



norsk shakespeare og teater tidsskrift

Skuespiller:

Makt og avmakt

Espen Stueland om

Lars Noréns *Sju tre*

Ole Skjelbred om

faste ansettelse

Anna Bache-Wiig og

Trine Falch om

skuespilleren

Stanislavskij i USA

Mads Thygsen om

utfordringer i samtids-

dramatikken

Opera: *Poppeas*

kroning

***Richard III* i**

København

A Streetcar Named

***Desire* i regi av**

Liv Ullmann

Bokanmeldelser,

teaterkritikk, debatt



Skuespillere – makt og avmakt

Årets skuespiller – det må jo være Barack Obama. I sin fredspristale begikk han kunststykket å levere et forsvar for krigen: «Evil does exist in the world». I motsetning til enkelte forløpere i presidentembetet, smører ikke Obama tjukt på, men signaliserer hjerneaktivitet og besluttsomhet. Et fast blikk, hyppige kunstpauser ga takt og struktur, samtidig som dristige tankesprang bygde spenning. I sin tale kalte han seg selv «et levende bevis på ikke-voldens kraft», med referanse til Martin Luther King jr., og skrev seg inn i tradisjonen fra King og Gandhi, selv om han som statsleder «cannot be guided by their examples alone.» Ikke bare, nei!

To norske teatret setter opp *Romeo og Julie* i 2010. Men etter fredspristildelingen burde *Henry V* vært stykket. Her følger vi Prins Hals forvandling fra ungdomsrebell til krigerkonge. Men det er lett å like ham, og å oppildnes av hans tale foran slaget ved Agincourt.

I denne utgaven setter vi gjennom flere artikler fokus på skuespilleren. Melanie Fieldseth rapporterer fra et europeisk seminar i Østerrike, hvor utøveren var tema. Her ble det også vist prosjekter og iscenesettelser med en konseptuell, eller relasjonell tilnærming, for å si det med franskmannen Nicolas Bourriaud (se eget intervju, side 58). Vår anmelder ble forsynt med en pistol, og oppfordret til å skyte en danser! Våpenet var riktignok ikke ladet med annet enn løskrutt, men ubehaget virkelig nok.

Skuespillermakt og -avmakt er tema for et par av innleggene som er hentet fra et (lukket) skuespillerseminar på Litteraturhuset. Anna Bache-Wiig snakker på bakgrunn av egne erfaringer og observasjoner, mens Trine Falch gir en historisk gjennomgang av skuespillerens skiftende status og vilkår.

Materialet har hun fra forestillingsprosjektet Teaterhistorien, som hun har vist i flere versjoner, knyttet til det aktuelle spillestedet, blant annet HT. Hålogaland Teater ble i sin tid startet som et radikalt, almannamøtestyrt alternativ til «borgerlige» institusjonsteatre. Makthaverne kan alltid avsette en teatersjef, men det er verre med et helt almannamøte – som Klaus Hagerup sa.

Organisasjon er også tema for Ole Skjelbreds kommentar «Livstidsansettelser?». Norsk Skuespillerforbund kjemper for at andelen livstidsansettelser opprettholdes, selv om bare ca 16 prosent av medlemmene nyter godt av det. Skjelbred reiser en viktig debatt, som problematiseres i enqueten (side 4 og 5), og er utgangspunkt for et møte som arrangeres på Teatermuseet i Oslo i slutten av januar.

Espen Stueland setter også skuespillere, makt og avmakt, i perspektiv i essayet om Lars Noréns *Sju tre*. Norén skrev og regisserte innsatte fanger på Tidaholm fengsel, i rollene som «seg selv». Men



Therese Bjørneboe
redaktør

det var Norén som ønsket at de skulle gi uttrykk for sine ideologiske overbevisninger, og kastet dem for løvene; svensk offentlighet. Noe han selvsagt burde forutsett konsekvensene av. Kunstneren som parasitt på livet eller andre menneskers liv, er en gammel diskusjon, men spisses av en kontekst hvor fangene

iscenesettes som paria, et fremmedlegeme i det svenske folkhemmet, og i tillegg blir latterliggjort som «dårlige» skuespillere.

Mnouchkine

Tildelingen av Den internasjonale Ibsenprisen 2009 til Ariane Mnouchkine kom ikke som noen stor overraskelse. Hun har gjennom sitt arbeid med Théâtre du Soleil, som ble grunnlagt i 1964, vært en engasjert intellektuell og teaterpersonlighet, og «solteatret» et forbilde og valfartsted for flere generasjoner. Det var andre grunner til at nyheten om at hun fikk prisen ikke vakte den helt store begeistring hos meg.

Å oppleve henne, var noe annet. For jeg vil heller si «oppleve» enn «møte». Hun forholdt seg relativt distansert under pressekonferansen, hvor hun virket mest opptatt av sin sidedame, Liv Ullmann, og hvilke inntrykk det hadde gjort å bli oppringt av henne. Ullmann kvitterte med å fortelle om Ingmar Bergmans beundring for Mnouchkines *Molière*. Seansen vit-



Liv Ullmann og Ariane Mnouchkine. Foto: Therese Bjørneboe



Ariane Mnouchkine. Foto: Therese Bjørneboe

net om den mye omtalte familiefølelsen teaterfolk imellom, men Mnouchkine ga engasjerte og utfyllende svar på journalistenes spørsmål.

Mnouchkine betegnet Théâtre du Soleil som folkelig teater, og ble spurt om hva hun la i begrepet?

Hun svarte med å referere til regissøren Antoine Vitez sin definisjon: Det er et eliteater for alle. Utfordringen man står overfor er å nå et differensiert publikum, med vidt forskjellige utgangspunkt, sa hun, og framhevet betydningen til musikken til kompaniets faste komponist Jean-Jacques Lamètre. Den hjelper en skolelev fra videregående som ikke har mye intellektuell ballast, og gir en professor i filosofi en annen og ny opplevelse.

I likhet med Peter Brook i fjor, ble også Mnouchkine spurt om hvorfor hun ikke har jobbet med Ibsen. Brook hadde bare satt opp ett stykke, *Fruen fra havet*, Mnouchkine ingen. Hun fikk hjelp av Lisa Strindberg i NRK, som mente det var «en større himmel» over Mnouchkines oppsetninger.

Undertegnede forsøkte å hekte seg på ved å antyde at Mnouchkine i likhet med Ibsen også fortalte sin tids «store fortellinger». Det som gjorde sterkest inntrykk på meg da jeg så hennes *Le Dernier Caravansérail* for noen år siden, var ambisjonen om å *historisere samtiden* på teaterscenen. Stykket handlet om illegale innvandrere og var basert på omfattende reserach, også omkring menneskesmuglere. Jeg spurte

henne om hvordan hun forholdt seg til postmodernistenes påstand om at «de store fortellingene er døde»?

Mnouchkine sa at hun verken var postmodernist eller «moderne»: For meg er ikke de store fortellingene døde. Men de er misbrukt av det 20. århundrets ideologier, sa hun, og la til at det naturligvis var bare den ene siden (kommunismen) hun mente. Ideologisk misbruk får meg ikke til å oppgi troen på å fortelle store historier. Det er viktig ikke å sette likhetstegn mellom dem og store løgnhistorier.

Kveldens arrangement på Nationaltheatret lot en oppleve Mnouchkine som *Mater familias*. Det store høydepunktet var visningen av en film om-da-Mnouchkine-fikk-beskjed-på-telefon-om-pristildelingen; jubelen det vakte på huset, inn i alle avdelinger, også på kjøkkenet, naturligvis! Deretter fulgte en enda vakrere film om en luftballongferd fra Frankrike, oppe i skyene, forbi Ibsens fødeby Skien, og opp mot «nordpolen». Filmen vakte minner om Bergmans *Tryllefloyten*, og hadde talebøker i stumfilmstil. Den tok publikum med storm, og endte i at skuespillerne virvlet fram fra en slags snøføyke på hovedscenen på Nationaltheatret.

Aldri en Ibsen-pris uten en liten skandale. Kveldens intervjuer var Anne Gros-vold, som lot til å ha forberedt et NRK-program i beste sendetid. Strategien var å stille enkle, «dumme» spørsmål. Ariane Mnouchkine så ned, og slet med å for-

holde seg til den populistiske formen. Men hun utviste beundringsverdig tålmodighet. Kontrasten mellom arbeidet Mnouchkine hadde nedlagt i takketalen, altså filmen, og intervjuerens spørsmål kunne ikke vært større. Men Ariane Mnouchkine opptrådte ikke et øyeblikk arrogant. Som en fransk vinbonde satt hun der. Ikke som kulturpersonlighet, men en bauta av *kultur*. I sin varme overfor skuespillerne, barnslige begjstring for å ha blitt tildelt prisen -- og innrømmelse om at det var pengene som var viktigst, framsto Mnouchkine som tvers igennom ujalte.

Kompaniet sliter med vanskelig økonomi, fordi de statlige tilskuddene har stått stille. Etter festforestillingen på Nationaltheatret var det veldig vanskelig ikke å glede seg over pristildelingen.

