnelse? Hvordan oppsto det som et fenomen som ikke bare var særegent for middelhavsområdet men for hele verdenskulturen?*

– Opphavet til den greske tragedien er en del av et *big bang* i menneskets kulturhistorie, som man knapt kan forestille seg fremstilt dramatisk. Dette smellet fant ikke bare sted i teatret, for til samme tid ble historieskrivningen oppfunnet, demokratiet utviklet og grunnlaget for naturvitenskapene lagt.

Som i alle arkaiske samfunn ble kulturen i Athen i første rekke organisert i henhold til rituelle handlinger. Ritualene bestod i mimiske handlinger som hadde til hensikt å påvirke gjennom magi. Ett av de enkleste ritualene er regndansen. Ett menneske, hele stammen eller et omskiftelig mindretall, som til enhver tid kunne avgrensnes fra stammen som helhet, fullfører en aktivitet som for det meste er forbundet med sang eller skrik, men også rytmiske, altså dansende, og tildels mimiske bevegelser. I dag sier man at regndansen er «ren humbug!» Men det er feil, og av den enkle grunn: En eller annen gang kommer det regn. Regndansen viste seg alltid å ha suksess.

Disse ritene hadde en magisk besvergelseskarakter og beskriver samtidig et naturfenomen. I tillegg besitter de et belærende aspekt. Man blir vist hvordan man bearbeider åkeren, at man må være ferdig til regnet kommer, osv. Slike ritualer eksisterte på alle livsområder. Jaktritualene der man etterpetet dyr og jegere, altså to adskilte parter, er berømte. Og med disse rollemotsetningene nærmet man seg allerede teatret. Ritualer tjener også til selvforståelse: Den ene er vi, den andre er de andre. Et annet kulturhistorisk moment er innvandringsbølger som utrolig fort førte til at det dannet seg byer i de greske dalførene, hvilket betydde at ritualene i jordbruksamfunnet ble overført til en

bykontekst. Visse ritualer som knyttet seg til identitetsbestemmelser innenfor stammesamfunnene – dette «vi er vi» – utviklet seg til en form for gatesanger, som en art muntlig historieformidling om hvordan byen Athen ble til. Fra begynnelsen av ble byens grunnleggelsesmyte, ved siden av gudefortellingene, nedfelt i ritualene. De religiøse og mytologiske bestanddelene av ritualer ble i løpet av de forskjellige festene gjenfortalt, og funksjonen deres var å bekrefte polis-samfunnets identitet. Det finnes fortellinger om Athens tilblivelse, mytiske fortellinger osv, i koristisk form. Samtidig ble svinene sluppet løs og den eksisterende orden stilt på hodet. Satyrspillene minner oss om hvordan tragedien oppsto av rituelle handlinger i en festkultur, som vi nå kjenner som karneval. I den anledning kledte man seg ut, og helst som et dyr med usedvanlig stor penis, og som var ualminnelig kåt og fruktbar, som for eksempel geitebukken. Disse dansene var svært entydige, en form for *lap dance* hvor man fremførte alle

### «Psykologien, ideen om at skjebnen ligger i sjelslivet, er en sen oppfinnelse.»

slags varianter av kollektiv kopulasjon. Dette var altså de såkalte «bukkedansene». Senere ble dette uttrykket brukt på den greske tragedie, og denne feilaktige overdragelsen gjorde mye skade.

I bystaten Athen frembragte de rituelle handlingene en kompleks orden, som det ennå ikke hadde vært behov for på landet. De ti innvandrede stammene delte seg på ti bydeler, som alle ble tatt hensyn til. Tilsvarende var det nødvendig å holde orden på de kaotiske festene. I tillegg kom innføringen av skriftspråket, i det 7. århundre f. kr., som fikk en avgjørende betydning på utviklingen. Forbindelsen mellom driftene i ritualene og skriftspråket førte til at tragedien oppsto. Det var et skritt i en i verdenssammenheng enestående utvikling. Et kvantesprang. I dag vil man avskaffe teksten, men slik

avskaffer man også den europeiske teatertradisjonen, uten selv å være klar over det. Det at teatret er belastet med en slik gigantisk tekstmasse, skulle vise seg å være en genial oppfinnelse, og førte til at det europeiske teatret ble en målestokk for resten av verden. Bare et tekstbasert teater lar seg tradere, oversette, eksportere, og det muliggjorde tilblivelsen av den europeiske teaterkultur; en teaterkultur som andre kulturer og andre epoker kan overta uavhengig av overleveringen av spesielle skuespillerteknikker. Av den grunn spiller man i dag Shakespeare i Japan, men ikke No-teater i Vesten. *No* baserer seg nettopp ikke på tekst, men på muntlig overlevering. Vi kjenner det samme fra *Commedia dell'arte*. Én skuespiller forteller den neste om hvordan man skal sette beina, om spesielle hopp, osv. Det er et rent improvisasjonsteater. Først med Goldoni ble dette improvisasjonsteatret oversatt i tekstteater.

– *Ritualer svarer til en muntlig kultur, mens alfabetiseringen førte til tragedien, og dermed også til europeisk teater.*

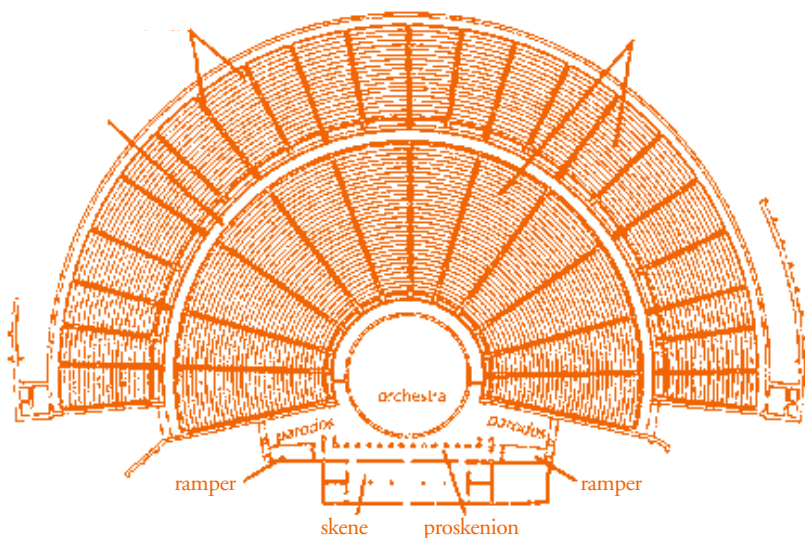
– En muntlig kultur har fordelen av å være svært bevegelig og å kunne reagere i øyeblikket. Det kan man fortsatt se i Afrika. Landsbyenes sangskatter endres i løpet av noen få år. Denne formen for kultur er utrolig ømfintlig, og trues av utrydning når det dukker opp et eller annet svært kraftfullt uttrykk. Det dukker for eksempel opp en Coca-Cola-flaske, og så begynner man å tilbe cola-flasken i stedet for treet. Som følge av dette har den afrikanske kulturen blitt ødelagt i løpet av de siste 30–40 årene. Og når jeg sier at tragedien drepte myten kan man forstå det på en tilsvarende måte. Skriften tok det levende ut av den greske myten, fikserte og berøvet den for enhver foranderlighet og bevegelse. Den gjorde produktene i den muntlige kulturen kontrollerbare, og det gjør den til noe tveegget. Ved hjelp av skriften grep tragediedikteren ordnende inn i den kollektive, rituelle prosessen. Forfatterne var sine egne regissører, og skrev tekstene med klare ideer om hvordan det hele senere skulle arrangeres. De beholdt naturligvis koret, som det hele hadde oppstått fra. Dertil

kom skuespilleren, hvis tekst var fastlagt gjennom den skriftlige anordningen. Han fikk en motspiller, en annen skuespiller, og dermed er konflikten som ligger til grunn for enhver kunstnerisk fremstilling situert. Teatret starter med grunnkonflikten mellom liv og død. Enda før kjønnskampen, kampen mellom mann og kvinne, eller rivaliseringen mellom mann og mann. Grunnkonflikten mellom liv og død er universell, fordi den gjelder alle og hele samfunnet.

– *Eiendommelig nok ble tragedieteatret organisert som en konkurranse, hvor det ble konkurrert om hvem som fikk priser, sosial prestisje, osv.*

– Både den atenske og greske kultur uttrykte seg gjennom konkurranser – såkalte *agoner*. Alt ble organisert som konkurranse, som kamp, noe jeg personlig finner tiltalende. Jeg tiltrekkes av konflikt, ikke fordi jeg er en bølle – jeg er heller mækelig –, men fordi jeg oppsøker motsetninger, alltid og i alle forhold. Det fantes lyriske agoner såvel som sportslige agoner. Alle ble organisert som konkurranser. Og de antikke forfatterne, tilsammen 40, rivaliserte seg imellom. Dette ble senere ettertrykkelig parafrasert av komedien. Som utarbeidet form var den en parafrasering av tragedien, mens satyrspillene har røtter i det karnevalistiske røret. I *Froskene* fremstiller Aristofanes en forfatterkonkurranse i underverdenen. Aiskylos konkurrerer med Euripides, som på den tiden ble høyt skattet som en dekadansens mann.

For å organisere tragedien som agon, ble det innført regler hvor tretallet, et symbolsk tall, spilte en sentral rolle. Tre forfattere viste tre stykker, altså en trilogi, med tre skuespillere. Et råd, som var sammensatt av representanter for de ti *demoi* ene, overvåket forestillingene og overleverte prisen til den beste. Det hele foregikk i demokratiske former, og oppfinnelsen av demokratiet og oppfinnelsen av teatret går hånd i hånd. Staten valgte ut en rik mann, som ble tildelt æren av å organisere et kor, men som led under det. Denne såkalte *koregen* måtte, foruten de tre protagonistene, betale de tolv eller femten deltakerne i koret. I teaterhistorien oppgis begge disse tallene om korets størrelse. Han måtte både finansiere alle



Skisse av Epidaurus-teatret.

de medvirkende og stille steder til rådighet som kunne benyttes til prøver gjennom et helt år. Endelig ble han premiert, sammen med dikteren, slik det også fantes en pris til beste skuespiller, som besto av en trekantet skammel, hvorfra han straks avleverte sin takktale til gudene.

Dette innebar at det alltid også dreide seg om prestisje. Tragediene var uhyre populære på den tiden da Athen sto på høyden av sin maktutfoldelse. Og de hadde en kolossal representativ verdi. Vesentlig sett dreide det seg om festhøydepunktet i feiringen av byen Athen. Det ble invitert folk fra hele verden til denne maktmonstrasjonen.

– *Den lokale byfesten, hvor det hvert år ble oppført nye stykker, fikk på denne måten allerede i antikken en universell karakter?*

– Denne formen for selvrepresentasjon ble først eksportert etter at Athens storhetstid var forbi og den hellenistiske periode var innledet. Med Alexander oppsto det et verdensomfattende rike, hvor det overalt ble bygget teatre. Disse ble nå tatt i bruk som forsamlingssteder hele året, også til konserter eller politiske arrangementer. Romerne forstørret deretter alt, fordi det gigantiske for dem gikk for å være praktfullt. Scenen ble forhøyet med fra tre til fire meter, i form av en opp til ti meter høy bakvegg, og tre porter, som ikke har noe med antikkens tragedie å gjøre. Fordi det foran denne overdimensjonerte vegg bare ble igjen en smal stripe til skuespiller-

ne, måtte de forstørres tilsvarende. Og for å forlenge kroppen, ble det brukt *kothurn*, som opprinnelig var en slags flat jaktstøvel, som stylter. Hele teaterterminologien er basert på greske ord: «teater», «scene», «dramaturgi», «protagonist», men det var bare navnene man overtok. Dertil var skuespillerne iført kraftige og fargerike gevanter, som folk fant glede i, og det ble innført kjempemasker som førte til at hodet til skuespillerne ble forstørret. Tidligere bestod maskene av tynne, ganske tynt anlagt materialer. Det er blitt hevdet at forstørrelsen førte til at akustikken ble bedre, men det stemmer ikke. Det er snarere vanskeligere å høre stemmer med slike masker for ansiktet. Forøvrig var det slett ikke behov for å forbedre akustikken. Den menneskelige stemmen bærer over 125 meter, hvis det er stille. I Delfi finnes det en antikk stadion på omtrent 192 meter. Jeg har fått skuespillere til å snakke fra de forskjellige punktene, og vi kunne kommunisere uten problem.

Når man kaster en mynt på altersteinen i midten av Epidaurus-teatret, for å demonstrere den fremragende akustikken, forteller ikke den vidtrekkende klangen oss stort. Akustikken i *orchestra* er ganske dårlig; den er god for koret, men ikke for protagonistene, fordi orkesteret gir ekko. På scenen (*skene*) er akustikken optimal. Idet jeg eksperimenterte med akustikken, ved å la skuespillerne stille seg på forskjellige steder, oppdaget jeg at stemmen

bærer optimalt der hvor den talende er i fysisk berøring med orkestret. Det at orkestret i Epidaurus er rundt, spiller ingen roller. Det kunne også vært trapesformet. Det graves stadig ut naturteatre med ganske uregelmessige trapesformede orkestre.

### **Oidpus i Kolonos – og tragediens død**

– *I Athen bringes produksjonen av tragedier til et opphør. De snakket i begynnelsen om «tragediens død». Har denne formuleringen metafysiske konnotasjoner, slik som hos George Steiner?*

– Det er et filologisk uttrykk. Filologene er enige om at *Oidipus i Kolonos* er den siste overleverte tragedien. Den ble skrevet 406 f. kr., oppført i 402; to år etter Athens ødeleggelse, og ble aldri oppført igjen i Sofokles' levetid, men først av hans sønnesønn, etter dikterens død. Etter det har man ikke flere tragedier. Av den grunn snakker vi om tragediens død. Etter katastrofen, den fullstendige ødeleggelsen av til og med murene i sjøen, ble Athen riktignok gjenoppbygd, men det ble ikke skrevet tragedier mer. Av den grunn snakker jeg om tragediens død som et historisk fenomen uten metafysisk eller metaforisk betydning.

Imidlertid er den siste tragedien, *Oidipus i Kolonos*, utrolig rik på mening. Den fremstiller en gammel mann, som lever under kvelende forhold og dør under stadige raserianfall. Den handler om Ødipus, tragediens representant. Den som ble slått ned av gudene, som måtte lide, som forsøkte å lære, men ikke kunne lære, fordi han overhodet ikke visste hva hans forseelse besto i, og som sågar ønsket å rette den opp. Denne representanten, som hadde levd tragedien med sin egen kropp, døde og ble borte. Men man vet ikke nøyaktig hva som skjedde med ham, fordi Ødipus, den største forbryter til alle tider, som drepte sin far og lå med sin mor, men som ikke orket å leve mer, ble tydeligvis løftet opp. I Kolonos ved Athen opsto det en kult for denne oppstandelsen. Man kunne kanskje si at denne slutten uttrykker at tragedien har forlatt teatret, og er tatt opp i litteraturens hellige skrik.

– *Nietzsche snakker i sammenheng med Euripides om «tragediens selvmord»?*

– Euripides holdt ikke lenger ut tragediens paradoks, og ødela grunnkonseptet med sin manierisme og innføringen av psykologi. Han mente at det grunnleggende dilemmaet ved eksistensen er lagt i personen selv. Medea vet at det hun gjør er forferdelig, men hun kan ikke gjøre seg til en annen enn den hun er, og må gjøre det. Slik ble tragediebegrepet frigitte. Nå retter medlidenheten seg ikke lenger mot den menneskelige grunnsituasjonen, men mot den enkelte figuren. Eller Medea i meg. De er noe fundamentalt annet enn å føle medlidenhet med menneskets skjebne. Dette bygger det borgerlige teatret til Henrik Ibsen på, der han legger det antikke drama til et borgerlig, nordisk miljø. Eller Eugene O'Neill, som legger hendelsene til amerikanske kolonistilhus. Alle disse mindre innkastene blekner i forhold til originalen. Men spørsmålet er ikke om adaptasjoner er legitimt eller ei.

– *Men hvordan ontologien slår over i psykologi.*

– Psykologien, ideen om at skjebnen ligger i sjelslivet, er en sen oppfinnelse.

– *Det fascinerende er at tragedien har overlevd sin egen død. I kulturhistorien er det snarere regelen at en kunstform dør ut. Det at en form blir oppgitt, og allikevel kaster lys på alt annet gjennom århundrene, er det noe vidunderlig ved.*

– Det er bare mulig fordi denne teaterformen både er bundet til og frembragt av teksten. Formidlingen av disse tekstene foregikk ikke bare intellektuelt, men også på et materielt plan. Aiskylos og Sofokles skrev sine tragedier på vokstavler. Slik lot det seg enklest gjøre å korrigere dem. Disse vokstavlene ble gitt videre til skrivere, som overførte dem til papyrusruller. Slike ruller ble delt ut til skuespillerne og kormedlemmene. Av den grunn betegner man figurene som 'roller'. Senere tok disse rullene (tysk: *rollen*, overs. anm.) veien til biblioteket, byens arkiv. Vi vet det fordi biblioteket i Alexandria, grunnlagt av Alexander den store og det daværende kulturelle og intellektuelle sentrum i det hellenistiske storriket, forlangte at biblioteket i Athen skulle sende tekstene dit for kopiering.

Biblioteket i Alexandria rådet gjennom sitt eget skriveverksted over 500

eller 600 skrivere. Dokumentene måtte kopieres hvert 50 år, fordi papyrusen ikke holdt lenger. Først under romerne ble det mer robuste pergamentet tatt i bruk. De tekstene vi kjenner, stammer fra pergamentruller, på papyrus har man bare fragmenter overlevert, selv om de er tildels lange. Det er ikke vanskelig å forestille seg at en tekst, som delvis er skrevet på gammeldorisk, nesten ikke kunne dechifrerer. Spesielt kortekstene er nedskrevet på gammeldorisk. Hvert vers, hver linje av *stasimon*, er ytterst kunstferdig og har en egen rytme. Slik har man eksempelvis *Ithiphallukus*, hvis rytme, som ble sunget når fallosen ble reist, ble gjentatt i motstrofer. I epilogen siteres det enkelte elementer fra de forskjellige strofene og motstrofene, som til sammen forekommer tre eller fire ganger. Korformen baserer seg på rytmer fra den rituelle tiden, som er tradert på gammeldorisk, fordi denne rytmen stammer fra danser som eksisterte allerede i arkaisk tid. Teksten ble ikke bare talt av koret, den ble også danset. Det handlet nesten utelukkende om skridende danser. Fordi filologien bare betrakter det rytmiske som et poetisk uttrykk, forsto de ikke trinnene som skulle utføres. Dette er såpass komplekst, at hele generasjoner av filologer har brudt sammen under forsøket på å systematisere det.

Allerede 100 eller 150 år etter at tekstene ble skrevet, havnet de i hendene på filologien. Alle studenter måtte lære gresk på grunn av tragedi tekstene. Det hadde flere konsekvenser. For det første at det ble laget et utvalg, hvor de tre store forfatterne, altså Aiskylos, Sofokles og Euripides ble representert med syv stykker hver og kopiert hundrevis av ganger til undervisningsbruk i Alexandria. Siden dette undervisningsmaterialet fikk en så enorm utbredelse, er hvert av de syv stykkene overlevert. Det er bare Euripides vi har flere av, fordi han var hellenismens foretrukne dikter. Fordi satyrspillene ikke ble tatt på alvor av filologene, eller fordi man ikke betrodde dem til studentene, ble de utelatt. De ble aldri sendt tilbake til Athen, noe som utløste et kjemperabalder. Denne brevvekslingen kjenner vi.

Filologien i Alexandria la inn en interlineærkorrektur. Og fra disse linjene

begynner nå de vitenskapelige tekstene å dryppe ned over tragediene. I dag går vi ut ifra at tragediene består av 20 til 25 prosent filologtekster. Men miraklet er at vi likevel besitter 80 prosent av Aiskylos' original. Gjennom Cæsars aktiviteter i år 48 f. kr. ble biblioteket i Alexandria satt i brann. Derfor ble århundregamle overleveringer ødelagt. Denne brannen var et forferdelig slag mot den vitenskapelige og kulturelle utviklingen i Europa. Oder eller eloger vitner om forferdelsen dette utløste.

– *Et kulturhistorisk disaster: Ødeleggelsen av sentralarkivet til den antikke kulturen representerer en av de største katastrofene i europeisk historie. Mye hadde helt sikkert gått annerledes og den nåtidige europeiske bevisstheten ville hatt en annen basis.*

– I det store og hele kopierte romerne den greske kulturen. Vi kjenner treferdeler av de gresk-antikke høyklassiske skulpturene utelukkende gjennom romerske duplikater. Hvis ikke romerne hadde ferdigstilt replikaene på en så fanatisk måte, ville de senere renessansene, som har funnet sted i Europa med jevne mellomrom, og som danner grunnlaget for vår kultur, ikke vært mulige. I forhold til den italienske renessansen blir den karolinske renessansen totalt undervurdert. Det dreide seg om ganske usedvanlige prestasjoner, som kommer til uttrykk i arkitektur, gjennom biblioteker og nyskrivning og oversettelser av antikke tekster. Til alt hell ble det romerske riket delt i det østlige og vestlige riket rundt 500. Fordi langobardene, goterne, vandalene osv. kom til Rom, og slo alt i stykker. Uten Konstantinopel og den enorme vitenskapelige virksomheten der mellom 900 og 1200 e. kr. hadde vi hatt lite kunnskap om den antikke tragedien. Filologien ble dyrket i stor stil og tragediene bevart. Til tross for det var det nødvendig med enda et «ritt over Bodensee»<sup>3</sup> for at *Orestien* skulle bli kjent. Da Mehmet Fatih sto foran Konstantinopel, vegret han seg først mot å innta det senere Istanbul, som han betraktet som en syndens bule. Men så erobret han likevel byen i 1452. I siste øyeblikk flyktet en kjøpmann som hadde med seg en kodeks av *Orestien* i bagasjen, som han senere bragte med seg til Venezia. Derfor befinner denne tek-

sten seg i Biblioteca Marciana. Det er vår eneste kilde til *Orestien*. Denne kodeksen er ikke helt fullstendig; seks eller syv linjer fra begynnelsen av annen del mangler. Men så har vi gudskjelov veddemålet i Aristofanes' *Froskene*, hvor tragediedikterne slenger sitater i hodet på hverandre. Herunder begynnelsen av *Choephoren*. Vi besitter de første linjene av stykket bare på grunn av Aristofanes. Slik føyer det seg filologisk sammen.

– *De har selv laget en egen versjon av Orestien?*

– En av de få tingene jeg er stolt over, er oversettelsen av *Orestien*. Bernd Seidenstocker har skrevet en kommentar til den. Den går for å være den beste tyskspråklige oversettelsen og brukes ved universiteter. I min oversettelse har jeg integrert de motsetningsfylte filologkommentarene. Noe som lot seg gjøre fordi nesten to tredjedeler består av kortekster. Koret er et flerstemmig organ, som kan komme med helt motsatte meddelelser. Som hele tiden veier for og imot. Denne disposisjon til koret gjorde det mulig for meg å la to motsatte versjoner komme til orde. Fordi alle fortolkerne bare har én kilde å støtte seg på, er usikkerhetsmarginene spesielt stor. Der hvor det finnes to eller tre versjoner, kan man sammenlikne og slutte seg frem til større entydighet. Det er fullstendig utelukket med *Orestien*.

– *Hva var bakgrunnen for antikk-prosjektet på Schaubühne?*

– Det var en bevisst manøver, fordi vi forsto at det var mye man kunne oppdage ved å gå tilbake til opprinnelsen. Det er faktisk ved å beskjeftige meg med *Orestien* og tragedien, at jeg har forstått hva teatret er. Dertil kom den omstendighet at vi kunne ta oss mye tid til å arbeide. Vårt første antikk-prosjekt fant sted i spilleperioden 1974/1975, og åpnet med Klaus Michael Grubers stykke om Dionysos – *Bakkantinnene*. I den forbindelse gjorde jeg det noe tvilsomme prosjektet *Skuespillerøvelser*. I 1980 iscenesatte jeg min første greske tragedie. Søndag formiddag klokken halv elleve arrangerte vi en serie på seks forelesninger, som var fullstendig smekkkfulle, og senere fikk en nesten mytisk status. Karl-Ernst Herrmann bygget en modell av den sydøstlige fjellskrenten

av Akropolis, og vi demonstrerte hvordan stedet hadde utviklet seg. Og hver skuespiller bidro med noe eget.

Det var fortsatt interesse for slikt i Berlin på den tiden. I dag er det ikke mulig å forestille seg at noe tilsvarende kunne skje.

– *Fra et nåtidig perspektiv kan man fastslå at slike diskusjoner med tragedien var signifikant for den tiden. Fra Heiner Müller til Botho Strauss, fra Einar Schleeft til Schaubühne... det heftet noe eksistensielt ved denne beskjeftigelsen med tragedien. Man hadde et virkelig levende forhold til historien og dermed også til samtiden.*

– I min generasjon ville man vite hva fedrene hadde gjort. Det ble man aldri fortalt. På femtitallet var det ingen som snakket om den nære fortiden, på skolen stanset historieundervisningen med Weimarerpublikken. Av den grunn fantes det fra vår side en genuin interesse for historie, for man kunne eller ville helt enkelt ikke tro det som hadde skjedd. I dag er teatret et sted for selveksponering, der regien først og fremst er interessert i seg selv. Men å beskjeftige seg med sin egen forhud offentlig fører jo ikke til noe. Bortsett fra ejakulasjon. Men det kan man jo oppnå alene.

*(Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe)  
Intervjuet ble opprinnelig publisert i tyskspråklige Lettre International, høstutgaven 2011.*

#### FOTNOTER:

- 1 Siteret etter Jon Fosses gjendiktning av *Ødipus i Kolonos* i *Døden i Theben*. Manuskript utlånt av det Norske Teatret.
- 2 Alfred Kerr (1867 – 1948) var en innflytelsesrik tysk-jødisk teaterkritiker og essayist.
- 3 Uttrykket «et ritt over Bodensee» vil si at man utsetter seg for stor fare uten å være klar over det før i ettertid. Det kommer fra balladen «Der Reiter und der Bodensee» som ble skrevet tidlig på 1800-tallet. *Der Ritt über den Bodensee* er også tittelen på et stykke av Peter Handke (1971).

Annen del av intervjuet trykkes i neste utgave. Der snakker Peter Stein mer om sitt arbeid som regissør, Ibsen, Wagner, Schiller, og Schaubühne som et kunstnerstyrt kollektiv.

# IBSENFESTIVALLEN

Volkstheater i Øst-Berlin var på 1990-tallet en dissidentscene i det gjenforente Tyskland. Fasadene på Volksbühne-am-Rosa-Luemburg-Platz, med henvisning til den sovjetiske dissidentromanen *Fuck off, Amerika* av Eduard Limonov



Det «tyske» i det norske og  
«norske» i det tyske:

## Provinsen som mulighet

**Innlegg om tyske regiteaters innflytelse på  
norsk teater.\*** AV TORE VAGN LID

\* Innlegg fra seminaret *The Other Eye*,  
Nationaltheatrets hovedscene, 25. august.





**D**en tyske filosofen Hegel beskrev filosofien som en ugle som først tar vingene fatt og flyr ut når skumringen faller på. Teoriens ugle – Minerva – er for Hegel en *ettertenksom* fugl: Den kan, for å bruke Ibsens vokabular, bare skue retrospektivt, forstå det som alt *har* skjedd, men aldri forutsi det som skal komme til å komme.

I reflekterende stund faller kvelden på. Solen blander ikke lenger, men det er lyst nok til å kunne se detaljer, skjelne vesentlig fra uvesentlig, temmelig langt bakover – i tid og rom.

### Symptomene

Det som er sikkert, er at det skjedde noe vesentlig i norsk teater utover på 2000-tallet. Det som hadde vært selvfølgelig i 1998 gjaldt ikke lenger i 2008. Endringene skjedde gradvis, men var markante. Noen symptomer står ut:

- En (ny)politisk bevissthet fortrengete 90talls-ironien.
- Murene mellom «fri» og «ufri», mellom *ut*(enfor) og *inn*(enfor) slo sprekker blant både utøvere og ledere/ kuratorer.
- Begreper som «postdramatisk», «de-

- vising» og «performativitet» ble ikke lenger latterliggjort som intellektuelle hersketeknikker, men kom på full høyde med uttrykk som «prosesspauser», «karakterkjerne», «Den gode historien» og «sterke kvinneskikkelser».
- Utdannelsesmonopolet ble brutt, og rekrutteringen til teatret utfordret – så vel fra norske som fra utenlandske teaterskoler og universiteter.
  - Tidligere «smale» uttrykk vant større gehør i media og blant publikum.
  - Ideen om ett «riktig» skuespillerfag kom under press – også blant skue-

spillerne selv.

- Dokumentariske strategier gjorde seg på ny gjeldende.
- Scenekunstens visualitet og musikalisitet fikk større fokus, med tildelingen av Den interasjonale Ibsenprisen til komponisten Heiner Goebbels som et foreløpig høydepunkt.
- Og sist, men ikke minst: Norsk teater vendte mer og mer blikket fra England mot Tyskland og det tysk-språklige teatret.

### Diagnosen(e)

I lys av årets Ibsenfestival, seminarer og media-vinklinger, melder spørsmålet seg: På hvilken måte henger symptomene jeg nevnte over sammen med dette signifikante skiftet mot det tyske? Skyldes endringsprosessene – slik det har blitt hevdet – at norsk teater overtok (adapterte) det såkalt «tyske regiteatret»? At «sentrum» (Tyskland) skyldte inn over «periferien» (Norge)? Jeg tror årsaksforholdet er langt mer komplekst; en kompleksitet som på lengre sikt kan vise seg å komme både norsk «periferi» og tysk «sentrum» til gode. Et blikk tilbake kan kanskje ha framtiden i seg:

### Ibsen i Tyskland & Ibsen i Norge: revolusjon & reaksjon?

Det kan med rette hevdes at Ibsen er det prismet som norsk teater ser seg selv gjennom. I Spørsmålet om det tyske (regi)teatrets betydning for norsk teater finner interessant nok sitt tilsvar i Ibsens betydning for utviklingen av det tyske regiteatret.

Ibsens rolle som katalysator for en ny generasjon tyske dramatikere og regissører utover på 1880- og 90-tallet kan knappst overvurderes. Få, om noe navn figurerer oftere i de dramaturgiske kampskriftene som sammen utgjorde spenningsflaten mellom tyske «realister» og «naturalister». Men nordmannens progressive betydning for tysk teater skyldes i høyere grad ambivalens og kritisk dialog enn beundring og passiv adaptasjon. Arno Holz og Gerhart Hauptmann – to toneangivende «naturalister», innså det tidlig: I Ibsens teater lurer hele tiden *reaksjonen* sammen med *revolusjonen*. For de radikale tyske naturalistene gikk nordmannen bare halve veien.

Han siktet så å si mot venstre, men endte like fullt i sentrum og kunne derfra enkelt og medgjørlig trekkes til høyre av et konservativt borgerskap med makt over samtiden. Og selv om Hauptmanns naturalistiske gjennombrudd, *Før Soloppgang* (1889), er utenkelig uten *Gjengangere*, er det altså i brytningen *med* – like mye som i inspirasjonen fra Ibsen – at Hauptmann skaper teaterhistorie.

For den unge Bertolt Brecht – en halv generasjon senere – er det langt mer som rendyrket *motstander* Ibsen vinner produktiv kraft: Der August Strindberg ennå viste lynglimt av ekte revolusjon, ble Ibsen for Brecht til en vokter av tradisjon og stagnasjon. Den ibsenske illusjons-dramaturgien, i effektiv flyt mellom realisme og naturalisme, ble tryllespeilet som holdt mennesket i den «borgerlige individualismens» jerngrep. For et politisk teater i en ny (mellomkrigs-) tid gjaldt det dermed

## For den unge Bertolt Brecht er det som rendyrket motstander at Ibsen vinner produktiv kraft.

å komme løs – ikke minst fra den sterke Ibsen-tradisjonen i tysk drama. 70 år før Hans-Thies Lehmanns bok *Det postdramatiske teater* (1998), formulerer Brecht et program som i seg selv kunne gitt overskriften for et seminar om «tysk regiteaters» opprinnelse. Målet må være – skriver han: «Å behandle de gamle verkene til det gamle teatret utelukkende som material. Ignorere stilen, glemme forfatteren.»<sup>2</sup>

Vender vi så blikket over mot norsk teater, og spør kritisk etter Ibsens rolle, åpnes herfra et mulig perspektiv:

Når Ibsen forandrer det tyske teatret, er det først som fornyer, og deretter som produktiv gjenstand (katalysator) for kritikk fra *likeverdige aktører* (eksempelvis Bertolt Brecht).

Men der den «tyske Ibsen» bare utgjør *ett av flere sentrale bidrag*, gis han – i en

norsk teatersetting – funksjon av *enestående nasjonal gründer*.

Det som ennå er estetikk i Tyskland, blir fort til nasjonal kulturpolitikk i Norge. Slik inngår måten å tenke, og å bygge teater på som del av en større nasjonsbyggingsprosess (side om side med polfarermentalitet, idrett og barnetog.) Dermed går det ibsenske bidraget fra å være ett av mange mulige «estetiske veivalg», til å bli en standardisert grunnmur i det som etter krigen ble institusjonaliseringen av norsk teater. Estetikk ble nediset kulturpolitikk; kunstform ble organisasjonsform – hinsides Ibsens egen agenda.<sup>3</sup>

### Det tyske «regiteaterets» forutsetninger

Å snakke om estetikk uten å snakke om sosiologi er problematisk. Faren ved motebølger er at de kun forblir flyktige overflatefenomen uten jording i det systemet de overføres til. Det er enkelt å la seg inspirere av et gjestespill, langt mer krevende er det å spørre etter *forutsetningene som muliggjør* forestillingen man ser. I vårt tilfelle: Hva er forutsetningene for utviklingen av et tysk regiteater? Svaret måtte kreve en artikkel i seg selv, men noen «variable» lar seg likevel trekke opp<sup>4</sup>:

- *sterke tyske bykulturer med et tallrikt og kulturelt potent borgerskap* har ikke bare sikret teatret et tallrikt publikum og en langsiktig finansiering, men har også katalysert klassemotsetninger (adel vs. borgerstand /borgerstand vs. arbeiderklasse), konflikter som igjen har vist seg viktige for teaterkunsten.
- *den produktive spenningen mellom langt på vei likestilte byer* har motvirket standardisering/ensretting, og stimulert til motsetninger og meningsbrytninger i teatret.
- *et stort språkområde* som innbefatter Sveits og Østerrike, har gitt grobunn for pluralitet og dialektikk.
- *En godt utbygd infrastruktur* har gjort forflytting, og dermed også kritisk perspektivering og utveksling enklere.
- *et sterkt utviklet dannelsesideal* nært knyttet til det humboldtske universitetsidealet, har etablert en kultur for refleksjon og kritisk ettertanke, som i

sin tur har kommet teatret til gode.

- *en bred fauna av potente aviser* har med klar regional forankring og godt skolerte kritikere, sikret en flerstemt og dynamisk offentlighet.
- *sentrale og potente teaterpersonligheter* som selv har virket i spenningsfeltet mellom teori og praksis, har skapt presedens for intellektuell diskusjon og refleksjon. (Jeg tenker særlig på navn som Lessing, Schiller, Reinhardt, Piscator og Brecht, men også på nyere stemmer som Müller, Jelinek, Schleef og Goebbels.)

### Moter uten motstemmer: Norsk vs. tysk

Georg Johannesen sa en gang at norsk teater overhodet ikke var motstander av akademisk tenkning, men av tenkning

## Det tyskspråklige teatret har over flere tiår åpnet seg for postdramatiske tenke- og arbeidsformer

overhodet: Ser vi på de to siste av punktene ovenfor (dannelsesideal og en mangfoldig kritisk offentlighet) er det nettopp fraværet av denne typen flerstemt intellektuell diskusjon som over tiår har gjort norsk teater sårbart for forenklinger, og åpnet ukritisk opp for *moter uten motstemmer*. I kombinasjon med få og små byer og enda færre (og mindre) teatre, har den også gjort «fluktrutene» vanskeligere: Stadelmeier-affæren i Frankfurt i 2005, hvor en av Sebastian Hartmanns skuespillere sjikanerte Frankfurter Allgemeines mektige kritiker Gerhart Stadelmeier på scenen, fikk sparken av teatret, men allerede samme kveld ble hyret i Berlin, kunne aldri ha skjedd i Norge.

### Tysk «vending» – eller postdramatisk «vending»?

Jeg tror at det man nå kaller «den tyske vendingen» i norsk teater ikke har så mye

med Tyskland og «det tyske» i og for seg å gjøre, som med det faktum at det tyskspråklige teatret over flere tiår har åpnet seg opp for postdramatiske tenke- og arbeidsformer. Postdramatisk betyr her oppgjøret med et teater hvor hele kunstproduksjonen – teaterrommet som helhet – stilltiende er organisert som et ordnet hierarki under den dramatiske teksten, og hvor alt og alle måles opp mot sitt forhold til denne eneveldige fyrsten. Når dette teatrene eneveldet faller, som det langt på vei gjorde i Tyskland, forvandles «instruktøren» – dvs. den som bare skulle sikre at alle teatrets avdelinger og virkemidler lydig underordnet seg tekstens «diktat» – til regissør. Hun blir da ikke lenger bare en instruktør av andres tanker, men rykker fram som ansvarlig *medprodusent* for teaterkunstverket som helhet.

Og nettopp fordi oppgjøret med dramateksten nødvendigvis også vil bety et opprør mot toneangivende dramaturger som Henrik Ibsen, ligger her en viktig forutsetning for opphevelsen av Ibsen og Ibsen-dramaturgiens trylleformel, slik den så lenge kunne diktere premisene for norsk teatermentalitet. Her ligger kanskje også årsaken til at vi om og om igjen må til det tyske for å forløse de radikale impulsene i det Ibsenske materialet: Ikke Ibsen som diktat, men som det Brecht (som den første) kalte *material* eller utgangspunkt.<sup>5</sup>

Det er denne postdramatiske friheten eller holdningsendringen som har fått særprege det tyskspråklige i forhold til det langt mer tekst- og forfattertro anglo-amerikanske teatret. Og denne prosessen har vart tilstrekkelig lenge til å bli mer av en regel enn av et avantgardistisk unntak. Visst kjempes det i Tyskland fremdeles blodige kamper om regiteater vs. tekstteater, men kampen er ikke asymmetrisk; postdramatiske tenke- og arbeidsformer har for lengst inntatt de store og toneangivende institusjonene. Og kobles denne prosessen med Tysklands forkjærlighet for egne og andres dramatiske klassikere (i langt større grad enn tilfellet er for eksempel i flamsk teater), tror jeg vi kan nærme oss en forståelse nettopp av det tyske som produktiv døråpner for norsk teater generelt, og norsk Ibsen-fortolkning spesielt.<sup>6</sup>

### «Og først når skumringen faller på flyr uglen Minerva ut.» (Hegel)

Det er blitt natt. Et tett søreuropeisk mørke maler grått i grått og gjør det stadig vanskeligere å skille detaljene fra hverandre. Og det slår meg at for å kunne fly ut og forklare, er teoriens ugle avhengig av at noe er i ferd med å gå over, ebbe ut, bli til fortid. Er det det som er i ferd med å skje med den prosessen som det skrives om her? Er slike refleksjoner, enn si storstilte seminarer om «tysk teaters virkning på det norske» i seg selv et tegn på at... «en av livets skikkelser er blitt gammel.» (Hegel)? Jeg tror ikke nødvendigvis det. Til det er det norske teatret fremdeles for mangesidig – for motsetningsfullt. Dessuten: Et regigrep betyr ikke det samme to ganger. At en skuespiller – som det heter – «henvender seg til publikum» betyr langt mindre enn hva han faktisk har å si dem.

### (Postdramatiske) paradokser

Men lytter man til uglen, har den kanskje likevel ett og annet å si oss: Jeg tror at den tyske uglens råd til en norsk provins, også er å stille seg kritisk til et hvilket som helst sentrum: Til å gå bak trender, unngå fetisering, se etter motsetninger og spenninger, der teatrene reisebrev forteller ukritisk og entusiastisk om metropolens fortreffelighet. Et slikt fareskilt ved inngangen til veien videre bærer inskripsjonen:

## Det provinsielle bunner ikke i geografi, i innbyggertall og i dialekt, men i graden av fetisering av «sentrum».

IRONI (ondskapsfullt sagt: tysk ironi). Et annet ber oss alltid å ta i betraktning: KONTEKSTEN.

Gjennom mye av 80- og 90-tallets scenekunst forflatet ironien fra sitt potensial som skarpt kritisk våpen. Først gled den nærmest umerkelig over i totalironiens avsakte haglekkudde – hvor spredningen av kuler er stor, men kraften tilsvarende

liten. Deretter endte ironien bare opp som automatisert regelstyrt adferd uten annen adresse enn å unndra seg ethvert forpliktende utsagn. Det som ofte ble – og fortsatt blir – glemt i diskusjonen om relasjonen mellom norsk og tysk teater, er nettopp selve *sammenheng*: Dvs. det faktum at det faktisk *ikke* hadde gått en mur tvers gjennom den norske hovedstaden som ga innbyggerne valget mellom utopisk sosialisme på den ene siden og utopisk neoliberalisme på den andre. Noe som igjen vil si at selve konteksten for den (ja la oss kalle den det) tyske dekonstruksjonen, den grenseløse tyske ironien – slik jeg selv opplevde den mot slutten av 90-tallet – var en radikal annen enn den norske sosialdemokratiske velferdsstatens. I et totalt forvirret samfunn som det nye og gjenforente Tyskland utover på 90-tallet ble totalironien i seg selv til en skarp ytring: den svarte på fraværet av retning, reagerte mot bortfallet av politiske alternativer – reelle utopier. Frank Castorfs hysteriske Volksbühne med Josef Stalin-portrettet på veggen kan på sett og vis ses i sammenheng med hysteriet som kan oppstå blant dødsdømte mennesker: en ravnsvart eufori – en grotesk dødsdans med orgier og potetsalat på kanten av avgrunnen. I et nærmest totalt konsensuspreget samfunn, som 1990-tallets Norge, er den samme ironien totalt uten retning, og dermed også totalt uten spenning. Man kan ikke stikke foten ned i den samme elven to ganger, sa Heraklit. Det gjelder geografisk så vel som historisk! Oslo var, og er fortsatt ikke Berlin, like lite som året 2002 er identisk med året 2012.

### Proaktivt postludium: Om å skille provins fra provinsialisme

Så til slutt: Det går et avgjørende skille mellom å være *provins* og å være *provinsial*. Mens provins er et gitt geografisk utgangspunkt, skapes provinsialismen i det øyeblikket et sted eller et miljø ikke lenger stoler på seg selv. Det provinsiale bunner nettopp ikke i geografi, i innbyggertall og i dialekt, men i graden av fetisering av «sentrum». Dvs. i *forestillingen* om et sentrum som (alltid og allerede) er bedre enn en selv. Dikteren Georg Johannesen så de konstruktive mulighetene i dette,

når han hevdet at «ingenting kan være internasjonalt uten først å være lokalt.» Det samme gjelder i dag, som det en gang gjaldt for en gutt fra Skien med usedvanlig godt utviklet skjeggvekst. Brechts begrep om *Verfremdung*, eller «underliggjøring», dyrket nettopp det produktive i å se ting utenfra – fra distanse. Så derfor, slik tilfellet en gang var det med Ibsen og det tyske: Ta vare på provinsen. Der ligger vår mulighet. Framover!

#### NOTER

- 1 Sammenfallet i tid mellom en «tysk vending» i norsk teater og Ibsenfestivalens satsning på nettopp tyske Ibsen-oppsetninger er alt annet enn tilfeldig. Og selv om bevegelsen mot regiteater verken begynner eller slutter med festivalen, virker oppsetninger som f.eks. Seebastian Hartmanns *Gjengangere* til å slå opp helt nye innfallspor til nasjonalikon Ibsen, og det til et publikum langt utenfor «avantgardescenen». (En kunstnerisk «dekonstruksjon» for et femtittalls publikum på en liten scene vil – sosiologisk betraktet – alltid måtte utgjøre noe radikalt forskjellig fra en tilsvarende dekonstruksjon gjort over 20 forestillinger for fulle hus på et Nationaltheater. Også her gjelder det å skille kunstnerisk kvalitet og viktighet fra omfang og gjennomslagskraft.)
- 2 Brecht, *Theatersituasjon 1917-1927*. I (Brecht, *Über experimentelles Theater*, 1970). S.27
- 3 Den norske sosiologen og statsviteren Stein Rokkan hadde som en hovedtese at et lands politiske liv, det politiske systemet, partilandskapet, skillelinjer, stemmefordeling etc., kunne føres tilbake til det han kalte sjellsettende historiske hendelser og vei valg. Tidlig på 2000-tallet forsøkte jeg å anvende et lignende perspektiv for å forstå det som den gang framsto som et norsk teaterlandskaps inngrodde motvilje mot alle former for «politisk teater». Gjennom i å låne øre til Sigmund Freud, tok jeg til orde for det jeg kalte en psykoanalyse av norsk teater<sup>5</sup>, hvor nettopp bevisste og ubevisste spenninger, kraftfelt, motforestillinger og vrangforstillinger kan forstås som et resultat av sjellsettende hendelser tidlig i et menneskes liv- hendelser som for lengst er blitt en del av et ubevisst, eller i beste fall, halvbevisst sjelleliv. Spørsmålet ble den gang som nå i hvilken grad norsk teaters forståelse av dramatik, dramatiker dramaturgi, og organisering av dramatisk og scenisk virksomhet er betinget av tilsvarende tyngdekrefter. Dette er krefter som langt på vei kan være ubevisste, men som ikke desto mindre er virksomme når det gjelder å definere og å organisere norsk teater og teaterdebatt. Jeg har her bare plass til å risse opp noen grunntrinn av en, fra min hånd, mer omfattende analyse:

1. Norges teatral gullalder, eller norsk teaters gullalder, er ensbetydende med Ibsen, og norsk teatertradisjon er, med få unntak, en tradisjon i kjølvannet av Henrik Ibsen. Ibsens dramaturgiske modeller, skjellsettende og rystende i sin samtid, blir ikke bare skjellsettende for det norske teaterets barndom (serfaring), men dermed også for det norske teaterpublikumets barndom, en kritisk teateroffentlighet som rundt 1900 ennå befinner seg på et svært tidlig stadium.

2. Dette er en tradisjon og et kjølvann som ikke bare sammenfaller med den norske nasjonsbyggingsprosessen som sådan, men som også kom til å danne inngang til, og legge premissene for en påfølgende epoke der norsk kultur og teater blir institusjonalisert og byråkratisert som integrert del av den moderne norske velferdsstaten. Sagt med andre ord: Estetik blir kulturpolitikk og kulturpolitikk blir estetikk.

3. Ibsen som en teateravantgardist og som dramaturgisk innovator mot slutten av 1800-tallet er uomtvistelig. Like uomtvistelig er det at denne revolten som rørte ved teater som form og innhold, gav seg spesifikke teaterestetiske utslag som ikke bare omfattet spilleideal, sceneanvisninger og dramaturgisk oppbygging, men også ga (slik tilfellet er det innenfor rettsvesenet) presedens for teaterets og dramatikerens selvforståelse, for forholdet tekst \ teater, for teatrets arbeidsformer, arbeidsfordeling, etc. Å si norsk dramatik ble å si Henrik Ibsen, og å si dramatiker var å si (og å tenke) Henrik Ibsen.

4. Norge var og er et lite land med få byer, få mennesker, uten adel og med et lite borgerskap: Resultat ble en monopolisering av Ibsen og den psykologiske realisms hegemoni. Teaterestetisk revolt ble etter hvert til tradisjon, tradisjon ble institusjon og institusjon ble til avleirete tenke- og handlingsmønstre i norsk teater.

4 For den interesserte leseren anbefaler jeg her min bok *Gegenseitige Verfremdungen* (Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2011)

5 Satt på spissen kunne man kanskje si at det først er i det et postdramatisk teater evner i å slå seg fri fra Ibsens (dramaturgiske) form, at det det igjen mulig å frisette Ibsens innhold.

6 Det tyske regiteateret bryter mot det «flamske» 90-talls-teateret på to avgjørende punkt:

1) I vektingen av regissørens rolle i fornyelsen av teateret. (Der det flamske fokuserer på skuespillerkollektivet nettopp i opposisjon til regikulturen, vil en «tysk» blikkvinkel se disse i nær sammenheng.)

2) I tillegg står – om enn mindre entydig – det tyske regiteaterets eksplisitte politiske ambisjoner i kontrast til det flamske 90talls-teaterets langt mer postmodernistiske orientering.

DRAMATIKERFORBUNDET



## GRATULERER DRAMATIKER ARNE LYGRE MED SKUESPILLET



Foto: Andreas Bache-Wiig

### JEG FORSVINNER

#### Det begynner

Jeg er en kvinne. Jeg er alene i et rom. Jeg sitter på en stol.

#### JEG

Jeg har dette huset.

Det er her jeg lever det livet som er mitt. I perioder har jeg bodd andre steder, men i lang tid har det vært dette huset og denne hagen. Dette har vært utgangspunktet for alle mine gjøremål. Det er her jeg sovner om kvelden, det er her jeg våkner neste dag. Da vil jeg som oftest ta en dusj og stelle meg, siden vil jeg drikke kaffe og etter hvert spise. De dagene jeg har et ærend eller noe som skal gjøres, er det dette stedet jeg forlater.

Her har jeg oppholdt meg, da jeg var barn, i ungdommen, og det meste av livet etter at jeg ble voksen.

Det er her jeg knuller, det er her jeg gråter, det er her jeg ler dersom jeg skulle tenke på eller oppleve noe morsomt. Da jeg fylte femti, var det her jeg samlet mine nærmeste. Vi skålte, vi ble fulle, noen danset, ingen ville at kvelden skulle ende.

Jeg er lykkelig.

AK

A

SCE

AKT

VE

75  
1938  
2013

DRAMATIKERFORBUNDET



# Mellom barken og veden – kunst eller sosialt prosjekt?

**Rimini Protokolls *En Folkefiende i Oslo* er forførende og vanskelig ikke å like. Men er det virkelighet, det vi presenteres for? Eller er det et utopisk mikrounivers, hvor virkelighetens ambivalens, konflikt og diskusjonsnivå utelates til fordel for «den gode sak»? AV CAMILLA EEG-TVERBAKK**

EN FOLKEFIENDE I OSLO – 100% Oslo Rimini  
Protokoll. Regi: Daniel Wetzel/ Helgard Haug.  
Ibsen Festivalen 23. august 2012.

**Å**pningen av Ibsenfestivalen 2012 inviterte «folket» inn på Nationalteatrets hovedscene. Med Ibsens stykke *En Folkefiende* som bakteppe, fikk publikum møte 100 mennesker på scenen uten tidligere skuespillererfaring (bortsett fra én). En samling forskjellige mennesker med ulike bakgrunn, interesser og agendaer for sin deltakelse i prosjektet. Gruppen på scenen representerte et kollektiv, en opinion, en gruppe enkeltmennesker med et felles mål: å gjennomføre forestillingen de var invitert til å ta del i. Regissørene Daniel Wetzel og Helgard Haug, anerkjent for

sine dokumentariske forestillingsprosjekter, har gjort en spennende jobb med å redigere et manus basert på deltageres egne uttalelser om deres sosiale, politiske, og menneskelige ståsteder. Dramaturgien og rytmen i forestillingen holder på publikums nysgjerrighet og følelse av å få møte «virkelige mennesker». Forestillingens stramme regi får oss til å føle en samhørighet med de som står på scenen, vi identifiserer oss med disse vanlige menneskene, med deres ulike skjebner, og vi liker å føle oss som del av et «fargerikt felleskap». På samme måte som med rosetogene etter 22/7, slipper vi til den gode fellesskapsfølelsen og blir presentert for et speilbilde av oss selv fra vår beste side: som del av en by som kan romme forskjellighet, som har

toleranse og respekt for andre og hverandre. Det er en situasjon som skaper en god følelse og som dagens virkelighet, med travel hverdag og digitale medier, sjelden byr på. *En Folkefiende i Oslo* demonstrerer teatrets funksjon og fordel i en tid hvor vi sjelden får anledning til å møtes i et større fellesskap. Det er rørende, og når de 100 deltagerne til slutt kommer frem på scenen, frem til oss og viser oss sin menneskelighet og utstråler den glede de har opplevd gjennom samhørigheten på scenen i møte med oss – så blir vi kollektivt forført.

*Det er nesten umulig ikke å like denne forestillingen.*

Hvordan er det mulig å stille seg kritisk til 100 mennesker som deg og meg, som





En folkefiende i Oslo, regi: Daniel Wetzel og Helgard Haug/ Rimini Protokoll. Nationaltheatret 2012. Foto: Erik Aavatsmark

på scenen svarer ærlig (eller uærlig) på en rekke spørsmål som angår oss alle. Om hva vi mener om oljeutvinning utenfor Lofoten, om miljø, om 22/7, om lokalpolitikk osv. I tillegg er de jo ikke profesjonelle skuespillere og dermed overbevisende til å representere virkeligheten. De er seg selv. Som sosialt prosjekt brakt inn i teateret, er dette interessant. Selv liker jeg å høre de ulike historiene, få anledning til å høre fra mennesker jeg ellers aldri snakker med, få oppleve en slik bredde av menneskelig virkelighet, deres meninger og se dem samarbeide på scenen. Mot slutten kjeder jeg meg litt, det har vært mange spørsmål av mer eller mindre spennende karakter, mye løping frem og tilbake over scenen, og etter hvert «nuller» de korte

### **Hvordan er det mulig å stille seg kritisk til 100 mennesker som deg og meg?**

fortellingene om den enkelte hverandre ut. Etter hvert trer strukturen, estetikken, iscenesettelsen – ja kunstverket som denne teaterforestillingen er – mer i forgrunnen. Det er her jeg blir forvirret.

*Hvordan skal en slik forestilling kunne kritiseres? Hvordan skal jeg se?*

Gjennom lang og intens research har teamet rundt det tyske regissørkollektivet Rimini Protokoll funnet frem til 100 personer bosatt i Oslo, som skulle

representere byen på scenen. Deltakerne ble valgt ut på bakgrunn av statistiske kriterier som kjønn, alder, boområde, opprinnelsesland, og sosial status. Det estetiske konseptet i denne forestillingen er også knyttet opp mot statistikkens visuelle og grafiske fremstillinger. Konseptet dreier seg om å stille en rekke Ja- og Neispørsmål, hvor deltagerne beveger seg frem og tilbake over gulvet i henhold til hva de svarer. Scenegulvet filmes ovenfra og projiseres på et stort sirkelformet lerret på bakveggen. På den måten viser de 100 deltageres bevegelser et, estetisk sett, statistisk bilde av befolkningens meninger. Det er selvfølgelig ikke snakk om korrekt statistikk, men forestillingen forsøker å gjenspeile måten offentlig opi-

nion dannes. Denne leken med statistiske meningsmålinger, brytes innimellom opp av enkle koreografiske partier hvor de 100 deltagerne fremstår som et kor som representerer klisjébilder av en folkemengde. I tillegg er det sekvenser som gir oss korte introduksjoner til hver av deltagerne. Mens de snurrer på dreiescenen og passerer en mikrofon, får de anledning til å si noen ord om hvem de er.

\*

ER DETTE ET autonomt kunstverk som skal leses i kontekst av teatermaskinens estetiske kriterier og representasjonsfunksjoner? Eller er det et såkalt sosialt engasjert kunstverk, eller relasjonelt verk, som først og fremst skal ses i forhold til etiske og sosiale parametere? Et vellykket prosjekt innenfor sistnevnte genre er ifølge Nicolas Bourriaud, som først definerte begrepet relasjonell estetikk, når et kollektiv oppstår og midlertidige relasjoner skapes. Innenfor den relasjonelle estetikken er det muligheten for å delta, slik publikum her gjør, i å skape dette midlertidige *'mikrotopia'* som viser oss hvordan virkeligheten ideelt sett kunne være, det som kjennetegner god relasjonell kunst. Verket er åpent, i prosess, og skapes hele tiden underveis. Noe også regissørene bekrefter under konferansen «Det andre øyet» et par dager senere. De forklarer at teksten bearbeides fra dag til dag, dessuten er det flere steder i forestillingen lagt inn uforutsigbare partier som «åpen mikrofon» (altså hvor deltagerne ikke trenger å følge retningslinjene på skjermen hvor deres replikker ellers kommer til syne, men kan si/spørre hva de vil) og spørsmål fra salen.