Men etter at prisen i fjor gikk til Peter Brook, bør juryen tenke dristigere. Peter Brook og Mnouchkine var også blant de første som fikk Den europeiske teaterprisen da ble innstiftet på 1980-tallet. Ibsenprisen må ikke bli en blåkopi. Og framfor alt ikke være en pris som legitimerer og soler seg i glansen fra allerede kanoniserte og hedrete kunstnere. Skal prisen få definisjonsmakt, må juryen tenke dristigere. Se heller på nominasjonene til Den europeiske teaterprisen enn vinnerlisten. Eller, se lengre enn (Vest)-Europa.

Therese Bjørneboe



Foto: Marit Anna Evanger

Trine Falch: Skuespilleren

SIDE 12



Lee Strasberg, amerikansk teater

SIDE 15



Mads Thygesen: Samtids- dramatik

SIDE 29



Foto: Kristine Jøhansen

Johan Harstad

SIDE 39

Enquête4

Skuespiller

Ole Johan Skjelbred: Livstidsansettelser?.....6
 Melanie Fieldseth: Fokus på utøveren8
 Anna Bache-Wiig: Den mektige stillheten.....10
 Trine Falch: Makt på scenen, forakt i virkeligheten12
 Øystein Stene: Stanislavskij og «method» i USA15
 Espen Stueland: Virkeligheten på scenen. Om Lars Noréns *Sju tre*20

Samtidsfestivalen

Mads Thygsen: Samtidsdramatik – tendenser og utfordringer.....29
 Erlend Røyset: Debatt om samtidsfestivalen, Litteraturhuset32
 Julie R. Amundsen: På Bunnen. Plastilina.....34
 Linn Rottem: Screen Tests 9.....37
 Erlend Røyset: Intervju med dramatiker Johan Harstad.....39

Forestillinger

Svante Aulis Löwenborg: *Richard III*, København43
 Live Hov: *Poppeas kroning*, Oslo.....46
 May-Brit Akervik: *A Streetcar Named Desire*, Sydney.....50
 Enel Melberg: *Puntilla/Matti*, Stockholm52

Perfect Performance & Meteor

Camilla Eeg-Tverbakk: Perfect Performance, Stockholm54
 Kjetil Røed: Intervju med Nicolas Bourriaud, Oslo.....58
 Svante Aulis Löwenborg: Gob Squads Kitchen, Stockholm60
 Knut Ove Arntzen: Kommentar til Meteor.....63
 Keld Hyldig: *In Pieces*.....64
 Ole Jacob Madsen: *I am 1984*.....65



Foto: Casper Sjersén

Richard III

SIDE 43



Foto: Petra Hellberg

Puntila/Matti

SIDE 52



Foto: Matthias Horn

Nicolas Bourriaud

SIDE 58



Theatertreffen

SIDE 66

Theatertreffen 09

Elin Høyland: Theatertreffen 0966

Bøker

Ole Johan Skjelbred: Gotscheff i bokform.....70

Elin Lindberg: Sons of Liberty med tekstbok73

Meninger om teater

Gjesteskribent: Maria Mediaas, produsent *MAMMA MIA!*76

Anmeldelser

Finn Iunker: *Antigone*, Trondheim78

Enel Melberg: *Lys*.....81

Espen Røsbak: *Fanny og Alexander*82

Kjetil Røed: *Jesus Christ Superstar*.....84

Kjetil Røed: Valerie Solanas..... 85

Elisabeth Leinslie: *Drapene i Aalst*, Samtidsfestivalen86

Sidsel Pape: *To see a Man about a Dog*87

Kjetil Røed: Play Alter Native88

Elin Lindberg: *Den store landevegen*89

Kjetil Røed: *Palestinian embassy*.....90

Knut Ove Arntzen: *Romeo and Juliet*91

Debatt

Finn Iunker: Svar til Henriksen og Ölvezcky.....92

JULian Blaue: Innlegg til debatt om Samtidsfestivalen og ny dramatik.....94

Bidragstere i dette nummer96

Skuespiller Ole Skjelbred forslår at skuespillernes åremål følger teatersjefenes åremål, og hevder at dette vil gi kunstnerisk gevinst for teaterfeltet som helhet (se egen artikkel, side 6). Har ordningen med faste ensembler basert på livstidsansettelser gått ut på dato?

W T E D O N E



Skjelbreds artikkel belyser ett av de mest sentrale problemene i norsk institusjonsteater. Den åpenbare diskrimineringen i dagens system ødelegger det skapende klimaet i produksjonene. Det er mange år siden regissørene sluttet å kjempe for sine faste stillinger. I dag tror jeg alle ser hvor skadelig det ville vært med fast ansatte regissører ved teatrene. Men de samme argumentene gjelder også fast ansatte skuespillere. Selv er jeg glad for å være frilanser. Å være frilanser gir en trygghet på at nettopp jeg er ønsket til nettopp dette prosjektet. Mangelen på en slik trygghet preger endel av de fast ansatte. Det regissørene imidlertid tapte ved å gi opp de faste stillingene, var demokratiske rettigheter. I dag eksisterer regissørene helt på siden av bedriftsdemokratiet i de institusjonene der de legger ned sitt livsverk. De faste ansatte har sine representanter i styret, tilsetningsutvalg, osv. Det er for eksempel mange år siden regissørene har hatt innflytelse på hvem som velges til teatersjefer i Norge. Jeg mener at de forslagene til endringer Ole Skjelbred kommer med er helt nødvendige, men vil likevel presisere at det må skje på en måte som gjør at skuespillerne ikke mister innflytelse i teatrene. Jeg tror en del av de demokra-

tiske prosessene bør løftes fra det normale bedriftsdemokratiet og opp på et høyere nivå der teatrets ulike kunstnergrupper deltar. Det bekymrer meg at ingen ser ut til å ha ansvar for at det vi lager innen vårt kunstfelt faktisk er kunst. Eierne ser ut til å være mest opptatt av publikumstall, de fast ansatte av sine stillinger, osv. Hvilke konsekvenser får det for et teater dersom det over tid faktisk ikke lager teater men bare produserer underholdning? Teatret trenger akutt nye ordninger for å overleve som skapende kollektiv.

Tyra Tønnessen, regissør



Denne problematikken er kompleks og avhenger bl.a. av hvilket teater man snakker om. Forslaget har klart noe ved seg, men det ligger også en fare i denne modellen. Baksiden er at man faller inn i et tamt kameratvelde hvor skuespillerne frykter for sine posisjoner og ikke tør ytre misnøye eller kritikk. Dette kan slå svært uheldig ut dersom man har en teatersjef som er kunstnerisk svak, men som på tross av dette oppnår kommersiell suksess. Hvem skal i så fall ta bladet fra munnen og kreve vedkommendes avgang og pålegge styret å søke en ny sjef når åremålet utløper? Skuespillerne vil jo da rett

og slett risikere å miste jobben og vil neppe undergrave sin egen ansettelse. Jeg antar at forslaget er inspirert av hvordan det fungerer i Tyskland. Etter min oppfatning er situasjon der så annerledes at modellen ikke uten videre kan overføres hit. Det vil kanskje være en smule enklere for en teatersjef som tar med seg skuespillere fra for eksempel Mo i Rana til Oslo, enn å gjøre det motsatte? Jeg tror en mulig modell er å beholde en stamme av faste ansatte på rundt 40 til 60 prosent av ensembler. Dette burde gi en teatersjef nok spillerom til å gjennomføre sine kunstneriske visjoner, om de da har noen!

Anders T. Andersen, skuespiller og regissør



For det første: Det blir ikke flere roller på teatret av at man sier opp de fast ansatte. Man har heller ingen garantier for at man fordeler de oppgavene som er på flere skuespillere. Erfaringene fra National og andre teatret er tvertimot. Sjefen eller enkeltinstruktøren plukker ut noen som er deres skuespillere og bruker dem om og om igjen. Om det blir bedre teater enn med faste ensembler der instruktørene av og til blir tvunget til å bruke skuespillere de ikke hadde tenkt seg, tja det kommer vel an på øynene som

ser tror jeg. Jeg skal kaste ut en annen brannfakkell: Hva skal man med faste kunstneriske ledere? Hva skal man med en person som lar sitt kunstsyn uimotsagt bli tredd ned over hodet på det norske folk i år etter år? Statlig overføring til teatervirksomhet i dag virker som å gi hjelp til Afrika.

Det dukker alltid opp en Mobutu som synes all aktivitet bør speiles gjennom ham eller henne. Vedkommende er som en gammel vikingprinsesse. Etter endt periode skal hirden oppløses og hauglegges sammen med kunstneriske flogvetet av en sjef som har fått 170 000 000 pr år i offentlig støtte for å videreutvikle ett teatersyn, mens alle andre står med lua i hånda og venter på plass i hirden. Herre Gud, er vi virkelig ikke kommet lenger? Jeg hører et gufs av *Denke nicht, der Fuhrer denkt fur dich*. Hvorfor må alle som jobber på et teater ha samme teatersyn? Teatret lever ikke av enighet. Det lever av konflikt. Innad i selve teateret. Det er feighet som gjør at man vil oppløse ensemblene, ubehag ved konfrontasjoner, ergrelse over at alle ikke er enige med makta. Og en misforstått misunnelse blant kolleger. Bare alle hadde det like dårlig, da ville alt bli så mye bedre.

Nils Ole Oftebro, skuespiller



Av en eller annen grunn, er dette et spørsmål som stadig skal diskuteres. I ulike fora har denne debatten rast i ca.

3 tiår. Skuespillere ansettes på teatrene på tidsavgrensede kontrakter og de såkalte faste kontrakter. Det er de siste som vekker forargelse. La oss se hva som står i dem: *Partene har gjensidig rett til å si opp arbeidsforholdet skriftlig senest 31 januar til fratreden ved spilleårets (sesongens) utløp 31 juli.*

Ikke mye til livstidsansettelse. Rettspraksis bekrefter inntrykket, saker er prøvet for arbeidsrett, lagrett, en av dem sågar høyesterett, og skuespillerne har tapt dem alle. En hovedbegrunnelse i tillegg til kontraktens ordlyd har vært, at retten ikke bør kunne overprøve en teaterleders kunstneriske skjønn. En oppfatning jeg deler.

Hvorfor sier man aldri opp disse skuespillerene da, spør du. Jeg tror jeg vet svaret, men det vil jeg ikke si her. Jeg vil i stedet foreslå at vi – etter tretti år – slutter å diskutere en kontrakt som 174 av skuespillerforbundets ca. 1100 medlemmer har og som neppe kan sies å gi solid garanti for livstidsansettelse, som om det var det alene som kunne løse opp en fastlåst teatersituasjon. Det kan være at det er en skinndiskusjon vi holder oss med for å slippe å ta fatt i andre mer og plagsomme spørsmål.

Sigmund Severud, skuespiller



Dette er en svært interessant tanke som jeg tror ville styrke den kunstneriske utviklingen og viljen i norsk institusjonsteater. Torshovteaterets en-

sembler, og ulike prosjekter i det frie miljøet, kan tjene som eksempel på den energien som kan utløses når en får mulighet til å utvikle noe spesifikt i en bestemt, valgt kontekst over en begrenset periode. Den mobilitet en åremålsordning for skuespillere kan skape, er interessant. Ordningen vil også skape større mangfold i hvem vi ser på ulike scener, hvilke konstellasjoner av kunstnere og ulike tradisjoner og uttrykk som da kan velges utifra konsept og material som skal iscenesettes. Det vil også kunne utfordre etablerte hierarkier mellom skuespillere i – og utenfor institusjonene.

Camilla Eeg Tverbakk, kunstnerisk leder av skuespillerutdanningen, Akademi for scenekunst



Forslaget kan fremtvinge en pågående evaluering og nødvendig fornyelse av den kunstneriske arbeidsinnsatsen. Med fast ansatte skuespillere hender det at noen skuespillere i en fireårsperiode jobber svært mye, spredt over mange små roller, mens andre jobber lite: i enkelte tilfeller så lite som én hovedrolle i løpet av et år. Når det gjelder de mindre teatrene setter livstidsansettelser store begrensninger for teatersjefens valg av repertoar. Om dette forslaget blir en realitet, kan det føre til en mer dynamisk arbeidskraft på teatrene. På den annen side, forslaget kan også føre til et tannløst og mer markedsorientert teater.

Allikevel, dagens ansettelsespolitikk er ute av takt med sin egen virkelighet, og må bli mer dynamisk.

Jan Sælid, skuespiller



Når det gjelder Ole Skjelbreds innlegg så er jeg grunnleggende enig. Det store problemet er likevel at dette forutsetter at det finnes kompetente mennesker som kan forvalte den store makten som blir dem tildelt. Hver eneste gang man søker etter ny sjef på et av landets teatre støter man på problemer med å finne en som kan passe. Av og til er man heldig og støter på gull, men som regel havner man i kompromisser og nødløsninger. De få som både er interessante og kompetente vil utvilsomt få det lettere i sitt arbeid, og publikum vil også nyte godt av det. Men teatre som er mindre heldig med sine ansettelser vil plutselig mangle de verdier som ligger i det faste ensembles konserverende system. En situasjon hvor hele det kunstneriske ensemblet erstattes ved et teatersjefsskifte krever en helt annen innsikt av de som leder ansettelsesprosessen enn i dag. Spørsmålet er om det i det hele tatt finnes styrer i teater-norge som er kompetente nok?

Alexander Mørk-Eidem, regissør



Livstids- ansettelser?

Skuespillerforbundets krav til livstidsansettelser er foreldet og kunstnerisk konserverende, hevder skuespiller Ole Johan Skjeltred.

Norsk Skuespillerforbund arbeider for opprettelsen av en *Skuespillerallianse*. Dette skal være en ordning for å «avlaste arbeidsledighetskassen, og øke frilansernes økonomiske trygghet og kunstneriske frihet».

Ordningen går ut på at Alliansen skal ha en rekke skuespillerstillinger (90 stk. i 2012) som man kan tre inn i mellom frilansoppdrag, og hvor lønnen ligger et sted mellom arbeidsledighetstrygd og tariff på teatrene.

I en utredning fra mars i år¹ legges dette ambisiøse og i høyeste grad interessante prosjektet frem, etter en modell som i Sverige nå er 10 år gammel.

Samtidig kjemper landets skuespillere (gjennom Skuespillerforbundet) for å opprettholde andelen livstidsansettelser ved institusjonsteatrene.

Kravet til de syv største teatrene i landet er at minst 167 av totalt 222 stillinger (75 pst.) skal være faste. Fra Skuespillerforbundet heter det at «Når en fast ansatt skuespiller går av med pensjon eller sier opp, må teatret ansette en ny i fast stilling dersom ikke antallene over er oppfylt». Av dagens 1107 medlemmer i Skuespillerforbundet er 176 fast ansatte, 128 på engasjement, 113 er passive, og 690 frilans². Hvis man går ut fra at NSF representerer sine medlemmer, og det bør man jo, har man altså et flertall (ca 84 pst.) som jobber for at et mindretall (ca 16 pst.) skal ha 75 pst. av skuespillerstillingene ved teatrene.

Foreldet

For noen tiår tilbake var det nærmest en selvfølge at man etter endt skuespillerutdannelse ble fast ansatt ved et teater. Og dersom man hadde vært

midlertidig engasjert i 3 år var teatret pliktig å gi fast ansettelse.

I dag er antall skuespillere på landsbasis mangedoblet, mens man har et lavere antall skuepillerstillinger totalt sett. Rent demokratisk er altså ordningen med faste ansettelser mildest talt svak, og *i dagens teaterlandskap representerer den også noe annet enn den tidligere gjorde*.

Fra å være en ordning som sikret skuespillerens arbeidsrettigheter i et oversiktlig og langt mindre overfylt teaterfelt, er dagens ansettelser av skuespillere i faste stillinger mer som adelstitler å regne.

Disse stillingene blir nå tilbudt de mest etterspurte skuespillerne, som med denne grunnlønnen blir teaternorges super-frilansere. Ingen tar ut flere permisjoner, ingen tjener mer på film, tv, og teater tilsammen, enn de fast ansatte³. Det er



Ingen tar ut flere permisjoner, ingen tjener mer på film, tv, og teater tilsammen, enn de fast ansatte.

altså de som trenger det minst, som blir dagens livstidsansatte. (Det må understrekes at superfrilans-ordningen i første rekke gjelder de større teatrene i de større byene, på de mindre teatrene gis faste stillinger som premier til dem som velger å bli værende – en form for distriktspolitikk.)

På de store teatrene har man et puslespill av frilansere på vikarkontrakter, faste ansatte som går inn og ut av permisjoner, og skuespillere på engasjementskontrakter av forskjellig varighet. Denne flyktigheten bidrar til at ensemblene ved teatrene blir utydelige og svake.

Teaterhusene har fast ansatte skuespillere som «fastboende», mens den kunstneriske ledelsen (teatersjefen) kommer på besøk. Dette fører til en lite hensiktsmessig maktbalanse, som legger opp til kompromisser, noe som sjelden kommer noen kunstart til gode. I dag er det desverre slik at teatersjefene i høy grad kjemper mot de fast ansatte.

Kunstnerisk konservatisme

En fast skuespillergruppe som er ansatt over 40-50 år konserverer en del teatersyn, arbeids- og spillemåter. Dette er ikke nødvendigvis av det onde, men i det store og det hele fører det til at skuespillergruppene møter nye prosjekter og endringsprosesser med konservatisme, og bidrar til å

sementere tanke og uttrykk på teaterfeltet generelt.

Slike skuespillertradisjoner, som bæres videre bevisst og ubevisst, gjør at f.eks. unge regissører i møte med teatret må tilpasse seg de rådende forhold, og inngå kompromisser der de burde hatt mulighet til å lete friere.