Det beste med dette prosjektet er at jeg er usikker på om det er teater jeg har sett på Nationaltheatrets hovedscene. Den amerikanske teoretikeren Shannon Jackson peker i sin bok *Social Works* på problemet når hun sier at det å sette «virkelige» (altså ikke trente skuespillere) mennesker til å spille seg selv, truer med å hekte verkets status som teater av hengslene. Det som gjør prosjektet interessant er hvordan disse menneskenes tilstedeværelse innenfor kunstrommets «kunstighet» (iscenesettelse), ikke *skaper* virkelighet men snarere provoserer oss til å tenke over komplek-

siteten i hvordan idéen om virkelighet fabrikkeres, slik Jackson påpeker. Mange vil nok lese det som fremstilles på scenen i denne forestillingen som «virkelighet», en demokratisk virkelighet, men er det ikke egentlig vår utopiske idé om demokratisk virkelighet som er iscenesatt her? Det skiftet som oppstår fra teater slik vi kjenner det til et dokumentarisk og relasjonelt verk, er at kvaliteten ligger mer i verkets funksjon som relasjonsskapende enn i det representerende og billedskapende som gir rom for kontemplasjon og refleksjon. På mange måter er det handlingen, altså regissørens gest som iscenesettere av hendelsen, som blir viktigere enn publikumsresepsjonen av verket.

Det velkjente dilemmaet i dette ligger

## **Her iscenesettes respekt for forskjeller, vennskap og toleranse for et borgerlig middelklassepublikum som står for nettopp disse verdiene. Men hvorfor?**

i det den britiske kunsthistorikeren Claire Bishop har identifisert, nemlig hvordan vi skal kunne bedømme kvaliteten av et relasjonelt verk. I sin kjente tekst «Antagonism and Relational Aesthetics» fra 2004, spør hun hva *slags* relasjoner som produseres, for *hvem* og *hvorfor*? Her iscenesettes respekt for forskjeller, vennskap og toleranse for et borgerlig middelklassepublikum som står for nettopp disse verdiene. Men hvorfor? Er det et godt kunstverk hvis en god fellesskapsfølelse har oppstått og alle 100 deltagere på scenen føler seg ivaretatt, ingen har blitt eksponert ufordelaktig eller har følt seg tråkket på tærne? Bishop etterlyser antagonismen i prosjekter som dette. Hun påstår at selv om intensjonen er et sosialt prosjekt hvor alles røst blir hørt, er det ikke sikkert at det er et funksjonelt demokrati vi er vitne til. Hun henviser til Rosalyn Deutsche, samt de politiske filosofene Ernesto Laclau og Chantal Mouffe, som vektlegger at demokrati avhenger av

konflikt, ustabilitet, og at antagonismen eksponeres gjennom politiske diskusjoner og debatter. Et demokrati avhenger av, og opprettholdes, gjennom konflikt. Det norske sosialdemokratiske subjektet søker derimot raskt etter konsensus, som folkeslag er vi relativt sett konfliktsky, noe som kan komme til å true demokratiet.

\*

PROBLEMET TIL EN forestilling som *En Folkefende i Oslo* er at på tross av Ibsens stykke, som nettopp dreier seg om demokrati og demonstrerer antagonisme, så blir ikke konfliktene mellom de hundre ulike individene løftet frem gjennom regi og tekstproduksjon. Tvert i mot, det er samhold og glede på tvers som formidles.

Og i sluttscenen er alle deltagerne enige om at de har hatt en fin opplevelse. Spørsmålet er hvor virkelig denne forestillingen egentlig er? Underliggende konflikter deltagerne imellom holdes i sjakk på ulike måter. Både ved at teksten er redigert og at de ulike individene får svært begrenset taletid gjennom spillens regler som må følges. Når dreiescenen beveger seg er det tid for neste taler.

Slik kan regissørene kontrollere aktørene underveis i stykket, og så å si redigere på stedet. Et unntak den kvelden jeg var til stede, var en kvinne som ønsket å fremme sitt standpunkt med hensyn til utbygging av skulpturpark i Ekebergskogen. Hun fikk noe lengre taletid enn de andre og det oppsto en undertrykt uro blant hennes medaktører. Kvinnen tok den muligheten hun trodde hun ble gitt med noe usikkerhet, og fortsatte sin argumentasjon til dreiescenen igjen satte seg i bevegelse. Det viste seg i etterkant at dreiescenens mekanikk hadde hengt seg opp, og at dette ikke var gjort med intensjon. Likevel, det var det mest interessante og «virkelige» øyeblikket under forestillingen. Hvor regissørene mistet kontroll og spillereglene delvis ble brutt. Med den korte taletiden som hver enkelt ellers ble gitt, er det lite rom for kontroverser. Alles ytringer ufarliggjøres og presenteres i en sympatisk innpakning.

Spørsmålet, som også regissør Helgard

Haug trakk frem på seminaret noen dager senere, er hvordan å iscenesette antagonismen. Regissørene uttrykte sitt dilemma mellom etikk og estetikk/kunst. På den ene siden må de etisk sett ivareta deltagerne som de har invitert inn i sitt prosjekt, riktignok mot betaling. De må forsikre dem om at de ikke vil bli fremstilt i et ufordelaktig lys for å få dem til å utføre jobben, og de ønsker at deltagerne skal forlate prosjektet med en følelse av at det har vært verdt tiden og innsatsen. Her er det mange agendaer som skal ivaretas. På den ene siden ønsker regissørene å skape et interessant kunstverk, de ønsker å ramme inn «virkeligheten», stille den ut slik at vi kan reflektere over hva som er virkelighet. På den andre siden vil de at teater som kunstform skal fremstå som et interessant sted, også for deltagerne som kanskje ellers ikke besøker teater i særlig grad. De må ikke forlate prosjektet med en dårlig følelse. Å ivareta den enkeltes renommé i en offentlig setting som teatret utgjør er en tilsynelatende etisk handling. Men har ikke dette etiske perspektivet om ivaretagelse, en tendens til å infantilisere deltagerne og ta for gitt at de ikke er i stand til å gjøre seg opp en kvalifisert mening om verket de er en del av? Tar man fra dem ansvaret for seg selv og sine meninger gjennom denne ivaretakelsen? De har jo takket ja til å delta mot betaling. (Barn må selvfølgelig ha en godkjenning fra foresatte og her blir saken straks mer komplisert. På den annen side hadde de fleste barna med seg sine foreldre.) Burde det ikke gis tillit til at de selv kan sette grenser for egen oppførsel og utsagn? Ville det bli et mer «virkelig» bilde av opinionen, gjennomsnittet av Oslos befolkning og demokratiet om man lot deres uenigheter komme mer til syne? Hvorfor må kunstnerne i et slikt prosjekt fremstå som gode, ivaretakende, og etisk korrekte? Hva er kunstens funksjon? Og hva er egentlig regissørens agenda?

\*

ER DET HARMONISK sosial sameksistens Wetzels og Haug vil fremstille? Noe som kan mistenkes når det ene subjektet som ser ut til å ikke ønske å si noe, eller befinne seg i rampelyset, blir fremstilt

som godtatt på lik linje med alle de andre. Jeg sikter til en kvinne av romfolket som ellers tigger på gatene i Oslo. Hun snakker ikke norsk, og sier et par ord på sitt eget språk. Dette oversettes på scenen og hun forklarer kort hva hun driver med. Ingenting rundt diskusjonene om romfolket som har florert i norske medier i sommer blir nevnt. Men vi skjønner jo alle dette bakteppet og synes det er sympatisk at også hun har fått en plass i felleskapet. Men hvorfor ikke iscenesette denne konflikten som jo er reell? Hvorfor ikke la noen av de andre på scenen komme til orde rundt denne saken? Det er sikkert argumenter både for og i mot romfolkets tilstedeværelse i byen blant de andre aktørene på scenen. En annen strategi kunne være å iscenesette fraværet av denne personen,

### **På tross av at Ibsens stykke nettopp dreier seg om demokrati og demonstrerer antagonismer, så blir ikke konflikten mellom de hundre ulike individene løftet frem**

som det i utgangspunktet var vanskelig å overtale til å delta. Fraværet ville på en ypperlig måte demonstrert problemstillingen og kunne skapt diskusjon.

Til sist, hva vil regissørene oppnå? Hvorfor er deres agenda i så stor grad skjult? Ville etikken i prosjektet ikke være bedre ivaretatt ved at deres egen prosess, deltagelse, konflikt ble eksponert i relasjon til de andre 100? Her står de i fare for å havne i den «etnografiske fellen» som Hal Foster påpekte i sitt kjente essay «The Artist as Ethnographer» allerede i 1996. For å unngå å ha for mye, eller for lite, distanse til materialet og dermed

En folkefiende i Oslo. Foto: Erik Aavatsmark



objektivere eller fetisjisere individene som her utgjøres av 100 osloborgere, må ikke bare subjektene på scenen rammes inn (av teatrets proscenium-bue og kunstkonteksten) men også kunstnerne som står bak og som iscenesetter bildet i rammen må

rammes inn. En interessant antagonisme som er del av fortellingen er deltageres agenda versus regissørens: altså virkelighet versus kunst.

Det er en fiktiv kollektivitet som fremstilles i *En Folkefiende i Oslo*. Som idéen om det kollektive generelt er en fiksjon, eller en 'mikrotopi'. Intensjonene er gode, men det ville være så langt mer interessant dersom dette prosjektet

hadde fått publikum til å kjenne fellesskapsfølelsen selv om antagonismen hadde blitt eksponert. Estetisk og som teater er prosjektet nokså svakt. Det visuelle er ikke spesielt interessant, det er ingen prestasjoner på scenen å snakke om som gir noen perspektiver verken kunstnerisk eller innholdsmessig, og det tematiske konseptet er i bunn og grunn nokså svakt. Prosjektet bæres av publikums glede over å se seg selv i den andre og at sameksistens er mulig, om enn bare for en liten stund, i teatersalens kunstige (kunstneriske) univers. For mange er dette nok.

# Om vårt behov av Ibsen

**Ska Ibsenfestivalen fungera som magnet för viktig internationell scenkonst, och inte bara bli ett smörgåsbord av uttryck, behöver den visa föreställningar som både har ett högt konstnärligt värde och kan profileras mot varandra, sida vid sida. En festivalrapport.** AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

Nationaltheatret VILLANDEN Regi: Anders Paulin. Scenografi/ kostyme: Olav Myrtnvedt. Lysdesign: Sutoda. Nationaltheatret, Hovedscenen, 5. sept

Belvoir Street Theatre/Simon Stone THE WILD DUCK Regi, text: Simon Stone. Scenografi: Ralph Myers. Kostyme: Tess Schofield. Lysdesign: Niklas Pajanti. Nationaltheatret, Amfiscenen, 28. aug

tg STAN NORA Kostyme: An d' Huys. Lysdesign: Thomas Walgrave. Black Box Teater, 26 aug.

Theater Oberhausen NORA ODER EIN PUPPENHAUS Regi: Herbert Fritsch. Kostyme: Victoria Behr. Nationaltheatret, Hovedscenen, 29. aug

Hilka & Valborg ARCHIV 1, 336-1, 337 Nationaltheatret, Baksenen, 3. sept

Nationaltheatret PEER GYNT Regi: Oskaras Korsunovas. Scenografi/ kostyme: Vytautas Narbutas. Lysdesign: Øyvind Wangensteen. Torshovtheatret, 6 sept

Teater Joker/Nationaltheatret PEER PÅ EN PALL Regi Niels Peter Underland og Yngve Marcussen. Kostyme: Truls Karlsen. Nationaltheatret, Amfiscenen, 7 sept. Théâtre Vidy-Lausanne STIFTERS DINGE Regi: Heiner Goebbels. Scenografi/ lysdesign: Klaus Grünberg. Kanonhallen, 9 sept

**M**itt under Ibsenfestivalen i Oslo går jag på ett evenemang på Parkteatret. Det är John Cages 100e födelsedag som lite obemärkt firas. Geir Johnsen har satt samman ett program som i två dagar visar nedslag i tonsättarens arbeten, och som minst borde ha fått plats i fringe-programmet på Ibsenfestivalen. Här visas en performanceform som numera hittat in till teatern via musiken och dansen, men där ett liknande visuellt musicerande och lyssnade på tystnad och klanger fortfarande är ovanliga. Vi har en del att lära av John Cage. Man kan säga att Ibsenpristagaren Heiner Goebbels representerar ett sådant tänkande med det musikaliska arbete denne gör på teaterscenen. Cages musik är, om interpretationen blir närvarande och precis, fylld av ett lyssnande inåt i jaget och utåt mot *den andre*, mottagaren av musiken. Lägg till en sinnrikt utvecklad visuell idévärld, så finns det något fullkomligt teatraliskt här, vilket också visades på Parkteatret. Vårt intima lyssnande förstörs så ofta av stora gester, gränslösa ambitioner, storslagna försök att nå ut till publiken.

## **Vildanden som scenisk essä**

John Cage var anarkist i både tanken och värvet och jag tror att Anders Paulin delar mycket av samma anda. Alla tolkningar innehåller förslag och teorier om möj-

ligheter till förändring. Man kan utöva konsten genom att tro på förändring. *Fan tro?*, om Henrik Ibsen trodde på't. Anders Paulin tycks ha tron och hoppet. Han har storslagna ambitioner. Men söver han inte ner publiken i popkulturella referenser?

Svårt att säga. Det är inte underhållning i första hand som bjuds i *Vildanden*, med titeln moderniserad till *Villanden*. Det är långt ifrån «färdigt» som teater. Eller så är det just det: en effektiv pake-tering av en fragmentarisk *Villanden*, ett försök att framföra den i ett dynamiskt rum. Rummet är Nationaltheatrets stora scen, omgjord till platsen för ett experiment.

Det är i alla fall inte en postdramatisk brygd på Ibsenpjäser à la Sebastian Hartmanns *Ibsenmaskin* på samma scen härom året. Istället en associativ föreställning som refererar kors och tvärs mellan popkultur, filmer, litterära klassiker, medeltida texter och modern fransk filosofi. Sympatisk med varmt leende skådespelare och kommunikativ stämning. Det är sällan man ser en ensemble som utstrålar idén om en sådan avslappnad lycka, vilket förstås också är del av iscensättningen. Det är som att de sätter tanken om lyckan och lyckans pris i första hand.

Hjalmar Ekdahl och hans inre process, hans erfarenheter och beslut, är själva ämnet. Livslögnen är underförstådd – är det lögnen som livet bygger på – eller är det



Ensemblet i sluttscenen av *Villanden*, regi: Anders Paulin. Nationalteatret 2012. Foto: Marte Garman

sveket från de närmaste? Tolka det som du vill. Drömmen om familjen och lyckan i dess inre krets är hotad av all slags bråte från det förflutna och från vänner. Jag kommer inte ifrån att Hjalmar är en självupptagen människa som förtjänar att skakas om och lära sig «det sanna» i livet. Han är mycket lik Peer Gynt på detta sätt. Man blir förbannad på honom. Gregers är min hjälte. Storartad i sin tragik och nästan hjälplös i *sitt* projekt.

Motsättningen mellan livsidealen är den stora tragedin i Ibsens pjäs. Gregers och Rellings korta dialoger diskuterar febrilt idealism och fanatism likaväl som det finns ett patos om kravet på sanning i livet. Det är existentialism. En iscensättning av Ibsens egen tro på att konsten kan ställa sanningskrav som ingenting annat. När Relling nu har tagits bort i *Villanden*,

blir konflikten en annan, eller den upphör som primus motor. Hjalmars insikt om det fördolda växer istället fram tydligare, bilden är oskarp, men han anar ett större sammanhang, med konsekvenser för honom själv.

#### Ett demokratiskt delat rum

Teatern är enligt Anders Paulin demokratisk, för att den är så kollektiv. Teater som tolkar sitt budskap och framför det för åskådaren blir lätt till en konsumtionsvara. Det är inte svårt att hålla med om det. Hur ska man kunna konsumera *Villanden*? Den är lite svårsmält. Och festlig. Textmaskinen visar i början att föreställningen kommer att pågå i exakt 1 timme, 37 minuter och 20 sekunder utan paus. Finn Schau varnar ödmjukt publiken om att rummet kommer att bli

helt mörkt mot slutet, till och med nödutgångsskyltarna ska släckas. Allt ska kunna mätas, som att summan av erfarenheterna denna kväll ska paketeras som en färdig produkt. Det är självmotsägande, det är teater som vara, men publiken ska få fälla avgörandet om detta. Det verkar vara tanken.

Jag begriper faktiskt inte alla grepp som utförs här. De kommer mer ur det fördolda, som en teori som ligger bakom allt och som inte spelas fram. Bortse därför vänligen från den här texten, läsare, som bara sätter sig på publikens demokratiska omdömeskraft. Jag borde egentligen inte publicera detta. Varför döma om bilden är sann utifrån någon slags uppfattning om vad konsten *ska* vara.

Jag tror att Anders Paulin med sin ensemble försöker skapa ett samtal, men frå-

gan är för mig om Nationalteatrets guldkrönta inre är rätt offentligt rum att föra det i. Man kan kalla det en scenisk essä. Teaterhuset skapar förväntningar. Allt tänkande genom historien är ett smörgåsbord av utmanande tankar, där man kan förse sig bäst man vill. Det är i alla fall ett gott försök att bryta upp och så att säga rensa ut sumpluften ur Ibsens ikoniska text. Paulin är utbildad journalist och det är som sådan han undersöker pjäsen från alla möjliga håll.

Skådespelarna har ett lätt undervisande drag, som har sin grund i två centrala konstgrepp. Det ena är att replikerna delats ut till nio skådespelare, där flera till exempel har Hedvigs. Det andra är att blanda in textmaterial från Anders Paulins egen fatatur, som på olika sätt ska kommentera eller ska vidga Ibsens text. Det blir ett väldigt redovisande och föreläsande! Här finns historien om varulven, *Bisclavret*, en slags urtext av Marie de France från 1200-talet, om människan som förvandlas till en tjänande, god hund och som hämnas på sin älskade. Alice i underlandet drar förbi. Gilles Deleuzes tankar om den moderna öknen, liksom dennes och Felix Guattaris teorier om minoritetslitteratur. Här finns i föreställningens början Franz Kafkas *Inför lagen*, om mannen som väntar hela livet framför lagens port och aldrig får komma in. En skildring av fel ställda förväntningar på livet. Som jag tolkar det. I detta sammanhang.

Att separera verkligheten från representationen av den är grunden till den kapitalistiska ekonomin, säger Marx, enligt Paulin. Allt blir fiktion och instrumentell ideologi, för att vi ska kunna konsumera bilderna av verkligheten snarare än att leva i den. Jag tror att det är därför Paulin slår sönder Ibsens text och delar ut den som skärvor. För vad är teatern i sin essens och vad vill den? Om den nu är så social, vad gör vi egentligen med den och vad representerar den? Litteraturen och bildkonsten har frigjort sig från bördan att betyda något, de kan vara fria former och ändå starka, viktiga konstverk. Musiken ska vi bara inte tala om. Teatern å sin sida ska alltid ha *anledningar* att finnas till. Det ska finnas mätbarhet. Den får inte kosta för mycket och inte på fel sätt. Då förtjänar den inte sin publik.

#### Rätten att inte förstå

Anders Paulin uttalar att han ser *Vildanden* som en obegriplig pjäs i programbladet. Den har dimensioner som inte går att få tag i, den undslipper tolkningar. Särskilt när det gäller vinden, eller *mörkeloftet* i pjäsen. Han sätter fingret på det men uttalar det inte: just därför är det kanske också Ibsens viktigaste pjäs, menar jag.

Att man inte behöver förstå en handling eller ett händelseförlopp är en befriande tanke, så bundna som vi är vid att begripa. Då måste det ändå ersättas av något som inte bara är associativt i sig självt. Det Paulins föreställning missar

är att den egentligen inte ersätter den uteblivna förståelsen med något annat. Referenserna skapar i sig uteslutning. Det är för många historier som lagras på varandra i *Villanden* att man lätt får känslan av att den pratar över ens huvud. Eller sitter man bara där och tar emot utan att kunna följa idéernas ström men känner sig ändå ganska glad över den glada och uppslupna stämningen på scenen.

### Paulin har storslag-na ambitioner. Men söver han inte ner publiken i popkulturella referenser?

Det är ett alltför enkelt grepp att slänga in *Matrix* och *Escape from New York*. Skräckregissören John Carpenters film från 1981 handlar om att ta sig in på Manhattan, som blivit en fångö där de kriminella får sköta sig själva, utan bevakning, och befria USAs president. Jägaren Snake har 24 timmar på sig att föra honom till fastlandet innan ampullerna i hans hals löses ut och förgiftar honom. *Hafsens bund*: är det alltså New York? Men kom igen, alltså! Det här är ett projekt som är gjort med beundransvärd hög risk och stor fallhöjd på Nationalteaterns stora scen. Jag tycker att det förlorar sig i popkulturen.

#### Vildand Australiensis

Det Ibsenfestivalen dukar upp är vad institutionerna drömmer om, det finns något för alla. I Belvoir Street Theatres *The Wild Duck* är skådespelarna bra, väldigt bra, särskilt gäller det Hedvig. Det är en välspelad, snabb, psykologisk thriller och med en helt levande vildand på scenen. Det är farligt med djur. Den anden är så realistisk att när den får ta sig ett bad så tar den över scenen helt. Men tragedin är långtifrån högstämd eller expressiv och inte ens byggd på Ibsens repliker. Det är metodskådespeleri i myggmikrofoner och ett närmast improviserat och «devised» förhållande till materialet. Ändå regiteater



Mariann Hole i *Villanden*, regi: Anders Paulin. Nationalteatret 2012. Foto: Marte Garman

av den unge Simon Stone. Det märks att han är en riktig filmfantast.

Scener som inte ens är med i Ibsens pjäs spelas upp, och de scener som är kvar är moderniserade med ny dialog. Det handlar inte om idealisten Gregers möte med familjen som ska räddas från lögnen, här finns inga sentenser om livslögner eller offer, det är mycket mer vardagsdrama i en modern familj. Den som har sett den australiska TV-serien *Love My Way* vet vad jag menar. Den intensitet i parförhållandenas tragiska dimensioner som fanns där återfinns också här, och det är förstås alltid gripande att se den mest effektiva av Ibsens pjäser, hur den än är gjord.

Problemet med den här uppsättningen är att effektiviteten gör att den fort tappar mark och blir lika likgiltig som en TV-serie. *Love My Way* var faktiskt som drama betydligt mer intressant. *The Wild Duck* är en kvick, humoristisk och snabb uppsättning, med för långa inslag av hög klassisk musik i black-outs, spelad bakom väggar av glas. Just glasburen är något som påminner om reality-TV-seriers aporibur, men slitet som uttryck. Ibsens tragedi som lyfter realismen till en symbolisk och metafysisk nivå saknas helt. Kvar blir sorg utan någon tragedi. Alltså trivialisering.

Poängen i uppsättningen är Hjalmars och Ginas möte en lång tid efter Hedvigs självmord – hennes offer kanske inte var förgäves, trots allt. Gregers replik uttalas aldrig, men föräldrarna har börjat leva mer «sanna» liv efter att de gått isär och blivit självständiga människor. Offret poängteras inte heller, det hade kanske varit för provocerande att postulera att barnets offer frälser föräldrarna. Men så är det, medan Ibsen lämnat detta öppet så slår Stone fast det polemiskt. Det finns helt klart något den här regissören går omkring och bär på. Men tyvärr blir det sentimentaliserande med sitt påstående om vad som hände sedan. *To be continued*-estetik? Det blir packat och klart när man använder tiden som verktyg på det sättet.

### Traditionen och Nora som expressionistisk fars

Belgiska tg STAN har gjort *Ett dockhem*, kallat den för *Nora* och förvånande nog, eftersom den spelas på Black Box Teater,



Wine Dierickx (Nora) i *Nora*, regi: tg STAN. Foto: Magda Bizarro



Toby Schmitz (Gregers), Eloise Mignon (Hedvig), Ewen Leslie (Hjalmar) og Anota Hegh (Gina) i *The Wild Duck*, regi: Simon Stone. Belvoir Street Theatre. Foto: Gart Oriander



Peer på en pall, av Teater Joker. Foto: Mads Nygård



Øystein Røger (Peer) og mor Åse (Frøydís Armand), i Peer Gynt, regi: Oskaras Korsunovas. Nationaltheatret 2012.

det mest traditionella man kan se på Ibsenfestivalen. Om allt annat är formexperiment, expressionism, ungdomsteater, performance med ibseninslag, festlig circus, så presenterar STAN helt enkelt Texten. Lätt bearbetad, men i stort sett som den är skriven och med det också den pratigaste dialog man kan tänka sig. Ibsens bas i 1800-talsmelodramen är stark, det ser man tydligt här.

*Ett dockhem* är kanske revolutionerande till innehållet men inte till formen. Eller så är det helt enkelt idag en död pjäs, eftersom innehållet för länge sedan borde ha spelat ut sin roll som sprängstoff. Uppgårelsen mellan Nora och Helmer i slutet är en av de hetaste dialogerna i dramalitteraturen och ett mönster av fitness. Konstigt nog är det den svagaste scenen hos tg STAN. Närvaron hos gruppen är central i mötet med publiken, den är en vital del av det som fyller rummet och spelet hos aktörerna, och man är mycket direkt riktad i sin dialog. Med sitt grepp om texten manar de oftast till skärskådning av den. Man ser rakt igenom den, med skådespelarna som spelar sig mjukt genom rollbytena och små blinkningar till publiken. Med minimalt med dekor. STAN är Texten. Även om det här inte är deras starkaste uppsättning så övertygar den i sin vitalisering.

Humor är alltid personligt. En lustig variant av *Ett Dockhem* är *Nora oder Ein Puppenhaus* från Theater Oberhausen.

Det är en grund, slapstickartad version som närmar sig den tecknade seriens mimik och uttryck. Mycket av estetiken är hämtad från expressionismen. Att göra *Ett dockhem* till en grotesk komedi om mänskligt driftsliv, girighet och avundsjuka är till slut bara en reducerad variant av materialet. Regissören Herbert Fritsch kunde ha gjort en helt annan text. Varför inte Werner Schwab? Det var fint att se alla män i pjäsen som halvdöda sexfixe-

## Gåttfulla och samtidsdligt djupt traditionsmedveten Peer Gynt

rade zombier, medan Nora var en ung, vacker docka som en gubbe nära döden gärna kollar under kjolen på. Men det här förblir ett platt experiment. Oaktat att scenen med Dr Rank, omdöpt till Dr Krank, som långsamt gör baklängessorti i rökmolnet från sin sista cigarr i livet, är helt lysande.

### Ur ibsenarkivet

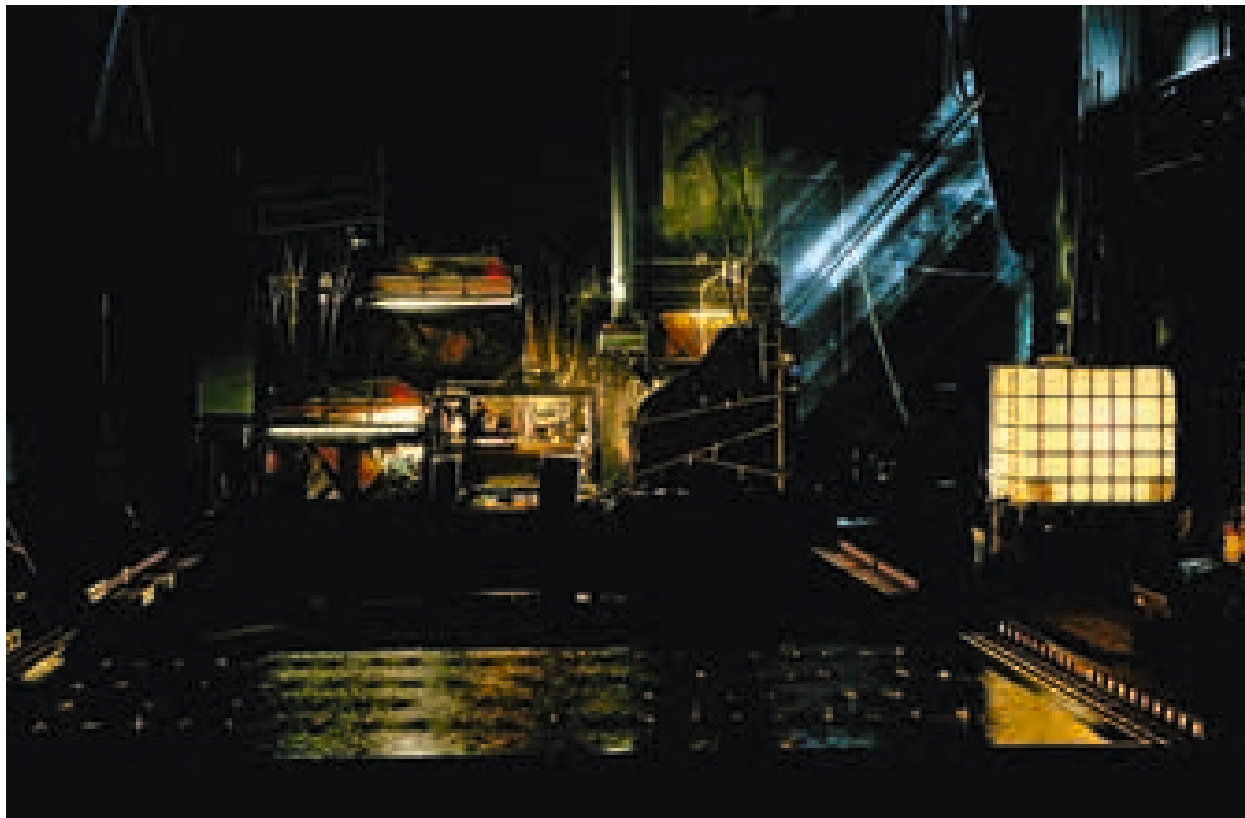
*Archiv 1,336-1,337* är en performance-monolog med Valborg Frøysnes, som egentligen skulle varit en dialog med skådespelaren Hika Fukede Dugassa från Etiopien. Han har fastnat i Frankfurt i vi-

sumkrängel eller har sänts tillbaka till sitt hemland. Vad som kommer att ske med honom är oklart. Osentimentalt berättar Frøysnes om saken efter sin kollega. Hon sätter på Robyns låt *Dancing on my own* och visar att hon kan gråta som en riktig skådespelare. Hon jämför sig med professionella gråterskor, uppvisade på video från olika delar av världen, försöker få kontakt med Hika över nätet och misslyckas. Hon har bara fått ett meddelande från Frankfurt tidigare under dagen. Hika hälsar till alla i Oslo.

Varje föreställning är ny och en kommentar på den förra. Titeln anspelar på det och projektet utvecklas ständigt. Eftersom Hika och Valborg, som gruppen heter, nu bjudits in till Ibsenfestivalen, så finns det också referenser till Henrik Ibsen inströdda. Strax innan slutet går Frøysnes ut från huset med en kameraman i följe. Hon sätter sig under Ibsenstatyn utanför entrén och läser upp namnen på de journalister, intellektuella och konstnärer som den sista tiden har fängslats av regimen i Etiopien. Bilden sänds direkt in till skärmen på scenen. Läget är akut och oroande. Den omgivande verkligheten tränger sig på. Öl ställs fram till publiken och man välkomnas att stanna och prata om situationen. Som länk ut till verkligheten utanför festivalen fungerar det mycket bra.

### Cirkus-Peer

*Peer Gynt* på Torshovsteatret börjar med



*Stifters Dinge* av Heiner Goebbels. Théâtre Vidy-Lausanne 2007. Foto: Mario del Curto

den femte akten. Peer (Øystein Røger) med ögonbindel, på väg hem i ett skepp på Nordsjön. Alla karaktärer är som ur ett vansinnigt drömspel på en cirkus som dansar runt i Torshovsteatrets runda rum, utsmyckat som i en gammal förfallen cirkusmanege, eller en grotesk varieté, med spelplats på golvet och orkestrernas läktare. Alla har fantastiska kläder och sminkning, där rollerna är mer som onda drömmar ur det förflutna, uppförstorade i sin teatralitet. Det är en fest för öga, öron och hjärna. Peer Gynt är klädd i jeans, tröja och tuff läderjacka, som den hemvändande rockstjärnan vilken vägs och mäts och döms för sina synder efter att ha turnerat världen runt och levt det stora Egots liv.

Det är ett enkelt koncept som valts av regissören Oskaras Korsunovas och hans medarbetare, cirkusen som metafor för livet är ju gammal. Det är perfekt ljussatt och musiklagt med en mängd små detaljer i dekoren. Här berättas om Peers resor och kringflackande tillvaro, fast retroaktivt. Scener ur de föregående akterna paraderas förbi. Han möter mer och mer sig själv, konfronteras med sina egna drömmar och folk från förr. Ända fram till monologen om löken är det ett komiskt och underhållande skräckkabinett. Vad jag kan se är det till största delen versversionen som valts av pjäsen. Det ger udd med

Ibsens faktiskt ganska skruvade poesi. Att återupptäcka en text och se den belyst på detta sätt är uppfriskande. Clownriet har ingen botten och det finns lite som kan tas på allvar, just som Peer själv lever i förnekelse. Det går mer och mer upp för honom att han måste räddas för att inte gå under. Så skalar han sin lök, och sittande ensam i båten, som hela tiden stått i mitten av manegen, gnider han in resterna av den i ansiktet och gråter äkta löktårar. Över båten hänger tarotkort, urdruckna flaskor och franska kort i ett naket, dött träd. På båtens reling sitter tjocka stearinljus, som resterna av en seans.

Peer har åldrats, en medelålders man som ännu inte funnit sig själv och som utblottad fortsätter sin resa hemåt. Lasse Lindtner i rollen som Knappstöparen gör sig påmind, mer oroande för varje gång. Peer Gynt möter Frøydys Armands Mor Åse och berättar sina skrönor för henne medan hon dör i hans armar, samtidigt som de kretsas in i ett garnnystan av Kjersti Botn Sandals Solveig, som tar över moderns roll och vaggar honom i slutet. Men Knappstöparen är ihärdig och pjäsen börjar om från början. Vi befinner oss i akt 1. Historien om bocken. Livet en cirkus. Cirkulärt liv. Ensemblen lyckas locka fram det gåtfulla och samtidigt djupt traditionsmedvetna ur stycket, och

det texten förmedlar är tron på poesins alternativa kraft, vilket blir till en slags världsförklaring.

Jag har sällan sett en föreställning som börjar i en så stark teatral lust och lättam stil för att sedan hamna i en bild av de nödvändiga valen i livet och att allt går igen. Det är nästan som om Korsunovas läst Ibsen genom Strindberg. Ensemblen spelar som en person och alla bidrar med sitt. Det är en av de mest enhetliga föreställningarna på festivalen. Världen verkar faktiskt gå att begripa mitt i all förvirring!

### Pall-Per

*Peer på en pall* är gjord för en ungdomspublik. Den fria gruppen Teater Joker har skapat den för festivalen i samproduktion med Nationalteatret. Först visades den utomhus i Selvaags Ibsenpark på Løren. Jag ser den på Amfiscenen och den har inte mått så bra av att flytta in från gatan.

*Peer på en pall* är fylld av klichéer i allt från skådespeleri, läsning av text, den fattiga teaterns enkla spelplats och det fysiska arbetet. Här visas Peer Gynt som charmig idiot som lär sig lite grann om livets allvar på vägen. Utan genomtänkt idé bakom föreställningen spelar man publikens förväntningar i händerna och idén om skådespelarens funktion och uppgift på

scenen känns gammal. Ja, kanske Lecoq har spelat ut sin roll, tänker jag, när jag ser samma gruppdynamik upprepa sig som jag har sett hos dussintals andra frigrupper skolade med fransmannens metod i kroppen. Istället för att den unga publiken erbjuds motstånd. För den behöver det. Saker måste få ta tid – den här *Peer Gynt* är så effektiv att den hela tiden spelar på publikens gunst, för att scenerna ska få verkan. Det finns väldigt många påhittiga, mänskliga skulpturer som kan skapas på två kvadratmeter mjölkpall.

### Avantgarde?

Wolfgang Mitterers och Olga Neuwirths studier i jagets splittring blir för mig en musikalisk kommentar till *Peer Gynt*. Klangforum Wien gjorde andlöst koncentrerade versioner av ny österrikisk musik på Den Norske Operas prøvesal under Ultimafestivalen, som delvis gick samtidigt med Ibsenfestivalen. Jo, det är orättvist att jämföra konserter med teater, särskilt som musiken är och förblir den starkare konstformen, men Neuwirths svit ur operan *Lost Highway*, med libretto av Elfriede Jelinek, visar en jagupplösning som har mer tyngd än Ibsens skalade lök. Tack för det, Klangforum Wien och Ultima.

Ska Ibsenfestivalen fungera som magnet för viktig internationell scenkonst, och inte bara bli ett smörgåsbord av uttryck, behöver den visa föreställningar som både har ett högt konstnärligt värde och kan profileras mot varandra, sida vid sida. Vare sig de är baserade på Ibsenstycken eller ej. Att ta med Arne Lygre i programmet är att sätta dennes författarskap i relation bakåt i tiden. Bra gjort. Men produktionernas olikheter visar ändå en hållningslöshet i urvalet. Är det föreställningar för alla? Huvudspensorn Selvaags idéer om omtanke och skaparkraft rymmar bra med Nationalteatrets hållning att visa bredd. Det blir «kultur som lokaliseringsfaktor», som det var en del tal om på 1990-talet, där tanken var att med smartness och entreprenörsanda bygga in kulturen som en del av stads- och samhällsbygget. Det har slagit igenom idag i många europeiska länder och bygger på en ideologi om det goda livet. Att kon-

sten inte får stå för sig själv på egna ben är ett uttryck för strömlinjeformning. Här finns inget *mainstream*, alla riktningar får plats, det är istället acceptans och mångfald som är det moderna. Var befinner sig då avantgardet?

### Orden simmar i musiken

Att Heiner Goebbels samtidigt som han varit mottagare av årets internationella Ibsenpris har stått som curator för Ruhrtriennalen, samt nyligen har haft premiär på John Cages kritiska operaexperiment *Europas 1 & 2* i Bochum, är en händelse som ser ut som en tanke. Det visar om inte annat på den viktiga moderna tradition inom musikteatern som Goebbels utgår från där han som kompositör och musiker möter en stelnad teaterform och förnyar den på sitt självständiga, personliga sätt. John Cages idéer kan sägas vara närvarande närhelst en kompositör går upp på scenen och börjar göra scenkonst. Goebbels är skyldig honom mer än vad han hämtar från teaterns konventioner.

I *Stifters Dinge* på Oslos Kanonhall möts kultur, natur och mystik. Allt har blivit kultur eller gestaltad natur. Djupt tragiskt kan det verka i sin artificialitet, ungefär som ett av Richard Princes verk på Astrup Fearnley-museet, där två videoskärmar visar Robert de Niro när han utmanar sig själv framför spegeln i filmen *Taxidriver*. Verket som en slags evighetsloop där till och med publiken görs onödvändig. *Stifters Dinge* fungerar för mig på samma sätt, även om det krävs personal – tekniker som sköter verket medan det spelas. Om man antog att föreställningen kunde köras oberoende av assistans skulle den kunna sändas ut i rymden som ett testamente över vår civilisation. Den gestaltar en väldigt sorglig bild av vår belägenhet.

Det är förstås en romantisk tanke, sublim i all sin orimlighet. Jag menar att Heiner Goebbels också är romantiker i de anspråk han gör på det teatrala. *Stifters Dinge* är en maskin med en mekanik som till och med tackar publiken för applåder. De pianon som står som en vägg längst bak i rummet, uppresta relikter från en musikkultur, kommer fram mot scen-

kanten i slutet och skulle ha kunnat bocka och buga. Det gör de i min fantasi i alla fall.

Tekniken är ändå inte det viktigaste här. Det är den visuella föreställning som skapas i mekaniken, och de röster som fyller den. Den är den tid det tar för tre bassänger att fyllas med vatten, den tid det tar för genomskinliga ridåer att rytmiskt gå upp och ner över vattnet. Mot ridåerna projiceras bilder. Allt sätts igång och pågår, av sig självt. Det finns en närvaro av tid – tid som förflyter, tid som avbryts, som görs till dramaturgiska brott i något som liknar en handlingsstruktur, men som ändå inte är det. Etnologen Claude Lévi-Strauss talar i en intervju om hunden som den enda varelse ur världshistorien som han skulle vilja träffa, för att människan gör allting så dystert. Malcolm X spelas upp i ett av sina furiösa, retoriska tal. Som orgelpunkt spelas de raspiga och sköra 100-åriga upptagningarna av besvärjande sånger från en stam på Nya Guinea upp, en av de äldsta inspelningar som finns av mänskliga röster. Och så Adalberts Stifters berättelse om en vinterresa på landet, inläst av en skådespelare till en ständigt skiftande projektion, föreställande en naturmålning, en slags skog eller en tidig västerländsk föreställning om djungeln. Allt i ett audiovisuellt porträtt av den besjälade naturen.

Bachs musik spelas upp som avslutande crescendo på de mekaniska pianon som tornar upp sig. Heiner Goebbels bakgrund som musiker slår igenom. Han är klassisk i tänkandet kring musik och lägger till det visuella magi. Det vi inte förstår anar vi. Musikens betydelse i ljudläggningen fungerar som en förenande faktor. Föreställningen är gjord på ett sätt som känns förvånansvärt enkelt. Det verkar helt naturligt, som om detta konstverk till slut blir naturligt som natur, eller lika naturligt som en avslappnad och naken kropp. Det är konsertteater som spelar av sig själv.

*Eraritetjaka* på Nationalteatrets stora scen avslutar festivalen. «Orden simmar i musiken, annars promenerar de», säger André Wilms snusförnuftigt. En tänkande skådespelarvagabond med en stor förmåga att *bli till* på scenen.



# Brutalt ensomt

**Teksten spiller hovedrollen i denne svært presist iscenesatte forestillinga.** AV ELIN LINDBERG

Arne Lygre: JEG FORSVINNER Regi: Eirik Stubø. Scenografi og kostymedesign: Kari Gravklev. Dramaturg: Cecilia Ölveczky. Ibsenfestivalen 2012. Nationaltheatret, Malersalen, 27. august 2012

**J**eg elsker min mann, men jeg forstår ikke hva han opplever», sier «Jeg» (Giskken Armand) i begynnelsen av stykket. Et stykke arbeid med å forske i medopplevelse og medlidenhet er begynt. Scenerommet er tomt. Et par enkle stoler står midt på gulvet. Det høres et sorl av stemmer som om verden rundt scenen er fylt av mennesker. Noe den jo også strengt tatt er. Vi ser ut av vinduet bak på scenen mot Nationaltheatret stasjon. «Jeg» er alene på scenen. Hun stenger skodder for vinduene, lukker dører. Stemmene stilner og blir borte. «Jeg» har lukket seg inne i sitt eget hus. Hun setter seg. Hun forteller om sin tilknytning til dette huset, her har hun bodd i 40 år. Kanskje er det en enebolig i et litt bedre strøk av byen? Armand framstiller kvinnen nøkternt, enkelt og presist. Armands skuespillerarbeid er i seg selv en nytelse fra første stund.

## «Jeg» er hjemme

«Min venninne» (Laila Goody) kommer inn og setter seg på stol, også hun med front mot publikum. «Jeg er lykkelig», sier «Jeg». «Vi har hatt det godt», sier «Min venninne». Det betviles egentlig ikke. I stykkets første del framstår kvinnene som representanter for mennesker fra øvre halvdel av middelklassen. Materielt sett har disse det godt, de har det de trenger, de lider ingen nød. De har hverandre, og et tilsynelatende godt vennskap. Men noe skurrer, noe inni individene selv. Det begynner etter hvert å gjalle av eksistensiell ensomhet i karakterene på scenen.

## «Jeg» i flere rom

Slik som i Arne Lygres stykke *Så stillhet* (2009) skifter karakterene rom. Karakterene er fleksible slik at de med letthet kan flyttes rundt. De er for så vidt skjøre, men allikevel så pass stabile at de ikke går i stykker selv om verden rundt dem kontinuerlig truer med å gå i oppløsning. I dette ligger det en stor tro på mennesket. En tro på at mennesket, med sin utilstrekkelighet, kommer til å overleve.

Denne flyttinga av rom gjør at perspektivet forandres. Karakterene brukes

på en måte slik til å forske i temaet medlidenhet og medopplevelse.

Det fysiske scenerommet forandrer seg ikke gjennom forestillinga. Det er bare disse menneskene, «Jeg», «Min venninne», «Min venninnes datter» (Stine Mari Fyrileiv) og «Min mann» (Eindride Eidsvold) og et par stoler som er i rommet. Det er teksten og den svært gode framføringa av den som åpner rommet opp og forandrer det. Karakterene sitter for eksempel etter hvert på et legeværelse. Forgjengeligheten tydeliggjøres. Døden tematiseres – det å være redd for å dø, redd for å miste noen, redd for smerten.

Karakterene befinner seg fastklemt under et hus som er rast sammen. Menneskene ligger skadede. En mann sparker i hjel sin antakelig allerede døende kone. Et barmhjertighetsdrap eller kunne hun ha blitt reddet? Stykket ser slik på livskamp fra flere vinkler. Det ligger et enormt ønske om mulighet for medlidenhet eller medopplevelse i teksten. Er medlidenhet i det hele tatt mulig?

## Det sårbare individet

Kontrasten mellom den svært tryggeværelse velstandssamfunnsrammen mennesket

er satt i når stykket starter, og de utsatte situasjonene det seinere befinner seg i, forsterker bevisstheten om det skjøre ved menneskelivet. Menneskelivet blir en ren-skåret og naken størrelse. I stykket ligger en stor respekt og ydmykhet i forhold til individet.

«Min venninnes datter» kommer inn i rommet og melder at «det er et kaos der ute». «Min mann» kommer seg ikke hjem. Verden utenfor er blitt et farlig sted. Apokalypsen fornemmes.

Kvinnene befinner seg ved vann. Et i seg selv arketypisk bilde. Fare truer. Mennesker svømmer i vannet. Kvinnene svømmer selv og de ser andre svømme. Død og utslettelse er nærværende. Etter Utøya-massakren er det vanskelig å ikke assosiere til den når det skildres svømmende mennesker på flukt.

Teksten dreies rundt fatale valg. Et menneske svømmer fra sine nærmeste for å redde seg selv. Hva vil det si å forlate noen eller miste noen for alltid?

Kontrastene i stykket er store. Fra menneskene som svømmer på liv og død, beveger forestillinga seg til åtte venninner som er på en slags øy-hopping. En av kvinnene får en telefon om at datteren er i fare. Det arbeides med å skaffe en båt slik at hun kan reise tilbake. Kvinnen får beskjed om at alt er i orden med dattera allikevel, men returtransport er allerede ordnet, hun får seg ikke til å fortelle det til venninnene og drar. Dette nesten trivielle spillet menneskene mellom er også med å male ut Det Skrøpelige Mennesket.

#### Det brutalt nakne

Forestillinga er prisverdig enkelt satt opp. Menneskene i rommet og teksten – det holder i massevis! Denne enkelheten i iscenesettelsen gjør at forestillinga kommer til å formidle en tillit til mennesket og det menneskelige. *Jeg forsvinner* formidler slik også en nesten paradoksal tillit til teateret og det teatrale – det at mennesket på scenen og mennesket i salen er i det samme rommet og deler en samtidig opplevelse. Fullstendig medopplevelse og medlidenhet er kanskje umulig, med dypere innsikt i det menneskelige er absolutt mulig.



Nils Johnsen og Liv Osa i Fredrik Brattbergs *Tilbakekomstene*, regi: Tyra Tønnessen. Norsk Dramatikkfestival/ Dramatikkens hus/Nationaltheatret 2011/12.

# I et sorgfylt lekerom

## Årets Ibsenprisvinner Fredrik Brattberg skriver musikalsk og absurd om tap og død. AV ILENE SØRBØE

Fredrik Brattberg: *TILBAKEKOMSTENE* Regi: Tyra Tønnessen. Scenografi og lysdesign: Tyra Tønnessen. Kostyme: Ensemble. Samproduksjon Norsk Dramatikkfestival og Nationaltheatret. Nationaltheatret, Ibsenfestivalen. Nypremiere 30. august 2012

**F**redrik Brattberg ble tildelt den nasjonale Ibsenprisen i Skien den 10. september i år, for enakteren *Tilbakekomstene*. De andre nominerte var Johan Harstad og Rawnda Carita Eira. Ibsenprisen er Norges eneste dramatikerpris, og tildeles en dramatiker som har fått oppført et nytt verk ved et

profesjonelt teater det siste året, eller et samlet dramatisk forfatterskap.

*Tilbakekomstene* hadde urpremiere på Norsk Dramatikkfestival i 2011, og ble også spilt under den internasjonale dramatikerfestivalen «Festival of contemporary playwrights 2011» i København.

#### Foreldre i et lekerom

Brattbergs stykke handler om en mor og far i dyp sorg over å ha mistet sin eneste sønn, Gustav. Plutselig en dag ringer det på døren. Der står en utsultet og sliten Gustav. Hverdagen innhenter familien igjen, før Gustav forsvinner, og så returnerer igjen. Dette skjer gang

på gang. Relasjonen mellom foreldre og barn, og reaksjonen til foreldrene som mister barnet sitt, utforskes i et absurd og tankevekkende univers. I forestillingen tar Gustav ledelsen og åpner døra for Moren og Faren som kommer inn på scenen. Foreldrene stiller seg midt på scenegulvet med ansiktet vendt mot publikum. «Skal vi begynne nå?» spør Moren Gustav. Han svarer med et bekræftende nikk og går. Gustav er død. Faren står ved vinduet og ser etter ham. Moren sitter i sofaen og strikker. Scenografien i det mørke rommet på Malersalen består i hovedsak av todimensjonale papprekvisitter. Alt fra kjøleskap, fjernkontrollen til TV'en og Morens strikkesett er klippet og tegnet på brunt papir. Scenografien gir assosiasjoner til et lekerom, og er i sin naivistiske enkelhet en velfungerende bakgrunn for Brattbergs tekst.

Det er en stor avstand mellom foreldrene i første scene: De er fysisk langt fra hverandre, har ikke blikkontakt og dialogen bærer preg av mangel på kommunikasjon. Den ene replikken går forbi den andre, i en slags apatisk ensomhet. Etter hvert setter Faren seg i sofaen ved siden av Moren, og de ser på TV sammen. Faren smiler over noe morsomt og tar seg i det. Skal man kunne le når man har mistet et barn?

Når er tiden inne for å dekke på til to, istedet for til tre? Når skal man begynne på jobben igjen? Gjøre om barnerommet til et treningsrom? Hvordan komme seg videre, bearbeide sorgen og de stadige påminnelsene om tapet av barnet?

### Velkomponert tekst

Brattbergs språk er repetitivt, men replikkene føles aldri monotone. Dialogen i de ulike scenene kretser om de samme temaene. For hver gang et tema tas opp igjen forandrer ikke dialogen seg så mye, men situasjonens omstendigheter, og dermed når utviklingen i historien et nytt nivå. Brattberg er, i tillegg til å være dramatiker, komponist, og man kan merke en gjenklang av musikalske strukturer i den dramatiske oppbyggingen. Brattberg har påpekt at en melodi kan være vakker første gang man hører den, men ikke nødvendigvis kompositorisk

spennende. Det er den først andre, tredje og fjerde gangen man hører den, påstår han. Dette bærer stykkets dramaturgi preg av. Det kan være mer interessant å observere hvordan en person reagerer i en bestemt situasjon, dersom man vet hvordan denne personen har reagert i en liknende situasjon tidligere. Brattberg viser at han behersker denne uttrykksformen. Vi ser utviklingen av foreldrenes følelser etter tapet i stadig nye variasjoner og i stadig nye scener. Dette er muligens *Tilbakekomstenes* fremste kvalitet, form og innhold er uadskillige.

### Utagerende spillestil

I det motstridende spennet mellom replikk og handling, oppstår komikk. Moren får en telefon om at Gustav har blitt drept i en bilulykke. «Ja, jeg kommer med en gang.» svarer hun. Deretter gjør hun det motsatte: Hun tar seg tid til å rydde litt på kjøkkenet, fikse på kjolen og håret. Skuespillerne leker uten ironi med pappscenografien: De drikker vann fra papptegninger, sier at maten blir kald og peker på en tegning av en fisk. Latteren satt løst på premieren på Malersalen, og det var ingen tvil om at den absurde humoren falt i god jord. I Eivind Nilsen Salthes tolkning er Gustav en bortskjemt tenåringsgutt som maser om mat. Det fører til at man forstår foreldrenes dalende entusiasme over tilbakekomstene. Likevel hadde nok rollen hatt godt av å bli skildret mer nyansert: Gustav blir for endimensjonal og noe usjarmerende. Liv Bernhoft Osa og Nils Johnsons foreldre har en ro over seg i den første scenen, som forsvinner utover i oppsetningen. Det er synd. Dersom forestillingen hadde beholdt og porsjonert ut litt av den roen som foreldrene hadde i første scene, hadde man som tilskuer i større grad fått erfare det såre som ligger i teksten.

Bortsett fra det, leverte Liv Bernhoft Osa og Nils Johnson de absurde replikkene med troverdighet. De arbeidet fint sammen i de ulike scenene, og var tro mot det sceniske rommet som var skapt for denne oppsetningen. Utover i forestillingen river de gradvis ned rekvisittene av papp og papir, krøller dem sammen og

putter dem i en svart søppelsekk. Dette kan tolkes som at de prøver å frigjøre seg fra sorgen over tapet etter sønnen.

### Tabubelagt tema

I direkte tale til publikum innrømmer Moren noe uhørt: «Etter hvert begynte vi å sette pris på den ekstra lille friheten. Gustav var borte. Vi var barnløse foreldre. En ny verden åpnet seg for oss.» Brattbergs stykke tar med dette opp et tabubelagt tema: Er det mulig at det kommer noe positivt ut av et slikt tap? Kan mennesket være i stand til å komme seg gjennom tragiske dødsfall og sette pris på den nye virkeligheten?

I *Tilbakekomstene* blir konsekvensene av et dødsfall framstilt ærlig og med en forfriskende råskap. Gustav er død og Moren og Faren prøver å komme seg videre. De har det vondt. Gustav og sorgen kommer og går i bølger, og kommer når du minst venter det. Gustavs stadige retur kan sammenlignes med disse bølgene av smerte som kommer over mennesker som lever med et tap. Gustavs første tilbakekomst er noe stort. Tredje gang han kommer tilbake tilbyr Moren ham noen brødsiver, og sier at Faren ikke må forstyrres. I denne scenen ser man Gustav klamre seg fysisk til Moren. Denne handlingen virkeliggjør Brattbergs tekst: En mor som fortvilet kjemper mot det smertefulle minnet om sin sønn. Regigrepet viser at selv etter sin død, styrer Gustav foreldrenes liv.

Tilbakekomstene er et absurd, sårt og urovekkende stykke. I denne oppsetningen mister man noe av det såre som ligger gjemt i teksten ved hovedsakelig å spille ut det komiske i det absurde. Fordi tilbakekomstene til Gustav kommer med såpass korte mellomrom, ville forestillingen vært mer inkluderende dersom det hadde blitt gitt mer rom for ro og refleksjon. Kanskje en mer stringent form og mindre voldsom spillestil ville tjent teksten bedre.

At stykket til Brattberg er et verk av de sjeldne, er det flere enn Ibsenpris juryen som har merket seg. Stykket skal settes opp på et teater i Indonesia i januar. *Tilbakekomstenes* tematikk er universell, og tekstens musikalske strukturer fanger langt utenfor Norges grenser.



Anders Paulin, Eirik Stubø, Kjersti Horn og Kai Johnsen i debatt under årets Ibsen-konferanse i Skien. Foto: Dag Jensen

# Tekst, tolkning og forståelse

**(Skien): I de siste hundre årene har vi tolket og gjenfortolket Ibsen. Vil vi fortsette å gjøre det? 11. september møtte Kai Johnsen Ibsen-regissørene Eirik Stubø, Kjersti Horn og Anders Paulin til en samtale om deres innfallsvinkler til Ibsen og tanker om tekstens rolle i dagens og morgendagens teater.**

SAMTALEN ER REFERERT OG REDIGERT AV THERESE BJØRNEBOE.



Skien Internasjonale Ibsenkonferanse gikk av stabelen 10. og 11. september. Dag én ble det avholdt seminar om Heiner Goebbels, vinneren av Den internasjonale Ibsenprisen 2012. Dag to var tema «Å iscenesette Ibsen». Ansvarlig for seminarprogrammet var Therese Bjørneboe, fra International Ibsen Awards, i samarbeid med Hilde Guri Bohlin fra Skien kommune.

**Kai Johnsen:** I Norge har vi én stor dramatiker. I dag har vi riktignok også Jon Fosse og noen andre gode dramatikere. Men i bunn og grunn «er» Ibsen norsk teater, dets grunnlegger og sterke hånd. I salen med oss har vi Stein Winge, som startet Ibsenfestivalen i 1990. Den forsøkte å diskutere Ibsen-tradisjonen. Hvordan tenkte du da du overtok festivalpinnen, Eirik Stubø?