Vi har for få gode regissører i landet, og en av grunnene er at mange ikke er «tilpassningsdyktige» nok i møte med skuespillerstanden, og at man har liten mulighet til å velge hvem man vil jobbe med. For det største kompromisset som fastansettelsene legger opp til, er selvfølgelig i forbindelse med rollebesetning. Man har et begrenset og fiksert antall tilgjengelige skuespillere, som «tilhører huset», og slik blir hver enkelt teaterproduksjon allerede på planleggingsstadiet offer for kompromisser.

Det kan virke nokså absurd at man i en kollektiv kunstart knytter skuespillere opp til bygninger, og ikke til mennesker. Dagens ansettelsesforhold bygger opp under teatrene som lukkede, selvforsynende organismer, hvor nye stemmer vanskelig kommer til, fordi husene er «seg selv nok». Ansettelsesforholdene gjør det ikke bare vanskelig for hver enkelt skuespiller å komme seg *inn* i teaterhusene, det er vel så vanskelig å komme seg ut av dem igjen!

La ordningen dø ut

Dersom man lot være å re-ansette skuespillere i faste stillinger, men heller gikk over til åremålsstillinger som fulgte teatersjefens åremål, ville man helt klart skjerpet teaterfeltet kunstnerisk, over tid.

Det sier seg selv at hvis teatersjef, regissører og skuespillere var i samme båt, hvis man kjempet samme kamp med samme risiko, i 4 eller 6 år av gangen, så ville man få et teaterliv av langt høyere kvalitet.

Hvis man gikk over til å ansette folk på åremål fra i dag av, så ville vi fremdeles ha 40 år til med fast ansatte skuespillere i landet. Vi må våge å tenke fremtid, og våge å tenke forandring.

Hvis Skuespillerforbundet fortsetter sitt arbeid for å fremme skuespilleres rettigheter og for å sikre antall skuespillerstillinger totalt, men legger bort kravet om livstidsstillinger, så kan vi få et teaterfelt med tydeligere konstallasjoner. Og dermed mer forskjelligartede teatersyn og -uttrykk, mer gjennomstrømming, høyere puls, og høyere kvalitet. Og til syvende og sist lykkeligere teaterkunstnere, lykkeligere publikummere!

Konsekvensen av at det frie feltet institusjonaliseres (gjennom den nevnte Skuespilleralliansen) bør være at institusjonene i høyere grad åpnes.

Jeg tror det er et tidsspørsmål før man må revurdere teaterinstitusjonene som modeller. Husene gror igjen av altfor store administrasjoner og tekniske avdelinger, og kunstfientlig avtaleverk. Dersom skuespillerne løsnet på forbindelsen til bygningene og stilte seg sammen med teatrets øvrige kunstneriske krefter, så ville vi være et skritt nærmere en slik re-organisering. Og vi ville øke sjansene for at en slik re-organisering skal foregå på teaterkunstens, og ikke på byråkratiets, premisser.

NOTER

- 1 «Utredning om opprettelse av en skuespiller- og en danseallianse i Norge etter svensk modell» Rambøll Management Consulting A/S, mars 2009.
- 2 Tall fra NSF oktober 2009.
- 3 Lønnsforskjellene blant skuespillere kan man lese om i NSF's medlemsundersøkelse 2008, gjennomført av Perduco Kultur A/S.



Utøveren på kloss hold

(Goldegg): Motstridende og ambivalente oppfatninger om utøveren preget diskusjonene på «Performing Europe» i idylliske Goldegg i Østerrike.

AV MELANIE FIELDSETH

PERFORMING EUROPE apap – advancing performing arts project 28. – 31. mai 2009

Midt i festspiltiden i Bergen stakk jeg av. Reisemålet var den idylliske landsbyen Goldegg i Østerrike, og arrangementet Performing Europe, der utøveren i det 21. århundre sto på dagsorden.

Performing Europe var arrangert av apap – eller: advancing performing arts project, – er en plattform for scenekunstprosjekter og et nettverk for programmerende scener og festivaler, hvis målsetting er å støtte utviklingen av nye kunstnerskap og initiere samarbeid og prosjekter. For dette prosjektet var BIT Teatergarasjen blant apaps internasjonale samarbeidspartnere.

apaps forankring i utforskning og skjæringspunktet mellom kunstnerisk praksis og kunstfaglig diskurs, kom tydelig fram i sammensetningen av deltakere og i programmets sammensetning av faglige diskusjoner og kunstnerpresentasjoner. Scenekunstaktører med ulike roller – kunstnere, kuratorer, dramaturger, produsenter, kritikere og ledere for scener og festivaler – var tilstede. Et lite utvalg av kunstnere viste forestillingsutdrag, presenterte prosjekter eller iscenesatte presentasjoner av sitt virke. Men å sette «utøveren» under lupen viste seg å være et motsetningsfylt og omstridt oppdrag.

Utøverens rolle ble problematisert og forsøkt definert i diskusjonene. Uenighet omkring språklige finurligheter preget diskusjonene, men det gjorde også deltakernes

nøling over å la språkføring tilsynelatende fastsette hvordan utøveren skal forstås. Det var særlig reaksjoner på det enkelte oppfatet som framstilling av utøveren som et objekt formet og definert av sin kontekst, for eksempel globale perspektiv, visuell kultur og sosiopolitiske spørsmål, snarere enn et handlende subjekt som kan påvirke kontekstens rammer. Ikke minst kastet reaksjonene lys på manges skeptiske holdning til å betegne utøveren i lys av markedsøkonomien med stikkord som produksjon, fleksibilitet, mobilitet og effektivitet.

Samtidig opplevde jeg at mange av disse kontekstene var en integrert del av uttrykket i flere kunstnerpresentasjoner. To prosjekter satt utøverens motsetningsfylte forhold spesielt på spissen: Davis Freemans *What you need to know* og Kris Verdoncks *DANCER #2*.

Utøveren i skuddlinjen

I Freemans performanceforedrag om ulike typer skytevåpen – Beretta, Glock, AK-47, en avsagd hagle m.m., hevder han at formålet er å yte oss en samfunnstjeneste. Ved å referere til kjente skytetragedier og politisk og sosial uro i deler av verden påstår Freeman at vi som alminnelige borgere bør være mest mulig forberedt.

På scenen har Freeman en saklig og direkte framtoning, han virker rett og slett velmenende, men er også nesten urovekkende avslappet i måten han håndterer sitt våpenlager. Han viser dem fram, sender dem rundt i forsamlingen slik at vi kan kjenne vekten, oppleve hvordan det er å holde våpen i hånden. Selvfølgelig hå-

per han at vi aldri trenger å bruke det, og at ingen trekker våpen mot oss, forklarer han; men bare i tilfellet...

Å holde et våpen i hånden kan ikke sammenlignes med å avfyre et skudd. Nå er ikke disse våpnene ladet med annet enn en type krutt som bare lager lyd, røyk og litt trøkk, men når Freeman avfyrer en av pistolene og det lukter svidd i det lille rommet, er det ekte nok for mitt vedkommende. En slik demonstrasjon kan imidlertid ikke avsluttes uten å prøveskyte mot et mål. Med seg har Freeman en danser, altså en utøver, som skal fungere som et bevegelig mål – for det skal heller ikke være for lett å treffe målet – og til og med dø en grasiøs død, slik bare en danser kan. Den dagen jeg så forestillingen var David Subal danseren som stilte sin kropp til kunstens disposisjon. Freeman viser oss hvordan det gjøres; han sikter, fyrer av og den dansende Subal siger sammen mens glad partymusikk spilles i bakgrunnen.

Da er det vår tur. Freeman tilbyr oss muligheten til å skyte Subal, med fritt valg av håndvåpen og ved å trekke en lapp for antall skudd. Jeg trakk 1 skudd. Ja, jeg skjøt en danser. Hørselvern på, pistol i hånden – jeg valgte en skikkelig cowboy, en vill-vest-type, hvis merke jeg har glemt, men jeg vurderte en som var litt mer Bond eller Dirty Harry – og sto der og så på Subal mens han gliste og danset foran meg. Tvilen meldte seg et øyeblikk mens jeg vurderte hvor jeg burde sikte. Klarte ikke å sikte mot vitale kroppsdelene, nei, så valget falt på kneet. For en danser er det jo nesten like ille, så det var ingen skånsom strategi. Første forsøk gikk

Davis Freemans *What you need to know* fra Performing Europe 2009.



ikke, våpenet fyrte ikke av. Men det neste gikk. Kritiker skjøt danser.

Det var merkelig å stå der med et våpen i hånd og se et annet menneske i øynene. Men det som er mest interessant i Performing Europes tematiske sammenheng er implikasjonene for utøveren. For her er utøveren som tjenesteyter underlagt oss og kunsten, til stede for vår nytelse eller utnyttelse, eller en annen kunstners utnyttelse, tydelig stilt til skue. Det glir inn markedstenkningen, både i økonomisk og kunstnerisk forstand. Utøverens utsatte og underordnede posisjon blir synliggjort og understreket; underordnet publikum og en annen kunstner, utsatt for deres handlinger der og da. I kunstsammenheng kan det også sies å reise hierarkiske spørsmål; om hvordan utøverens bidrag til en skapende prosess og utformingen og gjennomføringen av kunstuttrykk er verdsatt og omtalt.

Utøverens ytelse

I Freemans prosjekt var utøverens deltakelse som tjenesteyter essensielt for prosjektets gjennomførbarhet. I Kris Verdoncks forstilling/installasjon *DANCER #2* er mennesket som utøver erstattet med mekanikk og teknologisk framskritt. En stor motor av merket Alfa Romeo er plassert på piedestall midt på gulvet, med sterk belysning som kaster skygger i rommet. Fra å være opphøyd som estetisk objekt vekkes motoren til live av Verdonck. Etter det

er det motoren selv som er i kontroll av forestillingens dramaturgi. Den akselererer så kraftig at maskinen rister og nesten truer med å forlate sin piedestall, rommet fylles med motorens øredøvende brøl, eksos velter ut og vi (i hvert fall jeg) står måpende langs gallerirommets vegger.

På websiden til Alfa Romeo er bilmerket beskrevet som et merke i skjæringspunktet mellom teknologi og design.

Første forsøk gikk ikke, men det neste gikk: Kritiker skjøt danser.

Lidenskap, følelser og identitet er ord som figurerer sterkt i selskapets selvbeskrivelse, samt overføringen av den ypperste teknologien fra produksjonen av konkurransebiler til produksjonen av sportsbiler. Det er neppe tilfeldig at Verdonck har valgt en motor av dette merket. Det eksemplifiserer og spiller på det motsetningsfylte forholdet som eksisterer til bilindustrien i en tid der miljøspørsmål, bærekraftig utvikling og alternative energikilder står stadig sterkere i manges bevissthet. Alfa Romeo er ikke en bil man kjøper dersom hensikten bare er å komme fra punkt A til punkt B. Den vakre utseende og sportsbilens egenskaper skal speile eierens bevissthet på kvalitet i alle ledd. Bilen kjennetegner en livsstil. Hos Verdonck er bilens tilta-

lende ytre fjernet slik at vi konfronteres på kloss hold med mekanikken, dens kraft og forurensende effekt, som fremdeles er til stede til tross for den flotte innpakningen og teknologiske nyvinninger med større grad av miljøvennlighet.

Verdonck er interessert i hvordan teknologi påvirker våre liv. I *DANCER #2* framhever han ytelse og lar teknologi ta over, som en mulig kommentar til akkurat det. Spørsmålet er om han glorifiserer teknologien eller klarer å stille spørsmål ved den ved å stille den ut på en ekstrem og rå måte. Et liknende spørsmål kan stilles om Freemans prosjekt. Åpner han et rom for refleksjon, eller er våpenforedraget bare underholdende, frekt og ubehagelig?

Ambivalensens potensial

Arbeidet til både Freeman og Verdonck, med en direkte form for presentasjon og en intrikat blanding av formspråkets virkemidler med betente, dagsaktuelle temaer, vekker en ambivalens i tilskueren. Hun er eksplisitt plassert i en ubehagelig rolle som passivt vitne underlagt både kunstnerens premisser og den mer overordnede situasjonen skissert i prosjektet. Tilskueren blir dermed en slags utøver, hvis medvirkning i forestillingen gjennom tilstedeværelse gjøres eksplisitt. Og hvis tilstedeværelse gjør henne «medskyldig» i prosjektets handlinger.

Ved å synliggjøre og sammenflette motsetningsfylte og konfliktfylte forhold til både utøveren, tilskueren og samfunnsaktuelle kontekster, aktualiserer Freeman og Verdonck ambivalens som en aktiv snarere enn handlingslammet tilstand. Spenningen mellom kunstfaglig diskurs og kunstnerisk praksis slik Performing Europe eksemplifiserte i forholdet mellom diskusjonene og det kunstneriske programmet, inneholder et liknende potensial. Trangen til å drøfte og sette ord på kunstneriske praksiser og tendenser og å forstå kunsten i lys av ulike kontekster møter motviljen mot å fastsette definisjoner eller innordne kunstpraksiser etter andre praksiser i samfunnet. Det skaper spenning, ambivalens og ofte sterk uenighet, men ved å tydeliggjøre fraværet av lette svar kan det også være et fruktbart utgangspunkt for videre arbeid.



Foto: Anne-Anne Eange

Den mektige stillheten

Om makt og avmakt i teatret.

Da Skuespillerforbundet inviterte undertegnede til å holde et innlegg i en debatt om skuespillerens makt den 30. august i år, sloss jeg mot en indre stemme som ropte at jeg skulle si nei.

For det første: Jeg er skuespiller. Jeg vet ikke hva makt er. Skuespillere lager ikke spillereglene, vi følger dem. Vi liker det slik. Vi tar regi. Når vi får regi, blir vi alt dere vil vi skal være. Vi kjenner vår plass i hierarkiet, og fra den er vi åpne, nysgjerrige, medskapende og dypt engasjerte i alt vi gjør, men når alt kommer til alt, vil skuespilleren likevel alltid være den forsagte ungen som stiller seg midt i skolegården og håper at noen skal komme bort til henne og spørre om hun vil leke.

Jeg er en slik unge, stadig lengselsfullt stirrende mot de pene jentene som hopper strikk, som hopper over på straka, uten at jeg tør å spørre dem om å få være med. Det er bare det jeg vil. Jeg kan godt stå, holde strikken mens de hopper, så lenge jeg får være med. Hvis jeg får være med, forandrer jeg meg. Får jeg være med, tar jeg ikke fem øre for å rope ut når noen av dem trækker, kanskje foreslår jeg en annen lek, kanskje får jeg plutselig til å hoppe over på straka selv. Det har hendt. Men ellers står jeg der altså, midt i skolegården og sparker i grusen. Jeg blir ikke sint. Jeg føler avmakt, men avmakt er ikke farlig for en skuespiller. Avmakt er kjent og trygt.

Avmakt finnes på audition, i kame-ralinsen til en skravlende casting-agent som heter Trine eller Stine eller Josefine,

avmakt finnes i registreringskjemaer som spør deg – etter ti år i bransjen – hva du veier og om du har noen erfaring med teater eller film fra før, avmakt finnes i den dype sofaen på teatersjefens kontor, i blikket til venninnen som ikke fikk jobben og på VGs Rampelys-sider, avmakt finnes nederst til venstre på rollelisten, eller på en systue, med målebånd rundt livet og sju granskende blikk i et speil. Du lærer deg å takle avmakt. Det gjelder bare å ikke ta

kumssvikt og det aller, aller verste: Vi kan få sparken. Vi vet det alle sammen. Vi kan erstattes. Det er et ubestridelig faktum. I mange år trodde jeg at vi gladelig spilte forestillinger med brukne bein og førti i feber, fordi vi ikke kunne erstattes. Nå har jeg skjont at det er fordi vi innerst inne vet at det er motsatt. Vi kan erstattes, og derfor spiller vi uansett, slik at ingen andre skal kunne komme å ta rollen vår, for uten rollen vår, er vi ingenting. Vi tilpasser oss,

Avmakt finnes i den dype sofaen på teatersjefens kontor, i blikket til venninnen som ikke fikk jobben og på VGs Rampelys-sider, avmakt finnes nederst til venstre på rollelisten, eller på en systue, med målebånd rundt livet og sju granskende blikk i et speil

seg selv så høytidelig, å rette opp ryggen og lære å ljuge til du tror det sjæl. Når alt kommer til alt, er det jo det jobben handler om.

Når det kommer til makt, derimot, er vi amatører. Vi har ingen erfaring med makt, og jeg tror ikke vi aner hva vi eventuelt skulle bruke den til. Det eneste vi vet, er at en skuespiller som for eksempel på en prøve forsøker å utøve makt, sannsynligvis gjør en dårlig jobb. Å gjøre en dårlig jobb, er det verste som kan skje en skuespiller, for bak speilet lurer anmelderslakt, publi-

forandrer oss, spiller våre roller slik de står skrevet. Det er det vi kan. Det er alt som står i vår makt.