**Eirik Stubø:** Da jeg forberedte meg i dag, så jeg at den eneste Ibsen-oppsetningen vi gjorde da jeg var teatersjef i Stavanger, var *Lille Eyolf* i regi av Kai Johnsen (!). Så vi gjorde lite Ibsen, og det skyldtes nok at regissører av min generasjon vegret seg. Det luktet skolepensum av Ibsen. Da jeg fikk muligheten til å ta over som teatersjef etter Ellen Horn, var jeg forpliktet til å forholde meg til Ibsen, fordi Nationalteatret liker å se seg selv som Ibsens teater, på godt eller ondt. Det jeg fant ut var, kort fortalt, at det ikke var

Ibsen, men tradisjonen, eller en spesiell måte å spille Ibsen på som bød meg imot. Da jeg for første gang hadde muligheten til å reise utenlands og se Ibsen, husker jeg spesielt godt Peter Zadeks *Rosmersholm* på Burgtheater i Wien. Det var et sjokk og en åpenbaring. Jeg husker at det var et intervju i programmet hvor Zadek sa at Ibsen elsket karakterene sine på samme måte som en vitenskapsmann elsker rottene i sitt laboratorium... Men også Jon Fosses tanker om Ibsen var viktige for meg. Han hadde skrevet en kort tekst, «Demoniens diktar», hvor han sa at Ibsen sannsynligvis var den mørkeste, mest destruktive forfatteren han kjente til.

Dette var veldig forskjellig fra den retorikken som Ibsen har vært omgitt av i norsk teater. Det jeg reagerte på, var at stykkene på den ene siden var *issue*-stykker, om kvinnefrigjøring, miljøforurensning, dvs. «gode» og konstruktive tema. Og på den andre siden var de såkalte *star vehicles*, som engelskmennene sier.

Mitt mål, både i eget arbeid, og som

teater- og festivalsjef, var å forsøke å finne produksjoner som viste en annen Ibsen enn dette. I Norge sier man at Ibsen er en «Master Builder», en som lager perfekte plot. Men for meg er det ikke der hans storhet ligger overhodet. Ibsen har sitt fullstendig egne univers, som er høyst kunstig og konstruert, men dypt personlig. Bare ideen med å jakte på loftet er så rar, så lite «-isme» som det kan få blitt. Det virkelig geniale ved Ibsen er den enorme kompleksiteten ved universet hans.

Så for å besvare spørsmålet: Jeg forsøkte å lage, eller presentere iscenesettelser som gikk litt i mot den romantiske, *star vehicle*-tradisjonen hvor alle vet at Hedda Gabler er slikt et tragisk og genialt individ. Da jeg satte opp *Vildanden*, forsøkte jeg å ta bort så mye som mulig av det som angivelig er kjent om karakterene.

Jeg tror at Stein Wings initiativ med å starte Ibsenfestivalen har vært én av de viktigste beslutningene i norsk teater, og tror den har forandret norsk teater til det bedre. Jeg har jobbet mye i Sverige i de

Eirik Stubø og Kjersti Horn. Foto: Dag Jensen



siste årene, og det er tydelig at utenlandske gjestespill og regissører har hatt mindre innflytelse der.

#### Politisk og personlig

**Johnsen:** Vi går videre til Kjersti: Du er en av våre yngste regissører, og har gjort det bra siden du gikk ut fra Dramatiska Institutet for 6-7 år siden. Du har jobbet ved ledende teatre i Skandinavia, og gjorde *Peer Gynt* på Rogaland Teater i fjor. Utifra hva jeg har forstått har du fått en utdanning som involverer et sosialt engasjement eller innfallsvinkel. Men blant mange kvaliteter, har du et veldig teatralt, personlig, og heller maksimalistisk uttrykk, i forhold til Eirik. Hvorfor valgte du deg ut *Peer Gynt*, og hva mener du er Ibsens relevans i dag?

**Kjersti Horn:** Først vil jeg påpeke at jeg er den eneste kvinnelige bidragsyter på dagens og gårsdagens seminarer. Det minner meg om et arrangement jeg var på på Nationaltheatret hvor Lise Fjeldstad sa at det er utrolig at en mann kunne skrive så fantastiske kvinneroller som Ibsen. Dengang tenkte jeg at ja, men da burde jo Ibsen være veldig spennende å sette opp for kvinner. Og jeg så gjennom teatrets arkiver, og oppdaget at det nesten ikke var

noen kvinnelige regissører som hadde satt opp Ibsen. Det var Edith Roger og Gerda Ring, for ganske lenge siden. Men var de store, kvinnelige regissører *fordi* de hadde satt opp Ibsen; eller fikk de sette ham opp fordi de var store, kvinnelige regissører? Jeg vet ikke. Men man må gjøre Ibsen for å være en «stor» regissør i Norge. Og når vi nå snakker om å utvikle tradisjonen, så

**«Jeg forsøkte å lage, eller presentere iscenesettelser som gikk litt i mot den romantiske, star vehicle-tradisjonen.»**

EIRIK STUBØ

burde kanskje flere kvinnelige regissører sette opp Ibsen? Kanskje vi får se en ny Ibsen, og kanskje det kan bli reist spørsmål ved om han laget så «fantastiske kvinneroller»? For jeg er ikke så sikker. Nora er kanskje den karakteren jeg har identifisert meg minst med i alle de oppsetningene jeg har gjort.

*Peer Gynt* er en slags kjærlighetshisto-

**I *Peer Gynt* ønsket jeg å utforske min egen angst for å være svak, og hvordan denne frykten kan bli til noe ondt i meg.»**

KJERSTI HORN

rie for meg, fordi jeg har levd så lenge med det, helt fra jeg var assistent for Catrine Telle i Trondheim. Som regiassistent gjør man stort sett ingenting, så jeg satt der bare, og lyttet og lyttet til teksten, som på den måten vokste i hodet på meg som musikk. Noen år etter var jeg student ved Robert Wilsons Watermill, da han var igang med å forberede *Peer Gynt* for det Norske Teatret. Og da satt jeg med ham i flere uker, og jeg vet ikke om han leste teksten – om han i det hele tatt kan lese (!), men jeg måtte i hvert fall forberede meg og gjengi for ham hva de enkelte scenene handlet om, veldig eksakt. Det er en kolossal tekst, og jeg vet ikke om jeg ville gjort tilsvarende forberedelser selv. Men da Arne Nøst ringte meg, og jeg foreslo *Peer Gynt*, sa han umiddelbart ja.

Da jeg begynte å jobbe ble jeg redd fordi teatret hadde altfor få skuespillere, og ingen mor Åse. Men jeg forberedte *Ett drømspel* for Malmø på samme tid, og stykket og forordet til Strindberg ga meg et slags rammeverk. Vi bestemte oss for å kutte og starte med 5. akt, og la det handle om et ungt menneske som vet at han skal dø. Jeg jobber egentlig bare med ny dramatikk; på DI jobber man bare med ny dramatikk. For meg har Werner Schwab og Sarah Kane vært spesielt viktige, men filmen *Requiem for a Dream* var også en viktig inspirasjon for *Peer Gynt*, og det kunne vært den egentlige tittelen.

Jeg jobber veldig personlig, med utgangspunkt i den funksjonshemmede, den marginaliserte kroppen; hva er nor-

malt, og hva er ikke? Og hvordan forholder vi oss til dette i et samfunn hvor alt er «perfekt»? I *Peer Gynt* ønsket jeg å utforske min egen angst for å være svak, og hvordan denne frykten kan bli til noe ondt i meg. Hvis jeg ser svakheter hos deg, kan det fremkalle ondskap hos meg. Jeg jobbet veldig nært med Glenn André Kaada, som spilte Peer, og for ham hadde dette mye å gjøre med maskulinitet, og det ble veldig intimt og personlig. Dette med at vi ikke har lov til å være små og sårbare, er noe av det som skremmer meg mest. Og mens vi jobbet med forestillingen kom massakren på Utøya, og fordi det er så beslektet med disse temaene, var det på et tidspunkt vanskelig å fortsette arbeidet.

#### Lytt mer, snakk mindre!

**Johnsen:** Anders Paulin: du hadde premiere på en veldig modig hovedsceneoppsetning av *Villanden* på Nationaltheatret for bare én uke siden. Du har gjort mange radikale valg i forhold til stykket, bl.a. ved å la hver karakter spilles av flere skuespillere.

**Anders Paulin:** I alle mine produksjoner fra de siste 6 årene, har jeg reist spørsmål ved interpretasjon og representasjon. For meg startet det som forsøk på å redefinere hva det betyr å iscenesette en representasjon på scenen. Jeg tror det også var snakk om dette på gårsdagens seminar (om Heiner Goebbels, *jourm. annm.*). Hva vil det si å sette opp i en tid hvor alt er teater, spektakkel, bilder? Hvilke sjanser har vi til å jobbe med dette på en tilnærmedesvis autonom måte?

Først forsøkte jeg å unngå representasjon, i form av en slags miks mellom teater og dokumentar, arbeid med ikke-skuespillere, osv. Det var veldig spennende. Men så begynte det å demre for meg at alt ender opp som representasjon, uansett. (Noe som også er interessant i forhold til Rimini Protokolls *En folkefiende i Oslo*). Så jeg begynte å tenke på hvordan man kan jobbe med fokus på fortolkning som *handling*. Det som har interessert meg, er egentlig ganske enkelt: Å lage en oppdatert form for historiefortelling. Hvor hensikten ikke er å iscenesette en representasjon av fortellingen, men å være i fortol-

kningsprosessen sammen med publikum. Normalt er vi veldig opptatt av å bruke teksten som et verktøy til å uttrykke vår subjektivitet og perspektiv. Tradisjonelt har teatret vært opptatt av forståelighet, som en slags kontrakt mellom publikum og skuespillere hvor «forståelsen» så å si er sluttproduktet man sitter igjen med. Jeg har blitt mer og mer interessert i å finne strategier for hvordan man istedet kan bli værende i en lyttetilstand. Tenker man på det i begrep av musikk, kan man si at handlingen å spille en tone bare er et middel til å bli i stand til å lytte.

Da jeg ble kontaktet av teatret med tanke på festivalen, og leste ulike Ibsenstykker, ble jeg veldig overrasket av *Vildanden*. For som Eirik sa, er mange av stykkene «issue-scripts», med en veldig sterk agenda. Å oppdatere *En folkefiende* eller *Samfunnets støtter* ville gi et veldig opplagt resultat, men det kjeder meg mer og mer å finne likhetstrekk mellom 1800-tallet og vår egen samtid. Man gjør linken, men hva så?

*Vildanden* var så spennende fordi det ikke handler om noe. Det har en arkitektur av steder. Huset til «kongen» (Werle), den økonomiske makt i samfunnet; stuen til Ekdahl-familien, som i realiteten er en bildefabrikk siden de er fotografer, og loftet, hvor man ikke bare har villanden, men driver jakt på høns og kaniner. Superfascinerende; men det er umulig å avlure meningen med det. Og hvis du forsøker å finne den – vil du bare finne deg selv. For det er det mørkeloftet er, mener jeg: det «andre» stedet. Eller stedet for det ikke-menneskelige. Det eneste man med sikkerhet kan si, er at hver gang man åpner døra, og slår på lyset, så vil alt forandres. Vi aner ikke hva loftet er når døra er låst.

Og dette var min holdning til å undersøke disse tre stedene. Snarere enn å ha en idé om hva disse stedene er, som er tøv, fordi man alltid bare projiserer egne ideer på teksten, så var det for meg viktig å finne forskjellige metoder for å la disse stedene jobbe sammen, uten å formidle en klar idé om innhold og budskap. Det er klart at man samtidig har noen begreper om hva som tematisk står på spill på disse stedene. Jeg har for eksempel vært veldig opptatt av denne kortteksten til Kafka,



Anders Paulin.  
Foto: Dag Jensen

**«Det som har interessert meg, er å lage en oppdatert form for historiefortelling.»**

#### ANDERS PAULIN

*Foran Loven*, som åpner forestillingen. Og som handler om en mann som vil ha adgang til loven, men møter en dørvokter som ikke slipper ham inn. «Kan jeg komme inn i morgen?» «Kanskje, men ikke i dag.» Og mannen bestemmer seg for å vente. Det viser seg at han bruker resten av livet på å vente foran loven.

Historien er veldig fascinerende fordi den har denne dype hemmeligheten i seg: Døren er åpen, men du kan ikke gå inn. Slik er det også med mørkeloftet. Du kan gå inn, men da blir du på en måte forvandlet til loven, gjort til det loven er, men du vil fortsatt ikke vite noe om *hva* den er. Både i forhold til kunst og politikk, eller forholdet mellom kunst og politikk, er det en veldig dyptlodgende tekst. Vi vil aldri være i stand til å gå inn i, og aldri ha adgang til loven. Hvis man sier hva den betyr, sier man bare noe om seg selv, og sin egen evne til å snu sin subjektivitet til en maktposisjon. Dette er naturligvis også relevant i forhold til å arbeide på Nationaltheatret, fordi nasjonalteatrene er ment å være en slags enorme høy-talere for makt. De er bygget for å være det, i en veldig bestemt historiske kontekst. I dag er det ikke så sexy å si at Nationaltheatrets oppgave skal være å fortelle hva som er sann norsk identitet. Da plasserer man seg i en kategori man ikke vil tilhøre. Men

hva gjør man istedet med disse nasjonale institusjonene?

Det fins ingen ny definisjon. Så for meg har det vært veldig spennende å jobbe med forholdet mellom representasjon, fortolkning og maktposisjon. Og naturligvis er det ingenting som er så tett knyttet til tradisjon og identitet som Ibsen.

**Stubø:** Det du sier er veldig interessant. Jeg tror jeg forstår hva du mener, men når du sier at man ikke kan vite noe om teksten, så har jeg en tilbøyelighet til å si at det er en stor forskjell mellom Lorca og Molière.

**Paulin:** Det du snakker om er fargen på dørkarmen, eller noe slikt. Vi vet selvsagt mye om tekstens form, hvordan den fremtrer for oss, og hva slags estetiske verktøy den bruker. Men det er noe annet å spørre om «innholdet», om hva den handler om.

**Stubø:** Men for meg er min personlige opplevelse og forhold til teksten noe reelt. Og er ikke vårt arbeid som regissører nettopp å gi uttrykk for vår lesning og visjon? Er det ikke det vi forsøker å gjøre?... jeg trodde det! (*latter*)

**Paulin:** For meg er det i økende grad viktig ikke å tenke så mye på *min* visjon.

**Stubø:** Ja, jeg er enig i at visjon er et stort ord. Jeanne d'Arc hadde visjoner...

**Paulin (*latter*):** Men jeg tenker på hva som trengs for å initiere en prosess hos tilskuerne. Hvor mange, og hva slags tegn skal jeg anvende for å få publikum til å lese? For det er på en måte hensikten min: Å skape en situasjon hvor vi forsøker å lese teksten kollektivt. Til et punkt hvor publikum ikke er opptatt av å se på mine statement. Det at alle skuespillerne spiller alle karakterer, har til hensikt å la dem bli værende innenfor historiefortellingen, slik at de forstår seg selv som *story-tellers*. På et annet nivå dreier det seg om å sky identitet for en hver pris. Så fort det begynner å oppstå et identisk forhold mellom skuespiller, karakter og publikum, så slukker lyset, og vi kan gå. Altså når tekst, skuespiller og publikum tenker og

føler og tror det samme. Hvis du caster Hamlet med en skuespiller på 49 år, med skjegg og skandinavisk herkomst, har du allerede lagt begrensninger på publikums evne til å lese. Da er det med engang mye han definitivt *ikke* er. Så min «visjon» er på mange måter å unngå det øyeblikket da publikum må akseptere min versjon og slutter å tolke selv.

### Tsjekhovsk Ibsen

**Johnsen:** Eirik, noe av det Anders sier kunne også sies om oppsetningene dine. Jeg vil forklare: du kutter gjerne nesten 50 prosent av teksten, og har en tendens til å presentere tekstene. Du bruker nesten ikke scenografi (selv om du jobber med en eminent scenograf), og unngår store emosjoner, nesten som om du arbeidet med et musikalsk partitur. Slik jeg forstår det, blir teksten filtrert gjennom skuespil-

## «Det er rent obskønt hva folk betaler for å spise middag med George Clooney!»

### ANDERS PAULIN

lerne, kanskje på en annen måte enn hos Anders. Men likevel er det heller ikke identitet mellom rollen og skuespilleren. Det er snarere en slags prosess mot å la stykket befinne seg «mellom» scene og sal. Så på en måte jobber dere med noe av det samme?

**Stubø:** Det er antagelig riktig. Jeg snakket om Zadek, som er en veldig annerledes regissør enn meg, og som har vært inspirerende. Skuespilleren Gert Voss\* sa at med Tsjekhov må man i følge Zadek avdekke hemmelighetene til personene, men i et Ibsen-stykke må man ta hemmelighetene tilbake. Ibsen eksponerer dem, og forteller kanskje 3-4 ganger det samme for å drive poengene igjennom. Mens jeg tenker at det kanskje holder med én gang, eller ingen. Det er innfallsvinkelen min. Jeg er veldig interessert i skuespillerkunst, men for å ta denne dualiteten mellom skuespil-

ler og karakter, så har jeg en tendens til å synes at skuespillerne er mer interessante enn rollene. Med Ibsen tenderer jeg til å ta bort det som er forklarende, fordi det er det svakeste ved stykkene hans, etter mitt syn. Det har å gjøre med hans sannhetssøken, når han utleverer visse sannheter om folk. Men det er noe jeg forsøker å jobbe mot. Jeg forsøker å tilføre litt Tsjekhov til Ibsen, få skuespillerne dit hvor de ikke avslører.

Det er ikke veldig teoretisk eller filosofisk, men dreier seg bare om hva jeg liker. Som publikummer liker jeg å bli involvert, være medskapende. I den såkalte Ibsen-tradisjonen har det så å si vært instruktørens oppgave å forklare stykket til publikum. Så fortolkningskunsten har virkelig blitt redusert til å forklare hvorfor Hedvig skyter seg, eller hvorfor Rebekka og Rosmer begår selvmord. Ved å redusere Ibsen til en psykologisk eller sosiologisk forklaringsmodell gjør man stykkene mindre. Ingen ville drømme om å si at Sofokles, Euripides eller Aiskyllos var *issue-writers*. Man aksepterer at de er store diktere. Men med Ibsen må man alltid tilføre en sosial forklaring. Jeg er ikke opptatt av å oversette til laptop og den slags. Jeg tenderer mot å gi det som er på scenen sin egen historisitet. Det betyr at alle oppsetninger jeg gjør, være Lygre eller Euripides, ser ganske like ut. Jeg er ikke opptatt av å skape et bilde av en annen tid.

**Johnsen:** Innebærer det en slags tilbakevending til teatraliteten?

**Stubø:** Det er som med Shakespeare. Når det var noen som spilte obo, visste alle at det var natt. Det elsker jeg. Det er vakkert.

### Nasjonale institusjoner

**Johnsen:** Du snakket om at du hadde et personlig prosjekt, Kjersti. Hvordan var din opplevelse av å bruke andre perspektiver da du satte opp *Et dukkehjem* i det på godt og ondt mektigste teaterhuset i Skandinavia, Dramaten i Stockholm?

**Horn:** Det var en vanskelig historie, en katastrofe, fordi jeg trakk meg før premieren. Jeg har jo vokst opp i teatret, og derfor hater jeg det, på en måte. Det sy-

nes kanskje ikke på forestillingene mine. Men jeg opplever det problematisk når en skuespiller går på scenen og virkelig pretenderer å være en annen person, i en form for «fullfiksjon». Jeg har ikke et prosjekt på den måten at publikum etter applausen skal vite akkurat hva de har fått. Nei, men jeg tar min erfaring med meg, møter skuespillerne og har en nær dialog omkring teksten, og det er denne reisen som både prøvene og oppsetningen kan være en utforskning av. Men på Dramaten var det umulig å ha en slik dialog. Det var så sterke forventninger til det å skulle være rollen, som et menneske fra en tid da vi ikke levde. Kanskje den for meg eneste måten å gjøre stykket på, hadde vært å kutte det opp i mange biter, og kanskje tilføre andre tekster.

**Stubø:** Jeg har også opplevd skuespillere si at denne personen ikke kan være sånn.

**Horn:** Ja, det lyder banalt. Men der var det spørsmål om slikt som hvilken farge det er på kjolen til Nora. Jeg gir blaffen i hvilken farge kjolen har! «Å, så du *vet* det altså ikke...?» De hadde det også med å påpeke hva Ingmar Bergman hadde gjort, eller ikke gjort da han satte det opp i 1985. Kanskje fordi jeg var en ung kvinne, og ikke en stor mann. Så sorry, men det gikk ikke.

**Johnsen:** En stor generalisering, kanskje. Men er ikke én av årsakene til at folk går på teater et ønske om å se denne transformasjonen, forvandlingen? Plutselig er denne skuespilleren i dialog med Hamlet, og det oppstår noe tredje, noe som er større enn begge? Jeg mener ikke å motsi det dere sier, men...

**Paulin:** Forvandlingen skjer uansett.

**Stubø:** Og du svarte på det selv, ved å si «bli noe som hverken er ham eller Hamlet».

**Paulin:** Men jeg er ikke sikker på om du har rett. For noen ønsker dette i mangel av noe annet. Mange, blant annet en slektning av meg, går og ser alt Jonas Karlsson er med på. Alt med ham, og alt

med Michael Persbrandt. Men hvis hun kunne velge mellom å spise middag med Persbrandt, og se ham transformere seg til Macbeth, så ville hun velge middagen! Så det er rent obskønt hva folk betaler for å spise middag med George Clooney!

**Johnsen:** En annen generalisering. Hvis 1800-tallet var dramatikerens århundre, og 1900-tallet regissørens århundre, står vi nå kanskje foran et skifte, som man kan kalle det postdramatiske. Man går fra dramatikerens/regissørens personlige visjon, til en mer sosialt basert eller kollektiv form for fortolkning. Men da kan man jo bare gå hjem og lese stykket?? Den

## «Jeg tror at behovet for å beskjeftige seg med dramatikk er uuttømmelig.»

EIRIK STUBØ

andre utfordringen her, ligger i hvordan skape dette kollektivet, i en tid hvor det i så liten grad er en følelse av kollektiv.

**Paulin:** Jeg vil først si, at hele ideen er at man leser teksten sammen. Du kan ikke gå alene hjem og lese. Det kollektive er selve poenget. Og kanskje det du sier er potensialet til teatret i en tid hvor det er en så stor mangel på sosiale og kollektive rom. Dvs. rom som ikke allerede er appropriert av en bestemt historie, med et spesielt formål og hensikt, rom som vil ha deg til å reagere på en bestemt måte. Så det å ha rom hvor man leser historier sammen er veldig attraktivt, og en grunn til hvorfor teatret vil ha interesse i fremtiden. Ideen om relasjonell estetikk har tømt seg litt i billedkunsten. Så det er også et behov for autoriteten til teaterrommet, som er annerledes enn på andre områder i kunstfeltet. Mellom dette klokkeslettet og dette klokkeslettet er vi sammen reaktive omkring dette konseptet.

**Johnsen:** Tilbake til Ibsen: hvilken relevans har Ibsen i dag? For dette er et

spørsmål man også må stille, Anders. I de siste hundre årene har vi tolket og gjenfortolket Ibsen. Vil vi fortsette å gjøre det, bare fordi vi vet at publikum kommer på Ibsen, eller fordi Ibsen er norsk?

**Stubø:** Nei, jeg tror ikke det er riktig. Vi har en tendens til å tenke sånn fordi vi er norske. Det er kommersielt safe å spille Ibsen, det tror jeg alle norske teatersjefer må innrømme. Men det er likevel ikke hele bildet. Når vi jobbet med disse spørsmålene på Nationalteatret, så oppdaget vi jo, år etter år, at Ibsen var den nest mest spilte dramatikerens i verden etter Shakespeare. Og det forteller noe. De gjør det ut av lyst og behov for å fortelle gode historier. Jeg liker å fortelle historier, og det tror jeg er den grunnleggende drivkraften i teatret. En berømt svensk regissør sa en gang at teatret ikke skal speile, men protestere mot virkeligheten. Kanskje det ikke fins noen linear mening og hensikt med livet. Men behovet for en story-line eller logikk, kommer kanskje fra et eksistensielt behov etter å overskride virkeligheten. Det har ikke bare med teatret å gjøre, det at vi forsøker å orkestrere vår virkelighets- og livserfaring. Det er også en veldig menneskelig respons på det mørke og villkårlige ved livet. Og teatret har, helt siden den dionysiske kultusen, vært et sted for å fange og overskride virkeligheten, der ingen mening fins. Det er en veldig menneskelig oppfinnelse. Jeg tror at behovet for å beskjeftige seg med dramatikk er uuttømmelig. Konvensjonene for hvordan man spiller Ibsen må det hele tiden reises spørsmål ved. Men Ibsens relevans vil alltid være der, tror jeg, under disse lagene av tradisjon og konvensjon.

**Johnsen:** Enige?

**Paulin:** Jeg har virkelig ikke det forholdet til Ibsen. Spørsmålet om Ibsen er relevant, er for meg irrelevant. Men i Norge er det likevel et relevant spørsmål, på samme måte som med Strindberg i Sverige.

.....  
NOTE

\*Se intervju med Gert Voss i NSTT, nummer 1/2002.

# Sakens kjerne lar seg simpelthen ikke tallfeste

Et innlegg mot «stuevarme»: Om hvorfor politiken gir et bedre herberge for kunsten enn det frie markedet. AV JOHAN SIMONS



Foto: Andrea Huber

**I** Nederland hvor jeg kommer fra, iverksettes det harde nedskjæringer fra 1. januar 2013. Regjeringen kommer til å kutte den statlige støtten til kunst med nesten en fjerdedel – fra 900 til 200 millioner euro. I tillegg kommer omfattende innstramninger på lokalt og regionalt plan. Det betyr at bare fire av de ti orkestrene man har i dag kommer til å overleve, og at antallet dansekompanier vil reduseres fra syv til fire. Verdensberømte utdanningsinstitusjoner som Rijksakademiet, som hvert år sender flere dusin topp-talenter ut i hele Europa, kommer til å forsvinne. Det faktum at de små kompaniene og unge kunstnerne rammes spesielt hardt, vekker harme over hele Europa, uten at det gjør noe inntrykk på regjeringen. På grunn av kuttene mister de unge enhver sjanse til å utvikle seg i beskyttede omgivelser. Hvordan er det mulig at det politiske Nederland har kunnet rive det nederlandske kunstsektoren så hardt og så nådeløst fra hverandre, og fremfor alt: Hvorfor har det møtt så lite motstand?

**Det jeg virkelig beundrer ved det tyske støttesystemet, er den sterke forbindelsen mellom kunsten og demokratisk valgte politikere**

## Kunstens autonomi

Til sammenlikning: Da boken *Der Kulturinfarkt* av Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel og Stephan Opitz, ble utgitt i Tyskland, brøt det øyeblikkelig ut en storm av protester, fra både politikere og intellektuelle. Bokens hovedtese: at kunsten bør gjøre seg uavhengig av politikken og istedet underkaste seg markedskreftene, førte til en diskusjon som ikke kommer til å opphøre med det første. I motsetning til hjemlandet mitt, hvor politikere og samfunnet tiet etter at nedskjæringene ble kjent. Hvordan kunne dette skje?

Siden 1960-tallet har nederlandske kunstnere som medlemmer av kunstnerråd selv avgjort hvilke kvalitetskriterier kunsten skal vurderes etter, og hva som er støtteverdig. Dette har blitt ansett for å være et gode, et skritt i retning av kunstens autonomi. Slik har kulturstøtten blitt tildelt uavhengig av politikerne. Politikerne har undertegnet tilsagnsbrev, men uten videre diskusjon om kunstens innhold eller samfunnsansvar.

Etter mitt syn førte dette til en voksende, fatal



Johan Simons iscenesettelse av Michel Houellebecqs roman *De elementære bestanddeler*. Münchner Kammerspiele 2005. Gjenopptatt ved teatret i 2011. Fra venstre: André Jung, Sylvana Krappatsch, Chris Nietveldt, Robert Hunger-Bühler og Yvon Jansen.

fremmedgjøring mellom kunsten og politikken. Fatal fordi politikerne ikke la noen vekt på kunstens betydning, det måtte kunstnerne gjøre selv. Samfunnet sluttet også å diskutere kunstens betydning og rolle. I stedet oppsto det en polemisk debatt om økonomi: er det nødvendig med så mye støtte til kunst? Kan ikke kunsten klare seg bedre ved hjelp av markedet? Mens kunstnerne feiret sin autonomi, ble spørsmålet om finansiering reist stadig mer høylydt. Kunstnerne ble mistenkeliggjort, de ble betegnet som profittører, venstrevridde hobbykunstnere og statsstøtte-junkier. Nedskjæringene som trer i kraft i 2013 kom som en direkte følge av denne utviklingen. Nå forsvinner et finmasket nettverk fra europeiske scener. Det som engang var en idealistisk, frigjørende tanke forvandlet seg til neoliberalistiske løsninger. «Det er ikke samfunnet som skal betale for kunsten. Det er kunsten selv som må bevise sin eksistensberet-

tigelse innenfor kommersielle rammer. Gjennom besøkstall, egeninntekter, evne til selvhjelp, innovasjon, utstråling.

#### Det tyske systemet

Det jeg virkelig beundrer ved det tyske støttesystemet, er nettopp denne sterke forbindelsen mellom kunsten og demokratisk valgte politikere. Min utnevning som teatersjef ved Münchner Kammerspiele, er en politisk avgjørelse. Derfor står jeg ansvarlig overfor den byen som har vist meg denne tilliten. Hvis jeg gjør en dårlig jobb, hvis avisene ikke skriver om oss, og vi mister publikum, bør jeg gå av. En ny sjef vil ta over, men huset og institusjonens økonomiske rammer vil forbli uendret. I Nederland er det annerledes, fordi økonomisk støtte ofte er knyttet til enkeltpersoner.

Hvert år må jeg legge spilleplanen fram for politikerne før jeg offentliggjør den. Det innebærer ikke at politikerne

blander seg inn ved å si hvilke stykker vi skal spille. Det betyr at jeg ansvarliggjøres i forhold til hvorfor det utvalgte repertoaret er relevant når jeg møter de folkevalgte. Vi bestemmer oss for en spilleplan med stikkord som ensomhet, irrasjonalitet, iskulde, risiko, demoni, men også andre som forsonende og elskelig.

Min begrunnelse for hvorfor dette er viktig og relevant, ville jeg ha liten lyst til å legge frem overfor talsmann for det frie markedet. Hvilke kriterier ville markedet akseptere som relevante? Ganske sikkert bare «forsonende og elskelig». Ensomhet ville ikke hatt noen sjanse. Irrasjonalitet ville gått for å være *secunda vare*, og legges igjen i butikkvinduet. Iskulde ville man også forkaste, for man foretrekker å ha det stuevarmt. Påstanden om at å underkaste kunsten de frie markedskreftene fører til sterkere, mer konkurransedyktige og mangfoldige kulturprodukter, kan jeg ikke slutte meg til.

Men man kan ikke overse at markedet fører til lunken ensformighet. Det som er økonomisk innbringende må være kompatibelt med smaken til massene.

På omslaget til *Der Kulturinfarkt* står det: «For mye av alt, og for mye av det samme.» Denne tesen opprørte meg dypt. For den rammer ikke kunstlivet, men markedstilpassede produkter. De kommersielle fjernsynskanalerne er like i hele Europa. Man ser de samme talentshovene i alle land, og mange av dem stammer fra min landsmann John de Mol. Da Münchner Kammerspiele gjestespilte i Beijing nylig så jeg utstillingdukker som så ut som David Beckham, og plakater hvor menn med vestlig utseende reklamerte for biler. Dette viser bredden ved det globa-

liserte markedet. Det som teller er størst mulig etterspørsel. Det gjør meg engstelig at også kunsten bedømmes slik. Politikken er et bedre herberge for kunsten enn det frie markedet.

Kunstens eksistensberettigelse ligger i dens evne til å reflektere over den verden vi lever i. Den gir refleksjonen form på sin egen måte. Man må stille høye krav og forventninger til kunsten. Organisasjonsmodell, fleksibilitet, transparens, deltakelse i samfunnsdebatten, nyskapning – skal alt sammen være oppe til debatt. Men denne diskusjonen kan umulig føres gjennom markeds-kategoriske tall. Det er mye som kan tallfestet innenfor kunsten. Kunsten har lært å økonomisere, det har også institusjonene gjort. De må

garantere for en ansvarsfull omgang med offentlige midler. Men sakens kjerne, det som gjør kunstverk til noe relevant og enestående, lar seg ganske enkelt ikke tallfeste.

«Oppløs de faste ensemblene, og skap et europeisk nettverk av ko-produksjoner,» sier forfatterne av *Der Kulturinfarkt*. Men hvorfor skal det ene erstatte det andre? I mars var Münchner Kammerspiele på Stadscouwburg i Amsterdam i en hel uke, for å spille, arrangere debattmøter, jobbe med studenter, diskutere med nederlandske kolleger. Hva var det som rettferdiggjorde dette besøket? Var det at forestillingene var utsolgt? Ja, klart. Antallet avisartikler og radio- og tv-innslag? Det også. Men fremfor alt, ble utvekslingsprosjektet legitimert av noe som ikke lar seg uttrykke i tall. Vi viste frem en teatermodell som er fremmed for det nederlandske teaterlandskapet, og som man fant inspirerende. I løpet av en uke spilte vårt ensemble på tredive skuespillere et mangfoldig repertoar av stort sett ulike oppsetninger. En risikofylt, innovativ spilleplan kan bare skapes av skuespillere som har tillit til og kjenner hverandre, som kan utfordre hverandre, som har mot til å ta seg dårlig ut for hverandre. Et ensemble er som en kropp med en bestemt farge og klang, som publikum kan forbinde seg med.

Enhver institusjon, også innenfor kunst, står i fare for å bli selvrefererende. Det er min overbevisning at det er mulig å legge referansesentrum utenfor, nemlig i samfunnet, som kunstnerens bidrag er rettet til. Vi bør ha mot til å vise oss åpne og sårbare overfor verden. Når vi på Kammerspiele får brev fra publikum, bestrever jeg meg på å besvare dem selv. Publikummere som vil si opp abonnementet, ringer jeg tilbake for å spørre om grunnen til at de vil forlate oss. Og selv når de fastholder sin beslutning, blir de overrasket over at jeg ringer, og forteller det til sine familier og venner. På teatret har vi en personlig omgangstone, det fins ingen anonymitet. Man er sammen med menneskene på scenen, men også med dem i salen. Teatret er ikke et massemedium. Og det er dets styrke.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)  
(Artikkelen ble opprinnelig publisert i *Süddeutsche Zeitung* 11. april 2012).

## BA acting BA scenography

application deadline: March 1

[www.hiof.no/scenekunst](http://www.hiof.no/scenekunst)

all teaching in english  
no tuition fee  
visual / performing arts  
NTA  
FREDRIKSTAD  
arts council  
Robert Wilson  
Kelly Copper/Pavol Liska  
Meg Stuart

\* join us at the NTA Open Day in Fredrikstad 15.2., 13.00-15.00 !



# Problemet med publikumsutvikling: Hvordan «folket» undervurderes og kunsten sviktes

Hvilke forestillinger om kunst ligger til grunn når kunsten skal tilpasses bestemte publikumsgrupper, og institusjonene oppfordres til å tenke mindre på innhold og mer på publikumstall? I dette innlegget, som ble holdt på NTOs konferanse *Tillit og selvtillit* 20. november, advarer den britiske sosiologen Tiffany Jenkins mot de senere årenes kulturpolitiske dreining. AV TIFFANY JENKINS



**D**en 12. mars 1901 åpnet East End Art Gallery i London sine dører for publikum. Grunnleggerne, Canon og Henrietta Barnett var viktorianske reformister som søkte å bringe stor kunst til den lokale befolkningen. Deres utgangspunkt for et «bildegalleri med permanent utstilling» var populariteten til de temporære utstillingene som de hadde presentert i salene på St. Jude's school gjennom mer enn 20 år. Publikumstallene for disse utstillingene hadde steget betraktelig gjennom årene, fra et besøk på 10 000 publikummere i 1881 til 55 300 i 1886.

Ekteparet Barnett var kristensosialister som betraktet kunst og utdanning som viktige instrumenter i arbeidet for å heve arbeiderklassens levkår. Å legge galleriet til den svært fattige bydelen Øst-London, med barske leve- og arbeidsvilkår, var der-

for en del av hensikten med etableringen. Etter parets mening var dette den best egnede plasseringen for et galleri, ettersom kunst kunne berike de fattiges åndsliv. I sin første skriftlige redegjørelse skrev de at formålet var:

Å gi Øst-Londons innbyggere innsikt i en verden som er større enn den de har sitt daglige virke i. Å introdusere dem for nye erfaringer til sinnets glede og atspredelse og å vekke deres menneskelige nysgjerrighet.

I følge kulturhistorikeren Juliet Steyn var tanken «å la befolkningen erfare at det fantes en annen, høyere bevissthet som overskred naturen og åpnet for andre erfaringer, følelser og gleder, hinsides det man oppfattet som arbeiderklassens åndsfattige rutiner» (1990, 44).

La oss så spole raskt frem til 2012, hvor

det ikke går en uke uten en eller annen panisk diskusjon om hvordan man skal vinne nye publikumsgrupper i alle landets kunstorganisasjoner – fra de ærverdige og tradisjonsrike gamle institusjonene, til de nye, mindre virksomhetene. Moteordene er demokratisering, tilgjengelighet, relevans, elitisme og nedbryting av barrierer. I løpet av de siste femten årene har denne utviklingen vunnet stadig mer terreng i Storbritannia og påvirket utviklingen av kulturpolitikk og kulturell praksis i Norge.

I Storbritannia og Nord-Irland har det i lengre tid vært slik at kunstorganisasjonene blir beskyldt for å være elitistiske, og risikerer sågar å miste støtte, dersom de ikke utvider og fornyer sitt publikum. Innenfor kulturpolitisk teori argumenterer forsker John Holden for at kulturlivet må rette oppmerksomheten mot publikum fremfor mot kunsten: «Kulturinstitusjoner- og

organisasjoner må skifte fokus, slik også myndighetene må, fra 'produkt' til mennesker.» (Holden, 2012 s. 60) De som ikke gjør det, møter sterk kritikk. Slik Mark O'Neill, tidligere leder av Arts and Museums i Glasgow, truer med: «Enhver organisasjon som ikke jobber for å bryte ned barrierer for folks tilgang på kultur, opprettholder dem aktivt.» (O'Neill, 2002)

Som et resultat av dette oppmuntres kunstorganisasjoner til å fokusere mindre på innhold og mer på hvordan de skal få folk inn gjennom dørene. For å lykkes må de endre og utvanne programmet.

De siste årens kamp om tenåringene er et eksempel på dette. Store institusjoner som Tate og Manchester Museum har opprettet egne ungdomsprogram. Dette dreier seg om mer enn enkelte utstillinger; det nedsettes ungdomskomiteer med reell innflytelse som setter varige spor. Det må være betimelig å spørre hvorfor og med hvilke konsekvenser? For snarere enn å presentere ungdommene for noe nytt og annerledes, lokker institusjonene dem med smiger og komplimenter og gir dem det de hevder de vil ha – og nører samtidig opp under deres fordommer.

Når kunsten klamrer seg til den minste lille flik av ungdommens oppmerksomhet, gjør den dem – og kunsten – en bjørnetjeneste. Disse ungdommene gratuleres fordi de er født inn i en digital verden og lager video mashups på YouTube, og de roses opp i skyene for sin selvrepresentasjon, uansett hvor hule og uvesentlige ytringene måtte være. En slik tilnærming hindrer de nye publikummerne i å få tilgang til noe meningsfullt og utfordrende, for det som i stedet skjer er at kommersielle suksesser eller kulturelt velkjente produkter hentes fra andre kreative næringer, resirkuleres og sendes tilbake til et publikum som allerede er kjent med tilbudet.

På politisk hold er man faktisk så desperat i Storbritannia at publikum ikke bare brukes for å rettferdiggjøre institusjonene ved å vise til tall og publikumsrespons, men forventes nå i tillegg å bidra til kunstverket. Forbrukeren må også bli en skapende part, slik teoretikeren John Holden hevder:

*I vår tid må dannelse forstås annerledes, som en stadig stigende tilegnelse av kunnskap og fortrolighet, som gjør individet i stand til å bidra i utviklingen av kunst og kultur, snarere enn bare å «betrikte» det som allerede eksisterer.*

(Holden, 2010)

Det vi ser er at man befinner seg et godt stykke unna de gamle forsøkene på å bringe stor kunst ut til folket, for på den måten å forbedre deres liv. I stedet virker man i dag besatt av å øke publikumstilstrømmingen for å legitimere kunstinstitusjonenes rolle. Så vel kunsten som menneskene blir skadelidende i en slik utvikling.

Denne nye tilnærmingen skiller seg fra det gamle viktorianske ønsket om å bedre fattigfolks liv. Fortidens paternalistiske tilnærming innebar en bestemt idé

## **I kulturpolitikken uttrykkes ofte ambivalens overfor troen på kulturell ekspertise, og vi ser en dreining i retning av å lovprise forbrukervalg og identitetsmangfold.**

om hva kultur var/er, og i tillegg trodde man at vanlige mennesker var i stand til å forstå noe som ikke umiddelbart fremsto som relevant for dem. I dag er kultureliten mindre sikker på hva kultur er, og tror at publikum ikke klarer å forstå eller sette pris på noe som er fremmed for deres dagligdags liv.

### **Kunstopolitikens doble krise**

Det er selvfølgelig viktig at vi ikke betrakter fortiden i et for rosenrødt skjær. Dette var ingen gullalder. Bruken av kunst i Viktoria-tiden var ofte spesifikt innrettet mot å dempe sosial uro. Når Underhuset i 1832 besluttet å bidra med midler til byggingen av det nye nasjonalgalleriet i

London, sa det konservative partiets leder Robert Peel følgende til parlamentet: «I dagens spenningsfylte, politiske klima kan den innvirkningen kunsten alltid har hatt på menneskenes sinn forhindre en forverring av hatske og usosiale følelser» (sitert i Lubbock 2009).

For dette var en tid da massene kjempet seg frem på den politiske scenen, og eliten var desperat etter å finne måter å stagge dem på. Kampene og de påfølgende seirene til Chartist-bevegelsen og suffragettene viser at stor kunst ikke beroliget dem nok til å forhindre dem fra å kreve mer, kjempe for retten til å være en del av den demokratiske prosessen, og tvinge eliten til å dele på makten.

I dag ser vi imidlertid at parallelt med alt snakket om «tilgjengelighet», «publikumsgrupper» og «relevans» – og parallelt med alle debattene om å åpne opp museene og galleriene for publikum og tilsynelatende gjøre dem mer demokratiske – så reflekterer trendene i kulturpolitikken en snever forestilling om så vel publikum som kunst.

Mitt hovedpoeng er i så måte at dagens kunstopolitikk gjenspeiler en dobbel krise. Den første krisen ligger i synet på hva kunst er og hva den er til for. Den andre krisen ligger i vår forestilling om det menneskelige subjekt. Både de nye ideene om kunstens formål og om enkeltmenneskets plass i politikkkutformingen gir seg uheldige utslag. Enhver refleksjon rundt kunstens fremtid må forholde seg til dette og på nytt vurdere en mer ambisiøs rolle for kunsten og et mer robust syn på publikum.

I moderne tid har utviklingen av kulturpolitikk forutsatt eksistensen av kulturell autoritet; ideen om allmenngyldige, kulturelle verdier, med kvalitet som kriterium og med muligheten for en felles kanon, som i teorien kan bli verdsatt av alle. Denne diskursen har vært internt forbundet med begrepet subjektivitet og forventningen om at enkeltmennesket er i stand til å overskride den hverdagslige og «spesifikke» kulturen for å verdsette en «universell» kultur.

I dag regnes ikke lenger kulturell verdi som noe entydig varig og utenfor erfaringsgrenser, men som noe som er betin-

get av det samfunnet eller fellesskapet den har sitt utspring i. Dette postmoderne og multikulturelle argumentet har vunnet frem innenfor kulturpolitikken de to siste tiårene, og utfordrer den universalistiske tilnærmingen ved å øke betoningen av kultur som et uttrykk for spesifikke erfaringer og identiteter.

Der den viktorianske eliten var overbevist om at kunst var høyverdige uttrykk for sannhet, skjønnhet og menneskelig kreativitet, har et slikt perspektiv begrenset tilslutning i våre dager. Forestillingen om at visse kunstformer ikke kan favne alle har nærmest blitt til en læresetning. Kultur med stor «K» har måttet vike for kultur*er*, og enhver form for krav på autoritet eller på en spesiell status blir behandlet med mistenksomhet. Streben etter det ypperste og høye kvalitetsstandarder blir avfeiet som umulig, arrogant eller elitistisk.

Kulturrelativismen har i neste omgang blitt den rådende intellektuelle kraft. I samtidens kulturpolitikk uttrykkes ofte en ambivalens overfor troen på kulturell autoritet og ekspertise, og vi ser en dreining i retning av å lovprise forbrukervalg og identitetsmangfold. Høyt og lavt eksisterer ikke, heller ikke godt, dårlig eller bedre enn resten.

Dette er synd, fordi resultatet av en slik defensiv dreining er at vanskelig tilgjengelige utstillinger holdes tilbake og erstattes med lovprisninger av det ordinære og banale – med åpenbart populære temaer som ikke utfordrer noen. Det er i dag alminnelig å mene at visse kunstformer og institusjoner er for eksklusive og bør bli mer inkluderende. Publikum oppfordres ikke lenger til å strekke seg etter det beste eller det vanskelig tilgjengelige. I stedet blir de servert lett fordøyelige og såkalte «relevante» utstillinger og forestillinger.

### **Hvordan gjenvinne kunsten og respekten for publikum**

Skuffelsen over politikken konvensjonelle former og individets mulighet til å forme historien, synes å ha en vesentlig, om enn indirekte innflytelse på samtidens kulturpolitikk. Denne utviklingen har funnet sted i den politiske og sosiale sfæren, men har hatt betydning for den kulturelle sfæren.

I den liberale politikken kjerner lå troen på at enkeltmennesket var i stand til å heve seg over sin umiddelbare, sosiale kontekst for å inngå i et interessefellesskap med andre mennesker. Dette la veien åpen for universelle interesser og verdier som overskred menneskenes spesifikke, sosiale omstendigheter. Kulturen ble ansett å høre en annen verden til, og i dette lå en higen etter det allmenngyldige – etter en tilværelse hevet over hverdagens alminnelige erfaringer.

Men mot slutten av det tyvende århundret har forståelsen av subjektivitet endret seg på en måte som har fått stor betydning for kultur og samfunn. Tidligere antok man at enkeltmennesket var i stand til å

## **Man tror ikke publikum er smarte nok til å kunne forholde seg til noe som er fundamentalt forskjellig fra deres egen hverdag.**

heve seg over forskjellene. I dag avviser man derimot allerede i utgangpunktet den universelle karakteren ved det menneskelige subjekt, som foranderlig og selvkonstituerende – til fordel for «identitet» som verdsetter det særskilte og fragmenterte i menneskets natur. Talsmennene for en slik linje ser ikke menneskers ulikheter som noe man bør kunne overvinne, men som noe bare de selv og deres likesinnede kan forstå og forholde seg til.

Som en konsekvens av at kulturen med stor «K» har kollapset og at den menneskelige subjektivitet er i krise, krevde kulturpolitikken mindre av publikum og leverer selv lite. Orkestre, gallerier og museer tilpasser programmene slik at de kan virke attraktive på et ikke-tradisjonelt publikum. Man skulle tro det eksisterer en aktiv motvilje mot det eldre, tradisjonelle publikummet, slik det neglisjeres. Teatersjefer setter opp stykker som skal tiltrekke seg ulike eller bestemte grupper i lokalsam-

funnet. Bak dette ligger en antakelse om at publikum har svært begrenset smak og ikke kan forventes å ta skrittet videre over i noe de ikke allerede kjenner.

Denne hyllesten av det ordinære presenteres som en demokratisk, anti-elitistisk bekreftelse av folket. Men det den faktisk avslører er de foraktfulle fordømmene til en elite som ikke lenger tror på kvalitetskultur, og som ikke lenger tror publikum er smarte nok til å kunne forholde seg til noe som er fundamentalt forskjellig fra deres egen hverdag.

Selv om talsmenn for den nye kulturpolitikken hevder at idet kunsten gjøres relevant, blir kulturen mer inkluderende og demokratisk, så er det faktisk det motsatte som skjer. Relevans og tilgjengelighet undergraver sågar muligheten for å oppnå en rekke ønskede mål, slik som fellesskapsånd, likeverd, reell tilgjengelighet, autonomi og intellektuelle og estetiske idealer?

Hvis vi virkelig ønsker å bevege oss fremover, må vi forvente mer av publikum og slutte å behandle dem som barn eller bestemte publikumsgrupper, men snarere som et allment, kompetent publikum. Og vi burde kreve mer av kulturinstitusjonene og be dem om å spille en rolle som skapere av «det beste som har blitt tenkt og sagt i verden». Publikum vil sitte igjen med gevinsten når det forventes mer av dem og når kunsten – produktet – prioriteres.

*(Oversatt av Marianne Dyrnes Vallat)*

#### LITTERATURLISTE

- Holden, J. (2010). *Culture and Class*. Counterpoint, London.
- Steyn, J. (1990). «The Complexities of Assimilation in the 1906 Whitechapel Art Gallery Exhibition 'Jewish Art and Antiquities'», *Oxford Art Journal*, 13:2
- Lubbock, T. (2009). «Is the new Whitechapel a modern masterpiece?», *The Independent Newspaper*, London.
- O'Neill, M. (2002). «The good enough visitor», in Sandell, R. (ed.), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, p. 34, London.

# Postutopisk radikalitet: Kunst og aksjonisme i verdens (nest-) rikeste land

Dramatikkens hus var i en september åsted for ett i norsk kontekst unikt prosjekt som gikk under radaren for de fleste. Prosjektet bringer ufrivillig opp spørsmålet om radikalitet og marginalisering i kunsten er selvpålagt. AV INE THERESE BERG

POSTSPECTACLES Av og med Florin Flueraș, Ion Dumitrescu, Manuel Pelmus, Brynjar Åbel Bandlien, Valentina Desideri, Alina Popa. Dramatikkens Hus. 4.- 8. september

**B**egrepet *spectacle* knytter seg til Guy Debords *The society of the spectacle*, på norsk *Skuespillersamfunnet*, en liten lefse av en bok, en utopisk pamflett som siden 1967 har vært en nøkkelt tekst for kultur- og mediekritiske kunstnere og tenkere. I likhet med postmoderne filosofer som Jean Baudrillard problematiserer Debord en visuell kultur hvor det autentiske livet er erstattet av representasjonen. Baudrillard kaller på sin side dette for *hyper-virkelighet*. I det kapitalistiske forbrukersamfunnet er mennesket passivisert og relasjoner til varer erstatter relasjonen til andre mennesker. På fransk er *Le grand*

*spectacle* derimot et teaterhistorisk uttrykk som henviser til det borgerlige teatrets store opera- og ballettproduksjoner på 1800-tallet. På engelsk er *spectacle* i en vanlig forståelse et annet ord for en scenisk forestilling og gir assosiasjoner til noe visuelt storslaget og dramatisk, men også her med en gjenklang av noe negativt. Anne Britt Gran behandler fenomenet via teatralitetsbegrepet i boka *Vår teatralitet* fra 2004, og viser hvordan hendelser innen medier og politikk kan fortolkes som en form for iscenesettelse.

## Post-utopisk

Hva er vitsen med å sette opp enda en forestilling når verden rundt oss allerede er gjennomsyret av det spektakulære? Dette er ett av spørsmålene kunstnerne i *Postspectacle* tar utgangspunkt i. De vil behandle statusen til kunst og performance

i en tid hvor det spektakulære er en generell tilstand. Imidlertid er ikke *Postspectacle* et prosjekt eller et enkeltverk, og det er heller ikke ment som et normativt stilbegrep eller uttrykk for en utopisk lengsel mot noe annet. Kunstnerne ser heller *Postspectacle* som en pågående kunstnerisk praksis hvor *post*'en i *Postspectacle* aktiviserer et spørsmål om hvordan man som kunstner og politisk bevisst kan diskutere den «spektakulære» tilstanden.

*Postspectacle* ble startet allerede i 2008 av de rumenske kunstnerne Florin Flueraș og Ion Dumitrescu. Etter hvert har Manuel Pelmus (RU), Valentina Desideri (IT) og Brynjar Åbel Bandlien (N) blitt en del av den harde kjernen som bruker tittelen som et utgangspunkt og paraply for ulike





Kunstner Florin Flueraș på talerstolen. Foto: Ine Therese Berg

kunstneriske arbeid; soloarbeid så vel som felles prosjekter. Det som binder kunstnerne sammen er felles etiske og estetiske overbevisninger, tuftet på allerede nevnte Guy Debords *The Society of the Spectacle* og nyere kritisk teori: Franko Berardi, Slavoj Žižek og Giorgio Agamben er alle relevante referanser. I tillegg kommer en felles diskursiv og konseptuell tilnærming til scenekunstproduksjon og en interesse for kunst og aksjonisme.

#### Teatret i offentligheten

Visste Dramatikkens hus hva slags kunstprosjekt de åpnet dørene for da Kai Johnsen inviterte kunstnerne til å installere seg på huset med et fem dagers program, hvor ingenting ble gjentatt, og kunstnerne selv kun ønsket å markedsføre prosjektet som samlet helhet? I Norge er scenekunsten først og fremst orientert mot forestil-

lingsproduksjon, mens det diskursive feltet står svakt eller er overlatt til andre sfærer som tidsskrifter, politiske foreninger, eventuelt billedkunstnere. Dramatikkens hus' manglende evne til å sette prosjektet inn i en kontekst og koble seg på eksisterende nettverk som er opptatt av den samme anti-kapitalistiske diskursen, var åpenbar og viser samtidig at institusjonen er marginalisert i det norske kulturelle landskapet. Men hvilken kunstinstitusjon er ikke det i våre dager? Det er lenge siden kunstfeltet ble tatt på alvor som premissleverandør, samtalepartner og aktør i offentligheten. Et mer presserende spørsmål er om institusjonene selv og vi som er aktører i feltet har resignert i forhold til dette?

#### Arbeidet i tiden

Bak insisteringen på at *Postspectacles* er en *praksis* ligger en frustrasjon over hvordan

scenekunstfeltet i stor grad gjennomsyses av den samme kapitalistiske logikken som kulturen ellers. Kunstinstitusjoner er like avhengige som alle andre bedrifter av å selge produktet sitt, og kunstnere blir mer eller mindre frivillig en del av en identitets- og merkevarebygging, på vegne av seg selv og scenen, museet eller galleriet hvor de framføres. Som en yrkesgruppe hvor blant annet krav om fleksibilitet, kostnadseffektivitet, utskiftbarhet og mobilitet, driver kunstnere det Zygmunt Bauman kaller «*precarious labour*». Det plasserer dem i den økonomiske underklassen, selv om kunstnere tilsynelatende tilhører den kulturelle eliten. Merk at jeg skriver tilsynelatende. Selv i Norge, verdens rikeste land, hvor svært mange kunstnere omfattes av, i internasjonal målestokk, gunstige stipendordninger som vektlegger kunstnerskapet i seg selv, er presset på å stadig



«Proud to be grey», en av prosjektets workshopdeltagere og frivillige deler ut en egenprodusert t-skjorte med postspektakulært slagord til en av de fram møtte rom-kvinnene. Foto: Ine Therese Berg

sende nye søknader, utvikle og turnere nye prosjekter sterkt. Produksjonshjulene må holdes i gang også i kunsten, skal man holde merkevaren – og kroppen, i live.

Dreiningen/vektleggingen av praksisbegrepet er en motstand og kritikk mot dette og en insistering på muligheten til å fordype seg og forfølge ideer over tid, på muligheten til å være i prosess og til å jobbe med ideer framfor produkter. Fokus på arbeid, eller det litt hippere begrepet *labour* er også en tydelig tendens i samtidens billedkunst, i Norge særlig tematisert i flere prosjekter og utstillinger ved Kunsthall Oslo. Samtidig er også *Postspectacle*-kunstnerne prisgitt det internasjonale scenekunstmarkedets gunst, arbeidet utvikler seg i stor grad i residensperioder ved ulike institusjoner. Hvordan vil det gå dersom anti-kapitalisme og aksjonisme igjen blir utrendy? Imidlertid, ser man hvilken vei høna sparker, er det kanskje ikke noen overhengende fare for dét i øyeblikket.

Det er praksisdimensjonen som først og fremst gjør at *Postspectacles* skiller seg ut fra de mange andre performative danse- og teaterprosjektene som også problematiserer scenekunstens illusjonsapparat og parallellene til kulturen generelt. Også i *Postspectacles* ligger imidlertid troen på at

teater er en særlig god arena for å diskutere det spektakulære samfunnet (inkludert performance og dans) – fordi teatret er et apparat hvor begreper som persepsjon, identitet, roller og fiksjon settes i spill.