Men hva skal en stakkar gjøre, der hun står i skolegården og venter? Hva skal hun gjøre når storefri nærmer seg slutt, og alle dødballagene er plukket ut? Hva skal hun gjøre da? Kan hun overhodet ta makt over maktesløsheten? En skulle tro at svaret var enkelt: Hun må vel finne på noe selv? Selvsagt! Hun må lage sin egen lek. Hun må skrive et stykke! Lage et show! Improvisere en monolog om viktige

Er jeg villig til å ofre noe for mer makt? Nei. I alle fall ikke så lenge det dreier seg om en rolle. Hvis jeg risikerer en rolle, kan det i grunnen være det samme.

samfunnsmessige problemstillinger! Hun må gjøre sin egen greie, selvsagt, med sin bakgrunn har hun vel sannsynligvis store sjanser for å lykkes på mange arenaer? Det er bare én hake: Da vil hun ikke lenger være skuespiller. Skal skuespilleren gjøre «sin egen greie», må skuespilleren altså skifte profesjon. Da er hun ikke lenger skuespiller, men kanskje forfatter, regissør, produsent, performancekunstner, dramatiker, foredragsholder, PR-ansvarlig eller ett eller annen annet som hun aldri egentlig drømte om å bli, den gangen hun skapte latterbrøl og ovasjoner under for eksempel Fossrevyen i 1980- med tulle-dialekt, løstener og en usvikelig tro på sitt eget talent. Det er en aldri så liten catch 22, det der. For uansett hva jenta midt i skolegården driver det til i andre leker og ballspill, så vil hun alltid være skuespiller likevel. Og en skuespiller som ikke lenger spiller teater, vil aldri bli kvitt følelsen av ikke å ha blitt valgt med på laget. Så la meg slippe å snakke om makt, vær så snill. Jeg vil ikke ha den. Jeg vil mye heller være med å hoppe strikk.

Da jeg ble spurt om å snakke om makt på Litteraturhuset, gjorde jeg altså umiddelbart som jeg pleier: Jeg avviste makta, her forsiktig representert ved Skuespillerforbundets representant, (i alle fall var det det jeg mente å gjøre, hadde det ikke vært for at det i skuespillerens iboende avmaktsfølelse også ligger en vel-fundamentert mangel på evne til å kunne si tydelig nei.) For å si det med Kasper og Jesper og Jonathan: Vi har det bra som vi har det. La gå at jeg er mildt frustrert over at teatersjefens personlige smak bestemmer om jeg har jobb de neste fire årene, at instruktøren jeg aldri ble med på nachspiel i '98 kan skyve meg nedover på rollelisten i siste øyeblikk, at norsk film er av og for unge menn eller at det er forventet at jeg som kvinne også skal jobbe deltid som fotomodell på røde løpere, hvis jeg

skulle være så heldig å få kloa i en av de sjeldne kvinnerollene i samme bransje. Jeg kan ikke si jeg liker det noe særlig, jeg kan ikke det. Men, for å stille spørsmålet på en annen måte: vil jeg egentlig ha det annerledes? Er jeg villig til å kjempe, til å ofre noe for mine rettigheter, for min profesjonelle integritet, for mine arbeidsvilkår, for min livskvalitet, kort sagt: Er jeg villig til å ofre noe for mer makt? Nei. I alle fall ikke så lenge det dreier seg om en rolle. Hvis jeg risikerer en rolle, kan det i grunnen være det samme. Da kan makta være hva som helst og hvem som helst for meg. Jeg har sagt det før, og jeg sier det igjen: Jeg vil bare være med. Jeg vil spille død-ball, hoppe strikk og danse etter hvilken pipe det skal være, så lenge jeg får være med, for jeg er skuespiller, og jeg er for alltid dømt til å være i skolegården og glede meg til juleavslutningen i fjerde klasse.

Jeg var Gunnar på Mo. Hva de andre var, husker jeg ikke. Men jeg husker den berusende følelsen av å møte et publikum. Jeg fikk dem til å le. Det var ikke mer som skulle til. Jeg var hekta. Jeg var en lubben elleveåring som med alt for stor hatt, snowjogs og påmalt bart fikk hundre foreldre til å le, og det var alt som skulle til. Jeg husker det som magisk. Det var magisk, for meg var det magisk, og det var ingen vei tilbake. Det er disse øyeblikkene alle som driver med teater arbeider for og lengter mot, mens vi innbitt famler oss fram i halvmørke, støvete prøvesaler. Vi er som narkomane på jakt etter dop, vi kan ikke få nok, og vi klarer ikke å slutte. Hjelpeløse er vi fanget i vår egen avhengighet, og vi vet at vi trenger regi for å komme videre. Vi må altså ofre makten. The power has got to go. For når abstinensene river i kroppen, når vi jobbløse, skjelvende og svettende finner vår en-somme plass i den myldrende skolegården igjen, da har vi ikke annet å gjøre enn å frivillig hengi oss til avmakt.

Finnes det noen vei ut av dette? Er vi dømt til avhengig avmektighet i all evighet? Finnes det ingen dør som står på gløtt for en stakkars skuespiller som vil gjenvinne sin egen selvrespekt?

Ta det bare rolig. Hjelpen er snublende nær. For hva eller hvem er det som bor i den evige drømmen om de gode rollene, de sterke tekstene, de hippe regissørene, de spennende teatersjefene? Hvem er det egentlig vi forsøker å bane oss vei mot, der vi albuer oss fram i køen som blir tettere og lengre for hvert år som går? Hvem er det som venter i den andre enden?

Det er publikum, mine damer og herrer. I den andre enden sitter publikum, og hos publikum ligger nøkkelen til makt.

For hva er det egentlig som skjer når en sjenert og valpete elleveåring i hatt og løsbart gjør seg til for en fullsatt gym-sal på Lysaker skole i 1986? Hva er det egentlig hun gjør, der hun halvt fnisende må snu seg bort og samle seg i ren fryd, før hun endelig lar Gunnar på Mo få slippe til, lar ham få ta bolig i den butte kroppen hennes, på en måte som gjør at alt, alt fra den dagen blir annerledes?

Hun beveger publikum.

Og hva består dette i å bevege noen av, når vi ved hjelp av et lite pust i en fantasivirkelighet som ikke en gang er vår egen idé, kan bestemme akkurat hvordan publikum skal oppleve den?

Hva er det som finnes i pausen, i pusten mellom oss og dem, når lyset dempes og vi, uten den minste nøling, griper rollen som sirkusdirektør og modig forlanger «Den absolutt möjliga tystnad»?

Det ligner på makt, gjør det ikke?

Det smaker av makt. Gjør det ikke?

Skuespilleren føler det publikum føler, skuespilleren tenker det publikum tenker, for hennes sannhet er deres, den blir deres, det er det som er skuespillerens jobb. Og da er det omsider på tide å spørre seg: Hvem er det som sitter på makta da?

Jeg spurte: HVEM FAEN ER DET SOM SITTE PÅ MAKTA DA?

Når alt kommer til alt, handler alt om makt. Når alt kommer til alt, er makt det eneste som betyr noe. Så la meg snakke om makt. For faen. Bare gi meg et publikum.



Makt på scenen, forakt i virkeligheten

...om skuespillerens status og rolle gjennom teaterhistorien.

Barn må etterlikne omgivelsene for å lære seg å beherske tilværelsen, og overleve. Vi er sosiale dyr som kontinuerlig speiler oss i hverandre, det ligger i vår natur å ape.

Mimetiske jaktriter sies å være del av et slags urteater. Mennesker etterliknet dyr for å få makt over dem. I dette ligger en trolldom som også dagens skuespillere bedriver, og som er grunnen til at begrepet «teatermagi» ikke har gått ut av språket.

I det antikke Hellas ble etterlikningskulturen skilt ut fra den religiøse virksomheten. Som ledd i makthavernes strategi for å modernisere samfunnet, ble det bygd teatre der de etiske, estetiske og religiøse verdier som det nye demokratiet skulle bygge på, ble iscenesatt.

Ordet for skuespiller var «hypokrites», i betydning «svarer», altså den som svarte koret. Etterhvert som begrepet bevegde seg gjennom historien, ble det synonymt med «hykler», som på engelsk: «hypocrite», og svensk: «hypokrit». Mennesker som har spill og forstillelse som levevei kan man ikke å stole på. Vi vet ikke hvor vi har dem. Bevegelse på alle plan er typisk for virksomheten, og står i kontrast til den fastheten som tillegges maktbegrepet. Makt er å få andre til å danse etter sin pipe, mens man selv *sitter* på eller ved makta.

På den annen side har skuespillerne makt til å bevege selv konger til tårer eller innsikt. Denne dobbeltheten preger skuespillernes status gjennom alle tider: makt på scenen, forakt i virkeligheten. Det fins

dog flust av eksempler på at publikum tillegger skuespilleren de gode egenskapene hun framstiller på scenen eller filmduken, og dermed kan skuespillere havne i reelle maktposisjoner.

Teatret og kirken

Mye tyder på at de første skuespillerne i det gamle Hellas var ganske høyt respektert. Men Platon foraktet alle former for mimetisk kunst. Han så det som en forfalskningskultur som brakte menneskene lengre bort fra sannheten, og allerede på vei ut av den greske antikken, var skuespillerens status svekket.

For de kristne var det dessuten noe genuint syndig ved å skape seg. Gud hadde skapt oss i sitt bilde, og vi skulle ikke tukle med skaperverket ved å framstille oss som andre enn dem vi var. Jesus og Platon var ganske enige her, og sammen skapte de fundamentet for det nedlatende synet på skuespill som har vært rådende i europeisk kultur.

Selv under den strenge teatersensuren i middelalderen var det mange omreisende gjøglertrupper i Europa, og flere av dem var aktive i motstanden mot kirke og adel. Siden de reiste rundt fra sted til sted, kunne de spre nyheter og informasjon og ble

Nasjonalteatre skulle forvalte følsomheten og de edle idealene som borgerskapet hadde måttet forsake. Kunsten ble plassert på sidelinja. Og der står den fremdeles

Da romerne tok over makta og teaterkunsten, ble skuespillernes anseelse ytterligere redusert. De var sidestilt med prostituerte, og det ble vanlig å kombinere disse virksomhetene – som siden har vært nært assosiert til hverandre.

Teatret i Roma forfalt til underholdning av det mest vulgære slaget, og ble brukt som redskap for keiseren til å demonstrere makt, og håne, torturere og drepe sine motstandere, bl.a. de kristne. Kanskje ikke så rart da at kirka forbød hele spetakkelet da de kom til makta.

viktige budbringere i forbindelse med de mange bondeopprørene.

Etterhvert tok kirka selv i bruk teatre virkemidler for å popularisere budskapet og styrke sin makt over befolkningen. Først var det kirkas ansatte som framstilte personer og hendelser fra Bibelen. Da dette etterhvert utartet og overskygget selve gudstjenesten, ble spillene flyttet ut av kirkerommet og drevet videre av håndverkslaug.

Langsomt ble både makt og teater verdsloggjort, og i byggingen av en ny



Trine Falch i *Teaterhistorien*, regi: Trine Falch. Hålogaland teater 2008. Foto: Marit Anna Evanger

europæisk identitet tok man opp tråden fra den klassiske kulturen og kalte det renessanse. Ethvert fyrstehus med respekt for seg selv skulle ha en skuespillertrupp som kunne demonstrere fyrstens makt og kulturelle overskudd. Og truppene, på sin side, søkte seg mot de nye maktsetene for å få økonomisk støtte og beskyttelse mot kirkemakta, som fremdeles ville dem til livs.

Skuespillerne kunne nå bli veldig populære, men i likhet med komponister og musikere ble de sett på som håndverkere med en slags tjenerstatus, bare mye syndigere. De opptrådte for fyrster og konger, men spiste sammen med tjenerne, og når de døde ble de nektet kristen begravelse og vigslet jord.

Skuespilleren ble gradvis løst fra håndverkerstatusen, men det var først seint på 1700-tallet at hun ble forstått som kunst-

ner i en betydning som likner den vi bruker i dag.

Det borgerlige teatret

På begynnelsen av 1800-tallet var teateroppsetningen, som samfunnet forøvrig, blitt mye mer kompleks enn tidligere, og det krevde spesialisering i alle ledd av produksjonen. Funksjonene ble oppdelt og plassert i et hierarki, hvor skuespilleren havnet på bunn av teatrets kunstneriske stab. Skuespilleryrket ble profesjonalisert, men samtidig begrenset til et slags instrument som dramatikere kunne skrive for og regissører spille på. Etter tidligere å ha kunnet iscenesette seg selv i egenprodusert dramatik, satt skuespilleren nå ribbet tilbake med en viss råderett over egen kropp, stemme og følelser.

Troen på følelsenes kraft dominerte imidlertid tidsånden, og da borgerskapet

kom til makta, lå det sterke følelser bak idealene om likhet, frihet og brorskap. Dette klarte de ikke å sette ut live, og det ble etablert en rekke institusjoner, bl.a. nasjonalteatre, som skulle forvalte følsomheten og de edle idealene som borgerskapet hadde måttet forsake i sin maktutøvelse. Kunsten ble plassert på sidelinja av samfunnet og fristilt fra den øvrige produksjonen. Og der står den fremdeles.

Skuespillerne ble mestre i å avsløre psykologiske maktspill i den dramatikken de framførte, men isolert i de borgerlige teaterinstitusjonene, ble det uaktuelt å bruke denne innsikten i den virkelige verden. Slik sitter mange fremdeles fanget i avsidets fortolkningsprosesser som kun resulterer i applaus.

I begynnelsen av forrige århundre ble teatret forsøkt trukket nærmere den reelle maktutøvelsen, bl.a. som del av sovjetsta-

tens propagandaapparat. Parallelt oppsto det mye annet politisk motivert teater som distanserte seg fra det borgerlige føleriet og heller ville opplyse folket ved å appellere til intellektet - en tradisjon som Hålogaland Teater sto i, da de på begynnelsen av 70-tallet brøt med det gamle hierarkiet og lagde nye, flate strukturer med allmøtet som høyeste organ.

I norsk sammenheng var dette en slags unntakstilstand som varte i 15 år, en historisk kuriositet som ikke makter å rokke ved grunnvollene til det borgerlige institusjonsteatret. Men denne generasjonen klarte å styrke skuespillernes sosiale rettigheter og posisjon i teatret bl.a. ved å trykke lønns- og ansettelsesforhold. I ettertid kan det virke som om disse forordningene har svekket skuespillerens status som kunstner.

Bla. derfor velger mange skuespillere nå å stå utenfor institusjonsteatret. De lever i en parallell virkelighet bestående av såkalte frigrupper, kunstnerkollektiv,

Nå når det er allment akseptert at ingenting er statisk, at det er bevegelse i alle deler av tilværelsen, blir skuespilleren en veldig tidsriktig figur.

Nettopp derfor trenger hun en solid ryggrad

performancekunstnere og flammeslukere, hvor alle er skapende og utøvende, og det ikke nødvendigvis fins noen regissør som står utenfor eller over. Siden midten av 80-tallet har dette feltet stått for det mest nyskapende i norsk og europeisk scenekunst.

I dag virker skillene mellom sjangere og kunstnere, slik som «skapende» og «utøvende», ikke lenger relevante. Billedkunstnere lager musikk, musikere lager billedkunst, skuespillere skriver bøker osv.

Skuespillere er igjen blitt scenekunstnere som initierer egne prosjekt, skriver tekst, lager musikk, holder workshops og

er i stor grad sin egen herre. Hun vil ikke frilanse og selge sine tjenester til hvem som helst, men tar selv kunstnerisk og etisk ansvar. Skuespilleren vil ikke bare skape seg, men skape seg selv - på egne premisser.

Og selv om denne kjappe gjennomgangen forteller om en heller tvilsom posisjon i historien, er språket gjennomsyret av ord og uttrykk hentet fra teatret. «Person», f.eks., betyr i sin opprinnelige form «maske». Og om dette ikke sier all verdens om skuespillerens makt, så sier det noe om hvor avhengig den menneskelige tilværelsen er av å bli etterliknet.

Til slutt en liten refleksjon om bevegelse: Skuespillerne har beveget seg gjennom historien i form av omreisende trupper, og turnévirkosomhet er fremdeles en viktig del av teaterkulturen. Dessuten omfatter skuespilleryrket fysisk og psykisk bevegelse. Man leker med egen og andres identitet, og hopper ut og inn av fiktive personligheter.

Omreisende, bevegelige kulturer har alltid utgjort en trussel mot faste maktstrukturer, og makthavere har behandlet de omreisende med forakt, enten det er snakk om samer, tatere, omreisende teatertrupper eller folk som ofte endrer mening, utseende eller jobb. Men nå når det er allment akseptert at ingenting er statisk, at det er bevegelse i alle deler av tilværelsen, blir skuespilleren en veldig tidsriktig figur.

Nettopp derfor trenger hun en solid ryggrad. Troverdighet er ikke bare noe som må etterstrebes på scenen. Man må gestalte seg selv som troverdige personer, bevisste kunstnere som har noe på hjertet og som ikke er til salgs. Først da vil skuespilleren kunne oppnå den respekten som burde være en forutsetning for makt.

(Innlegget ble opprinnelig holdt på et seminar om Skuespillere og makt, arr: Norsk Skuespillerforbund, 30. august 2009).

BA acting BA scenography

application deadline: March 1

all teaching in english
no tuition fee
visual / performing arts
theatre
FREDRIKSTAD
HIOF
norwegian
artistic
Counsil:
Robert Wilson
Anna Viebrock
Tim Etchells

www.hiof.no/scenekunst

Høgskolen i Østfold

Skuespillerteknikk og estetikk i amerikansk teater

(Cecina, Italia): Få steder har virkelighetskravet vært mer konsekvent enn i amerikansk skuespillerkunst. Fra 1930-tallets sosialrealisme til Lee Strasbergs Method acting til David Kaplans «globale eklektisisme». En rapport fra i dag.

AV ØYSTEIN STENE

En gjeng idealistiske skuespillere, regissører og teaterskolere arrangerte i oktober 2008 for første gang «Metodi Festival» – som fra og med 2009 vil være en årlig festival for skuespillerteknikk, lokalisert i kystbyen Cecina en times kjøretur fra Pisa.

Blant pedagogene finner man noen av de fremste representantene for amerikanske skuespillerteknikker: Susan Grace Cohen fra Lee Strasberg Institute, Ron Burrus fra Stella Adler Studio, William Esper fra Esper Studio og David Kaplan fra Ensemble Studio Theatre. Alle New York-baserte pedagoger, alle solid plantet i amerikansk skuespillertradisjon og alle svært ettertraktet i undervisning og coaching av skuespillere.