### **Hvor går den politisk orienterte scenekunsten? I dagens bilde er det mange grunner til å frykte en ytterligere polarisering av scenekunstsfeltet.**

#### **Aktivisme og forståelighet**

I programmet problematiserer Dumitrescu, Flueraș, Bandlien, Pelmus og Desideri hva en aksjonistisk kunst skal ta seg til i verdens rikeste land. Svaret gir de selv, «Give up hope and join the Party». De fem dagene på Dramatikkens hus ble avsluttet med nettopp en fest, samt et politisk møte på Teaterplassen komplett med taler fra kunstnerne selv, samt Kai Johnsen, Bjønnulv Evenrud, en av drivkreftene i *Folk er folk*-aksjonen, samt

Nicoale Stoica, representant for romfolket i Norge.

Men hvem skal kunsten diskutere markedsføring *med* hvis motstanden mot markedsføringens logikk er så stor at man nekter å være tilgjengelig og lett å forstå?

Denne problematikken oppsto den uka *Postspectacles* holdt hus på Dramatikkens hus. Lagt samtidig som de siste Ibsenfestival-dagene og åpningen av Ultimafestivalen var det få som tok del i prosjektet, som besto av et program der ingen av programpostene, det være seg foredrag, performance, workshop eller politisk folkemøte, fant sted mer enn den éne kvelden. Problemet var også at det teoretiske språket som kunstnerne benytter seg av i

sin samfunns- og institusjonskritikk er svært vanskelig tilgjengelig, også for deler av det kunstneriske miljøet man i praksis henvender seg til. For de fleste kafé-gjengerne som satt igjen på Teaterplassen framsto antagelig talene som uforståelig støy. Ett av modernismens idealer for å være kritisk er (noe forenklet) at kunst *skal* være vanskelig å forstå, slik unngår kunsten å bli instrumentell eller hegemonisk. Samtidig er det et paradoks at radikal og aksjonistisk kunst, hvor et mulig siktemål



Glissent på Teaterplassen under Postspectacle Romanian Presidential Candidacy. Fra venstre: kunstnerne Alina Popa og Brynjar Ábel Bandlien, sammen med tidligere kunstnerisk leder for Dramatikkens Hus, Kai Johnsen. Foto: Ine Therese Berg

må kunne antas å være at man ønsker en forandring, benytter seg av estetiske virkemidler og en terminologi som skaper avstand til budskapet. Dette er den politisk kunstens *Catch-22*.

### Teori og praksis

*Postspectacles* er interessant, like mye på grunn av tankegodset som formidles som at kunstnerne klarer å skape et rom der de får utøve sin praksis og dermed virke med sin kritikk innenfor institusjonen. Kunstens begrensninger tydeliggjøres bevisst så vel som ubevisst. Dette er sjeldent: norske scenekunstinstitusjoner har til nå i stor grad vært orientert mot en deling av kunstproduksjon og kunstdiskurs, Dramatikkens hus viste imidlertid ambisjoner om noe mer under Kai Johnsens ledelse. Deler av kunstmiljøet er dessuten i ferd med å endre seg, særlig tydelig er dette blant unge dansekunstnere, som de siste årene har tatt initiativ til mange ulike nye fora for utforskning av egen kunstnerisk virksomhet, for eksempel *Mind The Gap*, *Rethink Dance* og *Improfestivalen*. Teori har aldri stått spesielt sterkt innen norsk dans, verken i utdanningene eller i praksis, men etter hvert er behovet og teoritorsten tydeligvis blitt såpass stor at det bare er et spørsmål om tid før for eksem-

pel KHIO tar dette på alvor.

Begrepet «post-spectacle» er i ferd med å bre om seg både innenfor kunstfeltet selv og i teaterteorien. André Eiermann har utarbeidet et beskrivende rammeverk for det han kaller *post-spektakulært teater* og det ryktes også om en konferanse som visstnok er holdt i Hamburg hvor begrepet har stått sentralt, men hvem vet? Eiermann holdt nylig foredrag under Oktoberdans i Bergen og utla begrepet som et forsøk på en kritikk mot performanceteorien, representert særlig ved Erika Fischer Lichtes vektlegging av teatrets umiddelbare kontakt mellom aktør og publikum i det Fischer Lichte kaller teatrets *autopoietic feedback-loop*. Eiermann viser gjennom eksempler fra koreograf Mette Ingvarsen, og henvisninger til andre kunstnere, at denne umiddelbare kontakten i dagens scenekunst ofte bevisst forstyrres ved bruk av virkemidler som masker, speil, lys og mer.

Dette kan man gjenkjenne i flere av hendelsene under *Postspectacle* på Dramatikkens hus. For eksempel i Manuel Pelmus *Preview*, som tidligere har vært vist blant annet på Bastard-festivalen i 2011, en forestilling som i sin helhet pågår i stummende mørke. Men også *Postspectacle Trilogy part I* av Florin Flueraș og Ion

Dumitrescu tematiserer relasjonen mellom skuespiller og utøver, her er nemlig kunstnerne plassert under amfiet og kommuniserer med publikum gjennom video, før Flueraș entrer scenen og tester ut hva som har størst virkning på publikum, den levende kroppen eller videobildet. I denne ironiske fremstillingen av ett av performanceteoriens sentrale anliggender er de to på sitt mest interessante og humoristiske, selv om det er en forestilling som med sine stadige henvisninger til estetisk og kritisk teori, samt kunstverdenen nok først og fremst henvender seg til de spesielt interesserte.

### Polarisering

Hvor går den politisk orienterte scenekunsten? I dagens økonomiske og politiske bilde er det mange grunner til å frykte en ytterligere polarisering av scenekunsten. Det vil i praksis si at den nyskapende og ofte kapitalkritiske kunsten vil markere sin motstand mot en stadig mer populistisk og kommersiell kultur ved å trekke seg unna det folkelige grunnlaget en politisk motstand i bunn og grunn er avhengig av. Språket blir internt og inneforstått, noe som resulterer i en ytterligere marginalisering av kunsten og enda mer polarisering. Hvilken kultur står folket da igjen med?

# Utkast til en forestilling

**Manifest 2083 er mest interessant som metateater som tematiserer teatrets muligheter for å være dagsaktuelt og samfunnskritisk.**

AV OLE JACOB MADSEN

MANIFEST 2083 Tekst: Christian Lollike, Olaf Øjgaard og Tanja Dier. Regi: Christian Lollike. Dramaturg: Tanja Dier. CaféTeatret København, premiere. Gjestespill Dramatikkens hus, 27. og 28. oktober 2012

**D**en danske forestillingen *Manifest 2083* fikk endelig sin norgespremiere den 27. oktober 2012 på Dramatikkens hus, men er vitterlig blitt spilt i flere måneder allerede i mediene. Kontroversen som har omgitt stykket i forkant har vært forunderlig å følge med på. Åpenbart var det først nyheten om at dette var en enetale direkte basert på manifestet som støtet mange, spesielt Den nasjonale støttegruppen etter 22. juli hendelsene, da man så for seg at Anders Behring Breiviks tankegods nå ville bli formidlet via scenen uten tøylar. Da denne kritikken dempet seg noe kunne det tyde på at det var fiksjonaliseringen i seg selv som ble oppfattet som etisk suspekt.

Disse motforestillingene røper en hel del om hvordan vi har et rimelig naivt forhold til bildeproduksjonen som akkumuleres i mediasamfunnet vi lever i, som oppfattes som selve kanalen til «virkeligheten», helt uten innslag av fiksjonalisering. Jeg er ikke den første til å påpeke at Guy Debords *Skuespillsamfunnet* – hvis første tese som kjent lyder «Alt som engang ble direkte levdt har blitt ren representasjon» – er mer aktuell i dag enn da den første gang ble utgitt på 1960-tal-

let. Samtidig kan man lure på om reaksjonene vitner om at teaterscenen blir ansett som et sterkere og farligere medium enn avisreportasjen eller boken, siden elementene i eksempelvis Aage Borchgrevinks kritikerroste bok om 22. juli, *En norsk tragedie*, der han aktivt trekker veksler på skjønnlitterære virkemidler, og flere steder skriver som han er inne i hodet på Breivik, har gått helt upåaktet hen.

## Store forventninger

Således kan man si at *Manifest 2083* har lykket godt med å problematisere både teatermediets posisjon, og den allestedsnærværende medielogikken allerede før stykket i det hele tatt har blitt framført. Samtidig setter forventningene som har bygd seg opp i forkant selve forestillingen i en vanskelig posisjon, risikoen for å bli skuffet over at stykket ikke svarer til opphøringen blir stor, en reaksjon som også er påtagelig i de fleste norske anmeldel-

**Reaksjonene vitner om at teaterscenen blir ansett som et sterkere og farligere medium enn avisreportasjen eller boken.**

sene. Det er nok min umiddelbare fornemmelse også idet Olaf Højgaard, for øvrig meget overbevisende i rollen som en dårlig kopi av Breivik, og som skuespilleren som gjerne vil forstå Breivik, avslutter stykket med en truende gest mot publikum.

Selve forestillingen er bygd opp rundt en serie fiksjonaliseringer av deler av manifestet, der vi blant annet får dramatisert bestrebelsene på å lage bomben og se masse-morderen i sosial om-

gang med venner, mens vi alternerer med å se skuespilleren Olaf Højgaard's egne bestrebelser på å nærme seg Breivik's verden. Højgaard forteller at han i forberedelsene isolerte seg fra omverden i leiligheten sin, spilte World of Warcraft og Modern Warfare, meditererte, gikk på anabole steroider og oppsøkte høyreekstreme samlinger i Danmark. Højgaard hopper fram og tilbake mellom autentisk innlevelse, method acting og mer overdrevne, komiske fakter, slik at hele forsøket på å iscenesette Breivik innlemmes som et tema for forestillingen selv. «Er jeg den nyttige idiot?», spør skuespilleren sitt publikum. Og han svarer selv på vegne av Breivik med en uhyggelig Gollum-aktig innlevelse: «Det lykkes! Han er meg. Jeg er en fiksjon. En myte. Et brand.» Anslag som dette gir både assosiasjoner til myten om Narcissus og virker samtidig som en vittig kommentar til hykleriet i mediens rapportering om det «kontroversielle danske teaterstykket», jamfør eksempelvis NRK P2's Kulturnytt sin føljetong. Det er vel ingen som i fullt alvor mener at teatret kan konkurrere med media som spill, eller talerstol for avsidige unge menn på jakt etter herostratisk berømmelse.

### Metateater

*Manifest 2083* er helt klart mest interessant som metateater som tematiserer teatrets muligheter for å være dagsaktuelt og samfunnskritisk. Denne forestillingen tilføyer ikke så mye nytt til 22. juli-saken, som ikke allerede er sagt, kanskje spesielt ikke i Norge der hendelsene og gjerningsmannen etter hvert er såpass gjennomkommenterte. Det er blitt ymtet fram på om at dette stykket kommer for tidlig på hendelsene, men det føles egentlig som det kommer ett år for sent. Alternativt måtte regissør Christian Lollike våget å være enda dristigere i perspektivene han oppfører og utforsker. Han sier i en samtale med NRK's Karen Frøslund Nystøyl etter gjestespillet på Dramatikens hus at han har fulgt tre hovedlinjer i innsirklingen av

**Rettsaken er kanskje slutt, men «saken» er vi likevel på langt nær ferdig med.**

tilfellet Breivik: det allmennmenneskelige ved ham, den høyreekstreme bevegelsen i Europa han plasseres i forhold til, og hans eksistens som en figur i mediene. Det er prisverdig nok, men farene med å avfeie «problemet Breivik» som irrasjonell eller gal er vi kanskje litt ferdige med, etter den intense debatten rundt de rettsoppnevnte sakkyndiges rapporter om tilregnelighetsspørsmålet.

### Publikum i sikte

Lollike forteller at han mottok flere gratulasjonsmeldinger fra kjente da dommen i terrorrettsaken falt. Tenkemåten deres synes å være at *Manifest 2083* først ble et legitimt prosjekt idet Breivik ble erklært som strafferettslig tilregnelig for sine grusomme handlinger. Og alternativt: dersom han hadde blitt erklært sinnssyk i gjerningsøyeblikket, ville han vært mindre allmenn og dermed interessant for et teaterpublikum. Logikken er forståelig, men den bygger på et opplagt feilaktig premiss: at den dikotome enten-eller justisen en domstol nødvendigvis må følge i en domsavsigelse, der svaret enten er «tilregnelig» eller «ikke-tilregnelig», stemmer overens med den faktiske virkeligheten der grensene mellom normal og sinnssyk alltid er flytende. Det er dessuten langt fra entydig at tilregnelighetsutfallet er mest stimulerende for analysene av 22. juli på sikt.

Et betimelig spørsmål nå i tiden etter at dommen falt den 24. august 2012 er nemlig om den egentlig har hjulpet oss komme noe særlig videre i å stille viktige, men ubehagelige spørsmål om de mer alminnelige sidene ved Breivik og mistilpassheten hans ved



Olaf Højgaard i *Manifest 2083*, regi: Christian Lollike. CaféTeatret 2012. Foto: Søren Solkær Starbird

det multikulturelle eller faderløse samfunnet, som nok mange deler. Det kollektive psykologiske utfallet av dommen, som majoriteten av Norges befolkning var fornøyd med, er kanskje en merkbart mettet eller tilfredshet med å være ferdig med saken. Rettsaken er kanskje slutt, men «saken» er vi likevel på langt nær ferdig med. Geværmunningen som Højgaard vender mot publikum helt til slutt er ikke bare en moralsk pekefinger, men angir også en retning for neste bølge «terrorteater» – som må våge å ta spranget fra terroristen selv til det tause folket. Det er nok ytterst få blant dem som støtter handlingene hans, men den avflatede og nærmest utvaskede identiteten som Breivik både er et symptom på, og som han gjør sitt fatale opprør mot, berører stadig flere. Her har formodentlig fiksjonen og teaterstykker som *Manifest 2083* en viktig oppgave i å geleide oss videre i den nasjonale sjelegranskningen etter at sjokket fra terrorhandlingene 22. juli har lagt seg.



# Vil ryste publikum

**– Det en forskjell på å presentere noe nytt og å generere noe nytt, sier skuespiller Olaf Højgaard. Vi traff ham og regissør/forfatter Christian Lollike til en samtale om *Manifest 2083*, årets mest omdiskuterte teaterprosjekt. AV THERESE BJØRNEBOE**

Olaf Højgaard i *Manifest 2083*, regi: Christian Lollike. CaféTeatret 2012. Foto: Søren Solkær Starbird

språk man har rett til å bruke, eller som oppleves adekvat. Dagen etter møtes vi til en samtale over frokostbordet på hotellet i Brugata.

#### Utenfra og inn

– *Det er et element av «intet menneskelig skal være meg fremmed» ved deres forestilling og innfallsvinkel, både som forfatter-regissør og skuespiller?*

... ja, dere ler?

**Olaf Højgaard:** Ja, jeg kom til å smile. Men jeg synes selvfølgelig at kunsten skal ta tak i virkeligheten, hvordan enn den nå er. Ellers har den spilt fallitt.

– *Men det er en forskjell mellom å trenge ned i avkroker av menneskesinnet gjennom oppdiktete figurer, som hos Dostojevskij, og å ta utgangspunkt i en eksisterende person. Er det ikke? Hva slags erfaringer har dere gjort dere om en slik ambisjon?*

**Christian Lollike:** Det er et veldig interessant tema, men det trenger jeg tid på. Det skremmende var jo at vi relativt hurtig sto der med noen tekster som nesten fikk oss til å glemme at Breivik var et virkelig menneske. På den andre siden gjorde det en kjempeforskjell. Olaf kikket mye på ham, og han har hele tiden hatt en bønn oppriktig, men samtidig også forfengelig, ambisjon om at «folk skal kunne se at jeg har blitt ham». Det er noe jeg har tatt lettere på.

**Højgaard:** Banalt nok, har jeg stor glede av å se på folk som har gjort et stort stykke forarbeid. Og det å gå inn og forsøke å ta noe av hans fysikk, mimikk og gestikk på seg, var et teknisk grunnarbeid jeg har hatt lyst til å gjøre, og som jeg tror at kan ha en stor effekt. Det å plutselig merke hva en bevegelse betyr, ved at den kan inspirere til å forstå noe (som man sikkert også kunne hentet fra andre kilder) viser at det noen ganger faktisk er mulig å gå fra det ytre til det indre. Jeg ble ved med å stå foran speilet inntil jeg syntes at øynene var der. Jeg vet ikke hva blikket til Breivik betyr, når han «panorerer» slik som han gjør. Men jeg blir ved med å spørre meg om hva det er, hvor det kommer fra, og hva det tar opp i seg. Det synes jeg er

**OLAF HØJGAARD** er utdannet skuespiller ved elevutdannelsen, Aarhus teater, 2002. Han har bl. a. spilt moonologen *Prins H – Vol. 1, 2 og 3*, Hamletscenen 2011/12. Romeo i *Romeo & Julie*, Aarhus teater 2010/11, *Dom over Skrig* (tekst: Christian Lollike) og *Kødkarusellen* i regi av Chr Lollike. Han har medvirket i TV-seriene *Lærkevej* og *Ørnen*, ble tildelt Talentprisen i Reumert-prisen, 2005, og Entré-prisen på Entre-scenen i Århus i 2006. I 2013 vil han medvirke i *En annen verden* i samarbeid med Outsidedge Theatre London.

**CHRISTIAN LOLLIKE** er utdannet ved Dramatikerutdannelsen i Århus, 2001. Han har skapt en rekke forestillinger bl. a. som husdramatiker ved Aarhus teater. Debuterte med *Gensyn i Braunau*, Midtvejsprosjekt (1999), andre stykker: *Dom over skrig*, *Katapult 2004*, *Underværket – the re-Mohammed-ty show*, *Katapult* og radiospil, DR 2005, *Himlen over os* (etter Wim Wenders), Edison 2005, *Service Selvmord*, Aarhus Teater 2006, *Grace was here*, dramatisering av von Triers *Dogville*, *Kaleidoskop 2007*, *Kosmisk frygt eller den dag Brad Pitt fik paranoia*, Aarhus Teater 2008, *Det normale liv*, CaféTeatret og Aarhus Teater 2011, *Prosjekt Landbrug*, CaféTeatret 2012. Har mottatt Allenprisen (2003), Teater 1-prisen (2005) og Reumertprisen som Årets Dramatiker (2009).

dypt interessant. Og jeg synes ikke det er uvesentlig at det er med i forestillingen, i hvert fall i glimt, fordi det er noe av det folk har opplevd og sett. Det var i hvert fall noe av det arbeidet jeg var nødt til å gjøre, for å forsvare det, synes jeg.

– *Forsvare?*

**Højgaard:** Ja, forsvare det overfor meg selv. Jeg hadde et sterkt ønske om å portrettere ham så nært som overhodet mulig, men jeg føler ikke at denne prosessen er over. Han er fortsatt en gåte.

– *Kan du si noe om hvordan arbeidet med «karakteren» Breivik har vært likt, eller forskjellig fra å arbeide med en fiktiv rolle?*

**C**hristian Lollike og Olaf Højgaard er i Oslo i anledning gjestespillet *Manifest 2083*, som vises to kvelder på Dramatikkens hus. På norgespremieren var atmosfæren på langt nær like trykket og spent som på premieren i København, der TV-teamene utenfor inngangen la et slags metanivå til den krigstilstanden som iscenesettes på scenen. Men reaksjonene i Oslo vitnet like fullt om at *Manifest 2083* er en forestilling som gjorde publikum forlegne og usikre i forhold til hva slags

**Højgaard:** Når det gjelder fiksjon, har jeg etter hvert skjont at førstereaksjonen på et stykke er viktig, fordi det formidler noe sant. Så følger det naturligvis et kjempet stort analysearbeid. Men de enkle, emosjonelle «punchene» man får under første-kontakten med stoffet er viktige å ta vare på. Og det førte til at jeg var ekstremt klar overfor hvilke følelser og tanker som oppsto da jeg første gang så Breivik komme inn i rettsalen. Ellers vet jeg ikke om jeg har så mye klokt å si om det.

**Lollike:** Den store forskjellen mellom Olaf og meg, og som det meste av tiden har vært vår store utfordring, men også gjør samarbeidet interessant, er at han i langt høyere grad enn meg tror på essens. Mens jeg er langt mer... hva skal vi si, postmodernistisk. For meg, er Anders Behring Breivik hele tiden en ny fiksjon, og en ny fiksjon, og en ny fiksjon. Olaf spør «hvem er han?».

– *Da jeg så premieren i København fikk jeg en følelse av at Olafs «method acting» ble vist frem – og forlatt, på linje med andre til-løp og innfallsvinkler til hvordan håndtere problematikken og stoffet. Men da jeg så den omigjen på Dramatikkens hus ble jeg usikker på om det var slik ment. Kanskje fordi Olaf har gjort forestillingen mer til sin nå?*

**Lollike:** Han kjenner gangen i det bedre, og kan ta noen av stasjonene roligere. Og derfor fremstår han kanskje også mer som én karakter. Det hele virket mer spraglet på premieren.

Mye av forestillingen bygger på å av-prøve forskjellige teknikker, og de teknik-kene blir jo nesten lagt fram underveis, ikke sant. Ett ord vi har brukt om formen var «arbeidsdemonstrasjon». Vi ønsket at forestillingen skulle ha litt av det preget, og derfor er det mulig at man burde latt den slutte mer åpent. Men omvendt synes jeg det er riktig å slutte grusomt.

### Begeistring og selvsensur

– *Det at dere laget forestillingen parallelt med at saken gikk videre, involverer jo et performativt element. Men det må også ha satt arbeidet deres under et stort press. Som om noen hele tiden kikket dere over skulde-ren? Var det en tabbe å gå ut og offentliggjøre*

*at dere skulle lage teater om Breivik før styk- ket var laget?*

**Lollike:** Helt klart. Det er vanskelig å si presist hvordan, men jeg tror det har hatt en uheldig innvirkning. I forhold til arbeidsprosessen mener jeg vi klarte å holde fast ved at vi skulle fri oss fra selvsensur, men offentligheten omkring prosjektet var ikke gavnlige. Jeg har hele tiden følt en forpliktelse til å forklare meg offentlig, i og med at det fikk en slik start.

**Højgaard:** Det har vært vanskelig. Helt klart. Egentlig er jeg et pasjonert og ganske begeistret menneske i mitt teaterar-beid. Men her har det vært veldig dobbel-trettet å skulle holde på en slik begeistring, og samtidig ha denne fornemmelsen av at

## «Det har vært vanskelig. Helt klart. Egentlig er jeg et pasjonert og ganske begeistret menneske i mitt teaterarbeid.»

begeistring var det samme som kynisme og mangel på empati overfor ofrene for denne tragedien. Det forandret ikke på drivkraften frem mot å skulle lage et styk-ke best mulig scenekunst, men har vært et underlig parallellspor å kjøre. Å stå der i teaterlokalet og merke at ilden brenner for å finne et best mulig teateruttrykk, og holde fast ved det, som noe spennende. Og så på den andre siden også ha den empatiske delen som er totalt innfølt i og berørt av tragedien. Begge deler er like virkelige. Man er nødt til å ha multiplas-seringer i forhold til det, ikke sant? Og det har vært merkelig, og i langt, langt større grad her enn i noe annet jeg noensinne har opplevd.

**Lollike:** Det er presis slik jeg har hatt det. For å ta et konkret eksempel, så var det en dokumentarfilm-regissør som spurte om han kunne filme prosessen, og det hadde vi en lang diskusjon om, før vi valgte å si nei. Blant annet fordi det jo er slik at

man i en slik arbeidsprosess ikke kan være like gravalvorlige hele tiden. I forhold til dette stoffet måtte det være en fullstendig kynisk og rå tone der, det var helt nød-vendig. Men det var på ingen måte plass til å filme.

– *Dere valgte også å unngå pressebilder fra forestillingen der Olaf har uniform på?*

**Lollike:** Ja.

– *I samtalen etter forestillingen i går, sa du at det hadde vært et mål å vise det poli-tiske og rasjonelle mennesket, og ikke mon-steret. Hva mener du med «monster»?*

**Lollike:** Det handler mye om språklige konstruksjoner. Hvis man oppfinder ham som den «om hvem man ikke må tale», så anvender man et nesten religiøst språk, ikke sant? Og selv om jeg ikke kan påstå noe konkret, fikk jeg slike fornemmelser da jeg så minnese-remonien for 22. juli i sommer, hvor det igjen var snakk om at Norge hadde mistet sin uskyld, at man ikke må tale om ham, og at vi hadde møtt den store ondskap. Og det sa man inni en kirke, og på den måten gjør man ham litt be-kvem til en som står i ledtog med en metafysisk ondskap.

– *Et monster er jo samtidig noe som vekker fascinasjon, fordi det handler om en abnormitet som ofte (bl.a. i poplærkultu-ren) settes i forbindelse med ensomhet og kjærlighetsvikt. I forhold til Breivik har jo spørsmål som seksuell fortrenning vært vel-dig oppe i media, så det er vanskelig ikke å gjenkjenne noen av disse mekanismene?*

**Lollike:** Og i forhold til det monstrøse, er det også et viktig element at han selv hevder at han gjør det ut av kjærlighet, fordi han er oppriktig bekymret for fremtiden.

Fascinasjon er også et interessant ord. Og der har Jan Kjærstad vært fin å lese, for på et eller annet sted så skinner hans fascinasjon ganske kraftig igjennom. Den fascinasjonen har vi skullet skjule offentlig. Den føler man lynhurtig skyld over å ha. Men den er jo nokså menneskelig.

**Højgaard:** I Manifestet betegner han det selv som én av sine karakterdefekter: det

at han har for mye kjærighet til sitt folk og sitt land.

Jeg er ikke på noen måte kvalifisert til å vurdere ham, men jeg har vært nødt til å ta noen valg, og for meg virker det som det som har gjort ondt og det som har gjort godt inni ham, det har gjort så vondt og så godt at han har vært nødt til å flytte det ut, å iscenesette denne kampen som noe utenfor seg selv. Noe av meg tror i hvert fall at den delen av ham som er monstrøs og demonisk, handler om ting som har blitt begravd og undertrykt og som derfor har så overveldende mye makt. Jeg snakket med en psykolog på et tidspunkt, for jeg hadde behov for å få en fagpersons blikk på hva dette var. Hun sa at det er noe ved en selv man ikke tar stilling til, for tar man det innover seg så vil hele ens struktur rase sammen. Det er egentlig det samme som å dø. Så det er egentlig en dødskamp, sin egen dødskamp han iscenesetter. Han er nødt til å gå så langt for selv å være i live. Hvis han gir opp visjonen om hva han er og hvordan samfunnet skal være og innrettes, så er han ikke annet enn der hvor han kommer fra, og det er antagelig et sårbart, forkrøplet sted.

Det er en del av den emosjonelle bakgrunnen jeg har vært nødt til å forholde meg til. Det er sånn jeg har tenkt. Men så tror jeg samtidig at han er sånn skrudd

### «Vi har helt klart hatt hver våre perioder hvor vi har spurt oss Hva om han har rett?»

sammen at han faktisk har politiske overbevisninger. Og at politikken har vært et godt sted å iscenesette de polariserte krefte i ham selv. For han har jo ingen tette relasjoner til noen. Og hva er det som er farlig i en tett relasjon? Jo, det er jo at du blir avslørt, og at du er sårbar. Jeg synes det er enormt interessant å se på disse bitesmå interpersonlige mekanismene i forhold til det kjempebildet han blåser opp. Jeg tror de henger sammen. Hvordan, er jo stadig vekkt et mysterium. Men det er noen klassiske, menneskelige dynamik-

Christian Lollike og Olaf Højgaard. Foto: Per Folkver



ker, som jeg tror er gjenkjennelige.

– Men noe annet som kommer inn i bildet, er hvordan en slik dynamikk forsterkes gjennom bruk av såkalt sosiale medier, og det tematiserer dere egentlig ikke i forestillingen?

**Lollike:** Nei, det har vi egentlig ikke tenkt så mye over, men det er riktig at man i langt enklere grad kan konstruere sin egen fiksjon der, og jeg har hele tiden vært opptatt av hvordan han konstruerer fiksjoner. Men vi har selvfølgelig tenkt over at den selvvalgte ensomheten er nødvendig for hans selvscenesettelse. En selvscenesettelse han gjør seg i stand til at tro på ved blant annet å gi den så lite motstand som mulig. Her har han brukt sosiale medier bevisst. Men jeg har hele tiden betraktet ham som en skuespiller. Og det var også det første jeg sa til Olaf: Hvilke fiksjoner spinner han inn i hvert enkelte moment? Når man lytter til ham, eller leser i Manifestet, så kan man i lange partier få inntrykk av at han er svært rasjonell.

Faren ved Olafs synspunkt er at man fort sier at det må ha vært noe som var galt

i barndommen for at noe sånt kunne skje. Jeg er enig i at tingene hører sammen. Men det handler om hvordan tingene blir vektet. For jeg er helt sikker på at han føler seg meget begavet og mener at han bør bli sett. Og jeg tror fullstendig på hans bekymring for Europa, fordi det er mange som har den. Og som deler hans håp om at Europa kan vende tilbake til å bli mer raserent, osv.

**Højgaard:** Det jeg sier, er at jeg har lettest for å sette meg inn i de menneskelige trigger-mekanismene. Jeg underkjenner ikke betydningen av det politiske, men jeg har vanskelig for å forstå at man kan være velfungerende og samtidig ha slike ideer. Det er kanskje jeg som er naiv, eller uinformert.

#### Å lese Manifestet

– I forestillingen sier du, Olaf at treningsopplegget, lesningen av Manifestet, aktiverte en muslimangst hos deg. Og i går snakket du, Christian, om at du reagerte på en liknende måte da du leste enkelte av de historiske delene av Manifestet.

**Lollike:** Ja, vi har helt klart hatt hver våre perioder hvor vi har spurt oss Hva om han har rett? Jeg er ikke særlig sterk på Midtøstens historie, og hadde ikke noe motsvar å komme med.

**Højgaard:** Der bringer han også meg som leser ut på glattisen, fordi den historiske delen er så informasjonstung. Jeg vet ikke hvor og når han fordreier, og det er umulig å lese seg opp på alt sammen. Det er noe av det mest skrekkelige. Denne mannen foregir å vite så mye, men hvis jeg tillater dette stoffet å flytte inn i meg, gir det festningspunkter, så kan det jo reise akkurat hvorhen det vil. Altså, hvis ikke jeg har en boks og en knipetang, slik at jeg selv kan bestemme at ok, fint nok, jeg tar det inn, men plasserer det dér.

**Lollike:** Og det er jo den store angsten: At han skal ha en slik innvirkning på folk, ikke sant?

– Ja, og det er jo derfor man har vært redde for at dere ville gi ham en talerstol. Manifestet er farlig. Det hjelper ikke om man avfeier det som klipp-og-lim, nettopp fordi han refererer til så mange kilder man ikke kan sjekke.

**Højgaard:** Mange av mine venner, som er kloke, varmhjertede og skjønne på alle måter, har samme usikkerhet, merker jeg, når jeg konfronterer dem med denne energien. Det er som om den rammer noen lave frekvenser som river opp det moderne og opplyste.

**Lollike:** Det er jo blant annet derfor Frp og Dansk folkeparti stormer fram. Jeg tror at man begikk en stor feil da man ikke lyttet til folks angst. Jeg husker at mine egne foreldre sa at Det er så mange med tørklær der nede. Og det kommer flere og flere, mens jeg sa Ta det med ro. Det var stemmer som lå og ulmet, og så fikk plutselig Dansk folkeparti vind i seilene. Det er en angst og en frykt som man ikke har håndtert, og som vi, spesielt i Skandinavia ikke vet hva vi skal gjøre med.

**Højgaard:** Det er gradsforskjeller i denne høyredreiningen. Da jeg dro til Stockholm for å høre retorikken til

English Defence League på et tidspunkt i arbeidet, hadde de ikke bare et språk som likner på Breiviks, det er det samme språket, den samme retorikken. Pia Kjærsgård har mildnet seg gjennom årene, slik at retorikken ikke lenger er så åpenlys. Men man finner sitater av henne fra 10 år tilbake som er langt skarpere enn i dag. Så hun har frisert seg litt, virker det som.

– Er det du sier om treningsopplegget ditt for «å bli som Breivik» sant? Altså at du ble smittet av holdningene hans?

**Højgaard:** Tingene i treningsopplegget er på enkelte steder satt på spissen. Noe av det er 1:1 sant og andre ting er blitt vinklet litt som en del av fiksjonskontrakten for å presentere stoffet best mulig. Men jeg gikk langt i noen retninger. Over en

## «Det er som om denne energien rammer noen lave frekvenser som river opp det moderne og opplyste.»

måneds tid isolerte jeg meg så mye som mulig mens jeg leste i Manifestet og spilte mye computerspill, prøvde ut meditasjonsteknikker, osv. Og det ga meg en klar fornemmelse av hvor kraftfullt selvforsterkende det kan være å lukke seg om sitt eget univers og dyrke sin egen tro, sin egen virkelighet og overbevisning og stenge ytre speilinger ute. På scenen til lot jeg den delen av meg som skulle være så troverdig som mulig å bli «forført» ut på forskjellige veier. Det var ganske heftig. Noen av disse erfaringene har bidratt vesentlig til forestillingens «avlyttingsrom». Som for meg fortsatt er en åpen avlytting med publikum fra kveld til kveld.

### Rasjonalitet

– I forestillingen sier du at heller ikke du ønsker å leve på denne måten, og at «også jeg» får klaustrofobi ved tanken på å leve i et samfunn som dette for alltid. Men du pre-

siserer ikke på hvilken måte dine synspunkter sammenfaller med hans. Gjør de det?

**Højgaard:** Det er jo dette med politisk korrekthet og med at så lenge min karriere, status og sikkerhet ikke er truet, så behøver jeg ikke oppnå så mye annet. Det harselerer jo Brevik med. Folk ser ikke ut over sin egeninteresse.

**Lollike:** Det synes jeg han har rett i, og det er gjenkjennelig.

**Højgaard:** Han peker på et ømt punkt, både for høyre- og venstrefolk. Men at han velger å gå i personlig, direkte krig er noe jeg ikke kommer til å forstå. Jeg tror jeg kan forstå at han i egenskap av å være menneske er blitt radikalisert av enkelte ting som har skjedd ham, men ikke at man kan gjøre noe sånt utifra en politisk overbevisning. Likevel kan jeg forstå at de to i håndtak med hverandre virkelig er sprengfarlig.

**Lollike:** I 68-bevegelsen var det mange som virkelig trodde på at samfunnet ville og måtte forandres, og at det ikke var til å unngå at det kom til å koste blod. Jeg tror at det politiske kan være en sterk nok drivkraft til å skyte flere og flere. Men da skal du være i stand til å manipulere ditt sinn på en ekstremt effektiv måte.

**Højgaard:** Det mest skremmende, hvis han virkelig hadde det sånn, er at han likevel valgte å gjøre det. Det forstår jeg ikke.

– Du tenker på Breiviks forklaring i retten, hvor han beskriver tvilen og angsten han kjente på båtturen over til Utøya. Det menneskeliggjør ham. Og din gjengivelse av dette er noe av det sterkeste og mest foruroligende i forestillingen.

**Lollike:** Ja, for det er med andre ord som om han sier «jeg har samvittighet».

**Højgaard:** I såfall trer hans politiske overbevisninger formodentlig inn og tar over for den menneskelige delen – hvis det er sant. Men jeg er i dyp tvil om dette er noe han konstruerer for retten og ettertiden for å gjøre seg selv spiselig. Han er meget,

meget bevisst om hvordan han kommuniserer.

– *Hans agenda i rettsaken var jo å unngå å bli stigmatisert som gal.*

**Højgaard:** Og det mest skremmende ved ham, er at han kan foregi normalitet. Det sa rettspsykiaterne, de som var nødt til å snakke med ham i kjellerrommet i pausene. Han snakket helt alminnelig.

**Lollike:** På den måten kan man si at han vant rettsaken, og det er jo ubehagelig. Man startet med å tenke at han var gal, men etter å ha vært så lenge med ham i det rommet, var det umulig å dømme ham som gal.

**Højgaard:** Jeg tror at han hele sitt liv har forsøkt å oppnå status, men har mislykkes i det, gang på gang. Lengselen etter det kunne man se da Breivik plutselig fikk øye på en gammel venn i rettsalen, og hvordan han lyste opp, og nikket til vennen som fra én statsmann til en annen: Se hva jeg har gjort! Det er et eller annet som har knekket i den linsen. Han tar ikke ofrene inn. Så egentlig forstår jeg ikke hvorfor han ikke ble erkjent gal. Jeg forstår det faktisk ikke. Fordi man dypest, og helt instinktivt vil si at han er vanvittig.

– *Chesterton skriver at «en ny form for galskap, er et menneske som har mistet alt bortsett fra sin forstand».\**

(Alle ler).

**Højgaard:** I dag morges så jeg et TV-program om en kvinne som fortalte om hvordan hun hadde våknet en morgen, og hatt blodstyrting i venstre hjernehalvdel. Og mens hun var ved bevissthet merket hun hvordan hun mistet språk, evnen til å tenke serielt, og samtidig havnet i en følelse av at kroppens atomer gikk i oppløsning og forenet seg med alt annet omkring henne, og hvordan det fylte henne med kjærlighet og en følelse av å være i ett med alt. Denne kvinnen kjempet seg tilbake til livet og normal bevissthet. Men hun hadde samtidig merket at det var noe bortenfor det harde og rasjonelle. Det var et eller annet som interesserte meg der.

– *Det kan være et fint sted å sette punk-*

*tum. Men til slutt vil jeg likevel spørre om dere føler dere rammet av de teateranmeldelsene som hevder at forestillingen bare har gitt oss et resymé? At den ikke bringer noe nytt til torg.*

**Lollike:** Denne forestillingen er ikke laget for anmelderne, og jeg har aldri trodd at vi ville komme med en kjempeåpenbaring om Breivik og si ting som ingen andre har sagt. Forestillingen er laget samtidig med rettsaken, et rystende kjempeshow, som hver dag kastet inn ny informasjon. Det som betyr noe for meg, er at folk går rystet ut av salen. At vi har skapt en rom hvor det er mulig både å tenke over perspektivene for Europas situasjon og samtidig oppleve og føle ondskapens banalitet.

**Højgaard:** Det er helt klart mulig at vi ikke kommer med noe nytt. Det er jeg åpen for. Men jeg har to ting å si til det. Mange av dem som kommer og ser forestillingen vil med stor sannsynlighet få med seg ting de ikke visste, på grunn av en omfangsrik research. Men for meg er det en forskjell på å presentere noe nytt og å generere noe nytt. Og de følelsene og ettertankene og sanseopplevelsene som kanskje blir vakt eller berørt hos publikum, fordi de ser en menneskeliggjørelse i kjøtt og blod av hele denne hendelsen, er kanskje det nye.

NOTER:

\* Sitert etter Pål Norheim: «Gutterommet og verden», Samtiden 3/2012, side 32

# KORO

URO - Kunstprosjekt i offentlige uterom

UTLYSNING AV MIDLER 2013: Søknadsfrist 1. februar

## Kunstprosjekt i offentlige uterom – URO

*KORO ser sentrale utfordringer tilknyttet KOROs program for kunst i offentlige uterom – URO, hvor det er viktig å styrke kunstprosjekt som plasserer seg i nye politiske og offentlige rom og sammenhenger. De nye kunstprosjektene i offentlige uterom får i økende grad funksjon som møteplasser som åpner for ny opplevelse, engasjement og deltakelse i offentlig diskusjon og debatt.*

URO skal initiere/producere temporære kunstprosjekter i offentlige uterom som åpner for internasjonale utvekslinger.

### KORO vil i 2013 prioritere i uspesifisert rekkefølge kunstprosjekt som:

- belyser sammenhengen mellom kunstneriske og sosiale/politiske samfunnsmessige endringer
- undersøker forholdet mellom estetikk, etikk og kontekst
- samarbeider med og videreutvikler det prosjektbaserte kunstfeltet
- bidrar til internasjonal utveksling i overskridende offentlige rom
- har en sentral rolle i stedsutviklende tiltak

Det skal gis rom for temporære kunstprosjekter med ulik varighet. Videre legges det vekt på kunstproduksjon av eksperimentell og utforskende karakter.

Kunstprosjekt som benytter det offentlige rom som arena for diskusjon rundt aktuelle nasjonale og globale demokratiutfordringer og som er særskilt relevante for 100-årsmarkeringen for kvinners stemmerett i 2013 og 200-årsmarkeringen av Grunnloven i 2014, vil ses på med særskilt interesse.

### Retningslinjer for Kunst i offentlige uterom – URO

Tilskudd kan gis til:

- Kunstprosjekter i offentlige uterom
- Forprosjekter eller lignende forberedende arbeid
- Faglige prosjekter som bidrar til å utvikle feltet

Søker må benytte elektronisk søknadsskjema.

Veiledning og søknadsskjema finnes her: [koro.no/soknad](http://koro.no/soknad)

For mer informasjon og retningslinjer/kriterier, se: [www.koro.no](http://www.koro.no)

For spørsmål, kontakt kunsttaglig leder for URO: Bo Krister Wallström

E-post: [bw@koro.no](mailto:bw@koro.no) T: 22 99 11 99/97

[www.koro.no](http://www.koro.no)

# Dystert oljeeventyr

Noen ganger er castingen kunsten. Men *Ship O'Hoi!* er også en uvanlig engasjerende forestilling, uten overflødige ord. AV THERESE BJØRNEBOE

SHIP O'HOI! Regi: Pia Maria Roll og Hooman Sharifi. Samproduksjon Black Box Teater og Trøndelag teater, Black Box Store scene, 12. oktober

**F**or et eller to år siden spurte Pia Maria Roll om hun kunne bruke en roman av faren min i et teaterprosjekt, som også skulle handle om norsk olje. Hun har nok etter hvert skjont at det siste temaet var stort nok i seg selv. I programmet nevnes ikke *Haiene*, og jeg er helt sikkert den eneste i salen som kjenner enkelte elementer igjen fra boken. At *Ship O'Hoi!* har en sjøroman som «modell», er derimot innlysende. De som er med illuderer delvis et mannskap, for eksempel ved å sitte i «byssa» til høyre på scenen – selv om fiksjonslaget er svært lett, og viser seg frem som konstruksjon og teater.

I *Haiene* er det etnisk blandete mannskapet med på å gjøre historien om barken Neptun til et slags mikrokosmos som speiler globale konflikter ved overgangen til det 20. århundre. I *Ship O'Hoi!* er det også en internasjonal besetning, noe som henviser til at den norske oljebransjen fra begynnelsen av har involvert utenlandsk arbeidskraft og ekspertise. Slik vi også minnes om når Terje Nordby forteller at det tidlig på 1970-tallet skjedde flere ulykker som ble dysset ned, og som særlig rammet filipinske gjestearbeidere. Mannskapet i *Ship O'Hoi!* består samtidig av personer som er med i forestillingen som seg selv, i kraft av egne yrker eller liv.

Nigel Krishna Iyer er brite av indisk herkomst, som flyttet til Norge og arbeidet som revisor i Hydro i mange år, og presenterer seg som korrupsjonsjeger. For noen vil han også være kjent fra Pia Maria Rolls forrige oppsetning, *Over evne III*. Det er Magdi Alandulesi, som er po-

litisk flyktning fra Libya, bosatt i Norge, amerikanske Matthew Landy, som har en sjefsstilling i Statoil, og skuespillerne Terje Nordby, Janne Heltberg Haarseth og Trond Peter Stamsø Munch. Stamsø Munch er «kaptein», guide og forteller. På begynnelsen oppgir han posisjonen til den norske supertanker MS Neptun, samtidig som det vises videobilder av Nordsjøen. Så gjør han rede for reiseruta – gjennom den engelske kanal, via Middelhavet til Libya, Aserbajdsjan, Suezkanalen, og rundt Kapp det gode håp til sluttdestinasjonen Angola. Underveis i forestillingen er det lagt inn stopp ved flere av disse stedene, hvor de medvirkende innfører oss i forholdene.

Båtturen er også en tidsreise: Fra «det norske oljeeventyret» startet på 70-tallet til i dag og inn i fremtiden. I 2020 vil Statoil ha internasjonalt halvparten av virksomheten sin, og sannsynligvis hente så mye som 25 pst. av inntektene fra oljefelt i diktaturet Angola. «Da vil ikke Statoil være et norsk selskap.»

## Politisk teater

*Ship O'Hoi!* omhandler flere tema, der Statoils virksomhet er det viktigste. Og kritikken av Statoils internasjonale virksomhet henger intimt sammen med spørsmålet om «vår» kontroll og innflytelse over selskapet. Slik løper demokrati-debatten som en rød tråd gjennom forestillingen.

Det hele starter med et tilbakeblikk på 1970-tallet. Terje Nordby forteller om sin medvirkning i *Deep Sea Thriller*, som ga Tramteatret en «ufortjent suksess», fordi premieren fant sted bare noen få dager etter oljeutblåsningen på Bravo-plattformen. Jeg så forestillingen i 1977, og det jeg husker best var parodien på et kjent TV-program, og den dirrende spen-

ningen i salen. En form for skandalefryd. At en av de medvirkende dengang i dag er mest kjent som «Shell-dama» fra en TV-reklame må man vel kunne kalle en historiens ironi. Terje Nordby går rundt med kassegitar i det litt leikestove-aktige scenelandskapet, og forteller bl.a. at folk de intervjuet under researchen var forbausende skeptiske til oljeutvinningen. Mange fryktet konsekvensene for miljøet, og at man kom til å leve på forskudd. Folk på 70-tallet var egentlig ganske fornøyd og syntes de hadde det bra, sier Nordby.

Det politiske, ofte agitatoriske teatret som bl.a. Tramteatret representerte, er blitt latterliggjort og diskreditert. For så kom 80-tallet, og en fyr fra Wall Street og introduserte begrepet «politisk korrekt». På slutten av første bolk, synger flere av de medvirkende en kampsang fra *Deep Sea Thriller*. Men Nordbys tilstedeværelse er neppe bare ment som en nostalgisk hyllest til Tramteatret. For i forestillingen blir han, eller hans generasjon kontrastert av unge og nyutdannede Janne Heltberg Haarseth. Hun forteller om et kunstprosjekt hun skal ha deltatt i i Baku. Historien hennes er litt vanskelig å få tak på, men det er kanskje poenget. Hun skjønte nemlig heller ikke forutsetningene for kunstprosjektet, hvem som sto bak, og hva slags rolle hun var tiltenkt å spille. Hun ble rystet av miljødeleggesene og fattigdommen, og skammet seg over sin egen uvitenhet om de politiske forholdene i Aserbajdsjan og Statoils tilstedeværelse. Men så fikk hun det på et tidspunkt for seg at hensikten med invitasjonen var å utlevere henne som den naive og blåøyde kunstneren fra oljenasjonen Norge. Hvorvidt historien Haarseth forteller er sann eller ikke blir værende i det uvisse. Hun spiller til en viss grad oss, og poenget med innslaget er antagelig å

si noe om hvordan kunstnerrollen har endret seg, i takt med at verden er blitt mer kompleks, som det heter. Der Nordby og Tramteatret fungerte opinionsdannende, har dagens politiske kunstprosjekt en tendens til å ende i det selvrefleksive og selvransakende.

### Profitt

Amerikanske Matthew Landy presenterer seg som tilhørende toppsjiktet i internasjonal oljeindustri. Han medvirker i forestillingen bare på video, men fremstår ikke desto mindre som det midtpunkt han også ellers er vant til å være. Som toppsjef har han i følge seg selv det til felles med skuespillere at han elsker å gå inn i et rom hvor det bare er han som snakker, og alle andre lytter.

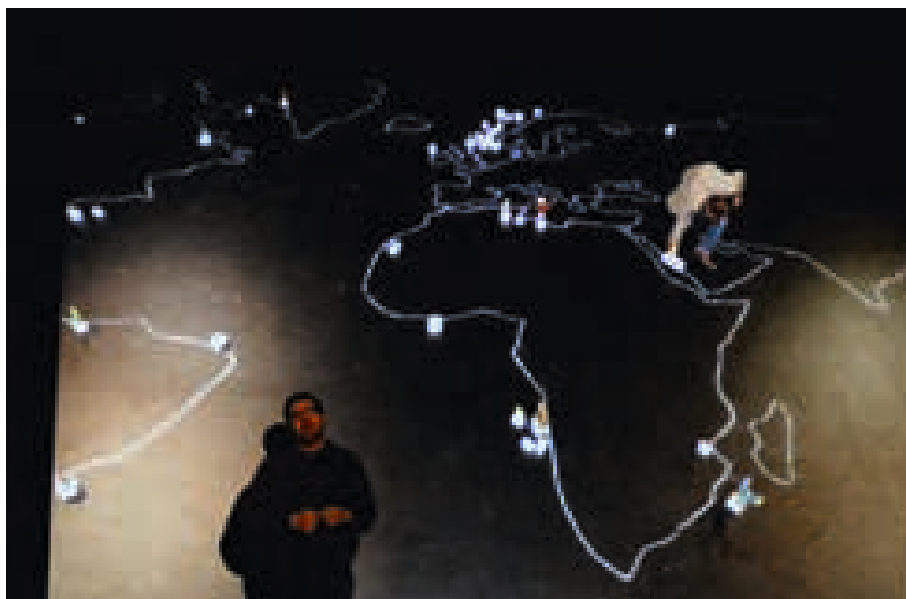
Landy gir publikum en innføring i logikken i oljebransjen. Teknisk sett vil et oljeselskap være dødsdømt dersom det ikke pumper opp like mye, eller mer olje enn det har solgt året før. Og derfor scanner selskapene verden i et kappløp om oljereserverene som tvinger dem til å «go deeper, look harder, be more aggressive». Matthew Landy fremstår som overraskende frittalende i lys av hans høye stilling i Statoil, og det vekker en nysgjerrighet hos publikum som tilfører forestillingen både intensitet og humor.

Samtidig ser man videooptak hvor Landys barn krabber rundt på et verdenskart. I forhold til det relativt begreptunge språket til faren, skaper barnas umiddelbare måte å være i verden på, en slags Verfremdung av det globale spillet om olje. Vi blir som sagt ikke kloke på Landys motiver for å medvirke, eller jobbe i en bransje som han avdekker som ekstremt kynisk. Rent bortsett fra at han elsker å være «i sentrum av geopolitikken.»

### Oljediktaturer

Forestillingen har en form for kryssklipp-dramaturgi hvor de forskjellige medvirkende utfyller og supplerer hverandre, men slik at også en del blir liggende i det usagte, som undertekst. «You don't do business with your enemy» sier Matthew Landy, og viser til at Gaddafis atomforskningsprogram gjorde Libya til nogo-area. Men i det øyeblikket atompro-

Magdi Andalusi (foran) og Matthew Landy (bak) i *Ship O'Hoi!* regi: Pia Maria Roll, Black Box Teater/ trøndelag Teater 2012. Foto: Stefan Schröder



grammet stanset (ca 1998), strømmet de utenlandske oljeselskapene til. Som Nigel Krishna Iyer sier, er det slik at diktatorer i oljeland i regelen sitter lengre ved makten enn andre.

Magdi Alandulesi kom til Norge som 19-åring, etter å ha flyktet fra Libya. Familien hans tilhørte kretsen rundt Gaddafi, og han gikk i samme klasse som oberstens sønn. Historien hans er nesten ikke til å tro, og det er den sterkeste sekvensen av forestillingen. For etter å ha tatt en klassekamerat i forsvar, mot Gaddafis sønn, på dennes fødselsdagsselskap, ble Magdi Alandulesi satt i fengsel. Han vil ikke røpe alle detaljene om hva slags tortur han ble utsatt for.

Alandalusi er ikke den eneste «ufri-villige» passasjerer på MS Neptun. I Angola, som er neste stopp, trenger heller ikke maktøverne bekymre seg for å være avhengige av skattebetalere. I følge Landy har Statoil et større internasjonalt nettverk enn norske UD. Hva betaler de i inngangsbillett til oljefelt i Angola? Korrupsjon er et viktig tema i *Ship O'Hoi!* og på en skjerm på scenen viser Iyer utskrifter av banktransaksjoner fra norske selskap til land som gjelder for å være såkalte skatteparadis. Publikum utfordres til å nevne flere slike, og gi eksempler på hvilken funksjon de har: Korrupsjon, terrorisme, våpenhandel, hvitvasking, osv.

### Korrupsjon og demokrati

Iyers arbeid som korrupsjonsjeger innebærer en evig frustrasjon over alle sakene som blir henlagt. Han referer en samtale med en politimann i London, som var ekspert på å raide hemmelige bankbokser, hvor Iyer spurte: «Hva om vi fikk med oss FN på å gjøre et felles raid mot alle de hemmelige bankboksene i alle skatteparadisene?» Politimannen svarte at det var «En god idé. Men det hadde antagelig ført til at absolutt alle regjeringer ville blitt felt.» Nigel Krishna Iyer adresserer deretter publikum på Black Box og spør: «*Then my question is, are we ready for that?*»

Det er kanskje det nærmeste vi kommer en oppfordring til revolusjon (eller mytteri) i denne forestillingen. Men i foajeen på Black Box ser man optak på youtube av regimekritiske rapere fra Angola gjort spesielt for forestillingen. *Ship O'Hoi!* er som flere har påpekt snarere et slags folkeopplysningsprosjekt enn politisk agitasjonsteater, av typen Tramteatret. Som sådan er den et svært vellykket eksempel på at (doku)teatret kan fungere som en viktig motoffentlighet. Både som møtested for forskjellige mennesker og stemmer, og fordi teaterformatet gir anledning til en annen form for fordypelse enn media ellers. Ekstra gledelig er det at samarbeidet med Trøndelag teater gir Roll og co mulighet til å nå et annet og større publikum enn på Black Box.

# Den fantastiska ekonomin

**Musikteater om finanserna, symbolvärdena och bankväsendet. Hur går det ihop? Det går ihop – till slut. Det är bara att tillverka egna pengar.** AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

Krakk Noir: KORRUSJONENS ENGEL Regi: Susanne Øglænd. Text: Øyvind Berg. Scenografi: Carle Lange. Kostym: Aina Lauritsen. Ljusdesign: Tilo Hahn. Musiker: Rolf-Erik Nystrøm, Per Oddvar Johansen och Nils Økland. Skådespelare: Trond Høvik och Anne E. Kokkinn. Ultimafestivalen på Black Box Teater 7–9 sept. 2012

**D**et här är en föreställning som jag ogillar från start och det oroar mig. Jag har hoppats på denna kombination av musiker, regissör och textmakare. Scenen kan ses av publiken från två håll, ett tillfälligt ihopkommet arbetsrum, med böcker, matbord, kylskåp och kokplatta. Kanske en realistisk bild av en vanlig repetitionslokal, där man kan hänga som band, dra av en låt och dricka öl.

## Sliten realism

Och det är det de gör i början. Bandet sitter där vid ett stort matbord, först länge i mörker, sedan i den långsamma ljusdaggern utan att göra något särskilt, dricker öl, sölar en del, skrockar och plockar med instrumenten. Småspelar. Trond Høvik som guden Odin börjar tala, han berättar sin gudshistoria. Rummet är en så prydlig och duktig samling skräp och starten så

infantil att jag ryser. Varför har man inte bara kört in skräpet på teatern vid repetitionsstart och låtit det ta form under arbetet? Det är alltför arrangerat. Vad gör de med situationen, om inte att de godmodigt sitter där och inte vill något särskilt. Det är provocerande. Jag vet att det är Odins näste, men jag tror inte på den här guden. Han är för profan, för lite religion, för lite mystik. För lite ditt och datt. Jag menar, är det realistiskt eller förhöjt? Detta utspelas i en ruffig repetitionslokal i en billigare Oslostadsdel, kanske den rivningshotade Borgen. Alltså: realism.

Det kaotiska och illustrerade sticker i ögon och öron, och jag sitter mer förtvivlad och beklämd över Høviks spelade förtvivlan än att han inte längre är en Gud att räkna med. Han verkar förresten inte förtvivlad alls. Realism? Det vänder efter en stund, först sakta, tills ensemblen börjar övertyga mig. Kanske det är när den trista, konstruerade monologen i historien om den försvinnande gudstron under 1800-talsindustrialismen tar slut och vi närmar oss den konkreta situationen. Nuet. Odin har tillsammans med andra gudar tappat auktoritet genom tiden och den sekulära utvecklingen känner man ju till. Den *tänkta* situationen, att Odin sitter i den moderna tiden utan någon som

tror på honom, likt en misslyckad bandledare, är uttänkt och slitet metaforisk, ja dum.

## En skev fest

Kanske det är när pojkarna på scenen får besök av den kvinnliga kråkan, Anne E. Kokkinn, som hoppar upp på hyllorna och kraxar, som det sker något. Från att ha varit en navelskådande, pretentiöst upplagd och ansträngande trashteater blir det en improviserad föreställning som försöker förtydliga något i samtiden som man ofta inte ser på scenen. Ett försök att göra teater om finanskrisen och hur nära vi står en kollaps. Den förmår så småningom vinna över mig, underhåller och musikaliserar rummet till en slags skev fest för kapitalismens opålitlighet och pengars förrädiska, relativa värde. Skev, ja. Gruppen borde heta Skakk Noir. Allt är skevt och vint, och på scenen finns en samling hopplösa, skakke typer. Det blir till slut trevligt levande och inbjudande teater.

Den konsekventa attityden från scenen får föreställningen att flyta. Här finns en uppsåtlig drift med allting och att ändå hålla fast vid en idégrund om världsekonomin som gör den ganska sinnessjuk. Lite samma anda som gör tyska

Showcase Beat Le Mot till vad de är, och nära Baktruppens anarkistiska nu-teater.

### Ekonomiteater

Ekonomi styr oss alla och för de flesta är den obegriplig (till och med privatekonomi är ett mysterium för en del). Hur ska man på teaterscenen förklara ett system av komplicerade avtal, regleringar, transaktioner och symboliska värden som alla är beroende av? Vi föder systemet med våra liv och vårt arbete och underhåller det genom att ta oss till jobbet varje dag.

Øyvind Berg har förut visat sig besatt av ekonomi och kapitalism, bland annat i en av Baktruppens sista föreställningar. Nu har han studerat ekonomi i några år och på samtalet efter föreställningen berättar han att det numera är svårt att få tag i någon som vill ha hans texter eftersom de handlar om just det. Det är utmanande svårt att göra ekonomi begripligt som teater. Lösningen blir här, menar jag, att kollektivet Krakk Noir inte eftersträvar komplexitet. Det kunde lätt hända med ett sådant ämne att visa på ekonomins och finansens logik och dolda mekanismer genom att maximera uttrycket för detta konstnärligt. De gör inte det. Idén med denna föreställning är istället att de försöker klargöra. Och de tar förstås ställning, talar för ett alternativ till dagens system. Vad de visar upp av hur systemet fungerar, är parodiskt och absurt.

Musikerna har en slags monolog var och en, söndermalad och improviserad i metanivåer och vitsar. Ibland bara talande genom sitt instrument, som Nils Økland med sin hardangerfela. Rolf-Erik Nystrøms summering av tillvaron under de ekonomiska omständigheter vi lever under, medan han till synes blyg inför publiken promenerar omkring på scenen, är en fin, komisk uppgörelse med moderniteten. Hans behandling av texten blir en musikalisk genomgång av tillståndet. Detsamma gäller slagverkaren Per Oddvar Johansen, med en mer cool attityd till stoffet.

### Bankpedagogik

Odins tappade makt ska upprättas genom att han offerar sitt enda öga och blir blind. Korruptionens engel, den svarta kråkan,



Trond Høvik i *Krakk – Korruptionens engel*, tekst: Øyvind Berg, regi: Susanne Øglænd, Black Box Teater 2012. Foto: Kaja Bruskeland

övertalar honom att göra offret för att vinna det förlorade. Det han ska få är ekonomisk makt, som värderas högre än gudsmakt i samtiden. Det resulterar i att han i sin nya visdom skapar en ny bank, mitt i den ruffiga lokalen.

Och vad är det en bank gör? Den tillverkar pengar och skapar förtroenden. Pengar är symboler och bygger på överenskommelser, därför kan man själv bestämma vad man ger ett värde. Hur det går till förklaras inte specifikt. Det är ju inte realism. Men det påminner trots allt om en del kända ekonomiska alternativ i olika länder, med lokala valutor och kupongsystem som vuxit fram som alternativ till Euron. Man tar den ekonomiska makten i egna händer. Musikstilarna blandas i föreställningen, allt från folkmusik, över spräck-jazz till cirkusmusik. På något sätt ligger allt i linje med den kreativa bokföring som ska till för att ekonomiska blomstra. I en scen sätter Rolf-Erik Nystrøm på sig en rockring, medan han står på matbordet. De andra hejar på om tillverkning av pengar. En metafor för galenskapen i systemet, hur kontrollen upprätthålls så länge man kan svänga en rockring på höfterna, och som sedan slutar med en krasch mot flaskor och mat.

Förtroendet för bankerna är allt, annars existerar de inte. Vi sätter vår lit till att de förvaltar våra tillgångar, det underhåller systemet. Om förtroendet för systemet

försvinner kollapsar allt. Bilden av en gangsterfilm där en grupp män sitter i en källare och räknar pengar gör det hela begripligt. Festen har börjat, korruptionen har segrat.

### Brukspjäs med bruksmusik

Det är också Susanne Øglænds förtjänst att hon litar på att texten och temat har tydlighet när hon ger ensemblen förtroendet att improvisera direkt på scenen. Kärnan är att det finns något att förmedla, ett engagemang som känns, och det får inte lukta för mycket av en pjäs som man spelar för ämnets skull. Då kan man ju lika gärna dra på en föreläsning i nationalekonomi på Handelshögskolan.

Det som sägs i denna föreställning är ingenting nytt, se närmaste franska dokumentär om finanskrisen. *Too Big To Fail* från 2011 är en stjärnspäckad Hollywoodfilm som analyserar samma sak, får fram det absurda i spelet kring den modell som togs fram för att rädda den amerikanska ekonomin. Och därmed världens. Som samtidskommentar fungerar musikteater om samma ämne fint, trots den tröga starten som säkert fått många att tappa intresset. Som snabbanalys över världens tillstånd är det en underhållande kväll. Kanske inte så mycket mer. Improviserad musikteater när den kanske är som bäst.

# Vagn Lid i Minor

## Bedrøvelig sørgespill om straffens anatomi.

AV OLE JACOB MADSEN

STRAFF SØRGESPEL Tekst, regi og konsept: Tore Vagn Lid. Medvirkende: Egil Haugland, Thomas Valeur, Karoline Krüger, Arild Vestre og Tor Christian Bleikli. Hordaland teater, premiere. Gjestespill Dramatikkens hus, 18. og 19. oktober 2012

**D**en uavlatelig produktive Tore Vagn Lid sitt andre stykke av året, *Straff sørgespil* starter meget løfterikt. Vi ser en filmsnutt av Bergen fengsel fra et fugleperspektiv, mens Karoline Krügers harmoniske stemme undrer seg over om flyforbudet over fengslet egentlig er innført for å hindre oss å få et overblikk over det som foregår på innsiden av murene.

I neste anslag kommer en kvartett fanger krabbende ut under tribunen fra der publikum sitter. Straffens logikk der lovbyrterne først begår handlinger midt blant oss, men stues vekk i fengslet når de soner sin straff blir effektivt intonert via det uvegerlige skillet mellom publikum og aktørene på scenen. Blant de nyankomne og uinnvidde finner vi Krüger som spiller en førstegangssoner som får skoling i straffens egentlige vesen av de andre innsatte. Vi får ta del i innføringen.

### Biologisuite

For alle som har sett Vagn Lids oppsetninger med Transitteateret bør deres form for pedagogisk musikkteater der Tor Christian Bleikli & Co spiller rollene med det Therese Bjørneboe har kalt «komsomolaktig» oppriktighet eller naivitet etter hvert være kjent. Selv om fjorårets *Sound*

of *Silence* visstnok utgjorde fjerde og siste sats i det Vagn Lid har kalt *Biologisuite*, «et flereårig prosjekt for å sette inn et oppdatert musikkteater i en kritisk dialog med en ny biologisk fundert vitenskap om mennesket», ligner *Straff* både i konsept og design på det sceniske forskningslaboratoriet i siste akt av bestillingsverket *Elephant Stories* fra Festspillene i Bergen i 2009. Det klassiske gitarspillet etter blant andre J. S. Bach, som Vagn Lid åpenbart setter høyt, spilles denne gangen kontinuerlig fra scenen. Om hensikten er å skape en undergravende kjensle av at du ikke kan unnsnippe, vites ikke, men musikken føles etter hvert slik.

### Hjertesmerter

Grunnlagsmateriale for *Straff* er research Vagn Lid har gjort fra innsiden av murene til Bergen fengsel, der han har fått tilgang til de innsattes unike erfaringer. Bergen fengsel er heller ikke hvilket som helst fengsel. Det ble tatt i bruk så sent som 1990, og da som en nyskapende satsning med en særegen arkitektonisk utforming ut fra tanken om at små bofellesskap gir «god anledning for påvirknings og endringsarbeid med involvering fra tjenestemenn sin side», som det heter på fengslets hjemmeside. Fra luften kan omrisset av Bergen fengsel se ut som et hjerte og det er denne «godhetsmakten» Vagn Lid gransker.

Midt i scenerommet er Bergen fengsel gjenskapt i miniatyr som et spillebrett befolket av arketypiske fanger som voldsmannen, morderen, misbrukerinnen og

forretningsmannen som beboere i blokene A vest, B nord, C sør osv. Denne gjenskapningen formidler godt hvordan de innsatte selv får kjenne institusjonen som et mikrokosmos av sagte og usagte regler, der de selv blir flyttet rundt, hele tiden prisgitt samfunnets forvirrede forhold til straff. På den ene siden skal straffen påføre lovbyrteren et onde, men samtidig skal straffen virke rehabiliterende slik at vedkommende er beredt den dagen han eller hun skal tilbakeføres til samfunnet. Disse prinsippene slår åpenbart hverandre i hjel i mange tilfeller.

Det neste lagdelingen i stykket er de innsattes historier. Fra den afrikanske immigranten funnet skyldig for drap i sitt borgkrigsherjede hjemland, til den rotekte bergenske drapsmannen med diagnosen dyssosial personlighetsforstyrrelse (bedre kjent som psykopati), som er på det 13. året av en forvaringsdom. I det *Straff* – og utforskningen av straffens vesen via disse skjebnene – gradvis skal feste grepet om publikums hoder og hjerter, er det som hele konstruksjonen tross den lovende opptakten faller sammen. Da den siste fangehistorien på tragisk vis går opp i røyk vel en time senere er det samme skjedd med innlevelsen og det politiske engasjementet mitt.

### En stemme for de stemmeløse

Vagn Lid nærmer seg tematikken straff i all hovedsak ved å sette de straffedes erfaringer i spill fra teaterrommet. Som han selv skriver i programheftet: «ei erfaring let seg vanskeleg generalisere eller dokumentere,



*Straff Sørgespel. Regi: Tore Vagn Lid, Hordaland teater, 2012. Foto: Alexander Andreassen.*

men ei erfaring kan kanskje likevel la seg omsetje». Dette forsøker han ved å utforske selve straffens materialitet. Denne ambisiøse tilnærmingen evner forestillingen dog ikke å gestalte. Fenomenet «straff» kokes ned til en reduksjon, men kanskje ville det omvendte grepet, en oksidasjon – der straffen settes i forbindelse med andre samfunns-elementer – gitt et langt mer potent resultat. Eksempelvis straffens samfunnsmessige nødvendighet.

På paneldebatten i anledning gjestespillet i Oslo, introduserte kriminologiprofessor Hedda Giertsen tilhørerne for sosiologen Emile Durkheims tanker om straff, som går ut på at forbryteren verken skal tuktes for å avskrekke vedkommende fra nye lovbrudd, eller for at offeret skal få oppreisning; men at straffen må skje fyllest som en viktig symbolsk handling som markerer at samfunnets hellige normer er blitt overskredet. Det gir eksempelvis god mening å forstå det voldsomme sinnet mot den første sakkyndige psykiatrirapporten under 22. juli terrorrettssaken fra et slikt perspektiv.

### Lutring

Dessverre kommer Vagn Lids stillingsta-

gen for de innsatte i veien for noen virkelig katarsis. Dette blir tydelig da de innsattes egne opplevelser av urettferdighet («Du soner for den du er, ikke for hva du har gjort»), oppleves som lite annet enn tvilsomme bortforklaringer der de selv gjør seg til ofre. Vi får servert en påstand om at dersom den innsatte hadde kjørt ihjel noen hadde det vært overlatt drap, men dersom en forretningsmann hadde gjort det samme hadde han bare vært sent ute til et møte. Man trenger ikke se lenger enn til skattemyndighetenes oppgjør med Odd Nerdrum for å finne eksempler på at likhet for loven- prinsippet står sterkt i Norge, og kan medføre at samfunnsstopper i noen tilfeller tas ekstra hardt. Og selv om justismord stadig vekker avdekkes, vil tematiseringen av straff uansett bli mer interessant jo grusommere og sikrere lovbruddet som er blitt begått er, ettersom straff da blir vanskeligere å unnlate. *Straff* fader isteden ut i en bortimot romantisering av forbryteren.

### Psykiatri 10. utg

Mot slutten klarer heller ikke Vagn Lid å holde seg helt borte fra et yndet tema fra tidligere stykker, nemlig psykiatrikri-

tikk. Den psykiatriske vurderingen av forvaringsdømte blir fremstilt som de reneste kafkaprosetter, mens psykiatriens posisjon i rettsstaten kommenteres ved å spille av psykiatriprofessor Ulrik Malt's vitnemål fra 22. juli -terrorretts-saken, der han diagnostiserte Breivik for åpen scene. Enhver som kan sin Foucault vil her nikke gjenkjennende til psykiatriens monolog over galskap. Men bruken av vitnemålet i *Straff* virker mer som et sidespor enn et substansielt bidrag til de moralske sammensatte dimensjonene ved straff, som forblir diffuse. Til slutt står vi tilbake med en institusjonskritikk som ikke slekter så mye på sosiologiske klassikere som Foucaults *Overvåkning og straff* eller Erving Goffmans *Asylums*, men som minner mer om enklere, patosfylte drama som *Gjøkeredet*, der moralen er at det er vokterne som er de egentlige psykopatene. *Straff* blir derfor ikke stående som noe mer enn et interessant, men feilslått forsøk. Men kanskje vil Vagn Lids prisverdige sosiale engasjement komme bedre til sin rett i hans neste forestilling på Nationalteatret om verdensøkonomiens ofre i Sør-Europa. Her er egen skyld tross alt langt mer diskutabelt.

# Försök inte förstå – upptäck

(Stockholm): När Robert Wilson besöker ett seminarium i Stockholm för att föreläsa om arvet efter Strindberg, talar den amerikanske regigiganten engagerat om tid och rum, kropp och språk. Och ljusets betydelse. AV BIRGITTA HAGLUND



I år är det 100 år sedan Strindberg dog och det pågår ett Strindbergjubileum i Sverige. Där av Strindbergstemat för tredagarsseminariet som hölls i maj på Stockholms universitet. Faktum är att Robert Wilson och August Strindberg har något gemensamt, de är båda visuella konstnärer. Och de, får man väl säga, har satt sina tydliga, konstnärliga avtryck.

Robert Wilson, som har varit verksam sedan slutet av 60-talet, är inte bara en framstående regissör, utan också konstnär, arkitekt, koreograf, skulptör, skådespelare och föreläsare. En god sådan, visar det sig. Han gör entré och ställer sig i talarstolen, med blicken riktad nedåt. Står där koncentrerad, under flera minuter, utan att röra en min. Så börjar han ta in publiken. Tystnad i aulan – förväntan. Till slut, mycket effektfyllt, spricker han upp i ett litet leende och hälsar oss välkomna. En liten performance, som för att gestalta det han sedan ska tala om (bland annat), språk och tystnad, eller det ickeverbala språket, rörelse och stillhet, hur man står på en scen.

Innan detta har Willmar Sauter, professor i Teatervetenskap vid Stockholms universitet, introducerat honom och förklarat att Wilsons uppsättning av *Ett drömspel* på Stockholms stadsteater 1998 är en milstolpe vad gäller tolkningar av detta drama. Strindbergs enda pjäs med antiaristotelisk dramaturgi, enligt Sauter. En cirkulär dramaturgi utan någon tydlig peripeti, där tid och rum inte existerar, där personerna klyvs och fördubblas och där vi rör oss i fotspåren på Indras dotter, precis som i, just det, en dröm. Men vem är det egentligen som drömmer i *Ett drömspel*? Sauter menar att i Olof Molanders uppsättning från 1935 var det Strindberg själv som var drömmaren. I Ingmar Bergmans version från 1970 var det Bergman. Och i Robert Wilsons tolkning inviterades publiken till att bli drömmaren då uppsättningens visualitet lämnade stort utrymme för betraktarens egna fantasier.

### Stillhet

Ett av Robert Wilsons signum som regissör är de långsamma rörelserna, stillheten.

Hur tidsuppfattningen liksom förvrids. Precis som proportionerna i scenografin kan förvridas. Wilson citerar Susan Sontag: «Att uppleva tiden är ett sätt att tänka.» Han ser tiden som en vertikal linje, inte horisontell, att tidslinjen «går genom jordens centrum upp mot himlens rymder», medan han ser själva rummet som en vågrät linje. Tid och rum bildar ett kors, en slags grundstruktur för allt, enligt Wilson. Även för så till synes enkla saker som hur man står på en scen.

Han berör hur man skapar laddning på scen och menar att det handlar om kontrapunkter – mellan bland annat tid och rum. Att det gäller att skapa en dualism för att få till ultimata spänning, till exempel genom att skådespelarna rör sig i långsamt tempo till väldigt snabb musik. Men att illustrera på scenen det man redan berättar är verkningslöst, enligt Wilson.

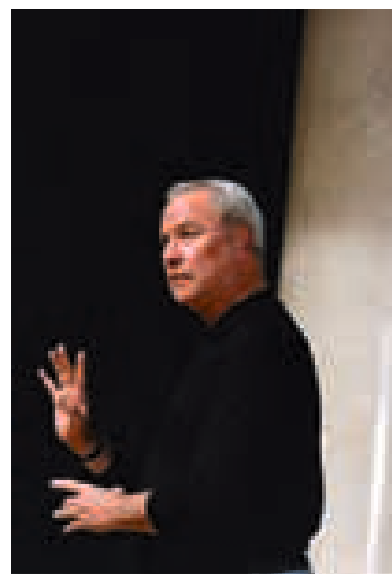
Ytterligare ett viktigt element i hans uppsättningar är ljuset – han betraktar ljuset som en skådespelare i sig, vilket vi återkommer till i min intervju med honom efter seminariet.

Robert Wilson tillhör de regissörer som inte drar sig för att göra extremt långa föreställningar. Rekordet är *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace* (1972) – som pågick under sju dygn, kontinuerligt. Publiken fick under dessa dagar vandra mellan sju olika berg i ett iranskt område. Det var runt 500 människor involverade. Hur får man nu ett sådant mastodontprojekt att fungera? Wilson ritar upp ett schema; själva grundstrukturen han arbetade efter. Med den som stöd kunde skådespelarna sedan fylla i med sina egna personligheter, förklarar han. Tydlig struktur verkar viktigt för honom. Under eftermiddagen exemplifierar han med flera mer eller mindre komplicerade scheman till olika uppsättningar han har gjort.

### Möten

Vad är det då som driver honom? Konstnärens ansvar är att ställa frågor, säger han, inte att ge svar. Om han vet svaren när han påbörjar sina verk finns det ingen anledning för honom att överhuvudtaget skapa något.

Starkast intryck av alla verkar två



Robert Wilson under föreläsning.

13-åriga pojkar ha gjort på honom. Det tycks vara med dem som åtminstone delar av hans estetik föds. Han berättar om mötet med den dövstumme, afroamerikanske Raymond Andrews, som trots sin ålder aldrig hade gått i skolan. De träffas första gången när Robert Wilson stoppar en polisman från att puckla på pojken med sin batong. Raymond Andrews sågs som udda, lätt efterbliven och med en framtid som institutionaliserad, men i själva verket var han väldigt intelligent, menar Robert Wilson, som 28 år gammal lyckades få tillstånd att adoptera pojken. Andrews kunde läsa av ljudets vibrationer med sin kropp – hans kropp och sinne kunde på sätt och vis höra. Han lyssnade med kroppen, på samma sätt som djur gör, förklarar Robert Wilson.

Uppsättningen *Deafman Glance*, från 1971, blev Wilsons första samarbete med Andrews. Ett verk som bestod av sju timmar utan att ett ord yttrades, en slags tyst opera. Det var under den här perioden som Wilsons regi blev mer stillsam och lågmäld. Genom att sänka hastighet och volym blir vi mer medvetna om hur ljud och tystnad, rörelse och stillhet, hänger ihop, att de förutsätter varandra, förklarar han.

En annan person som har betytt mycket för Wilson är poeten Christopher Knowles. De har samarbetat i många operor, där Wilson har använt Knowles tex-

ter. Som i Philip Glass opera *Einstein on the Beach* (1976), i regi av Robert Wilson.

Wilson träffade även Knowles första gången som 13-åring – diagnosticerad som autistisk och mentalt handikappad. Han befann sig på en institution för hjärnskadade barn, men Wilson öppnar så småningom upp sitt hem för honom.

Efter att ha hört pojakens uttrycksfulla och svårbeskrivliga ljud- och språkpoesi i en bandinspelning lyckas han få tag på föräldrarna och övertyga dem om att komma med sin son och se ett avsnitt av hans tolv timmar långa *The life and time of Joseph Stalin* (1973). Det slutar med att Christopher Knowles, helt improvisatoriskt, får medverka i föreställningen den kvällen, och ett par till därefter. Trots den stora publiken lyckas Robert Wilson få kontakt med den skygge pojken på scen och upprätta en dialog, genom att utgå från pojakens egen värld och plocka upp sekvenser från bandinspelningen.

### Ett drömspel

Slutligen kommer Wilson in på eftermiddagens ämne, Strindberg och *Ett drömspel*. Han visar en mängd bilder från sin uppsättning men berättar egentligen inte så mycket om själva arbetet med den. Rent visuellt fick han dock inspiration från en fotobok han hittade, från en skola för svarta i Southhampton, som utbildade sig till snickare och murare, strax efter slavarnas frigörelse i USA (1863). Vi får även veta att «betraktare» var ett nyckelord för honom i arbetet. Han syftar på Indras dotter som kommer ner till jorden för att ta del av det mänskliga varat och finner att det är synd om människorna.

Efter seminariet får jag tjugo minuter med Robert Wilson. Han är märkbart trött, stryker sig för pannan, tittar på klockan...

– Hur skulle du beskriva din relation till Strindberg och hans verk, har du influerats av honom?

– Jag kände faktiskt inte till Strindberg förrän jag satte upp *Ett drömspel*. Det var då jag blev bekant med hans verk.

Robert Wilson berättar att han några år tidigare hade sett en fruktansvärd uppsättning av Strindbergs pjäs:

– Jag visste att jag aldrig skulle sätta

upp den på det sättet, de gjorde den väldigt naturalistisk och allt var otroligt betungande och fullt av, för min del, massor onödiga betydelser. När jag slutligen läste pjäsen var det frigörande. Wow, där finns så mycket utrymme för en regissör.

Bara det faktum att Indras dotter är en betraktare menar han skapar många möjligheter: Om vi förmår se den här konstiga världen genom hennes ögon, så hjälper hon oss att se vår egen värld. Och det är en annan värld än den vi redan känner till.

– För att hon är en Gud?

– Just det, det är ett omänskligt sätt att betrakta mänskligheten på. För mig var det frigörande.

– Du sa på seminariet något om att det var en stor utmaning för dig att sätta upp Strindberg eftersom han är en visuell konstnär. Är det för att du också är en visuell konstnär?

– Jag har blivit chockad, nu när jag har sett tre eller fyra olika uppsättningar av *Ett drömspel*, att de alltid är så visuellt fattiga. Han var ju en visuell konstnär, så varför framställs inte pjäsen på ett visuellt sätt?

– Ja, men varför var det en utmaning för dig, om du redan har det visuella i dig?

– Att sätta upp den i Texas hade varit en sak, men att komma till Stadsteatern och göra det här, där alla känner till pjäsen, han är ju landets mest kända dramatiker, det var en utmaning. Skulle de respektera mig? Ytterligare en komplikation är: Å ena sidan måste man ta hänsyn till «mästaren», å andra sidan måste man vara försiktig så att man inte blir en slav under honom, man måste göra det på sitt eget sätt. Det är en balansgång, menar Robert Wilson.

– Jag har läst att du har sagt att i dina verk finns det inget att förstå, bara att upptäcka. Kan du säga något mer om detta?

– Om du ser en solnedgång, måste den säga dig något? Måste den betyda något? Du upplever bara tiden det tar för solen att gå ner, hur färgerna och ljuset förändras. Om du hör fåglarna kvittra, måste det berätta något för dig? Du tycker bara om

att lyssna på dem, eller så gör du det inte.

– Jo, men om det handlar om text, jag tror att det är vanligt att man som publik försöker förstå vad det man ser betyder.

– Jag tänker att texten är fri, att du fritt kan associera åt många, många håll. Precis som du kan med allt. Men att tillfoga en mening till allt, jag tycker att det är en onödig börda. Först måste du försöka förstå vad skådespelarna tänker, innan du kan lägga till dina egna tankar... Om vi bara kan strunta i den processen och låta skådespelarna ha sina egna tankar. Vi måste vara öppna – regissören, scenografen och skådespelarna – vi måste presentera texten på ett öppet sätt. Det betyder inte att man inte har sina egna känslor kring texten, självklart har man det, men man insisterar inte på att någon annan ska känna som man själv gör. För det kan de inte.

– Jag jobbar som kritiker ibland, och då är det mitt jobb att försöka förstå vad som händer på scen och vad man faktiskt vill säga med en uppsättning.

– En god kritiker är som en bra regissör – man ställer frågan: Vad är det här? Men man påstår inte vad något är. Jag har gått tillbaka och läst tusentals artiklar som har skrivits om mitt arbete – hur få människor är det inte som kan beskriva vad de faktiskt har sett... nästan ingen. De skriver om sina egna idéer. Alla dessa idéer, det är inte vad jag har skapat, det är andras idéer om mina verk.

– Du talade om den här uppsättningen i de iranska bergen, som pågick under sju dygn? Varför? Vad ville du åstadkomma?

– Under den perioden försökte jag skapa händelser där det inte var så stor skillnad mellan att leva sitt liv och att skapa konst. Att allt var en del av ett estetiskt beslut. Det var ett sätt att leva. Tanken var att du inte behöver gå till ett museum eller en teater för att uppleva konst, utan ditt sätt att leva kan vara en del av en konstnärlig upplevelse. Om du gör en sallad, dukar ett bord, arrangerar dina möbler, städar huset, bakar bröd – det är ett beslut du tar.

## Att tillfoga en mening till allt, tycker jag att är en onödig börda.



Fra Robert Wilsons uppsättning av *Ett drömspel*, Stockholm Stadsteater 1997. Foto: Lesley Leslie Spink

Idén var att föreställningen skulle pågå kontinuerligt, berättar Robert Wilson. Om man som publik ville ta en kaffepaus fungerade detta, det var bara att återkomma när man var klar. Han liknar det vid att gå till en park och se molnen förändras och folk vandra förbi – en plats för kontemplation och reflektion.

### Bibliotek

– *Jag tänkte fråga om dina tankar kring språk och tystnad, men du har redan talat mycket om det på seminariet...*

– Det finns alltid ett språk, oavsett om det är talat, eller inte verbalt. Raymond läste av kroppens språk, som är ett mycket tydligt språk, och på många sätt sannare än det talade ordet. Han visste att Richard Nixon ljög när han såg honom på tv.

– *Verkligen? Talade han om det för dig?*

– Javisst, han kunde läsa av kroppsspråket. Resten av oss fastnade på vad han sa, men Raymond utläste något annat.

– *Du har pratat en del om ljusets betydelse här idag. Jag vet att du alltid börjar med ljuset i dina uppsättningar, inte med rummet.*

– Det är ljuset som skapar rummet. Titta på den här byggnaden, tror du någon har tänkt på ljuset här inne från början? Om du vill gå till en restaurang ikväll, tror du att arkitekten har tänkt på ljuset?

– *Jag hoppas det.*

– Ja, men inte från början. Du kan räkna på den här handens fem fingrar hur många av 1900-talets arkitekter som faktiskt började med ljuset? Se bara på våra skolor...

– *Hur kommer det sig att du är så intresserad av ljuset?*

– Jag tror det beror på landskapet i Texas. Jag tror att landskap... vad heter du?

– *Birgitta, du kan kalla mig Brigitte.*

– Jag tror, Brigitte, att Texas landskap finns i allt mitt arbete. De öppna himlarna, ljuset, det finns inristat i mitt medvetande.

– *Du är en slags multikonstnär, som har provat på många olika intryck. Finns det något som du känner att du har gjort?*

– Jag vill bygga ett bibliotek.

– *Varför då?*

– Jag är fascinerad av bibliotek.

– *Ja, men på vilket sätt?*

– Åh, på alla sätt. Hur människor samlas där. Jag är intresserad av elektroniska bibliotek, kopplingen mellan elektronisk media och tredimensionella objekt. Deras historia...

– *Och böckerna?*

– Jo, jag är intresserad av böcker. Och av elektronisk media. Vi behöver inte längre kunna matematik eller historia, vi

hittar den kunskapen i vår dator. Så vad är det för något som vi *inte* kan ersätta? En av de sakerna tror jag är intuition. Jag tänker mig ett bibliotek som inspiration för intuitionen.

– *Är det alltså det här som du jobbar med just nu?*

– Jag har precis börjat på det här inspirationsbiblioteket. Men jag ska utveckla det inom New Yorks universitet och tänker mig att det ska ligga på Long Island.

– *En sista fråga, tycker du att det stämmer att du är en perfektionist? Du gör ju noggranna modeller av rekvisita och så vidare...*

– Javisst. Jag gör det för att kunna känna mig fri.

– *På vilket sätt då?*

– Som jag sa under seminariet, du lär dig att cykla och efter ett tag kan du tänka på något annat när du cyklar, på samma sätt som balettdansare lär sig sin teknik.

Han berättar om en balettdansös som kunde dansa 80 olika baletter, men när han frågade henne hur hon gör dessa rörelser och steg långsamt svarade hon att hon inte vet, de sitter i hennes muskelminne.

– Det tog henne lång, lång tid att lära sig dem, men sedan kunde hon vara fri när hon dansade.

# WIENER FESTWOCHE

Three Kingdoms av Simon Stephens, regi: Sebastian Nübling. Samproduktion Teater NO99 (Tallinn), Münchener Kammerspiele (Tyskland) og Lyric Hammersmith Theatre (England). Foto: Christian Friedländer

## Europa dräper sina barn (– som i en grekisk tragedi)



**(Wien): Theater heute har valt Simon Stephens *Three Kingdoms* till årets bästa utländska pjäs och Sebastian Nüblings regi är nominerad för priset *Der Faust* 2012. Detta djärva multikulturella mästerverk visades under Wiener Festwochen och utgör deras femte gemensamma uppsättning.** AV JOHANNA ENCKELL



Simon Stephens: THREE KINGDOMS Regi av Sebastian Nübling. Scenbild och kostymer: Ene-Liis Semper. Samproduktion: Teater NO99 Tallinn (premiär i sept. 2011), Münchener Kammerspiele (premiär i okt. 2011). Lyric Hammersmith Theatre (premiär 8 maj 2012)

Ödön von Horváth: GLAUBE LIEBE HOFFNUNG Regi: Christoph Marthaler. Scenbild: Anna Viebrock. Samproduktion: Volksbühne i Berlin och Festspelen i Wien (11 maj – 17 juni)

PROMETHEVS I ATEN Av Rimini Protokoll. Regi: Helgard Haug och Daniel Wetzel. Videokonstnär: Athina Zagaris. Video från Odeon, Herodes Attikus, 15 juli 2010. Diskussion framför videon ledd av Agorita Bakali under två kvällar på Volkstheater.

**Å**rets Festspel i Wien var av allt att döma en lyckad årgång. Mycket lovord fick *Gross und Klein* av Botho Strauss spelad på engelska (Big and Small) i regi av Martin Crimp och med Cate Blanchett som Lotte. Samma gällde *Les Naufragés du Fol Espoir* (De skeppsbrutna från Galna Hoppet) av Ariane Mnouchkine med dramaturgi, Hélène Cixous. (Uppsättningen beskrivs i artikeln om Hélène Cixous, Norsk NSTT 1/2011). Det politiska och samhällsliga läget i olika hörn av världen uppmärksammades rikligt med program från krisens Grekland till situationen i Ungern och tillståndet i Afrika, dessutom presenterades ny dramatik från Latinamerika.

Luc Bondy kvarstår ännu ett år som intendent för Festspelen, men blir samtidigt från och med i höst konstnärlig ledare för Odéon-Théâtre de l'Europe i Paris. Där lägger han genast i september fram sitt visitkort i form av två wienska festivalpremiärer: Peter Handkes monolog *Die Schönen Tage von Aranjuez* i egen regi och Ödön von Horváths *Glaube Liebe Hoffnung* enligt Christoph Marthaler.

### Ingenting mindre än ett konstverk

Simon Stephens *Three Kingdoms* känns mödolos installerad i nutiden, skriven med en hejdlös energi och furie och på scenen interfolierad av selektiv popmusik

och Sebastian Nüblings improvisationer. Trots sin deckarakartiga inledning och sitt material ur den kriminella världen, påminner skådespelet mer om en modern *Alice i Underlandet* än en thriller. För här löses inga mordgåtor och «deckaren» slussas vidare medels vaga aningar och antydningar, varför det kan vara fråga om en metafor.

### London

Detektiverna Ignatius Stone (Nick Tennant) och Charlie Lee (Ferdie Roberts) är trygga i sitt London, och obehagligt egenmäktiga i sina rutiner. På Hammersmith polisstation förhör de en uthungrad och skiträdd londongrabb enligt ett formulär som gränsar till fysisk och psykisk tortyr. Ovetande om innehållet har denne Tommy mot betalning kastat en väska i Themsen. Det visar sig att väskan innehåller en prostituerad kvinnas avhuggna huvud. Vem skulle nu i kriminalarnas hårdkokta miljö göra extra armhävningar för det? Men Ignatius och Charlie vill gärna resa till kontinenten för att spana efter den eventuella mördaren som obskyra vittnen kallar för «den vita fågeln» – och på köpet skulle de få tillfälle att rumla om i tyska glädjekvarter.

### Kontinenten

Språkförbistringen är pjäsens bästa komedispar och har sin naturliga källa i en flerspråkig ensemble bestående av engelska, tyska och estniska skådespelare. Tack vare det goda humöret hos radarparet Stephens & Nübling uppstår bisarra och sanslöst roliga situationer i denna kontext av latent våld och förnedring. De två hemvävda Londondetektivernas färd i människohandels kontinentala labyrinter mellan Tyskland och Estland blir alltmer plågsam. Charlie och Ignatius uppfattas närmast som två clownar i denna bottenlöst amoraliska miljö. Det börjar med en ren fars då den språkkunnige Charlie omsorgsfullt tolkar enkla tyska fraser åt kollegan som endast förstår engelska. Ignatius blir alltmer «lost in translation» och här stiger pjäsens tydligaste tema fram: otryggheten i att vara utsatt och språklös i en främmande omgivning. Den skämtsamma tonen förändras med

en gång då den hårdföra, tyska kriminalaren Steffen (Steven Scharf) slutligen idiotförklarar Ignatius «som inte förstår vanligt språk» – det vill säga tyska. Dröm och verklighet glider samman för den mobbade detektiven, händelseförloppet blir allt mer surrealistiskt, han ser sin fru i en prostituerad, Londongrabben Tommy står i hotellets reception och han själv anklagas för mordet på en kvinna – rollerna är totalt omkastade, och Ignatius börjar intensivt längta hem.

### Tallinn

Sebastian Nübling skapar genomgående fysiskt starka, ordlösa scener vilka kulminerar i den sista delen, det kriminella Tallinn med sina förlängningar österut. Här får det instängda våldet en poetisk form: estniska vältränade skådespelare, klädda i vitt och på låtta dansande fötter, riktar med sina boxningshandskar ihärdiga, dova slag mot rummets vita väggar. Eller stunder av yttersta sensualitet som då en androgyn narr i olika skepnader (Risto Kübar) sjunger *La Paloma* – med allusion på den gåtfulla «vita fågeln». Sången blir sålunda skådespelets mytiska ledmotiv som Kübar upprepar under gång på alla tre språk. Eller scener som indikerar handeln med kvinnor, där Ene-Liis Semper bidrar med stilsäker kostymering. Underjordens affärsmän har hon klätt i glänsande grått och försett med varghuvuden, medan kvinnorna, deras byte och försäljningsobjekt, bär rådjurshuvuden. En förödande tjuskraft vilar över den grymma hanteringen – och gör den så mycket mer olidlig. Min läsning av metaforen är ett Europa under vars glättade yta gömmer sig otrygghet, översitteri och våld. (Läs om Simon Stephens dramatik i NSTT 1/2011)

### «En liten dödsdans»

Horváth tyckte om att kalla sitt skådespel för «en liten dödsdans» i den «store» Strindbergs fotspår. Urpremiären skulle ske i Berlin 1933 men förbjöds av nationalsocialisterna. Den ägde rum 1936 i Wien och två år senare var Horváth stadd på flykt. Målet var Hollywood där filmkontrakt låg på lut – men så långt kom han aldrig. Under ett häftigt oväder i

Glaue Liebe Hoffnung etter Ödön von Horvath, regi: Christoph Marthaler, scenografi: Anna Viebrock. Samproduksjon Volksbühne Berlin/Wiener Festwochen 2012.

Paris träffades han av en trädgren mitt på Champs-Élysées och dog omedelbart. Ett banalt, slut värdigt hans fiktiva antihjältar.

Christoph Marthaler har gjort flera Horváth-uppsättningar, bland dem en minnesvärd *Kasimir und Karoline* där författarens folkliga 30-talsmiljö kärleksfullt bibehölls i det marthalerska greppet. I *Glaube Liebe Hoffnung* är författarens vittnesbörd om samma tid skarpare. Mörklagd insyn, orättvisa och dumhet blir till ett dödande vapen för unga kvinnor, samhällets svagaste. Elisabeth fördubblas på scenen (Olivia Grigolli och Sasha Rau), deras rörelser mångfaldigas genom upprepning så att intrycket ska bli ett större antal kvinnor. Marthaler signalerar med ett ytterst långsamt tempo att ämnet nu är lika allvarligt som i *Schutz vor der Zukunft* (Skydd för framtiden). Då iscensatte han barnamorden som begåtts enligt regelrätt «eugeni», direkt på brottsplatsen, på Steinhof's sjukhus utanför Wien. Den extrema långsamheten ger åskådarna tid att meditera över vad som sker.

Först kontemplerar vi en 50-talistisk husfasad där institutionens namn på taket är oläsligt då bokstäver fallit bort. Något är lurtt i huset som har täckta glasdörrar. Här liksom alltid är Anna Viebrocks arkitektoniska scenografi en metafor för pjäsens motiv. En arbetare släpar sig fram med en stegen. Han klättrar upp till namnskylden men hinner bara klämma dit några felande bokstäver innan stegen rasar samman och han själv med den. Nu kan man gissa sig till «Anatomiska institutet» – en förvillande benämning på en obduktionsklinik med skumma affärer. Mannen med stegen är inte bara slapstick enligt Buster Keaton utan åskådliggör också pjäsens tema: alla vill upp, men de svagaste faller ner.

En originell dirigent (Clemens Sienknecht) åbäkar sig för sitt eget nöjes skull eftersom orkesterdiket är fyllt av högtalare på tomma stolar – musikerna är arbetslösa. Skådespelare ställer upp för körsång på scenen, men alla ljudförstärkare till trots är sjungandet näst intill ohörbart – en myggekör! De ohördas sång, alla de som i likhet med Elisabeth inte får sin röst hörd. Mot sig har de ett korrumperat ledarskikt i broderligt samförstånd. Baronon (Ulrich



Voss) bär sorgband – han har mördat sin fru. Klinikens chefspreparator lovar att iståndsätta det sargade liket och Baronon gläds över att återfå fruns döda kropp i fullgott skick. Elisabeths arbetsgivare i korsettaffären (Bettina Stucky) vinglar glatt berusad omkring. Hon har fått en hejare till försäljerska, ingen mindre än Domarens fru, en kvinna med oklanderlig yttre. Hon säljer bara för att roa sig och hävdar med rätta att ingen vågar säga nej till henne. Följden blir att Elisabeth mister sitt jobb.

Elisabeth 1 och 2 förlovar sig med var sin polis – den ultimata tryggheten. Men flickorna bevisas vara «dåliga» varför poliserna riskerar sin karriär och den gryende kärleken avslutas blixtnabbt. För unga flickor utan levebröd i krisens tider återstår en sista utväg – att begå självmord – och scenen fylls av livlösa bylten som halats upp ur kalla vatten.

### Den antika tragedins sprängkraft

Då Rimini-protokollets Helgard Haug och Daniel Wezel, på vårvintern för två år sen, valde ut Aiskylos *Den bundne Prometheus* som material för atenarnas självbespeglning, anade de inte den antika tragedins sprängkraft i förening med verkligheten. Den 15 juli 2010 skapades *Prometheus i Athen* av 103 statiskt utvalda atenare som framför allt gav röst åt sin oro och ångest inför landets nyss påkomna finanskris. Det som då hände får vi se förmedlat via en stor videoskärm på Volkstheater i Wien. Och på scenen framför videon sitter fem av dem som deltog.

Vi ser hur lätt atenarna har att iden-

tifiera sig med någon av den gamla tragedins gudar. De flesta ställer sig bakom skylden för PROMETHEUS, titanen som vågat trotsa Zeus: han gav elden och kunskapen åt mänskligheten som Zeus ville förgöra. Att trotsa Olympens härskare kan kanske jämföras med att idag trotsa Bryssel. Andra ställer sig bakom OKENAOS, «för han vill stifta fred», eller bakom HEFAISTOS, «för han håller på stränga regler» eller HERMES som är rörlig och IO som är på ständig flykt, något som många redan då räknade med att vara.

I nästa skede ska de 103 deltagarna välja grupperingen «JAG» eller «INTE JAG» beroende på om de svarat ja eller nej på frågan som ställts. Lemmeltåg i motsatta riktningar uppstår och bildar en levande, rörlig karta. Athina Tsagaris videokomposition får tidvis formen av en cirkel och då ser man myllret uppfifrån och förminskat, vilket får människorna att likna insekter under ett mikroskop.

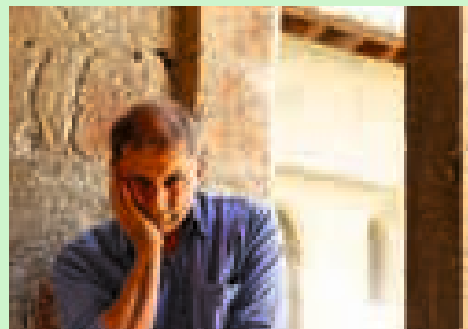
Slutligen uppträder de fem på scenen för att berätta hur det gått för var och en av dem. De flesta har emigrerat eller överväger att göra det. Så var det publikens tur att utsättas för frågor: «Ska Grekland även i framtiden höra till den europeiska familjen?» En cynisk fråga om ett Grekland som kulturellt anses vara Europas «vagg». Men en skog av armar sträcks rakt upp. På frågan om den enda lösningen på krisen i Grekland är att spara lyftes bara ett fåtal händer. Det var en kväll som gav publiken tillfälle att under en kort stund dela grekernas dilemma och att få svara med en stark sympatitytring.

## Krysning av kunstformer i jevn festival

(Avignon) Simon McBurney, ukonvensjonell teaterskaper med internasjonal rekkevidde, var årets festivalkunstner i Avignon. AV FINN WILHELM MATHIESEN

**S**imon McBurney (f. 1957 i Cambridge) er skuespiller, regissør, forfatter og co-grunnlegger av teaterkompaniet Complicite. Han er utdannet ved École Jacques Lecoq i Paris og anerkjent som en av de viktigste teaterkunstnerne i Storbritannia de siste tiårene. Han jobber visuelt og fysisk og har en særpregede måte å kombinere ord, bilder og musikk på, samtidig som han gir skuespillerne stor frihet. På spørsmålet om hvorfor Simon McBurney valgte teater svarer han at det er den mest effektive måten han har funnet for å stille seg spørsmål om ting han ikke forstår – både når det gjelder livet generelt, menneskelig atferd og hvordan sinnet fungerer eller med hensyn til sosiale og politiske spørsmål.

Av hans nyere arbeider bør nevnes operaen *A Dog's Heart* (etter Bulgakovs tekst) i De Nederlandse Opera i Amsterdam, *Shun-kin, Disappearing Number, Measure for Measure, A Minute Too Late, The Elephant Vanishes, Pet Shop Boys meets Eisenstein* (Trafalgar Square) og *Strange Poetry* (med Los Angeles Philharmonic Orchestra i Walt Disney Concert Hall). Andre iscenesettelser omfatter *All My Sons* (med John Lithgow, Diane Wiest, Patrick Wilson og Katie Holmes på Broadway), og *The Irresistible Rise of Arturo Ui* (med Al Pacino i New York, se anmeldelse i NSTT nr. 2/2002 red. ann.). Han har i tillegg bidratt som skuespiller i flere større filmproduksjoner og TV-serier i Storbritannia og USA.



Årets festivalkunstner, den britiske regissøren Simon McBurney. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

### Flerkunstneriske uttrykk

Som festivalkunstner har McBurney vært i nær dialog med Hortense Archambault og Vincent Baudriller for å spikre festivalprogrammet, noe som blant annet har gitt seg utslag i en litt større andel engelskspråklige scenekunstnere enn i de foregående årene (William Kentridge, Forced Entertainment, Steven Cohen).

Et annet kjennetegn ved årets festival er det sterke innslaget av samtidskunst, som gjør den til et langt steg på veien mot utvaskelsen av skillet mellom kunstformene. Det at en anerkjent kunstner som Sophie Calle er invitert med utstillingen *Rachel, Monique*, viser festivalledelsens vilje til å gi flerkunstneriske uttrykksformer stadig mer plass, og til å hevde seg internasjonalt innenfor en samtidig kunstnerisk kontekst. *Rachel, Monique*,

en utstilling hvor Sophie Calle setter i scene sin avdøde mor, er en sterk opplevelse, selv for de uinnvidde. I den flotte kirken, l'Église des Celestins, veier Calle det morbide, groteske, intime og latterlige, men uten at vektskålen tipper. De mest intime øyeblikkene glir aldri over i voyeurisme, og selv ikke en enorm sjiraffbyste midt mellom sorte kniplinger og rosetaver virker malplassert. Kunstneren har for vane å sette seg selv i scene, denne gang gjør hun det over to generasjoner.

William Kentridges utstilling *Da Capo* av diverse skulpturer og med videoprojeksjonene *Breathe*, *Dissolve* og *Return* i La Chapelle du Miracle ble vist gjennom hele festivalperioden fra 7. til 28. juli. Utstillingen tok opp temaene fragmentering, skjørhet og sammenheng, og forskjellige måter å bryte ned og sette sammen igjen et bilde.

Med Marseille som Europeisk kulturhovedstad blir 2013 et hektisk kulturår for det sørøstlige Frankrike. Det er også det siste året teaterfestivalen i Avignon blir ledet av Archambault/Baudriller. Fra høsten 2013 overtar scenekunstneren Olivier Py. Neste års festivalkunstnere er skuespilleren og iscenesetteren Stanislas Nordey og forfatteren, skuespilleren og iscenesetteren Dieudonné Niangouna.



*Mesteren og Margarita* i regi av festivalkunstner Simon McBurney. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

# Effektfull, men litt tamt

(Avignon): Simon McBurney med en energisk og visuelt gjennomført *Mesteren og*

*Margarita*. AV FINN WILHELM MATHIESEN

THE MASTER AND MARGARITA Etter Mikhail Bulgakovs roman. Regi: Simon McBurney. Scenografi: Es Devlin. Lys: Paul Anderson. Lyd: Gareth Fry. Video: Finn Ross. Hovedscenen/La Cour d'Honneur

**S**cenen er nærmest tom med unntak av et bord, et par stoler, en seng og noe som likner på en smal, grå kommenta-

torboks. Forestillingen begynner, et tjuetalls skuespillere kommer inn samtidig, og handlingen akselerer plutselig med en rekke glimt fra hele historien. En eksplosjon av energi hvor vi etterpå skjønner at Margarita har mistet sin Mester, at han er internert på galehus. Mesteren blir simultanfilmet og projisert på ett av de høye vinduene i borggården. Et kjempemessig portrettfoto av Stalin blir

vist før Pontius Pilatus entrer scenen i naziliknende stil og klager over en forferdelig migrene. En naken og mager Jesus blir ført inn og bedt om å forklare seg. Jesus får migrenen til å forsvinne, men den romerske Hegemonen forstår etter hvert at han ikke vil klare å redde ham fra folkemassen. Det bryter ut kaos på scenen, og med ett er hele bakveggen fullstendig dekket av en video-projisering av et gammelt kart over Moskva som på Google-liknende vis zoomes inn til Patriarkparken der vi møter Berlioz og Biezdomny som diskuterer Jesus.

### Illusjoner og sympatisk djevel

McBurney sjonglerer frem og tilbake mellom disse tre historiene i henholdsvis Moskva og Jerusalem, uløselig knyttet til hverandre i Bulgakovs mesterverk. Og det er en dyktig sjonglør vi har med å gjøre. Med god hjelp av Paul Andersons lys og fantastiske videoeffekter ligger det en eim av 1930-tallets Moskva over scenen. Scenografien er svært enkel og magien skapes ved hjelp av video- og lyseffekter og ikke minst drevne skuespillere. Når vi møter Woland (djevelen) virker han sympatisk og slett ikke skremmende, men heller ufarlig med en avslepen tysk aksent. McBurney har valgt å la samme skuespiller, Paul Rhys, spille både Mesteren og Woland. Dette symboliserer kanskje at de komplimenterer hverandre, og at lyset ikke kan eksistere uten mørket, og at de er deler av den samme enheten. I form av en marionett fungerer katten Behemoth veldig bra, til og med når han tar kokain og prøver å bakstikke hele Wolands bande. Bulgakovs roman er en satire over samfunnet og det politiske systemet i Sovjet på 30-tallet. Vi befinner oss i forskjellige tidsperioder og på forskjellige steder og universer. Dette er i utgangspunktet ikke enkelt å representere på en scene. McBurneys forestilling har den energien som skal til

for å veksle mellom de forskjellige historiene på en måte som gjør det mulig å følge tråden, og samtidig la oss få oppleve noe av den magien vi finner i Bulgakovs verk. Ved å filme Margarita på scenegulvet liggende oppå en kost for så å projisere filmen samtidig på bakveggen med motgående lys, får henne til å fly foran øynene på oss. Når Woland holder ball og Margarita må møte hundrevis av gjester, er det et fantastisk ball med spøkelses, mumier og zombier i en endeløs rekke satt i scene med enkle grep og dramatisk lyssetting. Mot slutten av forestillingen opplever vi en utrolig scene idet musikken stiger til et veldig drønn og det slår store sprekker i borggårdens bakvegg før hele veggen «raser». Denne illusjonen skapt av video- og lydeffekter er så gjennomført at det blir voldsomt imponerende.

### Manglende galskap

Det er i det hele tatt en svært vellykket forestilling, så hvorfor er jeg allikevel litt skuffet? Det har, tror jeg, noe å gjøre med manglende galskap. Selv om vi opplever en rekke ukonvensjonelle rollefigurer, savner jeg litt mer absurde scener. Det vanskelige med bokbasert teater er at det er umulig ikke å sammenlikne. Jeg blir også overrasket over at McBurney har valgt å være så tro mot den originale handlingen. Nærmest alt er med, og jeg savner kanskje også en annerledes vri på historien selv om han har flettet inn en rekke samfunnsaktuelle betraktninger og et ekstra billedgalleri, Stalin og Hitler. Vekslingene mellom Jerusalem og Moskva blir litt repetitive, og vi blir sittende litt utålmodige og vente på neste illusjon eller scene hvor ting tar litt av...

Alt i alt vil jeg likevel si at det er en svært god, men kanskje litt for lang forestilling. Den har også høstet gode kritikker – så får man heller ta diskusjonen om generell konsensus er en positiv eller negativ faktor en annen gang.



# «Kunstneren må forsvinne»

(Avignon): Komplisert, vakker og poetisk av Romeo Castellucci. AV FINN WILHELM

MATHIESEN

THE FOUR SEASONS RESTAURANT Regi, scenografi og kostymer: Romeo Castellucci. Musikk: Scott Gibbons. Lys: Fabio Berselli. Lyd: Matteo Braglia. Produksjon: Societas Raffaello Sanzio. Gymnase Aubanel

**T**he Four Seasons er en kjent restaurant på 52nd. street i New York. I 1958 ble billedkunstneren Mark Rothko spurt om å male en serie bilder til restaurantens høye vegger, noe han aksepterte. Imidlertid fikk han visse kvaler med tanke på restaurantens gjester, som stort sett besto av jet-settere og bedriftsledere, og han bestemte seg til slutt for ikke å levere bildene som restauranten hadde bestilt. Det er altså Rothkos *negasjon* Societas Raffaello Sanzio behandler i deres nye forestilling, en handling som gjenspeiler tematikken i de to foregående forestillingene, *On the Concept of the Face*, *Regarding the Son of God* og *Pastorens Sorte Slør*. Castellucci ønsker å dissekere det som ligger bakenfor det åpenbare. Den siden vi ikke ser men som eksisterer i form av en mulighet. Regissør Romeo Castellucci er opptatt av negasjonen, det å si nei; men uten at det nødvendigvis betyr noe negativt. Gjennom forestillingen *The four seasons restaurant* blir jeg truffet så hardt av bildene, lydene og vibrasjonene at jeg har inntrykk av selv å være et materiale i tilvirkning. I et møte med Romeo Castellucci på l'Ecole d'Art i Avignon, snakker han om forholdet mellom scene og publikum.

– Jeg liker at tilskueren befinner seg i en tilstand av luftmangel. Man må ikke spørre

seg om hva stykket betyr, men om hva det jeg opplever betyr for meg. Teatret er jo nettopp kontakten mellom forestillingen og tilskueren. Det handler om en strøm eller en tråd hvor ikke selve teaterobjektet er det viktige, men det som skjer i rommet mellom tilskueren og scenen. Hver enkelt tilskuers personlige erfaring må tas i betraktning, og det er derfor åpenbart at forestillingen handler om dem som ser på. Kunstneren må forsvinne. Castellucci er ikke interessant, heller ikke skuespillerne.

## Når rollefiguren forsvinner

Jeg oppfatter forestillingen som todelt, med en fysisk og en intellektuell del. Det begynner med et stummende mørke og en gjennomtrengende høy lyd fra et opptak NASA har gjort av lyden generert av et sort hull (vi forstår hvorfor vi fikk utdelt ørepropper ved begynnelsen). Mørket blir avbrutt av spredte lynglimt. Denne voldsomme opplevelsen blir avløst av en ren, naken og lys scene med ribbevegger i bakkant. En ung, pen pike kledd som ei bondejente kommer inn på den gymsalliknende scenen, tar opp en neglesaks fra forklelommen og klipper symbolsk av seg tungen. En annen pike gjentar handlingen og snart er det et titalls jenter på scenen som har lagt små tungebiter på gulvet. To store, svarte hunder overtar scenen og spiser opp de blodige bitene. Neste scene er satt opp som gresk teater, hvor fire jenter utstyrt med hodemikrofoner bytter på rollene i Friedrich Öhrlings ufullførte tekst *Empedokles' død*. Supplert av koret står de stille ved hver replikk,

*The Four Seasons Restaurant*, regi: Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio 2012. Foto: Christophe Reynaud de Lage/ Festival d'Avignon

men skifter jevnlig posisjon for å skape forskjellige tablåer. Det er ikke Rothko, men renessansen Castellucci refererer til her, med tablåer som bringer tankene til Rafael, Botticelli eller Tizian. Etter hvert byttes stemmene ut med opptak i simultant playback. Rollefigurens konturer viskes på denne måten gradvis ut. Det er uvanlig med så mye tekst hos Castellucci, men det dreier seg jo ikke om en dramatisk tekst i spill på en scene, men om en overføring av noe mellom scene og publikum, hvor teksten kun er en av ingrediensene. På tross av vakre bilder blir det tidsvis veldig langt og stillestående.

– Tiden og lengden er beregnet og innkalkulert som en bestanddel, kommenterer Castellucci. Det er ikke for å være sadistisk at vi gjør dette. Vi ønsker å skape en tilstand av ro som dramaet kan strømme igjennom. Dette realiseres gjennom handlingen på scenen, som med sine referanser til billedkunst og retorikk gjerne oppleves som hypnotisk. Ved å skape tilstander av hypnose og ro nærmer vi oss en viss neoklassisk kjedsomhet.

#### Stummende mørke

Forestillingen er vanskelig å tilnærme seg intellektuelt, og føles mer enn den forstås. Slik kan man si at Castellucci lykkes i å treffe hver tilskuer individuelt, da det er åpenbart at publikum ikke er en homogen masse. Opplevelsen av de forskjellige sekvensene i forestillingen kan sammenliknes med å prøve å se i stummende mørke avbrutt av lysglimt i jevne intervaller. En overveldende scene er den hvor jentene lager en levende masse på gulvet for så å lage et hull i massen som hver av dem fødes gjennom etter å ha blitt kledd av. Én etter én går de nakne av scenen. Det blir mørkt igjen og sceneteppet glir bakover eller fremover for å vise en død hest, eller en mengde sorte kuler spredt utover gulvet. Til slutt blir vi igjen maltraktert av den forferdelige lyden av det sorte hullet, mens to kraftige vifter skaper en storm av sorte fjær i en enorm glassbeholder tvers over scenegulvet. Forestillingen slutter her; men det fysiske avtrykket av lydene, bildene og følelsene blir værende.



# Hipp og urban folkefiende

(Avignon): I *Ein Volksfeind* reiser Thomas Ostermeier spørsmålet om demokratiet har nådd sin grense. AV FINN WILHELM

MATHIESEN



Åpningen fra Ibsens *Ein Volksfeind/En folkefiende*, regi. Thomas Ostermeier. Schaubühne, Berlin 2012. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

Henrik Ibsen: EIN VOLKSFEIND Regi: Thomas Ostermeier. Tilretteleggelse og dramaturgi Florian Borchmeyer. Scenografi: Jan Pappelbaum. Lys: Erich Schneider. Musikk/lyd: Malte Beckenbach/Daniel Freitag. Opéra-Théâtre d'Avignon

**S**måbarnsforeldrene Thomas og Katrine Stockmann har et urbant og koselig hjem hvor det oser av åpent hus. Ved hjelp av et mini-musikkstudio fremfører journalisten Billing og Katrine en tøff versjon av David Bowies *Changes*, før det blir servert spagetti og rødvin. Når Thomas Stockmann kommer hjem og åpner brevet med analysene han ventet på, får han bekreftet sine mistanker: byens vann er forgiftet. Som ansvarlig lege ser Stockmann det som sine soleklare plikt å underrette byens borgere om det som foregår, men ikke alle ser sannheten i samme lys. Ostermeier har skåret Henrik Ibsens samfunnskritiske verk ned til dets

kjerne. Gjennom de sentrale karakterene som er igjen stiller han spørsmålet om hvorvidt sannheten har mulighet til å eksistere i et markedsøkonomisk drevet samfunn. Svaret på dette spørsmålet er nok dessverre nei. Der Ibsen lar Stockmann bygge videre på sin idealisme, etterlater Ostermeier det stockmannske paret i en situasjon hvor de sannsynligvis vil benytte seg av aksjene hennes far, Morten Kiil, kjøpte billig da det ble kjent at vannet var forgiftet. Men før de kommer så langt vil Thomas bli bedratt av Katrine, sveket av sine to journalistvenner, Billing og Hovstad, få sparken av byens ordfører, sin egen bror. Denne klarer å overbevise avisens redaksjon om at det beste for byen er å fortie det hele i påvente av en bedre løsning.

#### Forumteater og green washing

Thomas Ostermeier bruker Ibsens drama som en ramme og har beholdt det grove handlingsforløpet og de sentrale spørsmå-

lene. Teksten derimot, er glimrende skrevet om ved hjelp av dramaturgen Florian Borchmeyer. De sentrale rollene er rundt tretti år gamle eller yngre, og musikken er fengende, moderniserte 1970- og 80-tallslåter. Temaene som kommer opp i diskusjonene er klimaforandringer, miljø, *green washing*, og ikke minst bankkrisen som ligger som en trussel under hele stykket. Thomas Stockmann er i sannhetens tjeneste og vi tilskuere ser frem til at han skal triumfere når et møte med byens borgere blir organisert i samfunnshuset. Men plutselig slås lyset på i salen, skuespillerne kommer ned blant publikum, og det går opp for oss at det er vi som er byens borgere og at debatten skal kjøres mellom oss og dem. Dette forumteateret gir forestillingen en ekstra dimensjon og bidrar til dens suksess («Ostermeier triumferer med sin diagnose av demokratiets krise,» *le Monde*, «... tenner festivalen med *En folkefiende*, som han forvandler til politisk happening verdig mai '68,» *les Inrockuptibles*).

På folkemøtet argumenterer publikum mot Stockmanns ordførerbror, og blir med på Stockmanns ideologi, selv om han på ett tidspunkt går altfor langt. Når lyset slukkes i salen og Stockmann er alene igjen med sine problemer sitter vi med en solidarisk følelse, og med spørsmålet om hvorvidt demokratiet har nådd sin grense. Det *må* jo finnes et alternativ til global markedsøkonomi hvor andre verdier enn profit har mulighet til å eksistere.

I en urban, varm og funksjonell scenografi leverer Ostermeier en svært vellykket og gjennomført teaterforestilling. Når det gjelder forumteater er jeg litt delt. Å blande det reelle og fiksjon i denne typen setting er ikke alltid vellykket. Imidlertid skaper det et fint brudd og lar oss komme mye tettere på skuespillerne enn det som er vanlig, noe som først og fremst tjener slutten av stykket. Forestillingen er ellers stilmessig og tematisk god med flotte skuespillere. Ostermeier er en samfunns-kjenner, og jeg likte spesielt godt at også Stockmann vakler til slutt. Det gir en menneskelig dimensjon i den sosiale og samfunnsdramatiske kritikken.



Seks personer søker en forfatter. Regi: Stéphane Braunschweig. Kostymer: Thibault Van Craenenbroeck. Foto: Christophe Reynaud de Lage

# Pirandello-remake uten gnist

(Avignon): Det er i rommet mellom realitet og fiksjon at Braunschweig er på sitt beste. Historien derimot, er langt i fra så interessant. AV FINN WILHELM MATHIESEN

SEKS PERSONER SØKER EN FORFATTER. Etter Luigi Pirandello. Tilrettelegging, regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. Kostymer: Thibault Van Craenenbroeck. Lys: Marion Hewlett. Lyd: Xavier Jacquot. Cloître des Carmes

**F**ødt i 1964, hører Stéphane Braunschweig til samme generasjon som Arthur Nauzyciel og Stanislas Nordey, og sammen danner de en eksklusiv gruppe av relativt unge franske iscenesettere med internasjonalt renommé. Han er iscenesetter og leder for en av Frankrikes nasjonalscener, Théâtre de la Colline i Paris.

Oppsetningen av Arne Lygres *Jeg forsvinner* i fjor, var en av vinterens store opplevelser, og jeg hadde derfor visse forventninger til *Seks personer søker en forfatter*.

Så vidt på innsiden av et av festivalens flotteste spillesteder, Cloître des Carmes, kjenner jeg igjen Braunschweigs klare linjer i scenografien. På venstre side av den todelte scenen ser vi et hvitt platå med en hvit boks mot en hvit bakvegg. I høyre kant står en Chesterfield-sofa og mot midten to sammensatte hvite bord m/sorte stoler rundt. Minimalistisk og moderne design, som bringer tankene til et arkitektkontor. En mann med notater, teaterregissøren, kommer inn på scenen,

etterfulgt av skuespillerne, to kvinner og to menn. De begynner å diskutere stykket de skal sette opp, og er ikke enige i det hele tatt. I denne scenen skisserer Braunschweig en latterlig karikatur av regissørens og skuespillernes nykker, krav og intellektuelle betraktninger. Skuespillerne diskuterer reality show, det å spille frontalt, radikalitet, og Ibsen vs. Facebook. Denne delen er veldig morsom og lett gjenkjennelig for alle dem som har vært med på en kreativ prosess.

## Mellom realitet og fiksjon

En gruppe mennesker kommer inn fra høyre og det utspilles et lite drama med



skuespillerne som vitner. Familien bestående av seks personer, er rollefigurer i et drama uten iscenesetter eller forfatter. Vi er nå kommet til det punktet hvor interaksjonen mellom virkelige og fiktive personer kan begynne. En speildans hvor rollefigurene krever eksistens men er uenige i hvordan skuespillerne fremstiller dem. Etter hvert som vi får mer innsikt i deres historie vil de forskjellige versjonene av familiens drama vikle seg inn i hverandre. Skuespillerne går inn i rollene som familiemedlemmene, mens familien blir satt til side; bortsett fra at de fremdeles er på scenen og derfor i spill... Og det er nettopp i rommet mellom realitet og fiksjon at Braunschweig er på sitt beste. Bruken av simultan-video, kamera på scenen, skyggespill eller zooming frem og tilbake av scenerommet, er glimrende gjennomført. Historien som fortelles derimot, er på langt nær så interessant, og rollefigurenes forklaringer og tidvis lange monologer, blir kjedelige i lengden. Man kan kanskje spørre seg om hvorfor Braunschweig ønsket å sette opp dette stykket av Pirandello som jo ikke er særlig aktuelt lenger. Tematikken faller litt igjennom, og forestillingen blir mer en demonstrasjon av Braunschweigs sans for finurlige regiløsninger enn et engasjerende og følelsesmessig ladet teaterstykk.



Arthur Nauzyciels iscenesettelse av *Måken*, med scenografi av Riccardo Hernandez, foran Pavepalasset. Foto: Finn Wilhelm Mathiesen

# Høytravende

(Avignon): Arthur Nauzyciels *Måken* er perfektjonert og tidløs, men lang og vanskelig. AV FINN WILHELM MATHIESEN

Anton Tsjekhov: MÅKEN. Regi og tilrettelegging: Arthur Nauzyciel. Scenografi: Riccardo Hernandez. Lys: Scott Zielinski. Lyd: Xavier Jacquot. Masker: Erhard Stiefel. Cour d'Honneur/Pavepalasset

Det er ingen tvil om at Arthur Nauzyciel er en av de mest markante iscenesetterne i Frankrike, for ikke å si Europa i dag. Han er leder for en av Frankrikes nasjonale scener, Centre Dramatique d'Orléans, og har internasjonalt ry for diverse oppsetninger i Europa og USA. I april i år satte han opp Mike Leighs *Abigail's Party* på Nationaltheatret i Oslo. I fjor gjestet han Avignon med forestillingen *Jan Karski – Mon nom est fiction* (mitt navn er en fiksjon), en forestilling som fikk

blandet mottakelse, med alt fra genierklæring til slakt. Hans teater er samtidig, uten å bryte med det tradisjonelle.

I år ble Arthur Nauzyciel invitert av festivalledelsen til å lage en forestilling i la Cour d'Honneur, og *Måken* ble tenkt på i forhold til dette stedet. I en innledende tekst, sier Nauzyciel at *«i kunsten finnes ingen begynnelse eller slutt. Historien er ikke lineær, men en tåke hvor bilder, fragmenter, tomrom og skingrende skrik blandes fritt.»* Det betyr kanskje at fortellingen kun skal ligge under formidlingen av en stemning eller et tankesett, men for meg ble resultatet uklart.

## Måkemasker

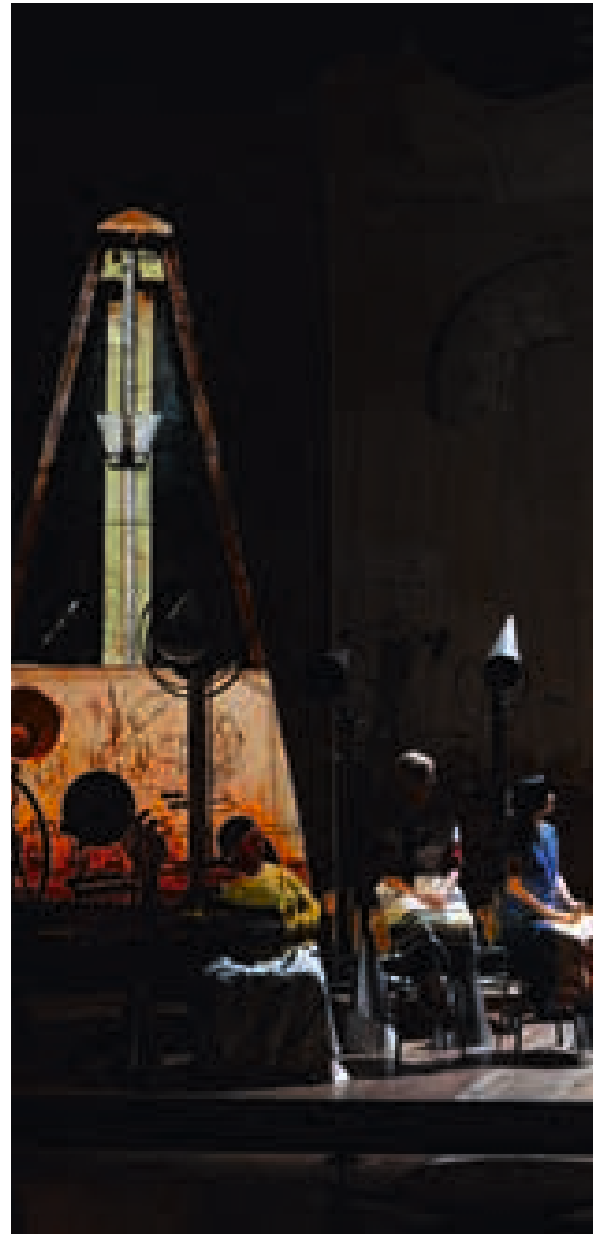
Scenen er imponerende. En gigantisk, gyllenbrun og buet stålkonstruksjon i form av et stort seil står i venstre del

av scenen, og et buet stålplata i høyre del. Scenegulvet er dekket av fin, sort grus. Forestillingen begynner med at Brødrene Lumières film *Entrée en gare de la Ciotat*, fra 1897, vises på stålplaten, som for å minne oss på i hvilken tidsperiode Tsjekhov skrev stykket. En svartkledd mann kommer inn fra venstre, et skudd høres og han segner om. En skuespiller legger på ham en måkemaske før flere skuespillere med liknende masker kommer inn og bærer den døde ut. Inn fra høyre kommer en middelaldrende skuespillerinne, også hun kledd i sort, og leverer følgende replikk: «*Jeg er en måke. Nei, det er feil. Jeg er skuespillerinne...*». Begge disse hendelsene hører med i Tsjekhovs drama, men i en annen scene eller uttalt av en annen rollefigur. Stykket begynner altså med slutten, Konstantin Trepljovs død, og hans mor, Irina Arkadina, med en replikk som egentlig tilhører Trepljovs store kjærlighet, den unge skuespillerinnen Nina.

#### Stilisert iscenesettelse og perfekt diksjon

Iscenesettelsen er stilisert med dyktige skuespillere som leverer replikkene nøyaktig slik Arthur Nauzyciel har bedt dem om. Kun sporadiske og nøye kalkuler-

glipp bryter med stiliseringen, affekten og den overdrevne perfekte og ultrateatrale diksjonen. Den unge skuespillerinnen Nina er forførende og betagende med uskyldig skjønnhet, selv om hun også har karakter og vilje. Den nesten like unge forfatteren Konstantin Trepljov er sårbar og vekker medlidenhet. Noen øyeblikk er fantastiske, blant annet skyggespillet bak Nina når hun spiller Trepljovs tekst, eller når denne siste er på randen av selvmord. Konstantin Trepljov skaper tidvis store teatrale øyeblikk ved måten han beveger seg på, som i sakte film, med følbare melankoli. Men for en som skulle være så uheldig å ikke kjenne teksten og persongalleriet i Tsjekhovs drama fra før, tror jeg at handlingen ville være vanskelig å få tak i. Det er formmessig gjennomført, den store scenen er perfekt balansert og jeg opplever en klar estetikk i de forskjellige tablåene. Men det er langt og stillestående. Jeg mister etter hvert fokus på det som skjer på scenen, slik at det som blir igjen er ord uten mening. Klokken er 02:15 og stolradene dirrer under kraftig applaus med spredte bravorop. Jeg går ut av pavepalasset med en ubehagelig følelse av å ha vært i nærheten av noe uten å få tak i det; som om det har stått en usynlig vegg mellom meg og scenen.



# Forvirrende fortellerkunst

(Avignon): William Kentridge mikser konseptkunst og teater med blandet resultat. AV FINN WILHELM MATHIESEN

Refuse the hour, regi: William Kentridge, 2012. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



REFUSE THE HOUR Konsept og regi: William Kentridge. Musikk: Phillip Miller. Lys: Urs Schoenebaum. Video: Catherine Meyburgh. Opéra-Théâtre d'Avignon

Den sørafrikanske kunstneren William Kentridge er kjent for sine tegninger, trykk og animasjonsfilmer. Disse filmene er preget av konstruksjonsdekonstruksjon hvor en tegning blir filmet, forandret og filmet igjen. Hver forandring blir gitt mellom et kvart sekund og to sekunders filmtid. Denne typen animasjonsfilm er en del av forestillingen *Refuse the hour*, hvor han også blander levende film med animerte bilder. William Kentridge sier selv at han bare er en kunstner hvis oppgave er å skape kunst, ikke

mening. *Refuse the hour* er en reise i oppfattelsen av tid og tidens forhold til menneskets fotografiske avtrykk i universet.

### Kamp mot skjebnen

Musikk er et viktig element i Kentridges forestilling, og han har valgt å installere et mekanisk trommesett hengende fra taket i forkant av scenen. På sidene står diverse objekter tilsynelatende tilfeldig plassert, blant annet flere metallroperter i forskjellige farger, en sykkel på stativ og et lite orkester i høyre kant. Flere små skjermer benyttes til overtekst og til korte utsagn; *undo*, *unsay*, *unremember*, og ikke minst *anti-entropy*, som vi på norsk vil kalle *syntropi*. Syntropi er et sentralt begrep i Kentridges arbeid, og kan defineres som økende orden i et termodynamisk system. Kentridge

jobber altså mot idéen om at universets skjebne er å gå mot stadig økende uorden. Han illustrerer dette med å fortelle oss myten om Persev som ender opp med å oppfylle oraklets profeti når han uvitende dreper sin morfar med et diskoskast. Denne myten ble Kentridge fortalt av sin far da han var gutt, og det forankret en resolutt motvilje i ham mot det ugjenkallelige, det bestemte, det uforanderlige. Historien som Kentridge forteller oss blir stadig avbrutt av forskjellige innslag av sang, musikk, dans, video, noen ganger simultan-video og opptreden med elegant utført interaksjon mellom de to. Det vises også video av noen av Kentridges arbeidere og ikke minst utfører han en performance på scenen hvor han bryter opp en setning i forskjellige bestanddeler, tar den opp igjen på en forskjellig måte, filmer seg selv når han utfører en handling og viser filmen baklengs for å kunne gjøre om på handlingen, gi den en ny vri. *Refuse the hour* handler altså om å kjempe mot det avtrykket som vi legger igjen i alt vi gjør for å kunne ha muligheten til å gjøre det om igjen, å forandre tidens gang.

### Tidens relativitet

Det er en interessant og kompleks tematikk i denne forestillingen, som vel har like mye med en form for konseptuell samtidskunst å gjøre som med teater. Begreper som *the injustice of coincidence*, eller *tidens relativitet* kan jo gi en litt å tenke på. Tid er jo ellers ikke noe enestående tema, jeg tenker blant annet på Lars Von Triers film *Europa* og Christian Marclays mer aktuelle videoarbeid, *The Clock*. Forestillingen er en blanding av elementer fra William Kentridges arbeid, musikk og dans fra Sør-Afrika, greske myter og referanser fra fotografi, filosofi, fysikk, samt en klar hyllest til en av filmens pionerer, Georges Méliès. Sammenhengen mellom alle elementene blir imidlertid noe uklart og det er lett å miste tråden mellom det Kentridge forteller og de andre innslagene. Det er mye interessant og noen svært vakre øyeblikk mot slutten av forestillingen, men jeg synes stykket mangler den helheten som kunne gjort det til en virkelig god teateropplevelse.

## Den ukjente X

**Innlegg på møte i revolusjonsrådet med tema frihet på Black Box 11. november 2012.**

**[Framført sittende, med rød blinkende bokførercap og gul leddet målestokk.]**

AV INGVILD HOLM

**G**od kveld. Takk for invitasjonen. Dette innlegget har tittelen DEN UKJENTE X og er et regnestykke som ser på variabler for frihet, eller autonomi i scenekunsten. Kunsten er her den ukjente X i en fri matematisk tolkning av parametre og variabler i et sannsynlighetsrom. Det er lineær regning med ukjente størrelser, og verdiene som settes inn er avgjørende viktig for resultatet.

Jeg skal forklare noen av begrepene (*holder i målestokken*):

*Parametre* er variabler eller størrelser som kan ha forskjellig verdi, men som i hvert enkelt tilfelle blir gitt én bestemt verdi som påvirker utfallet.

En *variabel* kan være fri eller ufri. For et entydig svar er verdien fastlagt eller ufri. For flere mulige svar er verdien ukjent eller fri. Et regnestykke med mange ukjente variabler er et vanskelig regnestykke.

*Stokastisitet* er gresk for å gjette, og er egenskaper i en struktur eller en prosess eller en modell når man ikke kan si hvilke tilstander de vil ha i framtiden. En hendelse kalles stokastisk hvis den inntreffer med en kjent eller målbar hyppighet eller sannsynlighet, men uten at man kan forutsi når. Statistisk sagt har stokastiske prosesser en

sannsynlighetsfordeling. Det er med andre ord ikke tilfeldig hvis X ikke oppstår.

Prosesser som ikke er stokastiske, kalles deterministiske.

(*Lager et sannsynlighetsrom med målestokken*): Dette tegnet ( $\Omega$ ) er det matematiske begrepet *sannsynlighetsrom* som brukes i *sannsynlighetsteori*. Teorien ble utviklet på 15- og 1600 tallet for å finne ut hvordan man mest rettferdig skulle fordele potten i et uavsluttet pengespill. Et *sannsynlighetsrom* er et trippel og består av  $\Omega$ ,  $F$  og  $P$ .  $\Omega$  er en ikke-tom mengde. Hvert element i  $\Omega$  er et potensielt resultat av et tilfeldig eksperiment.  $F$  er en algebra av sannsynlighetsrommets delmengder, kalt hendelser, eller parametre og variabler.  $P$  er et mål på  $F$ , det vil si verdien av den.

*Den klassiske sannsynlighetsdefinisjonen* er når sannsynligheten for at noe skal skje er lik forholdet mellom antall gunstige utfall og antall mulige utfall. Det betyr at hvis vi legger 10 svarte og hvite kuler i en hatt, der de 9 svarte er institusjonen og den ene hvite det frie feltet, er sannsynligheten



«Revolusjonsrådet» er et av mange initiativer fra TeaterTanken. I en mer uformell og humoristisk ramme enn seminarene har det fungert som en serie improvisatoriske samtaler om nødvendigheten av endringer i norsk teater, både organisatorisk, økonomisk og kunstnerisk.

Rådet er et forsøk på å åpne relasjonen mellom tilskuere og aktører og legge til rette for aktiv, engasjert, spissformulert og lyttende uenighet.

Fem tidligere møter har vært avholdt i *Dælenenggata; lokale for scenekunst*, som nå er solgt på boligmarkedet. Det sjette og siste møtet med tema frihet ble derfor avviklet på Black Box 11. november 2012 i etterkant av Rasmus Jørgensens *God ID*. Innledere var Nina Ossavy, Rasmus Jørgensen, Melanie Fieldseth og Ingvild Holm. Sistnevntes innlegg trykkes i sin opprinnelige performative form. Teksten ble fremført sittende, med rød blinkende bokførercap og gul leddet målestokk.



Rekvissitter. Foto: Ingvild Holm.

for man trekker en hvit kule lik 1 av 10. Sannsynligheten for at man trekker en svart kule er lik 9 av 10.

Et annet eksempel er utfallet av et terningkast som gir et mulig utfallsrom  $S = \{1, 2, 3, 4, 5, 6\}$ .

Vi innfører en stor  $X$  som representerer utfallsrommet før terningen kastes. Stor  $X$  er foreløpig bare funksjonen stor  $X$ , men noen har bestemt hvilke verdier stor  $X$  kan ha, selv om verdiene er ukjente før eksperimentet er utført.

Hvis stor  $X$  er kunsten, og liten  $x$  er et måleresultat, vil uttrykket stor  $X =$  liten  $x$  bety at stor  $X$  antar samme verdi som liten  $x$ .

Følgende regnestykke har ingen fastlagt verdi for hverken musikalere, institusjoner, de forskjellige fagfeltene eller det såkalt frie feltet. Det skiller ikke mellom eventuell kommersiell  $X$  og annen  $X$ , men mellom  $X$  og ikke- $X$ , eller mening og mangel på mening. Det regner på verdier rundt struktur og språk, der frihetsbegrepet skal forstås som hele teater- og scenekunstheltets mulighet for produksjon av  $X$ .

Videre skal  $F$ ; variabler kommenteres, gis en  $P$ ; verdi, og anta en løsning. Hvis stor  $X$  er løsningen i regnestykket setter vi for enkelthets skyld bokstaven  $k$  for kommentar,  $v$  for verdi, og  $s$  for delsvar.

Hvis kunsten er  $X$ , og statsbudsjettet er en kjent størrelse eller en konstant, kan vi legge inn følgende variabler. Legg merke til at regnestykket er komplekst, og at enkelte variabler framstår med tydeligere kommentarer, verdier og svar enn andre. Helt sentrale variabler er muligens glemt eller utelatt, kanskje jeg gjentar meg selv, og husk at alt henger sammen.

#### **Variabel a) Dialog.**

$k$ : Den offentlige dialogen er lite konstruktiv og praktiserer en tildels overbevisende proteksjonistisk argumentering som gjør feltet ufritt og fordomsfullt.

$v$ : Pågående offentlig krangling gjør

oss dumme, ufarlige, maktesløse og litt latterlige.

s: Hør bedre etter, og tenk nøye gjennom de videre variablene.

**Variabel b) Kontroll.**

k: Krav om stadig flere søknader og rapporter viser stigende statlig kontrollvilje. Hvis X er ukjent, hvorfor må noen av oss beskrive den i detalj flere år i forveien? Kontroll gir myndighet og forvaltning stadig mer makt over hva som produseres.

v: Instrumentell.

s: Tillit.

**Variabel c) Trygghet.**

k: Myten om at kunstnere må være fattige for å skape god X er propaganda. At kunstnere flest ikke vil være storforbrukere er en ideologisk og moralsk sak.

v: Det er fint å føle seg trygg.

s: Regn med variabel a, b, c, d, e, f.....t.

**Variabel d) Profesjonalisering.**

k: Myndighet og forvaltning sier de vil profesjonalisere det frie feltet organisatorisk og kunstnerisk.

v: Uten mer penger blir resultatet et kunstfelt av slitne amatører som må tjene pengene et annet sted.

s: Hvis man ønsker et profesjonelt fritt felt må man sørge for at feltet blir behandlet som profesjonelle og at inntekten blir til å leve av.

**Variabel e) Eksperiment.**

k: Alle vil ha innovasjon, mens de fryser av eksperimenter.

v: Innovasjon er nyttig. Eksperimenter er det ingen som vet hva fører til.

s: Ikke vær en bokfører. Vær en opprører.

**Variabel f) Motstand.**

k: Hvis motstand er pålagt, og ikke utgjør noen forskjell, blir det vi gjør ren underholdning.

v: Motstand og brudd på regler kan korrigere fastlåste forestillinger.

s: Jeg viser til virksomheten i Dølenengata og TeaterTanken, og nærmere 30 møter i løpet av knappe seks måneder, pluss arrangementer i regi av andre.

En kanin kom inn i en butikk og spurte:

– Har du salat?

– Nei, svarte ekspeditøren.

Neste dag kom kaninen tilbake:

– Har du salat?

– Nei! svarte ekspeditøren oppgitt.

Dagen etter var kaninen der igjen:

– Har du salat?

– Nei!! ropte ekspeditøren:

– Og hvis du kommer tilbake og spør om det samme en gang til så spikrer jeg deg opp på veggen!

Neste dag kom kaninen og spurte:

– Har du hammer og spiker?

– Nei, svarte ekspeditøren.

– Har du salat?

**Variabel g) Radikalitet.**

k: Det er et kultur- og samfunnspolitiske problem hvis radikale og kollektive organisasjonsformer og kunstsyn underlegges nykonservatisme og markedsliberalistiske forståelser og regnemåter. Proteksjonisme er det motsatte av radikalitet.

v: Radikal virksomhet kan gi veldig lekne og funksjonelle hjerner.

s: Teatersjefer, forbund, organisasjoner og den øvrige makta må gå til ytterligheter og radikale grep for å utjevne forskjellene.

**Variabel h) Mangfold.**

k: Bevilgende myndigheter vil at vi skal være nyttige. Samtidig er X pålagt å yte motstand. Mye tyder på at det lønner seg å være snill.

v: Ufattelig stor og kompleks. Veldig mange tall og symboler, i et endeløst globalt regnestykke for frihet, likhet og brorskap.

s: Begrepet er ingen god målestokk for det ukjente X. Ikke bruk det.

**Variabel i) Struktur.**

k: X kan oppstå i alle organisasjonsformer og rom.

v: Byråkrati vs X.

s: Vær oppmerksom på den omvendte pyramiden. Hvis X er her nederst (viser på målestokken), og er den produksjonsenheten eller det arbeidet resten av virksomheten er avhengig av bør man ikke stable

administrasjon og signalbygg og alle mulige andre funksjoner oppå i det uendelige, for da blir X undertrykt.

**Variabel j) Tilhørighet.**

k: Det er like meningsfullt å lage X innenfor en institusjon som utenfor.

v: Fellesskapet i lengre samarbeid.

s: Store fellesskap bør være generøse.

**Variabel k) Språk.**

k: Utviklingen av det såkalt nyskapende foregår i stor grad enten på små bortgjemte loft i de store teaterhusene, eller i det frie feltet, – da gjerne på litt udde steder som det heter fordi det frie feltet har få rom tilgjengelig. Dette er rom med lav status for det såkalt brede publikum. De har gjerne små administrasjoner, om noen i det hele tatt, og lite midler og makt når det gjelder å nå ut med formidling. Ikke rart hvis publikumsantallet er lite. Jeg sier hvis. Mange tall tyder på at disse forestillingene trekker mange og nye folk, og mye tyder på at mange i det frie feltet faktisk liker seg utenfor institusjonen. Når vi i det frie feltet virker litt skremmende på dere i institusjonen må dere huske på at vi ikke nødvendigvis er ute etter dere og huset deres, men at summen til teater i statsbudsjettet skal fordeles mer rettferdig.

v: Det er ingen vedtatt sannhet at nyskaping nødvendigvis er synonymt med X, eller at det alltid er X i en klassiker. Det er heller ikke sant at eksperimenter passer bedre på loftet enn på hovedscenen. Husk at hvis du alltid sier at du trenger musikal og kommersielle forestillinger for å ha tallbalanse og et stort publikum, blir det du sier sant, selv om det er usant, og du begynner å tro på det selv.

s: Snakk om teaterfeltet som ett felt. Snakk alltid om X, ikke tall. Ikke skill mellom stort og smått. Snakk om X i musikalen eller det folkelige på samme ordentlige måte som du snakker om X i en sær forestilling eller i nyskrevet dramatik. Når publikum og myndigheter venner seg til at teatret snakker om og presenterer X, og ikke forskjellige ferdigdefinerte sjangre, kan man kanskje sette opp musikalen på en kunstnerisk interessant måte på den lille scenen, og det

såkalte sære som vi for lengst har sluttet å kalle smalt på hovedscenen, og publikum vil uansett komme, ikke fordi det defineres som lett tilgjengelig eller motsatt, men fordi det blir argumentert like sterkt for X i absolutt alle produksjoner uansett hvor.

**Variabel l) Individ og kollektiv.** –

k: I kapitalisme og markedsliberalisme har enkeltindividet hovedrollen. Når fattigdom anses som en personlig skam og ikke som en konsekvens av politikk og rådende kultursyn kan det å velge en lavinntektstilværelse innenfor forskjellige former for X innebære strukturell undertrykkelse.

v: Når kollektivet ser dyrere ut enn enkeltindividet er det en grov misforståelse.

s: Kjære kamerater, foren eder for teatret, som uansett form er kollektiv virksomhet og dermed motstand mot den rådende tellemåten.

**Variabel m) Status og makt.**

k: Å befinne seg innenfor en institusjon gir makt og status som ikke må brukes til å drive hersketeknikk og tryning av andre med mindre makt og annen status. Det er nedrig, og man tenker umiddelbart at vedkommende må ha veldig liten selvtilit eller være litt dum. Men det sa jeg ikke, for det er nedrig og smålig.

Det er fint på utsiden, så lenge man ikke er blakk. Utsikten er en helt annen. Man legger for eksempel merke til at statusen for omreisende er svært lav. Veldig mange mener at de uten fast jobb er snyltere, og ikke ordentlige folk.

v: Farlige holdninger.

s: Institusjoner har makt og status til å gjøre radikale og sosiale grep. Først må de legge vekk fastlåste forestillinger om hva og hvem som passer hvor og hvorfor. Så må de slutte å finlese de statlige føringene. Da blir de og vi fri til å behandle stat og publikum som folk med gode hjerner og et stort potensiale.

**Variabel n) Rettigheter.** —

k: Uten ansettelse får man ikke fødselspenge. Heller ikke sykepenge eller trygd. Man blir minstepensjonist. Skuespillerforbundet sier at man bør spare i aksjefond. De anbefalte Skagenfondene.

v: Man er jo for det meste frisk, og man holder seg godt.

s: Si det videre til forbundene og organisasjonene. Ikke glem kaninen.

**Variabel o) Alder.**

k: Alle er unge, og så blir de eldre.

v: Det sies at man blir klok av erfaring.

s: Bruk de gamle. Sørg for at også de utenfor institusjonen kan bli gamle i jobben.

**Variabel p) Økonomi.**

k: Kvalitets X'en har tradisjonelt insistert på frihet fra kapitalen. Tall og regning har vært et tilsmusset ikke-tema. En slik tilnærming til egen virksomhet er nok bra på mange måter, men i akkurat denne tiden er det en lite lur strategi som kan gi strukturell marginalisering og tap av status, posisjon og forutsetning for makt og påvirkning.

v: Penger.

s: Snakk alltid om en rettferdig fordeling av midlene mellom institusjonen og det frie feltet i en struktur som gjør det mulig å oppdrive X.

**Variabel q) Formidling og offentlighet.**

k: Hvis man er utenfor institusjonen.

v: Må man gjøre veldig mye selv.

s: Da er det bra hvis institusjonen bidrar med formidling selv om man ikke spiller i deres hus, og er mer løst tilknyttet, det vil si, gjør det man vil.

**Variabel r) Rom.**

k: Når man gjør det man vil vil man av og til gjøre det i bestemte rom og sammenhenger utenfor teatret. Eller i et mellomrom i teatret.

v: Rommet og sammenhengen.

s: Lage en oversikt for hver by over mulige tilgjengelige rom, inkludert en ordening som sørger for teknikk og formidling. Åpne flere rom i teatret, og bruk mellomrommet mellom oppsetninger på de store scenene til å vise annen scenekunst.

**Variabel s) Gode råd.**

k: Et lite kulturforskningsmiljø leverer rapporter og forskningsresultater i et lærd

og fornuftig akademisk idealspråk, og brukes som redskap i kulturpolitikken.

v: Stadig større.

s: Gi råd selv.

**Variabel t) Mening.**

k: Frihet blir irrelevant hvis det man gjør ikke har mening.

v: Ja.

s: – Just what is it that you want to do?

– We wanna be free

We wanna be free to do what we wanna do

And we wanna get loaded

And we wanna have a good time

That's what we're gonna do

No way baby lets go

We're gonna have a good time

We're gonna have a party

I don't wanna lose your love

– Just what is it you wanna do?

– I'm gonna get deep down, deep down

I said, I'm gonna get deep down Deep down

Woo hey!

We wanna be free to do what we need to do

Let's go!

I don't wanna lose your love

We wanna be free to do what we need to do

Ahhh yeah

(Primal Scream)

Et sannsynlighetsrom kan være stort eller lite. Man kan regne med få eller mange variabler. Variablene kan gis liten eller stor verdi. Man kan regne stokastisk med frie variabler eller ufritt og deterministisk som i endringsvegving, prinsipper og konstanter. Man kan regne slik at regnestykket ikke gjøres av andre felt med enklere regnemåter. Man kan regne slik at de frie variablene forblir frie og til fordel for X.

Regnestykket er komplekst. Det har uendelige løsninger og går bare opp i det ukjente X.

Kjære alle i forsamlingen som er gode i matematikk. Jeg beklager formelle feil i begreper og regnestykke, men det er min kunstneriske frihet og plikt å regne med andres begreper, språk og strukturer.

Dette er svaret. Er det noen spørsmål?

# ANMELDELSE

## En dekonstruert drøm

I *Jeg svarte på en drøm* møter vi Marte Goksøyr, som seg selv, et menneske med Down's syndrom, og som Jeanne D'Arc. Goksøyrs drøm er å få være skuespiller. Når forestillingen dekonstruerer både teatermaskinen og skuespillerkunststen, settes imidlertid både Goksøyrs drøm og skuespilleridealet på spill.

AV MARCO DEMIAN VITANZA

JEG SVARTE PÅ EN DRØM Idé og manus: Siv Svendsen. Bearbeidet av Johannes Dahl, Marte Wexelsen Goksøyr og Siv Svendsen. Dramaturg: Kai Johnsen. Scenografi: Inger Astri Kobbervik. Lys/lyd/ video: Ole Jørgen Løvås, Cathrine Kleivdal og Kenneth Jordhøy. Produsent: Dramatikkens hus. Gjestespill Nationaltheatret, Amfiscenen, 17. november

Forestillingen *Jeg svarte på en drøm* veksler mellom ulike formspråk og virkelighetsnivå. Tidvis står Marte Goksøyr alene og leser opp tekster, som har form av egne refleksjoner eller politiske ytringer. Tidvis sitter hun sammen med aktør Siv Svendsen i intervju eller samtale. Og tidvis spiller hun Jeanne D'Arc mot Endride Eidsvold (som dauphinen/ kongen).

Dette siste nivået foregår i første omgang bak en skjerm, med live-videoprojisering på den samme skjermen. Med bruk av *blue screen* opptrer Goksøyr og Eidsvold som Jeanne D'Arc og kongen, foran kitsjaktige bakgrunnstablåer. Så plukkes Jeanne D'Arc-fiksjonen stadig mer fra hverandre. Skjermen de skjulte seg bak raseres, og hele det tekniske maskineriet blir blottstilt.

### «Skuespilleren»

Det er ikke bare skjermen, den fysiske fasaden, som ramler sammen i *Jeg svarte på en drøm*. Gjennom hele stykket diskuteres «skuespilleren» som konstruksjon, både implisitt og eksplisitt. I begynnelsen parodieres

en svært teatral spillestil, når Eidsvold opptrer som den fortvilte kongen uten mot til å møte den engelske hæren. Goksøyr bryter fiksjonen ved å konfrontere Eidsvold med at han overdriver, og sistnevnte parerer med å si at de tross alt er på Nationaltheatret, «et helt hus som er skapt for å overdrive». Disse parodiene og satiriske bemerkningene gir forestillingen et vellykket humoristisk preg.

Med sin funksjonshemming er Goksøyr på mange måter forskjellig fra den typiske skuespilleren. Det er knapt noen skuespillere som fyller det relativt store mellomrommet mellom den typiske skuespilleren og Goksøyr. De fleste profesjonelle skuespillere står på en måte i ei normalitetsklynge, hva angår bakgrunn, kroppslig utseende og skoloring – selv om denne klynga ofte representerer en slags annerledeshet i samfunnet som sådan.

I denne forestillingen blir vi nødt til å vurdere hva en skuespiller egentlig er, bør være og kan være. Men når «skuespilleren» som konstruksjon blir plukket fra hverandre, dekonstrueres også Goksøyrs drøm. Det er i prinsippet ikke noe galt i å tukle litt med drømmer, men jeg er usikker på hvor bevisst dette valget har vært. Mot slutten av forestillingen presenteres forestillingen vi er vitne til som en virkeliggjøring av drømmen om å stå på Nationaltheatrets scene. Men svarer egentlig forestillingen på Goksøyrs drøm? De dekonstruerende grepene gir virkeliggjøringen av drømmen en bismak.

### Politisk potent?

Forestillingen fungerer langt på vei som et talerør for Marte Goksøyr, både hennes drømmer og politiske ytringer. Gjennomgående er hennes sterke synspunkt i debatten om tidlig ultralyd for å utrede om fostre har Downs syndrom. Hun får blant annet Eidsvold til å lese opp en transkripsjon av Stoltenbergs tidligere uttalelser om ultralyd. Vi får høre et løfte om at «screening mot Downs syndrom kommer ikke denne regjeringen til å gå inn for.» Et løfte som altså er brutt. Her spiller Eidsvold igjen med den overdrivende spillestilen. Denne gangen er det imidlertid ikke ment som teaterparodi, men som et grep for å gi en grotesk klangbunn til Stoltenbergs ord. Dette er ett av de mest vellykkede partiene i forestillingen. Det politiske og saklige språket til Stoltenberg blir fylt med den samme voldsomheten som ordene egentlig bærer med seg. Her bryter politikens skuespill på interessant vis med teatrets skuespill.

### Stylter

Selv om ytringene kommer sterkt fram i *Jeg svarer på en drøm*, er det relativt tydelig hva forestillingen vil at jeg skal synes, og hva jeg skal føle. Det fines nesten ingen tomrom som publikum selv er nødt til å fylle ut. Man blir ikke satt i noen krise som tilskuer, og det er snarere



Marte Goksøyr i *Jeg svarte på en drøm*, tekst og regi: Siv Svendsen. Dramatikkens hus 2012. Foto: Julie Høigilt

et emansipasjonsprosjekt for Goksøyr enn for publikum.

Jeg tror det er viktig å få fram Goksøyr sin fortelling, fordi den kan inspirere andre som vil nå fram med sine drømmer, uansett hindringer. Samtidig kunne forestillingen ha vært ærligere i forhold til utfordringene som oppstår når et menneske med Downs syndrom ønsker å virke som skuespiller. Siv Svendsen og Endride Eidsvold fungerer på et vis som «stylter» for at Goksøyr skal nå høyere. Selv om de gjør en god jobb, ville det kanskje stått enda mer på spill i forestillingen hvis Marte Goksøyr sto uten disse styltene, og dermed ble nødt til å vise enda mer sårbarhet.

### Reell krise og fiktiv krise

I forestillingen iscenesettes et problem: Goksøyr «later som» hun sliter med å huske en latinsk tekst i Jeanne D'Arc-fiksjonen. Eidsvold spiller oppgitt over Goksøyr's manglende evne til å huske teksten. Problemet er relevant og

reelt, men løses med en slags normaliserende spøk: Eidsvold kunne heller ikke ha levert en tekst på kinesisk, sånn helt uten videre...

På den bestemte kvelden jeg så forestillingen, sto Goksøyr et øyeblikk litt fast i teksten i en lengre monolog (som hun ellers leverte veldig sterkt). For meg var dette øyeblikket mer interessant enn den fiktive iscenesettelsen av det samme problemet. Et kort øyeblikk fikk jeg oppleve en sårbar Goksøyr som sto og kjempet med drømmen sin – helt reelt. Men hun fikk raskt suffli og fortsatte monologen sin. Det var imidlertid i det korte øyeblikket før sufflien kom at jeg ble konfrontert med noe reelt vanskelig og problematisk. For det er i smerten ved å ikke finne ordene at det menneskelige kommer fram. Det er gjennom sprekke i veggen at lyset

slipper inn. Jeg ville gjerne ha sett mer til den Marte Goksøyr som *ikke* kan. Fordi jeg tror det er *den* Marte Goksøyr som har mest å fortelle meg. Det er i kamp med et problem at menneskeligheten kommer tydeligst fram. Den er ikke perfekt. Men den er ekte.

*Jeg svarte på en drøm* stiller interessante spørsmål på politisk nivå og setter på spill hva en skuespiller egentlig er for noe. Hovedpersonen selv, Marte Goksøyr, har en tydelig personlighet som det er verdifullt å lytte til og interessant å bli kjent med. Hennes scenepersonlighet er sterk og er med på å redefinere

hva skuespill kan være. Samtidig kan vi tåle mere av Marte Goksøyr. Vi har blitt kjent med hennes drømmer og hennes evner til å få dem gjennomført. Men hun er også velkommen til å dele mer av sin sårbarhet.

## Jeg ville gjerne ha sett mer til den Marte Goksøyr som ikke kan



## «Skammer du dig slet ikke?»

(København): «Nej!», siger Lulu. Det gør den danske instruktør Kathrine Wiedemann heller ikke i sin iscenesættelse af Frank Wedekinds klassiker.

AV MORTEN KOEFOED

Franz Wedekind: LULU Instruktion: Kathrine Wiedemann. Bearbejdelse: Solveig Gade og Kathrine Wiedemann. Scenografi og Kostume: Christian Friedländer. Lysdesign: Åsa Frankenberg. Det kgl. teater, 8. november

sin opsætning af *Lulu* på Det Kongelige Teater i København, går Wiedemann målrettet efter skønheden. Skønheden og skamløsheden. Dryppende af blodet fra Jack the Rippers kniv. Eller i Lulus egen skikkelse, der spejler sig i en urinpyt, hun selv har efterladt på scenen.

Skamløsheden eller skønheden i piskesmæld, numsesmæk, kønsvæsker og savlende mandlig dobbeltmoral. Skønhed og skamløshed i en og samme person. I et og samme objekt.

Wiedemann er en af Danmarks absolut mest solide instruktører – måske af en ældre skole end en Lollike, men ikke desto mindre en der har flyttet flere milepæle på de danske scener. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at netop hendes opsætning af den faldende Lolita-dukke Lulu, ikke trækker rigtig i publikum.

### Dance makabre

Det er en *dance makabre* Wiedemann iscenesætter. Ikke kun i andet akt, hvor Lulu tager sin tur i lykkehjulet i de parisiske saloner – men hele forestillingen igennem. En stilistiske koreograferet iscenesættelse af pigen i bleg underkjole og strittende brystvorter. Hvidkalkede ansigter og smukke former.

Den ene imponerende scenografi afløser den anden. Teaterkulisserne bliver kastet rundt efter for godt befindende og hele scenegulvet løfter sig i den ene side, så det bliver op ad bakke for den idealistiske avisskribent, Franz Schöning blot at komme ud af døren. Han både flygter fra sin Lulu og kan ikke undvære hende. Han både taler om sin egen skam-

løshed og fornægter den. Ligesom resten af mændene, der hænger i en kødrand omkring den unge pige.

Af og til forsinker det også handlingen. De mandlige skuespillere kan have utrolig svært ved at komme videre. De hager sig fast til håndtaget, skubber sig langs væggene og falder på halen fordi det nu engang er komedie med en god del ironisk distance – på godt og ondt!

### Handlingen – alle dør!

Ellers er der fart nok i foretagendet: den attenårige Lulu skal males med en ældre ægtemands tilladelse. Så dør han. Lulu bliver gravid. Hendes ny mand, altså maleren, dør. Hendes næste ægtemand, den idealistiske avisskribent og mæccen overtager hende. Han dør. Eller Lulu kommer til at skyde ham og han dør.

Herfra begynder faldet. Sansning og lyst er et fald, sagde en fransk tænker vist engang om Francis Bacons billeder. Det er først når vi falder, at vi virkelig mærker noget. Al den lyst, nydelse, pisk og smæk, som Lulu har dyrket indtil da, er ingenting i forhold til det, der kommer: prostitution, angst, udnyttelse. Hun får lov at opleve det hele. Også til sidst en morder: *Lulu dør!!*

Det er en rigtig flot, meget æstetisk forestilling. Helt op og ringe kommer den imidlertid

først når Maria Dalsgård, med store opspilede øjne og åben rød mund tripper over scenen som en trettenårig jomfru, der leder efter sin mor. «Mama. Mama. Mama.» Ikke blot overhaler hun Lulu indenom, da hun tilbyder sin netop ruinerede mor, at blive sat salg – ‘for et højt, højt, højt beløb’. Hun kommer indirekte også til genfortælle Lulus egen historie, da hun som trettenårig solgte blomster på gaden uden noget under kjolen.

Det er klart, at den koreograferede stil ikke nødvendigvis favoriserer dybtgående karakterportrætter. En Franz Schöning (Jens Albinus), der hele første del igennem taler med påtaget noget anstrengt dyb stemme bliver nok lidt kedelig. Slapstick modellen bliver i sig selv et objekt for ironi – ligesom også Wedekinds tekst. Det efterlader da helt klart et spørgsmål, om der ikke er andre karakterer i stykket som kunne være spændende? Eller er der kun en væsentlig karakter: Lulu?

Efter at have set stykket i Katrine Wiedemanns opsætning står jeg selv lidt tilbage med en fornemmelse af, at det ikke så meget er mændenes attraktion efter Lulu, der er så interessant – altså objektificeringen og det ødelæggende begær.

Uden at hun får specielt meget plads at agere på, står en karakter som Martha Schwitz, måske i virkeligheden mere frem: kvinden der forelsker sig i Lulu og følger hende hele vejen til både Paris og rendestenen i London. Det virker som om hun har en langt dybere attraktion, måske ligefrem en form for omsorg for sit objekt. På samme måde som faderen, der midt i hans forsørgelsesproblematik med Lulu, også har flere momenter af reel omtanke på hendes vegne.

### Theatrum mundi

Valget af teatret som kulisse er på mange måder også spændende. Wiedemann kunne sagtens have sendt referencer ud over teaterscenen. Ladet os høre basrytterne fra Sunny Beach, det bulgarske party-resort hvor der dyrkes en hvis ungdommelig hedonisme. Eller fundet et par æstetiske Loreal reklamer til at gøre forestillingen dagsaktuel.

Det gør hun ikke. Vi får lidt taffelmusik til at ledsage scenskiftene, noget pornoorgel og et James Bond lignende tema fra tiden omkring *Goldfinger* og Shirley Bassey.

Her kunne man godt sammenligne nogle af hendes æstetiske valg med dem som en Derek Jarman foretog i 1980'erne, fx. i filmen *Carravaggio*, der i øvrigt også beskæftiger sig med det ødelæggende begær.

Egentlig er det et mærkeligt stykke af Wedekind. Det har helt sikkert i sin tid provokeret de rette mennesker. Åben snak om elskerinder, spanking og forgudelse af ungpigekroppen. Det gør det nok ikke så meget i dag – eller gør det? Måske er der mere kontroversielt materiale i Wiedemanns valg af klassiker end der umiddelbart lægger op til.

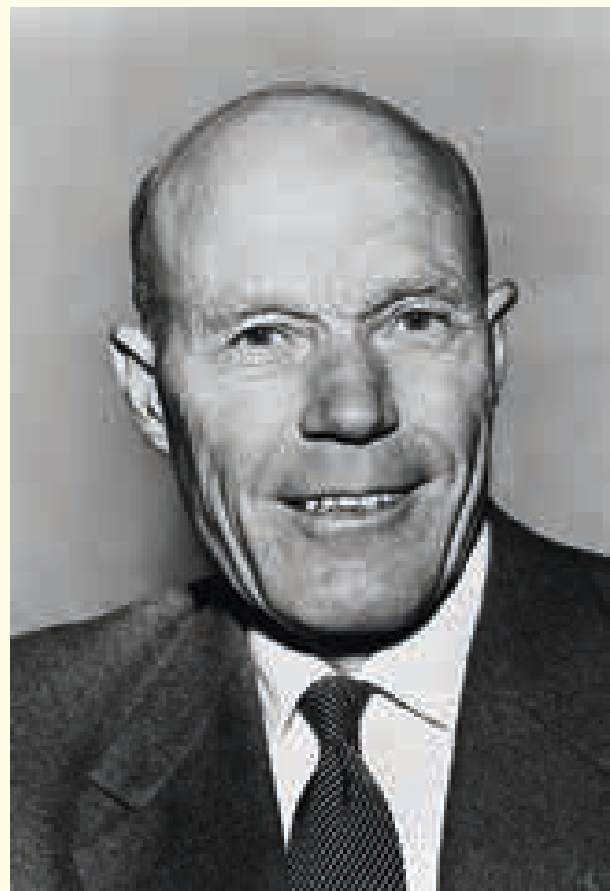
Wiedemann har også sendt en spillefilm på gaden i år. Den hedder *Viceværten* og fortæller en simpel historie om en ung kvinde, der gennem sex med ældre småsure mænd formår at helbrede dem for alle deres forskellige skavanker, lige fra dårlig ryg til sukkersyge. Filmen har angiveligt haft et endnu mindre publikum end teaterstykket. Men måske er det ikke som nogen anmeldere ellers skriver det overnaturlige i den, som publikum har svært ved at goutere – men derimod den unge villige pige, der på mange punkter minder om Lulu.

Femme fatale figuren eller de fallende kvinder på Potsdammer Platz har i ny konservativ moralsk klima ikke den samme interesse. I dag idealiserer vi i langt højere grad husmoderen og børnefamilien. Det vel-designede hjem og drivhuset.

I realiteten lægger Katrine Wiedemann nok i virkeligheden alen til en debat, der er kørt skævt her i landet. Om erotik og skønhed – og på den anden side vores skamløst dobbeltmoraliske (medie) interesse for ja, fx. sager om pædofili – vi vil se og ikke se!

Frem for alt er det spændende at teatret byder ind her – med materiale fra dets egen verden. Så må publikum støde til senere.

Tarjei Vesaas, 1967. Foto: Leif Ørnelund



## Taushetens teater

(Paris): I Frankrike har nynorske forfattere overtatt Ingmar Bergmans gamle rolle som bærere av den skandinaviske melankolien: Claude Régy setter opp Tarjei Vesaas.

AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER

Tarjei Vesaas: LA BARQUE LE SOIR Bearbejdelse og regi: Claude Régy. Oversettelse: Régis Boyer. Scenografi: Salladhyn Khatir. Med Yann Boudaud, Olivier Bonnefoy, Nichan Moundjian. Festival d'Automne, à l'Odéon-Ateliers Berthier. Spilles til den 3. november, deretter turné i Frankrike.

I foajeen på lille Ateliers Berthier ved parisiske Porte de Clichy skal man passe seg for å bruke mobilen. Da kan det hende at en sint eldre mann stikker hodet ut og gjør det klart at her skal det være *Silence!* Det samme står på ett oppslag ved inngangen til salongen: *Silence!* Og billettkontrolløren legger en advarende finger på leppen og teaterhvisker: *Silence!*

Den sinte mannen viser seg å være Claude Régy selv, som i 1999 satte Jon Fosse på kartet som dramatiker med sin oppsetning av *Nokon kjem til å koma*. Det Norske Teatret skal ifølge historien ha beregnet stykket til omtrent en halv times spilletid. På Nanterre-Amandiers tok den to og en halv i Claude Régys meget karakteristiske, langsomme, utmeislede, minimalistiske scenespråk.

Han er 89 nå og stadig like opptatt av norsk, fremst nynorsk dramatik. I Frankrike er det for øvrig lett å få inntrykk av at nynorske forfattere har overtatt Ingmar Bergmans gamle rolle som bærere av den skandinaviske melankolien. Selv blir jeg lett sjenert når jeg leser det Régy sier om nordmenn i et intervju: at vi kan omgås i dagevis uten å veksle et ord med hverandre, og hos oss er tausheten en språklig kategori, ikke det punkt der språket tar slutt. Det minner om den gamle romantiseringen av Norden, tåkete i kontrast til Sydens glassklare intellekt.

Fra Fosse og Lygre har Régy søkt seg videre til Tarjei Vesaas. For to år siden satte han opp *La Brume de Dieu*, et utdrag av *Fuglane* fra 1956. Nå har turen kommet til *La Barque le soir*, etter *Båten om kvelden*, forfatterens siste roman fra 1968.

Boken er komponert av en serie noveller. «Siglaren og speglane» er underlag for forestillingen på lille Ateliers Bertier med sine hundre tilskuerplasser. Forsiktige strykninger, men ingen andre inngrep. Det litterære språket – *l'écriture* – spiller hovedrollen her.

Fortellingen i tredje person handler om et selvmordsforsøk. Mannen uten navn har kom-

met til et punkt der han vil legge bak seg alle skuffelser og nederlag og «heile sitt halvfarne liv» for å la seg suge ned i det lysglitrende van-net der et øye i dypet hvisker til ham: Kom!

Vesaas' tekst er som skreddersydd for en regissør som foretrekker områdene mellom liv og død, lys og mørke, vanvidd og fornuft. Det er gjennom dette grenselandet ferden skal gå.

På Ateliers Berthiers lille halvmørke scene står skuespilleren Yann Boudeaud parat i posisjon med armene halvt løftet, øynene halvt lukket. Fondteppet bak ham er som et blåhvitt fossefall med skyggespill, og skuespilleren står lenge stille før den første replikken faller. Den kommer uendelig langsomt, stakkato, nesten sakralt. Det er et språk i forlengelsen av den klassiske franske litterære og retoriske tradisjonen, der kunsten en gang var å kunne «dire les vers». Men her handler det ikke om å deklamere aleksandriner. Det er Vesaas' poetiske prosa publikum får nærkontakt med. Og det er sant som det står i ukemagasinet *Nouvel Observateur*: «Hvis skuespilleren står i halvmørke, snakker meget lavt og langsomt uten å flytte seg mer enn et par skritt i timen, hvem er da instruktøren?»

I de nesten to timene forestillingen varer skal skuespilleren bevege seg på samme hyperkontrollerte, langsomme måte, med små bevegelser – han løfter så vidt en hånd, gjør en liten vri med ankelen – som minner om qigong.

Resten er litteratur. Mot kvelden nærmer den nesten druknede seg åpent hav. Da kommer redningsmannen i båten, alarmert av hunden som bjefende har fulgt den drivende bylten inne fra land.

«Du blir vel heller med meg heim, i staden for å ligge her? spør han så daglegdags at det ikkje læt naturleg», står det hos Vesaas. Den våte bylten bjefter først til svar. Så sier han det første ordet: «Båt». Nå vet han hva ord betyr. Han er på vei tilbake, inn i et menneskelig fellesskap.

På teatret får slutten en annen dimensjon. To ansiktsløse vesener glir skjebnesvangert inn

blant skyggene på scenen. Langsomt nærmer de seg skuespilleren, legger armene om ham, holder og støtter ham. Det er et vakkert bilde, men det er ikke et menneskelig fellesskap som omslutter ham. Her er mannen i robåten den klassiske dødens fergekar som frakter mennesket over til den andre siden. Et blåaktige lys faller over den lille gruppen og hvisker ut alle ansiktstrekk.

På scenen åpner Vesaas' tekst seg mot en åndelig dimensjon. Men scenespråket åpner seg samtidig mot det religiøse, der nådens lys strømmer ned over treenigheten på scenen.

Hos Vesaas slutter den ville ferden i en velsignet, hverdagslig ro. Rovfugler har sirklet over mannen og kråker ventet på å en sjanse til å få hakke øynene ut på ham. Men så står hunden der – «biskan» som rorsmannen sier – ferdig og vil snuse. Og det får han. Vesaas formulerer av nåden er veldig fjern fra scenens overspente retorikk.

Claude Régy vil fjerne teatret så langt fra det konvensjonelle som mulig, fra psykologi, naturalisme, identifikasjon. Resultatet blir et scenespråk som er vakkert på sin måte, men samtidig autoritært. Og det man husker er øyeblikkene som bryter mot det strengt kontrollerte.

En første vendepunkt kommer når mannen uten navn vrenger av seg jakka for å komme opp til overflaten og få luft. For første gang gjør skuespilleren en nesten naturalistisk bevegelse med armene. Det er faktisk befriende også for tilskueren. Og når han uventet får mark under føttene gjør han den lille vrien i ankelen. Og den krampaktige bjefingen som svar på hundens inne fra land er en overmenneskelig anstrengelse som går å avlese i kropp og stemme.

*La Barque le soir* er en vakker forestilling som imponerer med sin absolutte konsekvens. Men den vil forvandle teatret til kirke, og jeg hører nok ikke til de frelste.

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 13 års arkiv på nett:  
**[www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)**

Torolv Maurstad i Sokrates forsvarstale, regi: Stein Winge, 2012. Foto: Thor Brødreskift



## Nonchalant forsvarstale

I andre del av Sokrates' forsvarstale er Torolv Maurstad glitrende.

AV OLE JOHAN SKJELBRED

Platon: SOKRATES FORSVARSTALE. Oversatt av Terje Nordby. Regi: Stein Winge. Festsplillene i Bergen/ Nationaltheatret. Amifscenen, 14. september

Foruten et par sorte krakker her og der er Nationaltheatrets amfiscene tom. Salen er full. Publikumslyset er på og det brede scenerommet generelt opplyst. Torolv Maurstad kommer inn, og publikum rekker knapt å summe seg før han begynner å snakke. Forsvarstalen er igang. Sokrates slår seg på kneet og ler høyt. Han er stilt for retten anklaget for å forderve ungdommen og spotte gudene.

Sokrates henvender seg til et utvalg av Athens borgere som skal bestemme hvorvidt han er skyldig i anklagene eller ei. Vi sitter godt

opplyst gjennom hele forsvarstalen, og slik understrekes intensjonen om at dette er en dialog. Publikum er en del av forestillingen. Maurstad er Sokrates. Vi er retten.

Det drøyt 2400 år gamle skriftstykket er kuttet ned til en tredjedel av originalen. Enkelte av Sokrates' (eller Platons) resonnementer har blitt litt vel stutte – og mister litt av omstendeligheten som er Sokrates varemerke. Ellers virker denne spilleversjonen av Terje Nordbys nyoversatte tekst god.

### En «verdensmester»

Det som gjør *Forsvarstalen* mer velegnet for teater enn Platons andre dialoger er den skjerpede og dramatiske rammen: Sokrates er selv på tiltalebenken. Han må bruke retorikken for å redde livet.

I første del av forestillingen er det lite som minner om både forsvarstale og dialog. Sokrates cruiser rundt som hjemme i stua si, og kåserer om egen fortrefelighet. Han er kledd i lys lindress, går barbent i semskede sko. Han virker ikke videre preget av situasjonens alvor.

Under selve forsvarstalen virker ikke Maurstad-Sokrates som om han har et problem i verden, og for meg blir dette forestillingens problem. Det virker som om man har strøket teksten med hårene, altså ikke tatt de dramatiske omstendighetene på alvor, og der-

med fratatt forsvarstalen mye av dens farlighet. Forstår Sokrates ikke hva som står på spill?

Sokrates plukker fra hverandre argumentasjonen til sine anklagere og forsvarer seg selv og sin egen måte å leve på. Når dette fremføres frigjort fra dramatisk kontekst, tilsynelatende uten forhold til hvordan det tas imot av tilhørerne, så fremstår teksten nokså arrogant. Man ser ikke en presset mann. Man ser en verdensmester.

Nils Golberg Mulvik dukker opp som hovedanklageren Meletos i en liten sekvens. Sokrates verdiger ham knapt et blikk, og stiller ham spørsmål uten å vente på svar før han fortsetter.

Regissør Stein Winge har valgt å satse alt på et kort: Torolv Maurstad. Det er ikke akkurat noe dårlig kort. Scenisk har man lagt seg på en svært enkel linje. Forsvarstalen får ikke hjelp av lysendringer, lyd, eller sceniske arrangementer. Dette er i seg selv dristig, og overlater alt til skuespillerens dagsform.

At amfiscenen er bred, og at publikumslyset står på, gjør det enda mer utfordrende å skape dynamikk og fokus i rommet. Forestillingen dagen etter Oslo-premierer var preget av en del tekst-usikkerhet, og mye vilkårlig vandring som for å huske tekst. En Sokrates som til staidighet faller ut av sine egne argumentasjonsrekker mister litt av, ja, det sokratiske.

### Åpner seg

Mot slutten, når dødsdommen faller, forandrer forestillingen karakter. Rommet snevres inn. Publikumslyset går endelig ut. Man slipper den påståtte dialogen mellom scene og sal. Torolv Maurstad blir isolert i et hardere lys. Han står stille. Det er som om vi endelig kan se ham. Alderen hans. Ansiktet. Plutselig får forestillingen et sterkt savnet fokus. Teksten åpner seg. Man får tilgang til skuespilleren og til noe dypt menneskelig. Sokrates fremstår som hatefull, utslitt, resignert.

Plutselig handler forestillingen om noe. Plutselig får den hvitkleddede legenden på scenen en hardhet og en sårbarhet som kler situasjonen. Det er ingen oppvisning lenger, ikke noe kåseri. Det er her og nå. Dette er forestillingens absolutt beste del. Her er Torolv Maurstad glitrende.

*Sokrates forsvarstale* fremstår som unødvendig delt. Man skulle ønske at første del hadde fått en anelse av sluttens mørke og presisjon.

Alt er sant av og med Fjerdeklasesproduksjoner. Dramatikkens hus 2012.



## Farvel revolusjon?

Lufta i og rundt Dramatikkens hus i Oslo var stinn av forventninger en varm seinsommerdag i august 2012.

AV CHRIS ERICHSEN

ALT ER SANT Av Fjerdeklasesproduksjoner. Med: Ester Marie Grønensen, Nader Khademi, Henriette Faye-Schjøll, Eldar Skar, Ine Marie Wilmann, Ole Christoffer Ertvaag, Ingvild Holthe Bygdnes, Jo Adrian Haavind, Helle H. Haugsgjerd, Espen Klouman Høiner, Hanne Skille Reitan. Dramatikkens hus 12. August 2012

Et år etter at studentene ved Teaterhøgskolens fjerdeår hadde spredd seg for alle vinder skulle de samles igjen for en statusoppdatering, i full offentlighet.

Fjerdeåret, eller påbyggingsåret som skolen kaller det, er en nyskaping i norsk sammenheng. Målet er intet mindre enn å «utvikle teaterfeltet i Norge». Skuespillerfaget skal her heves fra å være en snever utøvende kunst til å bli en «i større grad skapende og medskapende kunst». Mange vil nok mene at det var

på tide at Den Statlige Skuespillerutdanningen endelig tok innover seg en virkelighet som alltid har vært praktisert som en selvfølge lengre nede i det teatre hierarkiet. Og kanskje er det et konstruktivt resultat av utfordringen fra de to andre offentlige skuespillerutdanningene i Verdal og Fredrikstad.

### Ren, uforfalsket entusiasme

I ett helt år får elleve utvalgte studenter lov å gjøre hva de vil, under optimale produksjonsforhold. Og man kan trygt si at dette kullet, som var det andre, grep sjansen. Høsten 2010 publiserte de en mye omtalt og debattert kronikk i Aftenposten hvor de smalt til mot prinsippet om faste ansettelser ved institusjonsteatrene. Her kan det riktignok hevdes at de med brask og bram gikk inn for en utvikling som allerede var i gang. Men det var noe med måten de gjorde det på. Av og til er ren, uforfalsket entusiasme nok. Etter en kraftfull versjon av *Misanthropen*, samlet de så våren 2011 store deler av teaternorge til et ombrust stormøte om norsk teaters framtid, og avsluttet sitt *sturm und drang*-år med en vital versjon av *Gjøkeredet*, i regi av tyske Matthias Huhn.

Jeg møtte noen av dem til et intervju for *scenekunst.no* kort tid etter og fikk den gode gamle flytt dere, her kommer vil-følelsen. Jeg vet selv hvor deilig det kan være, men måtte dermed også undersøke hvordan det i utgangspunktet sto til med samholdet, nå når de var på vei hver til sitt, ut i den teatreale hverdagen. – Vi kommer tilbake! forsikret de.

Og de holdt løftet. De fleste av dem har fått engasjementer ved teatre rundt omkring i landet. Én satt i salen. En av dem har til og med sviktet sine idealer og blitt fast ansatt. Men entusiasmen, spillegledden og samholdet var intakt.

### Fargerik mosaikk

Så er spørsmålet om det de presenterte sto i forhold til løftene som har ligget innbakt i det de gjorde under Teaterhøgskolens vinger. Om man skal tro de 200 av deres nærmeste venner som befant seg i salen leverte de varene. – Tilbake til gleden ved å lage teater, det har vært vår motivasjon, vår drivkraft, sa de til meg under førnevnte intervju. Og målt mot den erklæringen er det ingen tvil om at de leverte.

Gjennom en fargerik, variert mosaikk av anekdoter, selvironiske kommentarer, poetiske refleksjoner og små og store opptinn, fikk vi servert et kaotisk og underholdende bilde av tilværelsen slik den har artet seg det siste året for de elleve på scenen. En så seg selv som en Askepott som gjorde entré i ballsalen på slottet, med alt som hører med. En hadde latt seg inspirere av Gøril Mausestads «teater-tricks» som går ut på å manipulere publikum til å reise seg under applausen (er det derfor alle teaterforestillinger, irriterende nok, ender opp i stående applaus?). Én erklærte at hun etterhvert ble drittlei av seg selv («E æ så forutsigbar?»). Plutselig ble de til et kor som, etter alle kunstens regler, sang Klaus Hagerup og Sverre Kjellsbergs klassiske *Ellinors vise* («Ka e det som æ drømme om/ at æ en dag ska våkne opp å vite/ at arbeidet æ leve med,/ e mykje mykje meir enn det å slite.»). Det hele ble avsluttet med en humørfylt ensembledans i beste no-business-like-showbizness-tradisjon. Og selvfølgelig var videoopptakene av prosessen fram mot det ferdige produktet på plass på bakveggen.

### Jeg og Mitt

De elleve på scenen er blitt kalt «den nye vinen». Og på sitt mest proklamatoriske har de erklært at de skal revolusjonere teaternorge. Heldigvis hadde de realisme nok til å dempe disse illusjonene før de bega seg ut på det de har kalt et «feltarbeid» i den virkelige verden.

*Alt er sant* hadde skyhøy sjarm- og underholdningsfaktor. Og kanskje var det det de trengte, en lett, underholdende omgang egenerapi. Det beste til meg og mine venner.

Og det hadde vennene ingenting imot. De trengte det selv. Noen som på vegne av dem levde det hele ut på scenen. Men hva med oss andre? Vi som har sett kimen til en reell utfordring av teaternorge ned-enfra og innenfra?

Det var *Jeg* dette handlet om. Meg og Mitt møte med det etablerte teaterlivet. Hvem er Jeg midt oppi alt dette? Tåler Jeg det? Takler Jeg det? Og svaret fra salen – og for den sakens skyld skuespillerne selv – var entydig: Ja, Du er Du. Du tåler det. Du takler det. Du er kjempeflink. Og modig. Slik stolte foreldre hyller sine barn når de har motet til å stå på scenen forkledd som trær i skogen på juleavslutningen i femte klasse. Og med all respekt for det, jeg har vært der selv. Men noe egentlig kunstnerisk svar fikk vi ikke.

Vi forstår at dette dypest sett handler om å virkeliggjøre drømmer, og at disse drømmene strengt tatt ikke handler om å gjøre revolusjon i teaternorge. Bakenfor proklamasjonene og selvironien er det tvert imot den gamle drømmen om å stå på scenen og bergta publikum det dreier seg om. Så enkelt som det.

### I posisjon

Under på-scenekanten-snakken etter forestillingen framgikk det at de så på seg selv som å være «i posisjon». – Er dere sikre på det? spurte jeg. – Selvfølgelig, ble det svart. – Hallo: Her kommer vi tilbake etter ett år og salen er full og det sitter folk her og hører på oss!

Jeg er redd for at det selvbildet kommer til å få seg en knekk snart. Om det ikke allerede har skjedd. Å spille for en fullsatt sal kan sikkert i seg selv defineres som å være «i posisjon», men det er ingen tvil om at det her handlet om noe langt større enn som så: om å befinne seg på et sted hvor alle andre ser hen. Om å være det man kaller «toneangivende» el.l., slik de var ett år tidligere.

Jeg har ingenting imot sjarm og underholdning for venner som møter opp i hopetall og slår ring rundt en. Med fare for å bli sett som gledesdreper og gretten gammel gubbe tillater jeg meg å etterlyse noe annet og mer enn dette.

Ren, uforfalsket entusiasme er ikke alltid nok.

## Tung i kroppen

Intenst nærvær i et noe deprimerende mørke.

AV ELIN LINDBERG

Geir Gulliksen: EN KROPP. Regi: Runar Hodne. Dramaturg Cecilia Ölvezcky. Dramatikkens hus, urpremiere 14. oktober 2012

S cenerommet på Dramatikkens hus er ganske tomt denne kvelden, skuespillerkroppene kommer i fokus. Et bord, et par stoler, en skinnsøfa, en transportabel lysrigg finnes i rommet. Forestillinga spilles av tre skuespillere: Maria Henriksen, Ole Johan Skjelbred og Henrik Rafaelsen. Tre kropper. Skjelbreds kropp ser i begynnelsen litt utilpass ut. Denne utilpassheten legges etter kort tid vekk. Rafaelsen går med hendene i lommene gjennom hele forestillinga og nærmest omfavner slik sin egen kropp. Kroppen hans får nesten et slags umodent eller ungt preg. Det er allikevel tekstkroppen som kommer til å få hovedfokus denne kvelden. Henriksen med sin østeuropeiske aksent, er perfekt i rolla som kvinnen som nettopp er kommet til Norge. Rafaelsen og Skjelbred er drevne og gode til å arbeide med tekst uten at en psykologiserende rolletolkning tar for stor oppmerksomhet.

### Inn i mørket

Svært forenklet kan man kanskje skissere overflatehistorien slik: Kvinne kommer til Norge, kvinne og mann møter hverandre, kvinne møter ny mann, mann møter kvinnens nye mann.

Igjen: Dette er svært forenklet.

Skjelbred presenterer kvinnen: En kvinne med dårlig jobb og billige sko. Rafaelsen kommenterer og utfyller. De blir begge rollen eller kanskje kroppen «Mannen». Mannen får slik en mer kompleks rolle enn kvinnen. Det er som om disse menneskene søker seg nedover, eller innover i et mørke. «Han» beskrives i stykket som «en som liker de selvdestruktive kvinnene». «Hun» framstår ikke som spesielt selvdestruktiv, før muligens mot slutten der hun velger en mann som kanskje drar henne ned. «Hun» tegnes som en kvinne som kommer fra trange kår. Denne kvinnen skaffer seg vaskejobb og hun starter klatringen mot en bedre jobb og et bedre liv. Det skimtes forakt for de rike menneskene i det samfunnet hun er kommet til og det skimtes også en slags hevnløst. Hun forteller at hun vasker doene først, så tørker hun av bordene med den samme kluten hun har brukt på doene. Vi ser henne mest utenfra. «Han» brettes mer ut for oss slik at vi får en følelse av hva som foregår på innsiden, en følelse av hvordan kroppen opplever seg selv. Kvinnen agerer, hun handler. Hun vil videre, og hun kommer seg videre. «Hun kom fra et mørkt rom», sier Mannen. Hun går videre, men de nye rommene hun går inn i virker ikke særlig lysere. Hun får dyrere sko, gulvene hun går på med dem er kanskje også mer kostbare, men det virker som om det er like mørkt rundt henne. En kropp med dyre klær og i mer lukrurøse omgivelser er kanskje ikke lykkeligere enn en kropp med billige klær i mer enkle kår.

### Tomhet, fravær

Kroppene i stykket trenger andre kropper, de ønsker å forholde seg til den andres kropp. Det er lengsel og søken etter noe, men det er



Maria Henriksen, Ole Johan Skjelbred og Henrik Rafaelsen i *En kropp* av Geir Gulliksen, regi: Runar Hodne. Det APne Teater 2012. Foto: Ole Jørgen Løvd

aldri noen forløsning. Kroppene er der i rommet, i verden – de er intenst til stede. Teksten er også intenst til stede, den åpner opp for en tomhet, et fravær av den andre, en eksistensiell ensomhet. En kropp = entall.

I oppsetninga finnes ingen fryd og glede. Hvis den ikke hadde blitt framført av så dyktige skuespillere kunne dette intense alvorlet kanskje bikket over og blitt patetisk eller ufrivillig komisk. Den er svært svartsynt eller den presenteres gjennom et svartsyn. Noen steder krakelerer teksten allikevel litt, en lekenhet kommer til syne. Det er i partier der ordene på en måte stuper kråke rundt seg selv. Om kvinne med østeuropeisk aksent: Hun snakker gebrokkent – gebrekkelig – å brekke – å brekke seg. Og slik: En kropp i et mørkt rom – lyset kom på – hun fikk lyst på ham – hun lyste av ham. Slike elementer gir fine lyspunkt i teksten. Lekenheten gir rom for håp og kan vise til en mulighet for å skape noe nytt og levende i en ellers ganske trøstesløs situasjon.

Det er lagt inn pauser, de virker stort sett ganske påtatte. De får ingen rytmisk funksjon eller noen særlig mening på annen måte. Jeg tenker underveis at dette kunne fungert godt som radioteater. Er det fordi teksten gir lite rom til de kroppene som er på scenen på grunn av at den er så beskrivende eller er det ikke teksten, men regien som er skyld i dette?

### Scener fra et forhold

Teksten og oppsetninga har sterke kvaliteter som bilder eller scener fra et ekteskap eller et forhold mellom mann og kvinne. Det er absolutt et ganske heftig sug i forestillinga.

Med to skuespillere som «Mannen» fungerer også stykket godt som en undersøkelse av mannen i et samfunn som vårt. Kvinnen oppleves mer som en transittperson. Hun kommer fra et mørkt rom, det glimter litt av lys i møtet med mannen, så går ferden igjen bortover en lang mørk korridor og inn i et annet mørkt rom. Hun er ikke så lett å få tak på, mens mannen i stykket kanskje er mer stabil selv om som kvinnen sier: «Han er ikke helt god – for seg selv.»



Alle Antonsen (til høyre) i *Spamalot*, Folketeatret 2012. Foto: May B. Langhelle

## Morsomt, men ikke frekt nok

Den nye humorstilen Monty Python representerte er blitt en del av den rådende humoren. Kanskje er det derfor det ikke smeller av rip-off'en **Spamalot**?

AV MAJA LØVLAND

Eric Idle: SPAMALOT Regi: Anders Albien.  
Koreografi: Sian Playsted. Norsk oversettelse:  
Teodor Janson. Musikalsk ansvarlig: Hans  
Einar Apelland. Scenografi: Marianne, Peter  
og Fredrik Dillberg

**M**in vurdering av musikalen *Spamalot* skal være et 'pythonsk' blikk på det hele. Da får jeg anledning til å gå litt bakenfor, og se på noe av hva den legendariske humorgruppen holdt på med. Jeg synes det er riktig å vurdere denne norske oppsetningen utifra pythonske kriterier. Når de bruker merkevaren Monty Python såpass mye som de gjør, kan de ikke forvente å bli vurdert helt på egne ben. Musikalen er en rip-off, dog en kjærlig sådan, av filmen *Monty Python og ridderne av det runde bord*, som gruppen lagde sammen i 1975. Jeg vil nesten kalle det en direkte kopi. Men *Spamalot* er egentlig Eric Idles prosjekt fra 2005. Lenge etter at gruppen ble oppløst har de hatt heftige diskusjoner innad om han skulle få lov til å gjennomføre det. Løsningen ble forhandlet frem ved hjelp av mer royalties til alle, slik at Idle fikk lov til å kalle det *Monty Python's Spamalot*. Da kan publikum i salen sitte med bilder fra filmen, og noe om et flyvende sirkus, livet til en Brian og en hellig gral, og lese det aktivt inn i *Spamalot*, noe som bringer masse gratis mening og referanser inn

i historien. Dette utnyttet. Selv om gruppens forhistorie også kan være en ulempe for de norske skuespillerne, de kjenner nok på fallhøyden, så er 'det pythonske' likevel premisset for forestillingen.

### Moderne musical-business

Dette er en gedigen produksjon, over 50 involverte personer, budsjettet må være massivt, og bortsett fra Teodor Jansons oversettelse av manus og den norske rollebesetningen, er det den svenske versjonen som ruller inn over byens Folketeater. Slik er den internasjonale musicalverden, som kommer oftere innom Norge nå – det er showbusiness med vekt på business. Rent kunstnerisk har de sikret seg. Vel utprøvede forestillinger overflyttes fra land til land. Man setter konseptet først, deretter byttes noen nøkkelpersoner ut med lokale kjendiser og resultatet er at det *ikke egentlig kan gå så veldig galt*. Det er nødt til å bli gode terningkast i avisene og billettsalget tar av. Det er dagens showbusiness og jeg skal ikke moralisere over det. Det er frivillig å kjøpe billetter til disse store showene. Men det er litt trist at akkurat de gamle legendariske Python-gutta også har disse økonomiske motivene. Helt forståelig, selvsagt, men tapet av illusjoner gjør litt vondt. De sto liksom for noe eget. Det var denne engelske komikergruppen som skapte den nye humoren.

### Pythonsk

Animasjonene og kulissene har Terry Gilliams typiske surrealistiske, barokke trekk, og er den mest iøynefallende rip-off'en. For eksempel Guds hånd som griper inn i forestillingen og peker ut den hellige gral (her er det til og med John Cleese som gjør Guds røst på voice-over). Denne streken visualiserte i stor grad varemerket Monty Python. På 1960- og 70-tallet utviklet de sin helt særegne humorstil, en radbrekkende anti-form, som i sin tid var et stort brudd med tidens konvensjoner. Nå har denne stilen blitt rådende, til en viss grad. De viste at nonsens-, crazy- og meta-humor kunne gjøres helt sublimt, ved å bryte med selve humorformen. De endret humorens struktur ved å iscenesette sketsjer helt på skissestadiet, helt idébasert, uten at det var perfekt, uten at det nødvendigvis var noe sluttpoeng. De utvidet fortellerperspektivet til alle kanter, fra små kaniner til Gud selv, og gav en frekk stemme til alt de kunne komme på. De var velutdannede

mennesker som på en måte tok *stream of consciousness* inn i humortradisjonen. De endret perspektivene.

Det var ganske kraftig kost på 60- og 70-tallet. De var kompromissløse, også med innholdet, alt kunne tulle med, spesielt død og blod (mengder med blod rant til stadighet ut av kroppenes avkuttete lemmer til stadighet). De herjet vilt og hemningsløst med døden, og selvsagt sparte de heller ikke på humoren under Graham Chapmans begravelse i 1989. Eric Idle fremførte *Always look at the bright side of death*, nyskrevet for anledningen, og John Cleese holdt en svært lattervekkende tale i kirken. Han sa blant annet at Chapman aldri hadde tilgitt ham hvis han ikke hadde brukt denne muligheten til å være den første i en engelsk begravelse til å si ordet fuck. Deres film *Life of Brian* ble sensurert i Norge i 1980 med begrunnelsen blasfemi. De gikk rett i strupen

## Atle Antonsen er en av få i Norge som kan spille 'pythonsk'

på vår tids klassiske konflikter og var på en måte opplysningsmenn som satte fingeren på det latterlige i vår vestlige tradisjon.

De var også gode på å spille undertekst, mens de opprettholdt 'the stiff upper-lip', en korrekt britisk fasade. De tulla mye med det typisk britiske, både med historien, mytene og selve den britiske humorsjangeren. Deres karakterer hadde et mål, det fantes en handling, men det var ikke det vi lo av. Vi lo av alt det andre, det tilsynelatende uplanlagte, det som plutselig og helt overraskende oppsto. Det lave i det høye. Det som er som livet selv. Ja, jeg husker følelsen da jeg så *Meaning of life* på kino som 15-åring. Det var som om noen endelig hadde oppdaget meg, det var noen som snakket rett til meg. Det var så befriende

### Pythonsk på norsk?

Det Atle Antonsen lykkes med, mener jeg, er for det første at han er en av få i Norge som kan spille pythonsk. Ikke fordi han var helt på plass på premieren. Men han forsøker ikke engang å spille «Kong Arthur». Det som gjør ham så perfekt i rollen er at han spiller «Atle Antonsen» i noe laken og stålskrap som henger på ham, litt

merkelig i grunn, men som henger litt i veien og som han prøver å feie unna ansiktet, mens han gjør det han tror han må gjøre. Han spiller Atle Antonsen i et idiotisk laken- og metallkostyme, og det er noe som minner om John Cleese i gamle dager, i en litt laid-back utgave. For Atle har jo det herlige ansiktet sitt, dette «alt-i-orden-heer-fjeset», mens hele verden raser bak ham. Det er så deilig pythonsk og ironisk. Han har den rette komiske distansen til stoffet sitt, hvor han liksom holder noe tilbake.

Handlingen i musikalen er helt absurd, den er der for å skape en slags (her litt treg) fremdrift. Det pythonske ligger i detaljene. De små tingene som oppstår i øyeblikket, dette behersker Atle, spesielt når han småsnakker med sine menn. Men det hadde vært morsomt å se mer av rotet og tullet mellom dem, før de setter opp sine alvorlige fasader mot publikum. Teaterskuespillerne, derimot, går med sin profesjonalitet muligens med litt for stort alvor og innlevelse inn i dette tullet. Det er ikke så pythonsk. Men de som klarer å spille to ting på en gang, de får det til. Anders Basmo Christiansen gjør en fantastisk rolle, eller flere. Hans Vakt 1 er nesten det morsomste i hele forestillingen. For ikke å snakke om det fantastiske musikalnummeret hans, hvor hans dårlig skjulte spille- og danseglede endelig får komme ut. Han peker seg virkelig ut og er verd hele billetten, som de sier i showbiz. Trond Fausa Aurvåg gir også mye inn i forestillingen, med sine gale, gale øyne og fantastiske kroppsspråk.

Den nye humorstilen Monty Python representerte er nå blitt en del av den rådende humoren. Ser man på de gamle sketsjene på YouTube så ser man virkelig hvor mye som kommer derfra. Kanskje er det derfor det ikke smeller like sterkt? Eller fordi den norske besetningen bare delvis lykkes med å være pythonske nok, ironiske nok, frekke nok? Det er noe med konseptet her som gjør at de drukner litt, men opp av det samme havet stiger det også en ny musikaldiva, Reidun Sæther. Hun gjør mye ut av sin rolle, dog uten å være akkurat pythonsk. For Monty Python var ikke kjent for å ha store kvinneroller, de fikk mye kritikk for nettopp det en tid. De spilte som regel alle kvinnene selv, hvem husker vel ikke gutta i kjole og hårruller, i skingrende falsett løpende etter en stakkars mann. Nei, det er ikke alt som kan oversettes eller overføres uten at mye går tapt på veien. Men det går ikke så veldig galt heller.



Harald Kolaas (foran) i *Sweet Thames, run softly, till I end my song*. Andre del av *Londonium* av Demian Vitanza, regi: Sandund/Lie, Black Box Teater 2012. Foto: Tor Magne Prestøy Lie

## Megamørkt

Demian Vitanza debuterer i fjor med romanen *Urak* til strålende kritikker. Dramatikerdebuten *Londonium* er urovekkende dystert, men oppsetningen blikker tidvis over i det påståelige.

AV SIGURD ZIEGLER

Demian Marco Vitanza: LONDONIUM Regi: Torkil Sandsund og Miriam Prestøy Lie. Black Box Teater, Store scene

Begynnelsen er mørket helt konkret. Scenen er beksvart hele første del, bare en tynn glipe av fluorgrønt lys lekker fra gulvet. Men *Londonium* er først og fremst mørk av innhold. Når T.S. Eliots høymodernistiske diktverk *Det golve landet* (*The Waste Land*) trekkes fram som sentral inspirasjonskilde er for så vidt ikke det så rart.

Stykket virker langt nær så komplekst og referansetungt som Eliots dikt – det hadde nok blitt en prøvelse på teater – men det er mulig å se berøringspunkter i den fragmenterte formen, identitetene som glir over i hverandre, skildringer av håpløs seksualitet og ikke minst undergangsstemningen som preger teksten.

For slik stykket fremstår på Black Box virker det til tider insisterende dystert.

*Londonium* er mer en samling dramatiske noveller med likheter i stemning og referanser, der – i tillegg til *Det golve landet* – London og Themsens går igjen. De tre nokså ulike delene har også fått svært ulike uttrykk i Torkil Sandsund og Miriam Prestøy Lies regi. Når de også varierer en del i kvalitet gir det mening å ta dem for seg én og én.

### Krig i kjærlighet

Første del foregår som sagt i mørke, som hørespill. Dialogen har tittelen *Et terningspill*, og er trolig et nikk til *Et sjakkparti*, del to av *Det golve landet*. Vi overhører en ord-duell mellom kvinnen og ekskjæresten, eller kanskje er det heller hennes indre kamp mot stemmen hans i hodet, som har tatt form av en dømmende samvittighet. Romklangen i lyden peker i hvert fall ditover.

Gjennom dialogen skildres en kvinne som desperat prøver å ivareta sin selvstendighet. Tilfeldig sex har blitt både dop og våpen i en skyttergravskrig med eks'en. Restene av forholdet til de to har blitt et gissel i en fastlåst kamp om å stå igjen som sterkest, og kvinnen fører en form brente jords taktikk med sin egen kropp som er nær ved å redusere henne til et objekt.

Teksten spiller rått og usminket på eksplisitte seksuelle skildringer, men når dialogen spilles ut såpass aggressivt og dramatisk kan det bli farlig nær det manierte i de saftigste partiene. Jeg hadde den annen opplevelse av å lese teksten, og tror en tørrere servering kunne løftet denne scenen. Men delen har flere fine

litterære bilder på pyrrhosseierene vi kan drive oss selv inn i når stoltheten gjør krig og kjærlighet til synonymmer, som f.eks. når kvinnen suger ut sjela si gjennom en kopimaskin.

### De hule menn

Det blir enda dunklere når lyset går opp for del to, *Sweet Thames, run softly, till I end my song*. Vi har forflyttet oss til stasjonen til Det kongelige nasjonale redningselskap, og her venter mannskapet på å rykke ut for å hindre eller fiske opp de mis- og vellykkede selvmordskandidatene som jevnlig kaster seg ut fra broene over Themsens. Elven skjuler et utall triste historier, og de tre redningsmennene kjekler om og forteller hverandre noen av disse; historier om redningsdåder, om å torturere en husky de reddet opp av elven, og om krevende, forfyllede og suicidale mødre. Eller er det samme mor? Dialoger veksler med parallelle, tidvis sammenvevede monologer, og personene etterhvert ser ut til å flyte over i hverandre, men også over i fortiden, skildret ved at to av mennene etter hvert tar på seg morens klær. «Vi går i oppløsning», sier en av dem.

Denne andre delen er oppsetningens klart sterkeste, både tekstlig og scenisk. Scenariet er et ypperlig utgangspunkt for å tematisere verdens meningsløshet. Det truende lydteppet gir en effektiv driv og kontrast til den stort sett avmålte tonen hos skuespillerne. Alle gjøre en fin jobb, men særlig slående er Harald Kolaas, som ser ut til å ta med seg kroppsspråket fra sitt samarbeid med Vinge/Müller. Han leverer replikker med hese, desperate rop nær det overspilte, men de store, merkelig kunstige og marionetteaktige gestene – som en kroppsliggjøring av Eliots fugleskremselliknende hule menn i diktet ved samme navn – gir en uggens fysisk fornemmelse av kontrolltap og fremmedgjøring. Dessuten bidrar det med distanse til fortellingen på scenen. Det er et viktig bidrag, for mangel på distanse, kontraster eller annen motstand mot det håpløse er i mine øyne et generelt problem ved oppsetningen.

### Ironisk?

I tredje del, *Det siste stykket*, er vi på et sted med preg av både ørken, strand og et forlatt teater. Her inntar dramatikerens selv rollen som Eliot, en skikkelse med få, men tydelige berøringspunkter med den virkelige poeten. Iført matrosjakke sitter han taust i en strandstol under hele sekvensen, mens hans kone Marie

(Birgitte Larsen) forteller historien deres, om at hun begynne som skuespiller bare for å være sammen med ham, og om da han skrev sitt første og siste skuespill for å redde teatret de jobbet ved, og hvordan han døde da han ikke kom seg ut fra teaterbygget i tide når bulldoserne kom.

Marie er drapert i et sceneteppes store deler av denne monologen, og bærer på et rekvisitt-sverd. Dette kan virke som et metateatralt postludium, fult av referanser til teater og dramatik som det er. Den tause forfatteren i strandstolen i ørkenlandskapet kan kanskje kobles til Becketts *Sluttspill* eller Willie i *Lykkelige dager*. Eller er han den føniske sjømannen i Eliots *Det gylne landet*? Han drukner, men verden forblir uberørt mens havet rolig vasker knoklene hans rene for kjøtt. Marie har på sin side blitt sammen med en forsikringsagent, og prøver – kanskje ikke helt vellykket – å la livet gå videre. Er scenen en fortelling om teatrets død, som ingen bryr seg om? Eller er Larsens markerte overspill og forfatterens ubeskjedne figure-ring som Eliot i eget debutstykke ment ironisk? Hva er det i så fall de prøver å ironisere over? Del tre er vrien å bli klok på.

### Motstand og mørke

Sammen med stemningen og London by er de litterære allusjonene det som knytter *Londinium* sammen. Men referansene kan til tider virke mest på overflaten, i hvert fall har jeg til tider vanskelig for å se hvordan jeg kan bruke de til å utdype og berike det jeg ser.

På sitt beste klarer stykket å tegne magerevende håpløse stemninger. Men er det ikke en menneskelig refleks å i hvert fall *prøve* å kave seg opp av møkka? Når oppsetningen mangler lyspunkter og distanse som antyder dette mister den noe av sin troverdighet. Håpløsheten virker også for demonstrativt til å virke resignert, men uten å mane fram et vittig absurd svartsinn à la Kafka eller Céline, noe som også kunne vært en mulig virksom motpol.

Vitanza er en forfatter som kan briljere med treffende bilder, og flere av disse gjør seg godt i denne oppsetningen. Men av og til kan også det som gjør seg godt på en tørr bokside bli i overkant saftig for scenen, særlig når det, som her, mangler kontraster og motstand fra regien.



Joachim Rafaelsen og Kyrre Hellum i Zoo, regi: Jonas Corell Petersen. Det Norske Teatret 2012. Foto: Chris Erlbeck

## Kjedsomhet og isolasjon

AV ANNA VALBERG

ZOO Av Jonas Corell Petersen m.fl.  
Skuespillere: Regissør: Jonas Corell Petersen.  
Scenograf: Nia Damerell. Komponist: Gaute Tønder. Lysdesignar: Tilo Hahn. Statistar: Lars Bingen, Johannes Blåsternes, Anders Nordhammer. Det Norske Teatret, Scene 2. september 2012.

I sin diplomoppgave ved KHiO, *Ung Werthers Lidingar*, forsket regissør Jonas Corell Petersen i hvordan vi nordmenn er blitt så velferdige og vellykka at vi ikke lenger har noe å strekke oss etter, og heller ikke noe å leve for. Siden sist har han kommet til at det likevel oppstår et fornyet behov hos oss konsumnordmenn: behovet for menneskelig kontakt. For når alt, inkludert studier, fritidsaktiviteter og hobbyer på en måte dreier seg om konsum, forblir fokus gjerne rettet innover; mot selvrealiseringen. Samtidig oppstår savnet etter den gode samtalen, klemmen og intimiteten gode vennskap rommer.

### Den gode samtalen

Hva er en virkelig samtale? Hva slags historier forteller vi hverandre? Innholdet i en svadasamtale kan ha en dyp, fin kjerne. Det kan i grunn dreie seg om ensomhet, isolasjon og hjertevarme, eller mangel på sådan.

I *Zoo* møter vi Kyrre (Kyrre Hellum) og Joachim (Joachim Rafaelsen) og musikeren Gaute (Gaute Tønder). Rundt dem sitter tre statister i brytedrakter. De er stort sett stille og bidrar til å flytte søkelyset rundt på Scene 2. Joachim innleder insisterende en samtale med Kyrre, og denne varer i drøye halvannen timer.

Skuespillerne beholder sine egne navn, og framstår som henholdsvis flørtete, og som nevrotisk og tilbakelent. Hva som er dem selv, hva som er karikert, og hva som er underspilt, vet vi ikke, men det vekker heller ikke særlig interesse, for materialet de overfladisk jobber

med er så utrolig trivielt. Under overflaten ligger desperasjon, søken etter menneskelig kontakt og behovet for å bekjempe kjedsomheten. Men det lykkes ikke å overføre den på publikum.

### Representasjon og kommunikasjon

Jeg observerer at jeg har lyst til å hive meg inn i de banale samtalen som stadig spinner videre til nye temaer, fordi jeg ellers kjenner at jeg begynner å kjede meg. Kjedsomhet er et viktig tema for Petersen, men når det ikke oppleves som en givende kjedsomhet, når ikke *Zoo* fram til publikum.

Uttrykket i forestillingen er lystig og skøyeraktig, mens det finnes en underliggende sorg som forsøker å presse seg opp til overflaten. Men kløvnens tårer rører ikke. Tar han oss på alvor? Vi blir snakket til, og oppmuntres til å kommunisere – med hverandre og med scenen – men opplever likevel at vi bare er rekvisitter i forestillingens smartypantseri.

Stort sett er det varme lysstoffrør som lyslegger forestillingen, men innimellom dempes lyset, og scenen dekkes av et tynt lag av røyk. En av skuespillerne framfører en monolog eller et dikt i en ømmere tone. I begynnelsen er det fine ting som presenteres, men etter hvert sklir disse sekvensene over i raljering, der skuespillerne snakker tullenynorsk – sånn nynorsk vi ville snakket om vi skulle tulle med nynorsk. Den er fullstendig usammenhengende og fasete, og bidrar til en ytterligere fremmedgjøring som mest av alt oppleves usympatisk. Ellers snakker aktørene sine egne østlandsdialekter, og beholder sine egne navn.

### Kulturelt dressert

Scenografien er som i *Ung Werther* fargesprakende og enkel. Utover scenen ligger store, gule sponplater, og omkring flyter 70-tallsoransje sofaer, hvite vaskemaskiner og neongrønne bøtter og trestammer. Temmet natur, slik vår egen natur er dressert og sosialisert.

På samme måte peker Petersen på hvordan vi er sosialisert til å lese teater. Vi reagerer kanskje ikke på stiliserte bilder, som når to menn sitter tett inntil hverandre. Vi reagerer

mer når skuespillerne bryter mellom spill og det å «spille seg selv» og når de prater tullenynorsk. Petersen drøfter forholdet mellom sal og scene, men han er ikke særlig inkluderende. «Sei meg imot – eg treng nokon å slåst med», sier Joachim Rafaelsen på et punkt. Petersen vil sette kjedsomheten opp mot følelsen av å leve, og vil sette latteren i halsen på oss med den destruktive viljen til å bryte ned mot slutten av stykket.

Det programmet ikke sier noe om, er at forestillingen spinner ut av Edward Albees skuespill *The Zoo Story* fra 1958. Å oppgi en bitteliten referanse til Albee kunne gitt publikum litt mer kontekst og mening. Albees stykke handler grunnleggende om ensomhet og isolasjon, men også om klaseskiller og toleranse for menneskers ulikhet i livsanskuelse og -situasjon. I stykket skjer det ingenting, før skjebnen innhenter karakterene gjennom en voldelig slutt. Noen paralleller til originalen er det fortsatt å finne i *Zoo*, men flere sentrale elementer er nesten visket vekk, og klinger ikke klart nok.

I *Zoo* blir også slutten noe umotivert fordi karakterenes forskjeller er portrettert i overkant utydelig. Kyrres raseri er uforståelig, og Joachims ensomhet for underkommunisert. Det dyriske overvelder karakterene på en måte som ikke finner gjenklang hos oss, og som også blir liggende helt i bakgrunnen. Også statistene virker uberørte av den voldelige tildragelsen – som et blasert publikum som er vant til det meste.

### Ensomhet: Hva slags kontakt duger?

Forestillingen handler om virkelige møter mellom mennesker. Men menneskelig kontakt er ikke nok i seg selv – hverdagens trivielle samtaler blir frustrerende kjedsomhet, og du leter etter den gode samtalen. Hvor ofte har du en ordentlig samtale? En som handler om noe annet enn TV, nyheter, barna eller i verste fall været? En som handler om ideer, om livet? Hverdagens trivialitet legger seg som skurv over tendenser til slike samtaler, og gjør at en lengter bort.

I *Unge Werthers Lidingar* greide Jonas Corell Petersen humoristisk å formidle den hjerteskjærende historien slik at begge elementer løftet forestillingen. Det virker som om han forsøker seg på noe av det samme her, men at han ikke helt får det til. Det blir for langt, og granskingen av kjedsomheten blir faktisk kjedelig. Til orientering: Jeg fikk dessverre ikke sett den opprinnelige versjonen av oppsetningen som gikk på Black Box Teater i fjor.

Charlotte Frogner i *Dei seksuelle nevro-sane til foreldra våre*, Det Norske Teatret 2012. Foto: Dag Jenssen



## Omsorg og overgrep

*Dei seksuelle nevro-sane... berører, men kommer likevel ikke helt i mål.*

AV EIVIND HAUGLAND

Lukas Bärfuss: *DEI SEKSUELLE NEVROSANE TIL FORELDRA VÅRE* Oversatt av Ragnar Hovland. Regi: Carl Johan Karlson. Musikk: Erik Holm. Det Norske Teatret, Scene 3, 6. september 2012.

**D**ei seksuelle nevro-sane til foreldra våre er historien om den psykisk utviklingshemmede Dora som får sin seksuelle oppvåkning når hun – etter ønske fra moren – blir tatt av medisinene hun har vært underlagt hele barndommen. Det blir en oppvåkning som naturlig nok ikke foregår uten konsekvenser, verken for Dora selv, moren hennes eller andre rundt henne.

Den sveitsiske dramatiker Lukas Bärfuss fikk sitt gjennombrudd som dramatiker da han skrev dette stykket i 2003, og det ble da også kåret til årets beste tyskspråklige stykke av Theater Heute. Det hadde norgespremiere på Den Nationale Scene i Bergen i 2007, og settes denne høsten opp for andre gang i Norge, nå i en ny-

norsk versjon på Det Norske Teatrets Scene 3, i regi av den svenske registudenten Carl Johan Karlson.

Det er en krevende dramatiker Karlson har valgt å gå i gang med. Bärfuss er kjent for å diskutere ulike moralske problemer i stykkene sine, og gjør det som regel ved å stille mange spørsmål uten å gi så mange svar. I tillegg holder han fast ved sin særegne *In medias res*-skrivemåte der alt overflødig blir kuttet ut, både på replikkniv og i komposisjonen av de enkelte scenene og stykket som helhet. Vi blir alltid ført rett inn i handlingen og må som regel også forlate den like plutselig, hvilket gjør at scenene ofte er mange og overgangene dem imellom tilsvarende kontante. Så også i denne forestillingen. Dessverre henger ikke regien alltid like godt med i svingene.

### Teksten driver

Det er nemlig teksten som er denne forestillingens store styrke. Den griper tak i oss og gjør det til tider ubehagelig å være publikum, spesielt stilt overfor Doras seksuelle oppvåkning. Hvordan skal man egentlig reagere når Den Fine Herren, i Geir Kvarmes utpekulerte, men samtidig engstelige skikkelse, tydelig ser ut til å utnytte Dora seksuelt, mens Dora selv ser ut til å nyte det? Når hun trosser morens og legens advarsler og fortsetter å oppsøke ham, og etter hvert også begynner å kalle ham for kjæresten sin? Og når det en stund også ser ut til at det faktisk oppstår en form for kjærlighet og varme imellom de to; hvilken rett har man egentlig da til å involvere seg i og bestemme over andres liv, selv om psykisk sykdom

er innblandet? Hvor går egentlig grensen mellom omsorg og overgrep? Gjennom Ragnar Hovlands gode nynorske oversettelse er det slike kontroversielle problemstillinger vi blir nødt til å hankses med. I starten følger regien godt opp tekstens rytmikk og presise vendinger, men etter hvert svekkes dessverre forestillingen av at de mange sceniske overgangene ikke gjennomføres like presist og tydelig som teksten legger opp til. Skiftene dras nemlig totalt sett ut i tid ved at skuespillerne ofte må gå et stykke før de er i posisjon, og når de også benytter mye av de samme gangmønstrene, gjør det at de samtidig blir vel repetitive og dermed forutsigbare. Jeg så også forestillingen den gangen den ble spilt på Den Nasjonale Scene, og der lot man isteden hele ensemblet være på scenen det meste av tiden, samtidig som enkelte av skuespillerne spilte flere roller. Dette gjorde at det totalt sett ble et større tempo og en større nerve i forestillingen enn det jeg opplevde nå.

### Scenografien skuffer

Når det er sagt, så skyldes nok dette også i en viss grad rommet forestillingen spilles i og den scenografiske løsningen som er valgt. I Bergen ble forestillingen spilt på den intime Lille Scene med en ganske lukket scenografi, noe som gjorde at det hele kom veldig tett på oss i publikum. Selv om Scene 3 er Det Norske Teatrets minste scene, oppleves den denne gangen som for stor med det relativt åpne scenografiske uttrykket vi får presentert. Bakover avgrensnes scenen av en stålvegg og foran denne er det meste av gulvet dekket av et slags teppe, som i farge og utseende kanskje kan minne om en kryssing mellom en 70-tallstapet og et militært kamouflasjemønster. Midt på scenen er det plassert en liten kvadratisk opphøyning, i samme mønster og farge som teppet, og i tillegg er det noen små, flyttbare kasser som fungerer som sitteelementer. Det henger også en huske på venstre side av scenen, men denne tjener ingen større funksjon, og kunne med fordel vært droppet (selv om jeg mistenker at man med den og den tilbakevendende spilledåsemelodien ønsker å understreke det barnlige i møtet med voksenverdenen). Scenografien er dermed enkel og funksjonell, men den er heller ikke noe mer og tilfører da heller ikke forestillingen noe ekstra.

Og akkurat det er kanskje også litt av problemet. Så kan man lure på hvordan den er blitt til når det ikke er kreditert noen scenograf verken på nett eller i det lille av programinfo som finnes. Så vidt meg bekjent har ikke Scene 3 de største økonomiske ressursene, og jeg mener da også at det skal være mulig å lage godt teater for en billig penge, men det er synd når det så tydelig går utover kunstneriske enkeltelementer (og dermed også helheten) – i dette tilfellet scenografien.

### Mesterlig Dora

I ettertid er det spesielt to skuespillerprestasjoner som er verdt å trekke fram – Charlotte Frogner som Dora og Ragnhild Hilt som Mora. Å spille psykisk utviklingshemmet er alltid en utfordring da det ikke skal mye til før man havner over i parodien, men Frogner balanserer denne rollen på en mesterlig måte. Vi tror fullt og helt på alle Doras smerter og gleder og vi føler oppriktig med hennes lengsel etter kjærlighet; altså er det er mye Frogners fortjeneste at jeg sitter igjen med en klump i halsen ved stykkets slutt. Samtidig viser også Ragnhild Hilt oss hvor vanskelig det er å være en nær omsorgsperson i en sånn situasjon, med all den desperasjon og fortvilelse, men også glede, det medfører. At resten av karakterene innimellom fremstår litt sjablontaktige, skyldes nok både en til tider litt konstruert og statisk regi, men også teksten som naturlig nok kretser veldig mye rundt Dora og hennes følelser. Man kan for eksempel likevel tenke både Sjefen og Mora til sjefen som kontraster til Doras mor og far (og Dora selv), men i denne forestillingen blir de dessverre litt for vage og dermed utnyttet ikke dette potensialet ordentlig.

### Helheten berører

Alt i alt blir dette likevel detaljer, for i sin helhet berører *Dei seksuelle nevrosane til foreldra våre* virkelig. Men når man vet at det ofte er i detaljene det lille ekstra ligger, kommer ikke denne forestillingen helt i mål. Samtidig er det å håpe at Det Norske Teatret og flere med dem ønsker å satse mer på Lukas Bärfuss i årene som kommer og gi ham de ressursene og den oppmerksomheten han fortjener, spesielt med tanke på alle de stykkene hans som enda ikke er spilt i Norge. Det kommer til å bli spennende.

## Krig i heimen

Om overlevingsstrategiane til eit ektepar, men utan dei store avgrunnsdjupa som finst i August Strindbergs tekst.

AV ELIN LINDBERG

August Strindberg: DØDSDANSEN Omsetjing: Margunn Vikingstad. Regi: Sigrid Strøm Reibo. Dramaturg: Line Rosvoll. Den Norske Teatret, Scene 3, 1. november 2012

Ekteparet Alice (Ingrid Jørgensen Dragland) og Edgar (Paul-Ottar Haga) sit på kvar sin stol på den noko tomme scena på Scene 3 på Det Norske Teatret. På Scene 3 blir visstnok stykka sette opp utan scenografibudsjett. Dei to skodespelarane sit vende mot publikum. Det er ingen ting som skjer, dei berre sit der. Alice er kledd i ein lang, enkel kjole som kunne vore frå August Strindberg si tid. Edgar har lange skinnstøvlar som signaliserer at han er militær. Kostyma er så pass enkle at dei får noko tidlaust over seg. På bakveggen heng eit stort foto som kan sjå ut som eit scenebilette frå ei av dei første oppsetjingane av *Dødsdansen* for over hundre år sidan, eller det kan vere ei scene frå eit historisk ekteskap. Dette fotoet heng der gjennom heile oppsetjinga og fungerer som ei slags stille påminning om at denne kampen mellom mann og kvinne i heimen ikkje er noko nytt. Ekteparet sit og sit. Vi veit at dei kjem til å snakke, men først er det stille før stormen. Nokon storm blir det likevel ikkje. Det er litt som desse værmeldingane som varslar spektakulært uvêr, men når det kjem til stykket blir det berre ein liten kuling ut av stormvarslet.

Artillerikaptein Edgar og Alice som arbeide som skodespelar før dei blei gifte, kjenner kvarandre godt etter 25 års ekteskap. Dei er krigrarar båt og lever i ein konstant konflikt. Anten er dei intenst i denne kampen ekteskapet deira er, eller så er dei heilt stille og berre ventar på neste angrep. Denne kampen held liv i både dei og ekteskapet deira. Når dei innleiingsvis prøver å yppe til strid blir angrepa



Ingrid Jørgensen Dragland som Alice i *Dødsdansen*. Det Norske Teatret, 2012. Foto: Dag Magne Søyland



Gard Skagestad som Kurt og Paul-Ottar Haga som Edgar i *Dødsdansen*, regi: Sigrid Strøm Reibo. Det Norske Teatret, Scene 3, 2012. Foto: Dag Jønsen

parerte med ein gong fordi dei kjenner tak-tikkane til kvarandre så godt – så godt som berre eit gamalt ektepar kan kjenne dei.

### Ønskekonserten

Ekteparet har isolert seg på ei øy der dei er vennelause og aleine. Det ligg mykje latent mytestoff her. Dei to menneska, ei kvinne og ein mann som lever i si eiga verd så isolerte frå resten av samfunnet, blir på ein måte til to urmenneske, Adam og Eva, i eit slags omvendt eller apokalyptisk paradiset i form av vennen Kurt (Gard Skagestad). For å gjere det endå tydelegare dukkar eit raudt eple opp litt ut i oppsetjinga. Slangen er ein trickster, ein som sett ting i spel. I *Dødsdansen* er Kurt ein som triggar konfliktane mellom ektefellane. Både Alice og Edgar bruker Kurt i kampen mot den andre.

*Bojarenes inntogsmarsj* av Johan Halvorsen er den ikoniske kjenningsmelodien til Ønskekonserten på NRK. Han er så gammal at eit sølvbrudepar vil kjenne godt til han. Melodien og programmet høyrer til grunnhistoria til litt vaksne, norske menneske. Kurt blir eit perfekt innslag i Ønskekonserten til ekteparet. Dei bruker det dei elles har av våpen og så får dei plutsleg Kurt opp i fanget! Framifrål! Kurt blir fanga av spelet ektefellane i mellom. Han kjem seg ikkje unna dei. Alice og Edgar kjem ingen stad, dei skal ingen stad og det veit dei – dei spelar eller krigar for å få avveksling. Dei spelar for å halde seg i live.

### På det jamne

Ekteparet elsker og hatar kvarandre. Dei ønskar den andre død, men dei kan ikkje leve utan den andre. I framsyninga på Det Norske Teatret slår ikkje samlivet og kjønnskampen gnister, sjølv om Haga har ei buldrande røyst og Jørgensen Dragland er spiss og skarp trur vi ikkje heilt på at dette vil ende med katastrofe. Dei snakkar om hat og svik, men dette når berre delvis ut til oss i publikumsamfiet. Det nærmaste vi kjem eit botnlaust hol i samlivet deira er når Edgar kjem heim frå byen og fortel at han har søkt om skilsmisse og har ei ny kone i kikerten – ei yngre og vakrere. Det trur vi på ei lita stund.

I stykket er det eit poeng at Alice offentliggjør skuldinger om at Edgar har gjort underslag. Dette blir rota litt vekk i denne oppsetjinga.

Karakterane i denne oppsetjinga er ikkje psykopatar, men dei er skakkjorde menneske som har eit nesten sjukleg behov for å manipulere andre. Konflikten blir aldri skikkeleg livstrugande. Det kan hende at den realistiske settinga i oppsetjinga er skuld i det. Vi får ei historie om korleis menneske kan kjempe med kvarandre dag ut og dag inn og eigentleg ikkje ønske seg noko anna enn akkurat dette. Her får vi kjensla av at det er slik dette ekteparet vil leve livet sitt. Dei to har på eit vis bunde seg til ein idé om at dette er lag-naden deira. Det er som om dei har eit credo som seier: Er ein krigar, så er ein krigar og ein ny dødsdans byrjar når ein ferdigkjempa kampdansen er over. Om att og om att.

## Feelgood-teater om norsk misjon

(Stavanger): *Oh My God* er en publikumsvinner. Men ikke så kritisk som man skulle forvente av et stykke om norsk misjon.

AV THERESE BJØRNEBOE

Yngve Sundvor: OH MY GOD Regi: Yngve Sundvor. Scenografi: Arne Nøst. Lysdesigner: Haakon Espeland. Lyddesigner: Frode Ytre-Arne. Rogaland teater, hovedscenen, 1. november

**O***h My God* er et originalt og interessant teaterprosjekt, ikke minst i en by som Stavanger, hvor det er mange som har en aksje i fortellingen om norsk misjon.

Vel på plass i salen, dempes likevel mine forventninger da jeg leser om rollene i programflyeren: «Dette er Jacob. En herrens tjener og en mann uten humor.» Det lyder som en gammel reprise.

Yngve Sundvor, som står for både tekst og regi, har gitt forestillingen betegnelsen *dramedy*, som en slags hybrid mellom drama og comedy. Det dreier seg følgelig ikke om et dokumentarisk stykke om norsk misjonshistorie, men om lekende faction. Og slik føyer *Oh My God* seg inn i en serie oppsetninger av Sundvor hvor han tar for seg tema fra norsk historie eller samtid. I 2010 satte han opp *Frykten*, en thriller med utgangspunkt i miljøspørsmål og politikere som ikke ser lengre enn til neste valg. Det viktigste skrekkelementet var et lånt fra Alfreds Hitchcocks *The Birds*: måkeflokker som gikk til angrep på mennesker. I Statsteatrets *1099 – Slaget ved Stamford Bridge* ble det sagnomsust slaget gjenfortalt i en crazyhumoristisk form, med nikk til nåtidige gangsterfilmparodier.

### Film

*Oh My God* er en form for arbeidsplassdrama, lagt til en noe uvanlig arbeidsplass. Hovedpersonen Jacob (Cato Skimten Storengen) venter på å få «kallet». Det vil si at hans overordnede skal vurdere tiden som moden for at



han skal få lov til reise ut på misjonsmarken. Når stykket starter, venter Jacob utålmodig på å få aksept for en rimelig vill og radikal idé om få lov til å lage opplysningsfilm om misjonen. Radikal, fordi film betraktes som et syndig og farlig medium. Da styret for misjonsselskapet likevel gir forslaget tilslutning, oppstår et nytt problem, da det viser seg at hverken Jacob eller hans forlovede Edith, eller kunstfilm-liebhaberen Fritjov har greie på film. Ergo må de hyre inn en regissør utenfra. Og den som entrer scenen, er Maria (Ingrid Rusen), en smashing beauty og personifikasjon av «den svenska synden». Hun trenger strøjobber for å finansiere en film basert på *Sommaren med Monica*, hennes yndlingsroman. Denne drømmen blir knust da Fritjov (Ole Christoffer Ertvaag) et stykke ute i handlingen viser henne et ukeblad hvor det står at Ingmar Bergman er igang med å filme romanen. Til gjengjeld oppstår det søt musikk mellom henne og styreformannen Pål (Roar Kjølv Jensen) – og Maria ender overraskende opp som misjonærhustru.

*Oh My God* har et syltynt plot, og rolle-ner er klisjeer. Men det er en del av gamet: Forestillingens styrke ligger i gjennomføringen, og i oppfinnsom og stilsikker lek med situasjoner og karakterer. Arne Nøst har skapt et blasst 1950-tallsaktig kontor- og korridorlandskap, som gir en god ramme for småabsurd situasjonskomikk. Arbeidsplass-settingen innebærer at fokus ligger på konflikter knyttet til rollespill, og den enkeltes plass i systemet.

Video-tilbakeblikk på hovedpersonen Jacobs binding til moren (Gretelill Tangen) er godt laget, men et lag i forestillingen som virker utenpåklisset. Her er det fristende å si at sjangerbetegnelsen *dramedy* er et annet ord for *drama light*. Hovedpersonen Jacob er forestillingens svakeste ledd på grunn av den liksom-psykoanalytiske og klisjefylte bakgrunnshistorien, og det bærer ikke skuespilleren ansvar for. Konflikten Jacob sliter med på nåtidsplanet får Skimten Storengen til å angå, som når han tragikomisk nok betrakter en hver motstand som en slags «prøvelse». Slike rester av en religiøs begrepsverden henger nok fortsatt i hos mange av oss, men Jacob finner seg i at prøvelsen bare varer og varer. Og det går ikke bare utover ham selv, men også hans forlovede Edith. Edith (Helga Guren) har vært forlovet med ham i 12 år allerede, uten at noe skjer, og hun har forlenget begynt å se ut som og opptre som peppermø. Helga Guren imponerer gjennom en vidunderlig treffsikker og komisk karakteristikk av den keitete og unnselige kvinnen, som det likevel viser seg at blir kraftig undervurdert.

#### Gla'kristent

Til tross for at *Oh My God* er en medrivende, gjennomført velspilt og sjarmerende forestilling, skuffer den uvegerlig forventningene om å belyse myter og realiteter i norsk misjon. De forskjellige rollene bygger antagelig på rese-rach, men selv om det fører til at karakterteg-

ningen løftes gjennom presise detaljer, blir storyen vel lettbeint eller *light*.

Som antydnet over, har Yngve Sundvor en forkjærlighet for å leke med sjanger og ikke minst filmreferanser, men det spørs om ideen med å la stykket i så stor grad handle om filmprosjektet, har ført til at sjangerleken har tatt vel mye overhånd. 1950-tallssettingen og rekvissitter, som gammeldagse filmruller, inviterer i likhet med *Mad Men* til nostalgi, ikke bare parodi, i sin stilisering av kjønn. Men 50-tallssettingen gjør det også vanskelig å skjelne mellom i hvilken grad satiren retter seg mot tiden som sådan, eller mot misjonsmiljøet spesielt. Hvis forestillingen hadde handlet om norsk misjon på 1970-tallet, hadde det gitt andre muligheter til å diskutere mentalitet og holdninger i et mer nåtidig og aktuelt perspektiv.

På slutten av forestillingen viser det seg at renholdsarbeideren Samuel (Hugo Mikal Skår), som har slentret gjennom forestillingen med en typisk *african cool*-attityde, faktisk er «gud». Gud har med andre ord vært der hele tiden. Det er kanskje ment som et frempek mot 60-tallet, på linje med Even Stormoens fremstilling av Jacobs onkel som en slags be-atoet- og rock'n'roll-misjonær, som forlenget har gitt opp å omvende negrene. Det er noe helt annet enn hva Jacob forventet. Men det gir forestillingen en tidsriktig inkluderende og forsonende slutt. En slutt som på en riktig sugerende måte lykkes i å overbevise om at det fins en gla'kristen i oss alle.



Tornerose (Ingrid Bergstrøm) og Prinsen (Mads Bones) i *Prinsessedrama*, regi: Hilde Brinchmann. Trøndelag teater 2012. Foto: Lena Knutti

## Voldtekt som underholdning?

(Trondheim): Trøndelag Teaters iscenesettelse av Elfride Jelineks *Prinsessedrama* beveger seg mellom komedie, tragedie og konvensjonelt drama.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Elfride Jelinek PRINSESSEDRAAMA Oversettelse: Torgeir Skorgen og Matilde Holdhus. Regi og bearbeidelse: Hilde Brinchmann. Scenografi/kostyme: Ingrid Tønder. Lysdesign: Tommy Geving. Lyddesign: Siril Gaare. Maske: Anne Wickstrøm og Haakon Sitje. Trøndelag Teater, studioscenen, 11. september 2012

Elfride Jelineks drama er tunge, tette, politiske (som regel kritiske til patriarkalske samfunnsstrukturer) tekstmaskiner som nærmest drønner en i møte. Regissør Nicholas Stemmann har hevdet at han etter bare tre sider Jelinek-tekst «må hoppe skrikende ut av vinduet», men også at det er dette skriket som blir iscenesettelsen.\* Selv har Jelinek omtalt tekstene sine som «språkflater» (Sprachflächen), og med sine mange sitater, referanser og dekonstruksjoner er de sjeldent enkle å formidle. Trøndelag Teaters *Prinsessedrama* består av tre tekster fra Jelineks dramasyklus *Der Tod und das Mädchen*, som opprinnelig består av fem tekster. Teatret har valgt å beholde *Snehvit*, *Tornerose* og *Jackie* (iscenesatt i den rekkefølgen), mens *Rosamunde* og *Veggen* er utelatt – sannsynligvis fordi referansene i disse er mindre kjent i en norsk kontekst.

### Kjønnskampen

Allerede ved ankomst understrekes kjønns- og maktbalansen gjennom en kjønnsbasert segregering av publikum: en inngang for «prinsere» og en annen for «prinsesser». Dette er sannsynligvis også en referanse til én av Torneroses replikker om at «Kanskje alle mennesker som finnes, egentlig er prinsere og prinsesser.» Som det lydige publikummet vi er gjør vi heller ikke motstand, og deler oss pent i to ulike køer og entrer via den inngangen som tilsvarer vårt kjønn. Kvinnene er, forutsigbart nok i norsk teatersammenheng, i klart overtall. Den kvelden jeg så forestillingen telte jeg 37 kvinner mot kun 9 menn. Likevel skulle det vise seg at det var mennene som kom ut i en slags seierende posisjon.

Scenerommet er firkantet, og med delvis innsyn i rom over og under scenen. Scenograf Ingrid Tønder har gitt selve rommet en papiraktig overflate, mens karakterene ser ut som om de kommer vandrende ut av en Disneyfilm eller -bok. Alt skinner av syntetiske materialer, og man aner at på innsiden av skjortekragene og i sidene på kjolene vil man kunne finne lapper med påskriften «Made in Taiwan» og «100% polyester». Der kvinner snakker et nokså pent riksmål, holder herrerne et bredt trøndermål. Dermed understrekes det tekstlige preget på de tre kvinnenes monologer, og tekstmaskinaspektet trer tydeligere frem. Den skal lytte godt for å trenge bakenfor den Disneyglatte fasaden til prinsessene og høre deres klagesang.

### To prinsesser

Først ut er den sannhetssøkende Snehvit (Cici Henriksen), som virker en anelse livstrett og resignert. Hun snakker med en tilgjort lys stemme i samtale med Jegeren (Olive Løseth), og inntar poserende stillinger. Snehvit dekonstruerer og tolker sin egen historie i sine monologer, mens Jegeren er skråsikker og brautende i sine tilsvarende. Først idet Snehvit begynner å ta til motmæle ovenfor Jegeren faller stemmeleiet

hennes ned i mer normale toner, og like etter svarer Jegeren på Snehvits protest med å kvele henne. Snipp, snapp, snute – så var *det* eventyret ute. Dvergene fra Jelineks tekst er strøket, og i stedet glir vi rett over i andre del av forestillingen – ut med ei prinsesse og inn med ei ny.

Tornerose (Ingrid Bergstrøm) våkner etter hundre år med søvn, og der døden og sannheten var objekt i de essayistiske monologene til Snehvit er det identitet som opptar Tornerose. Prinsen (Mads Bones) er mindre begeistret for disse analysene, og påberoper seg både å være Makten og Gud (etter en interessant resoneringsprosess) – og i likhet med Jegeren tolker han alt Tornerose sier helt bokstavlig. Men også han trer fram i sin rette drakt når Tornerose avviser ham, noe som i dette tilfellet viser seg å være en kanindrakt med en erigert penis. Man snakker ikke makta imot helt ustraffet, og med sitt lysende sverd som penisforlenger voldtar Prinsen Tornerose. Den fornøyde Prinsen tar seg så en seiersrunde hos den mannlige delen av publikum, som gemyttlig tar imot Prinsen med parate håndflater og brede glis. Patriarkatet seirer igjen, men forestillingen er ikke over av den grunn.

Avslutningsvis er det nemlig Jackie Kennedy (Kine Bendixen) som stiger opp av jorden og får ordet. Her er ingen plagsom samtalepartner som protesterer, og Jackie får snakke i vei om årene med John F. Kennedy, om livet som mor samt komme med sleivspark til både Marilyn Monroe og Sylvia Plath. Monologen til Jackie dreier seg likevel primært om klær (egne og andres antrekk) og døden. Avslutningsvis bringes forestillingen tilbake til begynnelsen (Snehvit) ved å la *Some day my prince will come*, fra Disneys versjon av eventyret om Snehvit, strømme ut over høytaleranlegget. Publikum forlater salen, alt fortsetter å gå sin skjeve gang og prinsere og prinsesser blandes sammen igjen.

### Overflate

Å gjøre *Prinsessedrama* til en overflateorientert forestilling er nok en planlagt strategi fra regissør Hilde Brinchmanns side. Den syntetisk utseende overflaten dekonstrueres gjennom teksten, samtidig som både gulv, tak og vegger penetreres – som en slags forlengelse av dekonstruksjonen. Men forestillingen vakler på flere punkt mellom psykologisk realisme og oppstyttet tekst, særlig i siste del. I de to første delene spilles monologene til prinsess-

sene opp mot Prinsen og Jegerens overmot, og Brinchmann balanserer dette med en veksling mellom tørre foredrag og komisk harselas. I den avsluttende monologen, er det derimot bare Jackie som snakker. Hun får riktignok tidvis selskap av enkelte av skogens mange dyr, men det er likevel bare hennes stemme vi hører. Å avslutte med en såpass lang monolog er dramaturgisk modig. Denne teksten har riktignok et mindre kompakt format enn de to foregående tekstene, men samtidig er monologen en skuespillermessig stor utfordring. Scenene med både Snehvite og Tornerose har vært preget av en distanse mellom utøver og tekst, mens Jackie-monologen her tidvis bærer større preg av psykologisk realisme. Det ligger en potensiell spenning i denne vekslingen, men den realiseres dessverre ikke.

Og da er vi tilbake til forestillingens mest traumatiske øyeblikk: Prinsens seiersrunde i publikum etter voldtekten av Tornerose. Kan hende er det meningen at vi skal sjokkeres, at publikums manglende protester fungerer som en slags forlengelse av de undertrykkelsesmekanismene som tematiseres i forestillingen. Men er det da snakk om en voldtekt i eller av kunsten? Min umiddelbare reaksjon er å konkludere med det siste, men flere uker etter forestillingen er ikke magefølelsen like sterk. Når jeg likevel ikke synes grepet fungerer er det fordi forestillingen har en nokså konvensjonell form. Ved å involvere publikum så direkte i bare denne ene scenen, blir reaksjonen nokså forutsigbar. Publikum fungerer slik som en slags dramaturgisk forlengelse av forestillingen, og avhengig av hvordan man reagerer på scenen så vil den enten dreie tilskuers oppmerksomhet mot individets ansvar eller så fungerer den forsterkende på forestillingens komediepreg. Dermed blir det uklart hvor forestillingen vil, og den faller litt ubekvemt mellom komedie- og tragediestolene.

NOTER:

\* Stemmann, Nicolas: «Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will?», Über die Paradoxie, Elfriede Jelinek Theatertexte zu inszenieren», fra Jüres-Munby, Karen: «The Resistant Text in Postdramatic Theatre», artikkel i *Performance Research volume 14, no.1, March 2009*, side 51.



Sigmund Sæverud og Ingunn Beate Øyen på posterbildet til *Ingen tid for stolte skuter*; regi: Duc Mai-The, Litteraturhuset 2012.

## Skisser fra livets seilas

En solid, men noe knapp dose politikk og poesi

AV ELIN LINDBERG

Duc Mai-The: *INGEN TID FOR STOLTE SKUTER*  
Regi: Duc Mai-The. Scenografi: Nora Furuholmen. Musikk: Bugge Wesseltøft.  
Upremierre, Litteraturhuset 23. september 2012.

I sin tid skrev Edvard Munch noe sånt som dette i dagboka si: «Jeg følte meg som en gammel, morken skute som skipsbyggeren hadde satt ut på det opprørte hav, med de ord: Forliser du, er det din egen feil.» Og verdenslitteraturen er full av menn som seiler sin egen sjø, der skuta er metafor for livet selv (jeg kan ikke komme på en eneste kvinne i egen båt). Det er Odyssevs og Kaptein Ahab, Peer Gynt og Hemingways gamle mann, Erik Bye og flere. Det er seilskuta den gamle Henrik (Sigmund Sæverud) i forestillinga *Ingen tid for gamle skuter* bruker som bilde på sitt eget liv.

### Det fornedrende

Forestillinga er delt i et realistisk plan der vi møter Henrik og hjemmehjelpa hans

(Ingunn Beate Øyen) og et mer fabulerende poetisk plan der vi får Henriks seilskutehistorie. Hjemmehjelpa kommer hjem til Henrik. Det er torsdag og vaskedag. Han svarer ikke når hun ringer på, han tar heller ikke telefonen. Hun låser seg inn og finner den gamle mannen liggende i lenestolen sin. Hun konstaterer lettet at han er død. Men, nei, han var visst ikke død likevel. Henrik reiser seg fra stolen med buksa våt av tiss. En fornedrende situasjon. Han blir flau og vil ha henne ut. Hun mistrives tydelig med sin hjemmehjelpjobb. Begge minner de hverandre på den ulykksalige situasjonen de er i.

### Degradering og degenerering

Hjemmehjelpkarakteren er ganske løst skissert. Det antydes at kjæresten hennes har forlatt henne og at hun bor hjemme hos mor. Ingunn Øyen gjør det hun kan ut av rolla, men hun har lite å spille på. Hun har rolla som en noe distansert offentlig omsorgsperson. De fleste hjemmehjelpere er vel verdige, hele mennesker med sine egne liv fulle av gleder og sorger. Denne blir så enkel at det heller mot karikaturen. Det er litt synd at denne karakteren ikke er blitt mer utvikla her. Hjemmehjelpa blir på en måte satt i en offerposisjon, som en som ikke er i stand til å ta egne valg i sitt eget liv. Det er noe litt degraderende i tegningen av denne figuren, hjemmehjelpa har ikke engang fått noe eget navn.

Den gamle mannen Henrik står kanskje litt høyere på verdighetsstigen, men han

er på vei ned. Han er en mann som har hatt et langt liv og sikkert en god jobb der han er blitt respektert. Nå er han alene, han har ingen bortsett fra denne hjemmehjelpa som han hater. Han klarer seg ikke hjemme lenger, han kan ikke lenger ta vare på seg selv. Det ligger fornedrelse og ydmykelse i å ikke kunne klare å ta vare på seg selv. Han degenereres av dette. Han som sikkert har vært en pertentlig og høflig mann blir nå ufin og aggressiv. Dette er egentlig også en noe klisjébetont måte å skildre en gammel mann på. Det betyr ikke at denne klisjeen i mange tilfeller sikkert er sannferdig.

Den skisseaktige måten karakterene er tegnet på gjør at tilskueren lett kan sette seg inn i rolla som pårørende. Jeg skulle gjerne sett to mer helhetlige karakterer her.

### Den gamle mannen og havet

Å lage en fullstendig fortelling om et menneskeliv er kanskje umulig. Det velges ut, kuttet bort, mye levdt liv glemmes. Når Henrik forteller sitt liv ser han det fra livets siste fase. Det er mye som er forsvunnet i mørke. Han starter fortellinga med at han er ute og ror – som så mange diktere og menn før ham – som Tarjei Vesaas og Paal Brekke, Petter Dass og Olaf Tufte. Det er natt og han ror fra et besøk hos kjæresten sin Rannveig. I den mørke natta kræsjer han med et stort seilskip. Det er folketomt. Han går fra den lille robåten om bord i det voksne skipet. I forestillingas fortelling får vi inntrykk av at det her han tilbringer sitt liv. Skipet er fylt av tønner med sprit, men ingen andre mennesker. Han ser ikke land, ikke sjøfugl, ingen andre fartøy. Han ser ikke lys, ikke stjerner. Minnet hans er tomt, tomt for dem som sikkert har befolket et langt liv. Nå husker Henrik bare seg selv og et stort skip som seiler i mørke. Det ligger egentlig ikke noe tragisk i dette, det er som om Henrik finner fred med dette minnet. Det kan virke som om mørket som omhyller ham er lindrende.

### Eldreomsorg

Henriks fortelling om sitt livs seilas gjør at han blir tydeligere for oss som menneske. Han har et unikt livsløp som er bare hans. Hjemmehjelpas liv er det ikke fullt så lett å få tak på.

Det er skuespillerne som bærer forestillinga. Regien er enkel og tradisjonell. På slutten er det et par grep som virker noe forserte. Jeg får for eksempel ikke helt tak på hvorfor Henrik

og hjemmehjelpa begynner å kysse hverandre mot slutten av forestillinga.

Tematisk er *Ingen tid for stolte skuter* viktig og angår oss alle. De aller fleste blir selv gamle og vi forholder oss livet gjennom til eldre mennesker. Det er viktig å bli minnet på at vi må behandle hverandre med verdighet. Det er viktig at den gamle mannen får en verdig avslutning på livet, at han ikke blir

plassert på et gamle hjem som bare fungerer som et lager. Der han ikke blir tatt med ut i frisk luft, må bo på rom med en annen gammel mann han ikke kjenner eller ikke får tatt seg en røyk eller et glass vin, hvis det er det han ønsker. Verdigheten gjelder også pleiepersonellet. Det er synd at stykket ikke kommuniserer tydeligere hvilken viktig og verdig jobb denne hjemmehjelpa har.



Siri Astrid Kristensen, Suhlela Omar, Frode Bjørøy og Haakon Smestad i *Drømmebyen*, regi: Jon Tombre, Den Nationale Scene 2012. Foto: Magnus Skrede.

## Fra ungdommen

(Bergen): *Drømmebyen* mangler virkemidlene som kan sette de særegne tekstene inn i en større helhet.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

DRØMMEBYEN Dramatiker: Mikkel Bugge. Tekst skrevet av lokale ungdommer. Regi: Jon Tombre. Idè: Nina Wester. Scenografi: Terese Arildsdatter Riis. Dramaturg: Solrun Toft Iversen og Kai Johnsen. Kostyme: Martha Flæslund. Den Nationale Scene, 5. oktober

**D**rømmebyen er teatersjef Agnete Haalands forsøk på å nå ut til ungdommen i Bergen i høst.

Teksten til forestillingen har lokale ungdommer selv skrevet; den handler om deres drømmer og tanker og stiller spørsmålet: hva er egentlig Bergen? Det bør være enhver teatersjefs våte drøm å trekke unge til teatret, og Haaland har hatt det som en uttalt målsetning helt fra hun ble ansatt og initiativet er godt og i *Drømmebyen* har nettopp åtti lokale ungdommer bidratt med personlige tekster. På et stort lerret skrått på scenen vises et flyfoto av Bergen som plasserer oss geografisk, enkelt, men virkningsfullt. Med små tekstutdrag og små scener får vi innblikk i tanker om *emoer* og *gothere*. Hvordan det er å være soss, innenfor eller utenfor. En scene viser hvordan en helt vanlig, ikke spesielt ekstrem, fest kan utarte seg, og tekstene er tidvis fulle av både forventning, spenning

og bekymring. Det ligger en helt klart underholdende råhet i materialet.

### Forvirrende valg

Jeg blir aldri helt klok på noen av grepene som er valgt for å formidle historiene. De fire skuespillerne går i smoking (er det for å ligne pingviner, fordi Akvariet er noe som er «typisk bergensk» kanskje?), bruker tidvis store gullfarga dyremasker, uten at jeg klarer å se hvordan dette verken underbygger teksten eller drar historien videre. (Det fungerer heller ikke særlig godt om det er tenkt på som «masken» som metafor for ulike typer man tar på seg i ungdomstida.) Skuespillerne gjør alle en god innsats med materialet i den knappe timen forestillingen varer, og mestrer godt blandingen at et utadvendt og innadvent uttrykk. Noen ganger inne i tydelige roller og noen ganger bare som formidlere av ordene. Bare ved hjelp av teksten flytter de oss i sted og rom og gir oss bittesmå smakebiter av de unges liv.

Det var Nina Wester som startet prosjektet, underveis i arbeidet ble hun teatersjef på Hålogaland teater og måtte trekke seg fra *Drømmebyen*, og brått tok Jon Tombre over. Tombre har ikke møtt ungdommene som har levert tekstene, og ungdommene har ikke vært involvert i prosjektet slik det var under Wester tidlig i fasen. Det kan merkes, blir jeg sittende igjen og tenke, og jeg skulle ønske at vi hadde hatt ungdommenes nærvær mye tydeligere på scenekanten. Forestillingen føles dessverre noe uferdig og raskt utført, og en del virkemidler virker nesten fremmedgjørende. Det er estetisk fint å se på, skuespillerne har energi og tilstedeværelse, men nerven i tekstene blir ikke hentet ut. Motstanden som ligger i teksten er ikke tydelig nok og forløses ikke scenisk. Tematikken og historiene hadde kledd en mindre fragmentert form og mer tid til å utforske de ulike fortellingene. Montasjepreget fjerner dessverre noe av intensiteten i ungdommenes fortellinger. I denne formen fungerer historiene som små poetiske drypp og gir rom til ettertanke, men blir hengende i løse luften. Det som startet som et ønske om å inkludere, invitere og åpne opp teateret for ungdom, svekkes noe av en fragmentert form som ikke kler materialet.



Ståle Bjørnhaug og Britt Langlie: Himmlers fødselsdag, regi: Morten Borgersen. Det Norske Teatret 2012. Foto: Dag Jørgensen

## Med foten på bremseklossen

*Himmlers fødselsdag* på Det Norske Teatret er litt for uskarpt tenkt og spilt.

AV THERESE BJØRNEBOE

Thomas Bernhard: HIMMLERS FØDSELSDAG  
Oversatt av Jon Fosse. Regi: Morten Borgersen. Det Norske Teatret, Scene 3.  
Première 18. oktober.

Thomas Bernhard hadde en forkjærlighet for å skildre «betente» middagsselskap, slik man spesielt godt vil huske fra skandaleromanen *Trær som faller* (som ble dramatisert på Nationaltheatret i fjor). I 1978 publiserte han «dramoletten», eller mini-dramaet *Der deutsche Mittagstisch* (Det tyske middagsbordet/ Det tyske middagsmåltidet) i ukeavisen *Die Zeit*, hvor Frau Bernhard (!) istedet for nudelsuppe serverer familien «nazisuppe».

*Himmlers fødselsdag*, som utkom året etter, i 1979, utspiller seg også i familiens skjød. Her fletter Bernhard det klassiske familiedramaet i tradisjonen fra Ibsen sammen med et på 1970-tallet høyaktuelt emne: Tysklands fortrengte nazifortid.

### Politisk Bernhard

Originaltittelen *Vor dem Ruhestand* (Før pen-

sjonsalderen), henspiller på en aktuell politisk skandale: Den ufrivillige «pensjoneringen» av Karl Filbinger, som var statsminister i Baden-Württemberg, etter avsløringen av hans fortid som dommer i nazi-Tyskland. En annen omstendighet omkring tilblivelsen av stykket, var at Filbinger som statsminister sto ansvarlig for Claus Peymanns avgang som teatersjef i Stuttgart, etter en kampanje mot ham som «RAF-sympatisør», fordi han hadde stått bak en pengeinnsamling for at den fengslede Gudrun Ensslin skulle få tannlegebehandling. Uroppsetningen av *Vor dem Ruhestand* ble Peymanns siste premiere i Stuttgart, og en «søt hevn» på Karl Filbinger. Senere sto Peymann bak flere legendariske og mer og mindre skandaleombruste oppsetninger av Thomas Bernhard som teatersjef på Burgtheater i Wien og i Salzburg.

I *Himmlers fødselsdag* – som i Jon Fosses oversettelse har den mer teksttro undertittelen, eller tittelen *Før stilla* – møter man Rudolf Höller (Ståle Bjørnhaug), en tidligere SS-offiser og kz-leirkommandant, som har gjort karriere som dommer i Vest-Tyskland etter å ha levd ti år i skjul. Hvert år feirer han og de to søstrene hans Vera og Clara fødselsdagen til Heinrich Himmler, i taknemlighet over at Himmler gjorde det mulig for Höller å gjemme seg; men også på grunn av hans påskjønnelser av Höller som leirkommandant.

I første del av stykket er den eldste søsteren, Vera (Britt Langlie), iferd med å forberede selskapet, bl.a. ved å kle seg om og prøve parykker, mens den yngste søsteren Clara (Gjertrud Jynge) som sitter i rullestol, leser avi-

ser og bøker, forsøker å ignorere henne. Hun ble invalid under et amerikansk bombeangrep på slutten av krigen. I stykket behandler de eldre søsknene henne som familiens sorte får, eller om man vil, med en form for repressiv toleranse: Tenk hvor fryktelig hun ville hatt det hvis de hadde gjemt henne bort på et sykehus!

*Vor dem Ruhestand* er ett av de mest politiske stykkene til Thomas Bernhard. Og slik jeg leser det, handler det også om den historiske bakgrunnen for terrorismen på 60/70-tallet – foreldregenerasjonens fortrenninger, eller manglende oppgjør med nazi-fortiden.

### Monotont

Det tidsbundne gjør stykket utfordrende å spille i dag. Dialogen er grotesk og morbid, og det samme er situasjonene. Clara iføres f.eks. stripe fangedrakt og jødestjerne når søsknene setter seg til ved middagsbordet; senere fordyper Vera og Rudolf seg i et fotoalbum fra krigs- og ungdomstiden, med en adspredt likegyldighet som om det dreide seg om søndagsutflukter. Den årlige fødselsdagsfeiringen pleier å avsluttes med at Vera og Rudolf går til sengs sammen, selv om det riktignok ikke

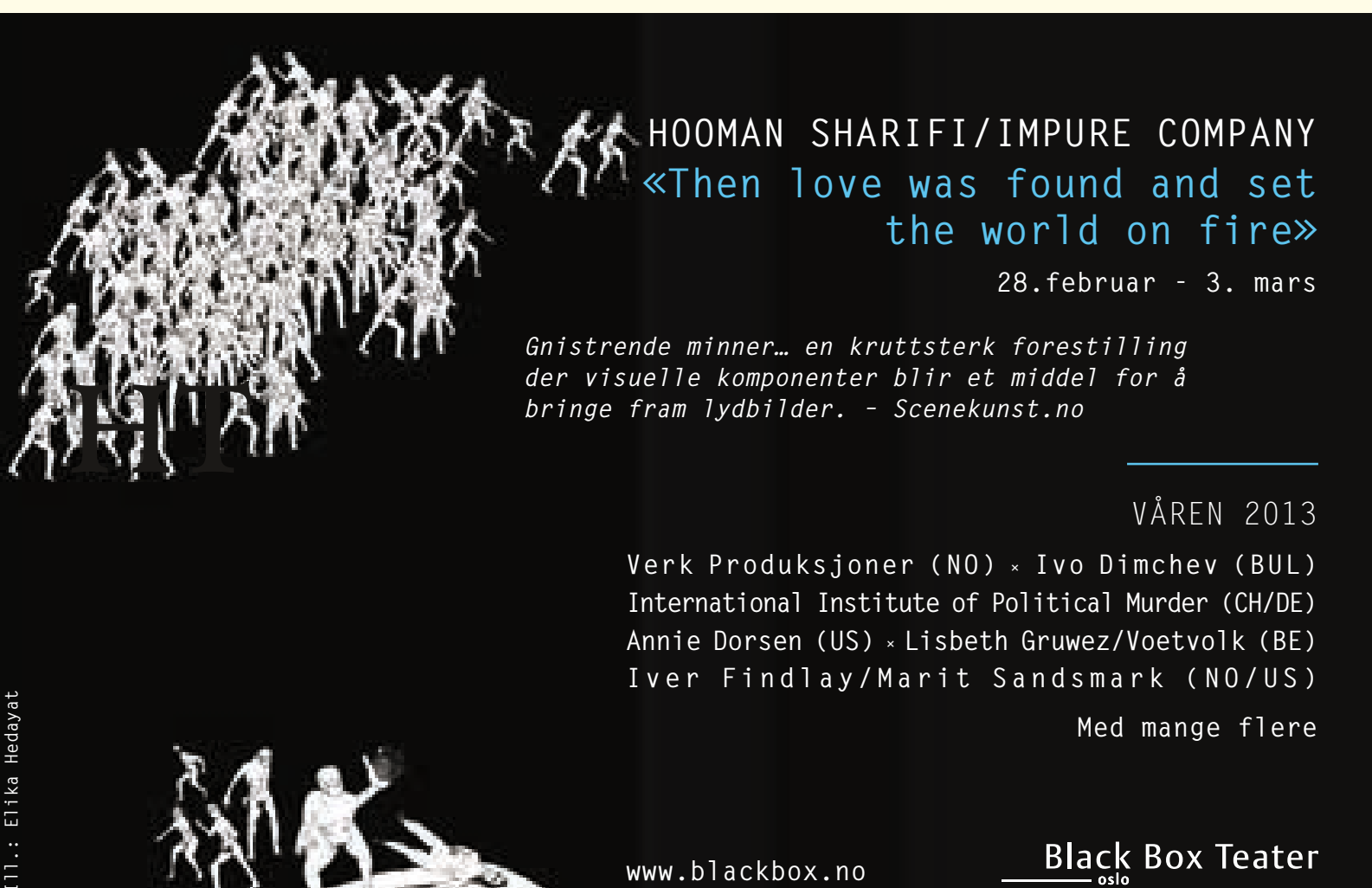
skjer denne kvelden, fordi Rudolf etter alt å dømme til slutt dør av hjerteslag. Men blodskamforholdet kan antyde den komplekse sammenvevningen av psykologi og politikk Bernhard skildrer i stykket. Hele resten av året hemmeligholder søsknene sine skambefengte og forbudte disposisjoner – eller politiske overbevisninger.

Til tross for det groteske overdrevne, krever stykket at skuespillerne går bak karikaturene. På Det Norske gjør de i og for seg det, men forestillingen oppleves samtidig tam og forsiktig. Ståle Bjørnhaugs ålegratte Höllergir meg noen «grøss», og Gjertrud Jynge imponerer med sin fysiske forvandlingsdyktighet i portrettet av den forknytte, men svartglødende Clara. Men Bernhards tekster stiller store utfordringer til å greie å gi uttrykk for karakterenes monomani. Å mestre balansen mellom det monomane og ensformige/ monotone krever et kolossalt scenisk og tekstlig presisjonsarbeid, som denne oppsetningen nok har tatt litt for lett på.

Vera, spilt av Britt Langlie, er kanskje den vanskeligste rollen, fordi hun opptrer som en pludrende konversasjonsmaskin, særlig i første

del. Vera, som beundrer broren, er selv nokså alminnelig, spissborgerlig og autoritetstro, en passiv medløper, snarere enn politisk «idealist». Langlie gjør henne passe møllspist og blass, men fremstillingen er litt forvirrende i forhold til personenes klasse- og miljøtilhørighet, og her ligger ansvaret først og fremst hos regissøren. Når Ståle Bjørnhaug på slutten av forestillingen vender pistolen mot salen (istedet for Clara; slik som i manuskriptet), fungerer det som en klar henspilling på Behring Brevik og Utøya, og må altså være ment en slags advarsel. Men en slik form for politisk belæring fremstår naiv og som et lite stilsikkert inngrep i Thomas Bernhards egen henvendelsesform. Det er nesten som om Borgersen helt på fallrepet har skjønnet at forestillingen ikke er skarp nok.

I forbindelse med premieren avholdt Det Norske Baksnakk-arrangementet «Kva er det med Austerrike?». En sikkert interessant debatt eller samtale mellom Jelinek- og Bernhard-kjennerne Elisabeth Beanca Halvorsen og Sverre Dahl. Men hvorfor nok en gang dette fokuset på Østerrike, når *Vor dem Ruhestand* / *Himmels fødselsdag* faktisk er ett av de få «tyske» verkene til Thomas Bernhard?



HOO MAN SHARIFI/IMPURE COMPANY  
«Then love was found and set  
the world on fire»  
28.februar - 3. mars

*Gnistrende minner... en kruttsterk forestilling  
der visuelle komponenter blir et middel for å  
bringe fram lydbilder. - Scenekunst.no*

VÅREN 2013

Verk Produksjoner (NO) × Ivo Dimchev (BUL)  
International Institute of Political Murder (CH/DE)  
Annie Dorsen (US) × Lisbeth Gruwez/Voetvolk (BE)  
Iver Findlay/Marit Sandmark (NO/US)

Med mange flere

www.blackbox.no

Black Box Teater  
oslo



Glenn André Kaada, Lars Funderud Johannessen og Øystein Martinsen i *Absolutt Shakespeare*, regi: Svein Solenes. Rogaland teater 2012. Foto: Emile Ashley

## Shakespeare, tant og fjas

(Stavanger): Å være eller ikke være er muligens ett fett.

AV KAREN FRØSLAND NYSTØYL

ABSOLUTT SHAKESPEARE Av Adam Long, Reed Martin og Austin Tichenor. Regi: Svein Solenes. Lys: Torill Lund Sævland. Rogaland teater, 1. november

Rogaland teaters oppsetning *Absolutt Shakespeare* er en humørfylt forestilling i høygir. Og publikum lar seg velvillig rive med når Shakespeares figurer bades i tant og fjas.

*Absolutt Shakespeare* er først og fremst fire skuespilleres fortolkning av Shakespeare. Tre av dem står på scenen, den fjerde har regi. På godt og vel nitti minutter spilles Shakespeares samlede verker ut på scenen. Forkortet, naturligvis. Og i en rasende fart.

Skuespillerne Øystein Martinsen, Lars Funderud Johannessen og Glenn André Kaada stiller i hvite, vide skjorter, sorte tights og røde Converse-sko i Teaterhallen på Rogaland teater. Scenografien er en fullstappet bokhylle (Shakespeares samlede verker), og den er inngangsporten til alt. Fra den dukker nye karakterer opp, bak den foregår et utall skift, og også i selve bokhyllen finnes åpninger der Hamlets far gjenferdet gjør sin entré, og der en forvirret Ofelia med en enda mer forvirret kristiansandsdialekt plutselig stikker hodet ut.

### Høylitterær latter.

*The Complete Works of William Shakespeare (abridged)* ble spilt i over ti år i Londons West End. Det er et stykke som lett blir en publikumsyndling. Heftige parykker, puffermer og kvinner med helskjegg er til å le av når det presenteres i en innpakning som på Rogaland teater. Skuespillkunsten står i sentrum, og det er også det som sitter igjen etter endt forestilling: Raske skift, solid tekst, slapstick som står seg, upåklagelig timing. Blodige *Titus Andronicus* spilles som kokkeprogram, *Othello* som rap, kongedrama som fotballkamp. 16 komedier gjenfortelles som én, sonettene nevnes i en bisetning. Det er en lattervekkende og samtidig underlig forestilling, for det som fremkaller latter, er høylitterært. I presentasjonen av Shakespeares mangslungne verk har regissør Svein Solenes valgt å forstørre tragedienes dramatiske partier og krydre dem med kroppslighet og barnlig moro. Romeo og Julie blir latterlige og lattervekkende små personer i pompøse omstendigheter. Men slik kan livet også være. Det er menneskelig å virre.

### Historier

På en og samme tid er det en blanding av gira revy og store følelser. Shakespeare selv er ikke viktig, sier skuespillerne. Han fantes ikke en gang, påstår de. Spørsmålet blir hva som da er viktig her?

Kan hende handler det om historiefortelling. Om hva en god historie handler om, eller like gjerne: hva våre historier handler om. Kan man gjennom Shakespeares tragedier lese et historiefortellingsmønster? Shakespeares verker går så rasende fort at det som sitter igjen, er begrepene kjærlighet, hat, glede, sorg, motstand, svik og hevsn. Skrøpelig og begjær.

Det stoff som drømmer veves av?

Tragediene vektlegges sterkt i denne oppsetningen. *Romeo og Julie* og *Hamlet* er naturlig nok de som får størst plass. Kontrasten mellom Shakespeares velkjente tekster og det revy- og farsepreget spillet tekstene påkles, er interessant. Glenn André Kaadas Hamlet med klorblekede tenner og en hårsveis fångad av en stormvind er ustanselig på jakt etter en spotlight han kan fremføre sine sorgfylte stønn i. Det alminneliggjør en mystisk dramatisk figur. I den grad det skulle trengs.

Men først og fremst er det Øystein Martinsen som imponerer i *Absolutt Shakespeare*, særlig for sine mange roller som forelsket ungepike. Martinsen er en god komedieskuespiller.

### Ufarlig

Underveis går skuespillerne ut av situasjonen, kommenterer sitt umulige prosjekt og kobler inn hverandre som privatpersoner. De legger ut om skuespillerteknikk og har også en avdeling der publikum skal jobbe som skuespillere – det vil si at publikum skal gi kropp til de mange stemmene Ofelia har i seg når Hamlet avviser henne kort tid før hun blir funnet død. Hele publikum inkluderes, og skuespillerne får det til å fungere.

Men ikke alt er like vellykket. De kjappeste rasene gjennom stykkene er ikke noe man fester seg ved, tant og fjas tar til tider overhånd. *Othello*-rap'en er noe pinlig, men lander stødig på grunn av godt språk. Det blir selvfølgelig for lettvinnt noen ganger. Men samtidig er det et prosjekt som langt på vei fungerer. *Absolutt Shakespeare* er ufarlig teater, så ufarlig at det ikke er vanskelig å få publikummere til å bidra på scenen.

Det ligger en eller annen form for ufarliggjøring i *Absolutt Shakespeare*. Skuespillerne tar verken seg selv eller Shakespeare høytidelig, de fråter i teatervirkemidler, og om de ikke skaper magi, så kan dette være en forestilling som kan gi lyst til å se mer teater.

En flaksende og narsissistisk Hamlet gjør ikke skam på Shakespeare. En tenåringsfnisende Julie med stjålne glimt ut mot publikum gjør ikke tragedien mindre. Å kunne le befridende av noe man tenker på som høytidelig kan like gjerne være en teatral appetittvekker. Shakespeare – om han fantes eller ei – tåler denne motstanden og vel så det.



## Ingen sannhet i et åpent kontorlandskap.

Kan en tolvåring og en førtiåring elske hverandre? Una og Ray prøver å komme til bunns i fortidens hendelser.

AV ILENE SØRBØE

David Harrower: BLACKBIRD Regi: Kim Sørensen. Samarbeid mellom Riksteatret og Det Norske Teatret. Oversettelse: Margunn Vikingstad. Scenograf og kostymedesigner: Katja Frederiksen. Lysdesigner: Chrisander Brun. Lyddesigner: Anna Sóley Tryggvadóttir. Ullensaker Kulturhus, Jessheim, 12. november 2012.

Hva vil Una med sitt besøk? Som tolvåring hadde hun et forhold til den førti år gamle Ray. Relasjonen ble oppdaget og Ray ble dømt til seks års fengsel for seksuelt overgrep. Nå, seksten år etter, har Una sporet opp Ray. Han har skiftet navn, fått seg en samboer og startet et nytt liv. Det blir etter hvert tydelig at Ray fortsatt lever med minnene om kjærligheten han følte for Una. Eller var det kun et begjær for en mindreårig? De søker begge svar på ubesvarte spørsmål som har jaget dem de siste seksten årene.

### Glimrende Blokhus

Una er både jente og kvinne, svak og sterk, såret og aggressiv. Spesielt Unas beretning om kvelden forholdet deres ble oppdaget, viser spillet mellom disse motsetningene. Her viser Blokhus seg som en nyanserik, tilstedeværende og levende skuespiller. Hun skifter mellom å være den forelskede tolv år gamle Una og den frustrerte og aggressive voksne Una, som søker en begripelig forklaring på fortidens relasjon. Man får aldri svar på hvorvidt Rays lovbrudd var drevet av ren lyst eller ektefølt kjærlighet. Dette er *Blackbirds* desidert største styrke som drama. På briljant vis tar Harrower oss med på en leting etter sannhet – uten å servere oss

den. *Blackbird* er et stykke der prosessen er målet i seg selv. Publikum blir gitt nye nyanser og servert nye innsikter om fortidens hendelser i en stadig mer intens dialog.

### Una som et offer

Vidar Sandem, tidligere teatersjef ved Det Norske Teatret, er igjen tilbake på scenen i rollen som Ray. Sandem gjør Ray til en litt treg og engstelig mann, men når han først biter til i konfrontasjonene, så gnistrer han. Unas uventede besøk gjør Ray alarmert. Han virker så opptatt med å makulere A4 ark at det nesten vipper over til å bli komisk. Man kan til tider kjenne medfølelse med Ray, men disse stundene er ikke reelle nok til at man faktisk bygger opp en tillit til hans historie og hans perspektiv. Han osrer av en slags skyldbevissthet; i gangen, i blikket og i avstanden han holder til Una.

Oppsetning leder publikum over i en tolkning av Una som et offer. Forestillingen begynner med at Una står i et hjørne av rommet; åpen, nysgjerrig og nervøs. Ray svarer avvissende på hennes konfrontasjoner og er tydelig ukomfortabel i situasjonen. Unas rosa Nike joggesko og lyse hestehale underbygger den lille jenta i fortellingen; hun som festet små kjærlig-

hetslapper til Rays bil og ønsket at han skulle være kjæresten hennes. Una blir også den underlegne når Ray varsomt hjelper henne på med gensen og knytter skolissene hennes; som en dukke han kler på. Stykket ble sist satt opp på Nationaltheatret i regi av Victoria Meirik i 2006. Den oppsetningen hadde en tvetydighet i relasjonen mellom Ray og Una. Hvem lekte egentlig med hvem? Dette skapte en interessant kompleksitet.

### Åpent kontorlandskap

Katja Ebbel Frederiksens scenografi er en visualiseringslek med uttrykket «åpent kontorlandskap». Den fysiske innrammingen for forestillingen er et rektangulært, neongult gulv. På gulvet står fire gipsvegger i hvitt, en kopimaskin og en makuleringsmaskin. Over skuespillerne henger deler av et tak med blinkende lysrør. Rommet fungerer utmerket. Det skaper en forventning om at gipsveggene kommer til å bli revet ned i løpet av oppsetningen. Forventningen blir innfridd. De ulike sekvensene der skuespillerne beveger seg i landskapet i stillhet, og scenen der de leker med kopimaskinen, er andre eksempler på handlinger som føles litt forutsigbare og påtatte. Det er vel og bra å ta i bruk rekvisittene

på scenen, men må man av den grunn både makulere ark og kopiere hender?

Det flakkende lyset fra lysstoffrørene er kaldt og underbygger stemningen. Det gir scenen et grelt preg. Lyden av bølger og annet kontentum fyller rommet. Disse virkemidlene fungerer godt for å underbygge Harrowers historie. Spørsmålet er om effektene til tider tar for mye plass. Eksempelvis drukner Marie Blokhuis sin monolog, som gir et innblikk i hva som skjedde den natten forholdet ble oppdaget, i et dreierende lys bakfra, et konkretisert lys fra det fallerferdige taket, kontentum og tåke på scenen. Litt for mye av det gode?

### Et underfundig smil

Forestillingen ender med at Ray forlater Una, naken og hulkende, med befalingen «Slepp meg, Una.» De har delt hete kys og kledd av seg, men Ray makter ikke å gjennomføre. Han går, Una blir stående taus igjen. Harrowers manus ender opprinnelig med at Rays unge stedatter kommer inn i rommet. At den siste delen av stykket er kuttet, gjør at man mister et nytt perspektiv på det kompliserte forholdet mellom Una og Ray. Fortvilelsen til den gråtende Una med buksene rundt ankene, forandrer

seg etter at Ray har gått. Hun puster dypt, kler på seg, retter seg opp og smiler mot salen. Publikum ser en styrke som man ikke har sett hos henne tidligere. Hun fikk en bekreftelse på at Ray fortsatt fant henne tiltrekkende, men oppnådde hun det hun ønsket med besøket sitt? Den hele og fulle sannheten forblir uvis. Så slukkes lyset.

Det ubesvarte i *Blackbird* er dyptgripende og provoserende. Regissør Kim Sørensens tolkning peker mot at Una var et offer. Una driver kanskje spillet fremover, men Ray lar seg lede. Hans flakkende blikk og kjærtegn av de rosa joggeskoene understreker hans ulovlige begjær. Dersom tolkningen hadde vært mer åpen, hadde muligens publikum forlatt salen med en større følelse av uro: kan en førtiåring virkelig elske en tolvåring? Elsket han virkelig Una, eller var det tilfeldig at det ble henne? Allikevel, forestillingen drar deg inn i et univers som tvinger deg til å reflektere, og skuespillerprestasjonene ligger på et høyt nivå. Et øyeblikk som definitivt kommer til å bli husket, er når Ray og Una sitter på en gipsplate i det ødelagte kontoret og hendene deres møtes. To herjede sjeler som for alltid kommer til å være jaget av fortiden.

# atd

d r a m a t i k e r  
u d d a n n e l s e n  
a a r h u s t e a t e r

Dramatikeruddannelsen

optager nye studerende 2013

Deadline for ansøgning  
1. februar 2013

## Bidragstyttere

**Berg, Ine Therese.** MA i teatervitenskap, UiO. Faglig rådgiver i Danseinformasjonen. Bidrar som kritiker i Morgenbladet og som kunstnerisk konsulent og kurator i ulike prosjekter. Medforfatter av Scenekunst Nå (2007) og redaktør for Program to perform (2009).

**Bjørneboe, Therese.** Redaktør, kritiker. Startet Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift i 1998. Tidl. kulturredaktør, journalist og kritiker i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Medlem av juryen for International Ibsen Award, tildelt Willy Brandt-prisen 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no tbjorneboe@gmail.com

**Eeg-Tverbakk, Camilla.** MA i Performance Studies fra New York University og MA i teatervitenskap fra UiO. Hun har bakgrunn som scenekunstner utdannet ved École Jacques Lecoq og var kunstnerisk leder for skuespillutdanningen ved Akademi for scenekunst 2007-11. Er for tiden stipendiat samme sted og aktiv som dramaturg. Redaktør for bøkene Dans i samtiden (Spartacus 2006) og Performance Art by Baktruppen, first part (Kontur 2009).camilla.eeg@tele2.no

**Ellefsen Lysander, Tove.** Cand. Philol. UiO. Har bl.a. arbeidet som vit. ass ved Institutt for teatervitenskap, UiO, og som teaterkritiker i svenske aviser, Expressen, Aftenbladet og Dagens Nyheter. tove.ellefsen.lysander@comhem.se

**Enckell, Johanna.** Dramatiker og dramaturg. Forfatter av bl.a. Skårvor av Artaud, en esså om fransk teater etter befielsen (2003). jenkell@kolumbus.fi

**Erichsen, Chris.** Musiker, filmregissør, anmelder og skribent. Tidligere redaktør for scenekunst.no.

**Haglund, Birgitta.** Redaktör för den svenska teatertidsskriften Teatertidningen. Emellanåt frilansar som kulturskribent och som kritiker i Nummer.se, en svensk nyhetstidning på nätet, om scenkonst. birgitta@teatertidningen.se

**Haugland, Eivind.** Master i drama og teater, NTNU (2011). Arbeider frilans som skribent, oversetter, dramatiker og teaterpedagog med base i Trondheim. Sitter i propellen teaters arbeidsutvalg. haugland.eivind@gmail.com

**Holm, Ingvild.** Scenekunstner med bakgrunn i kunstnerkollektivet Baktruppen fra 1987-2011. Leder i Dælenenggata; lokale for scenekunst 2011-2012. i-holm@online.no

**Jenkins, Tiffany.** Sosiolog, kulturkommentator og direktør for kunst og samfunnsprogrammet ved Institute of Ideas (UK). Jenkins har tidligere vært gjestestipendiat ved London School of Economics og er i dag uavhengig forsker.

**Koefoed, Morten.** Skribent og oversetter. koefoedmorten@gmail.com

**Lindberg, Elin.** Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt Solaris korrigert. elin.lindberg@getmail.com

**Løvland, Maja.** Cand.philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturnæring: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

**Löwenborg, Svante Aulis.** Regissør, dramaturg, producent. Siste produksjon Play Alter Native, Cinnober Teater 2012. Kommande forestilling The End Of The World, The End Foundation, Black Box Teater, Oslo, 21. desember 2012, samt Der Totmacher, Cinnober Teater, Göteborg, februar 2013. saul@cinnoberteater.com

**Madsen, Ole Jacob.** Filosof, psykolog og teaterkritiker. Ph.d.-kandidat ved Senter for vitenskapsteori, UiB. Siste bok: Den terapeutiske kultur (Universitetsforlaget 2010). ole.madsen@svt.uib.no

**Mathiesen, Finn Wilhelm.** Cand. mag ved UiO (teatervitenskap, litt.vit) og Høgskolen i Oslo (drama og tekstkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finn.w@nacape.fr

**Myrbråten, Charlotte.** Redaktør i tidsskriftet Fett, skribent og anmelder i Klassekampen, Bergens Tidende og Aftenposten. charlotte.myrbraten@gmail.com

**Nystøyl, Karen Frøslund.** Scenekunstkritiker i NRK og litteraturkritiker i avisen Vårt Land. Tidligere kulturjournalist og programleder i NRK Super. karenfn@gmail.com

**Pettersen, Anette Therese.** Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Dagsavisen, webredaktør på Kunstløftet.no og frilansskribent. anepettersen@gmail.com

**Raddatz, Dr. Frank.** Sjefsredaktør for Theater der Zeit. Tidligere dramaturg ved byteatrene i Köln, Hannover, Stuttgart og Düsseldorf, for regissører som Dimiter Gotscheff, Einar Schleeff, Theodoros Terzopoulos, Tadashi Suzuki, Valery Fokin og Jannis Kounellis. Utgitt to bøker i samarbeid med Heiner Müller om Heiner Müller og Theodoros Terzopoulos estetikk og det postdramatiske teatret. Underviser i teaterteori og filosofi i Regensburg og Greifswald og Ernst Busch akademiet i Berlin. Regissert forestillinger i Tyskland, Hellas og Libanon.

**Simons, Johan.** Skuespillerutdannet ved teaterakademiet i Maastricht. Med på å grunnlegge skuespillerkompaniet Wespetheater i 1979, Het Regiotheater i 1982, og Teatergroep Hollandia i 1985 og ZT Hollania i 2001. Teatersjef ved Publiektheater i Gent, 2005, og Münchner kammerspiele fra 2010/11. Mottatt en rekke

priser, og valgt til Årets regissør i Theater heute for produksjonen Anatomie Titus, etter Heiner Müller, ved Münchner kammerspiele 2006.

**Skjælbred, Ole Jacob.** Skuespiller, oversetter og tekstarbeider, for tiden knyttet til Nationaltheatret. oleskjelbred@hotmail.com

**Sørboe, Ilene.** Bachelor i Teatervitenskap, UiO. Teaterarbeider og skribent. ilenesorboe@hotmail.com

**Vagn Lid, Tore.** Regissør/ autor/ musiker og kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen. Doktorgrad fra Institut für angewandte Theaterwissenschaften, Giessen. Har nylig publisert boken Gegenseitigen Verfremdungen (Peter Lang Verlag). Neste premiere: Kill them all! Nationaltheatret feb. 2013.

**Valberg, Anna.** Master i statsvitenskap, jobber som kommunikasjonsrådgiver ved Norsk Utenrikspolitisk Institutt, NUPI. Har anmeldt teater for Klassekampen og Scenekunst.no, og blogger på annavalberg.blogspot.com. annavalberg@gmail.com

**Vitanza, Demian.** Italiensk/norsk forfatter og scenekunstner. Har blant annet gitt ut romanen *urak* (2011) og skuespillet *Londinium* (2012), og han har satt opp *Papirløse fortellinger* på Nationaltheatret (2011).

**Ziegler, Sigurd.** Frilans teaterkritiker og skriver fast for Morgenbladet. Han har studert teatervitenskap og sosiologi ved UiO, der han nå er studentstipendiat på Forskerlinjen ved Det medisinske fakultet og Institutt for psykologi. sigurdziegler@gmail.com

## RETTELSE

Intervjuet med André Wilms i forrige utgave, nr. 2-3/2012 var oversatt fra fransk av Ingeborg Fosseth. Vi beklager at opplysningen va falt ut. Red.



Nr. 1/1998



Nr. 1/2002



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 1/2009



Nr. 1/2010



Nr. 1/2011



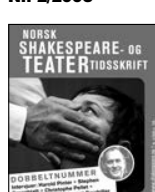
Nr. 1/2012



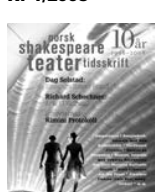
Nr. 2/1998



Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 2-3/2009



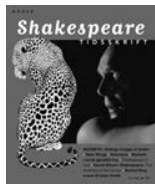
Nr. 2/2010



Nr. 2/2011



Nr. 2-3/2012



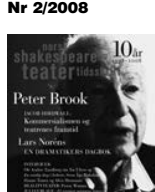
Nr. 1/1999



Nr. 1/2003



Nr. 1/2006



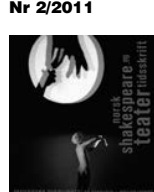
Nr. 3-4/2008



Nr. 4/2009



Nr. 3-4/2010



Nr. 3-4/2011



Nr. 2/1999



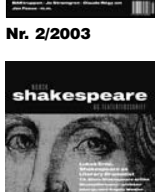
Nr. 2/2003



Nr. 2/2006



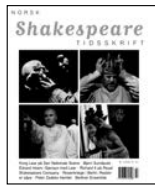
Nr. 1/2000



Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 1/2001



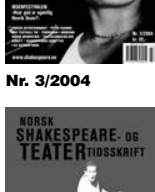
Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2001



Nr. 1/2005



Nr. 4/2007

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 12 års arkiv på nett: [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

Navn: .....

Adresse .....

Tlf/e-mail: .....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk.	Nr. 2/2005.....stk.
Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk	Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2-3/2009.....stk
Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010.....stk	Nr. 2/2010.....stk	Nr. 3-4/2010.....stk
Nr. 1/2011.....stk	Nr. 2/2011.....stk	Nr. 3-4/2011.....stk	Nr. 1/2012.....stk

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til [post@shakespearetidsskrift.no](mailto:post@shakespearetidsskrift.no). Eller bestill på [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)



NATIONAL  
THEATRET

VÅREN

2013

NATIONALTHEATRET

★ DET FLYGENDE BARNET

Roland Schimmelfennig

★ DIKTATOR MOT DIKTER

John Hodge

★ HOLOCAUSTMUSIKALEN — STAFYLOKOKKTRIOLOGIEN III

Christopher Nielsen

★ BABY

Kirsten Thorup

★ KILL THEM ALL!

Tore Vagn Lid

★ ONKEL VANJA

Anton Tsjechov

★ deLillos

deLillos, dramatisert av Ole Anders Tandberg

Billetter: 815 00 811 / [www.nationaltheatret.no](http://www.nationaltheatret.no)

DNB