Russiske røtter

Det meste av amerikansk skuespillerteknikk, og for så vidt all moderne skuespillerpedagogikk, kan tilbakeføres til russeren Konstantin Stanislavskij (1863

– 1938). Stanislavskij var som skuespiller og regissør tidlig opptatt av sannhet og troverdighet på teatret.

Gjennom Moskva Kunstnereteater, og med stykker av Tsjekhov og Ibsen, introduserte han på slutten av 1800-tallet en form for realisme som umiddelbart vakte stor oppmerksomhet. I tiden 1922 – 23 turnerte han med deler av ensemblet i USA, hvor han også ga ut sine første verker på engelsk, *Mitt liv i kunsten* og *En skuespillers forberedelser*.

På dette tidspunktet hadde Stanislavskij et strengt fokus på skuespillerens indre liv, på at skuespilleren måtte få kontakt med sine ekte følelser. Ved å bruke private emosjoner og erfaringer kunne skuespilleren fremstå som virkelig og levende på scenen. Et eksempel: Hamlet er i dyp sorg over tapet av sin far. Den tidlige Stanislavskij ville brukt skuespillerens egne erfaringer av sorg og tap for å skape troverdige følelser. Kanskje tapet av en bestemor, en venn eller et kjæledyr.

The Group Theatre

Det amerikanske publikum og den nye generasjonen skuespillere ble bergtatt av Stanislavskijs russiske realisme. Det New York-baserte The Group Theatre ble opprettet i 1932, og besto av unge skuespillere og regissører som ønsket å jobbe i den retningen de hadde sett og lært av Stanislavskij.

Lee Strasberg, Stella Adler og Stanford Meisner var blant medlemmene, og jobbet med realistisk amerikansk samtidsdrama med klare psykologiske konflikter. The Group Theatre representerte noe nytt i forhold til teater som noe tilgjort og innøvd, hvor emosjoner og tanker ble gestaltet gjennom et sett av konvensjonelle bevegelser og gester.

The Group Theatre ble forbundet med radikalitet, med sosialrealisme. Skuespillerne gjenskapte et kroppsspråk og en snakkestil som publikum kjente fra sin egen hverdag. Ofte var det arbeidere eller middelklassens liv i de økonomiske

nedgangstidene som ble skildret. Allerede i 1933 fikk ensemblen sitt store gjennombrudd med *Success Story* av Sidney Kingsley i regi av Lee Strasberg. Det skaffet The Group Theatre store inntekter og fikk Pulitzer-prisen for beste drama.

Imidlertid begynte interessene å sprike. Noen av skuespillerne var blitt berømte og takket ja til tilbud fra Hollywood, og det oppsto stadig større uenighet om stykkevalg og skuespillermetode. I 1941, knapt ti år etter opprettelsen, avviklet The Group Theatre sin siste forestilling.

Lee Strasberg

Men den nye formen for psykologisk realisme hadde allerede fått gjennomslag. Løsevet fra sosialt engasjement og de opprinnelige kunstneriske ambisjonene, fortsatte skuepillerestetikken i høy grad å påvirke amerikansk film og teater.

I 1947 opprettet noen av skuespillerne fra The Group Theatre Actors Studio i New York. Intensjonen var å trene skuespillere i tradisjonen fra Stanislavskij og The Group Theatre. Ganske raskt ble Lee Strasberg den ledende pedagogen ved studioet. Treningformen ble utviklet for skuespillere som allerede var i arbeid. Det kollektive ble nedtonet, metoden tilpasset et jobbmarked for individuelle og konkurrerende aktører. Man kunne nå som helst komme og ta drop-in timer.

Strasberg var opptatt av at skuespillerens viktigste ressurs er det ubevisste, og at man må åpne seg for alle de utilgjengelige følelser og erfaringer som allerede er der. Utgangspunktet for treningen var avslapningsøvelser, slik at skuespilleren skulle bli åpen og tilgjengelig for de ubevisste impulsene. Lee Strasbergs fortolkning av Stanislavskij ble etter hvert referert til som «Method acting», eller ganske enkelt «The Method».

«The Method» i dag: Susan Cohen

Susan Grace Cohen fulgte Lee Strasberg over flere tiår, og underviser fremdeles ved Actors Studio i New York. I sine klasser begynner hun alltid med avslapningsøvelser, for så å gå over til «sense memory»-øvelser – som å gjøre morgentoiletet med en innbilt tannbørste mot et imaginært speil. I slike sanseøvelser aktiviseres



Foto: Øystein Steig

«Jeg er opptatt av å gi skuespilleren en trening som gjør ham konkurransedyktig i et vanskelig marked. Du har bare deg selv å stole på i dette yrket.»

SUSAN COHEN, ACTORS STUDIO

studentens fantasi og emosjonelle erindring.

Vi jobber ikke ut fra en tanke om at skuespilleren skal leve seg inn i situasjonen, i karakteren. Det er for hypotetisk; kan du for eksempel forutsi hvordan du vil reagere på din beste venns død? En slik antagelse er en rasjonell kalkyle, ikke en sann emosjonell respons. Derfor foretrekker vi å bruke skuespillerens egne emosjonelle erfaringer, bare på den måten kan det oppstå et ekte indre liv, basert på sanne erfaringer.

Tidlig i sin pedagogiske karriere brukte Strasberg skuespillernes egne traumer for å få tak i klare og rene følelser. Det kunstneriske resultatet var imidlertid ikke alltid like forutsigbart. Selv om hans studenter ofte forholdt seg til ham som en terapeut – og han selv også tidvis inntok denne rollen – ble han etter hvert mer opptatt av å skille mellom psykoanalyse og metode-trening.

Det finnes en hel masse misforståelser om teknikken. Mange tror det dreier seg om å dykke ned i tragiske erfaringer og hente opp ting derfra. Men Strasberg sluttet å bruke slike teknikker lenge før han døde; å jobbe med sterke emosjonelle minner viste seg oftere å blokkere skuespilleren enn å åpne ham. Vi

bruker teknikker som gjør vårt emosjonelle apparat tilgjengelig, som gjør oss kreative. For å oppnå det, må det skapes trygghet.

Susan Grace Cohen forteller at studentene i begynnelsen jobber med fysiske objekter som skaper trygghet. De får som oppgave å ta med et skjerf fra kjæresten, en bok fra foreldrene – et eller annet objekt som betyr noe, og som kan gi en følelse av beskyttelse og forutsigbarhet. Igjen skal fantasi og emosjonalitet aktiviseres via sansene.

Våre studenter må systematisk eksaminere de fem sansene. Vi har alle emosjonelle minner knyttet til sanseerfaringer. Å gå barbeint på asfalten er kanskje en sanseerfaring du forbinder med sorg. Når du blir bevisst dette sanseminnet, kan du bruke det til å hurtig fremkalle følelsen. Metodeskuespilleren besitter et kartotek av slike sanseminner. Dermed er det alltid seg selv, sine egne private erfaringer, skuespilleren bruker. Det regissøren, eller publikum for den saks skyld, ønsker av en skuespiller, er sårbarhet, åpenhet, ekte følelser. Og i vårt sansearbeid lærer skuespilleren å komme i kontakt med, og kunne fremkalle disse følelsene ved behov.

Actors Studio i New York var i mange år den ledende skuespillerutdannelsen i USA. De siste 20 årene har imidlertid studioet fått færre amerikanske studenter, og flere europeere. Søkere gjør ikke audition eller intervju, de trenger ikke å ha noen skuespillererfaring, det er nok å sende en skriftlig søknad: Institusjonen erfarer at de som ikke egner seg, slutter. Susan Grace Cohen vil ikke spekulere i hvorfor søkemassen har endret seg, men er sikker på at undervisningen som sådan holder samme nivå som tidligere.

Jeg har ikke forandret noen ting. Jeg mener bestemt at denne metoden er alt en skuespiller trenger, hvis han trener systematisk og lenge nok. Fra en skuespiller begynner å bruke teknikken til han oppnår høyden av sin suksess, vil det ta ca. ti år. Dette er en presis og målrettet metode som har gjort mange skuespillere suksessfulle.

Strasberg og Actors Studio har alltid brukt filmstjerner som bevis på sin berettigelse, enhver velkjent skuespiller som har vært innom studioet nevnes behørig, for eksempel Marilyn Monroe, Al Pacino og Marlon Brando. Susan Grace Cohen

ramser også uoppfordret opp kjente skuespillere som har deltatt i hennes klasser. Hennes egen bok, *From student to professional actor, from classroom to stage & screen*, handler om hvor systematisk man må jobbe for å få sentrale roller, og etablere seg som en suksessfull skuespiller.

Jeg skjønner ikke hva som er galt med å tjene penger på yrket sitt, på å gjøre det bra. Dårlige pedagoger og studioer i USA gjør skuespillerne sine avhengig av seg, slik at de hele tiden må komme tilbake og ha mer coaching. Jeg er mer opptatt av å gi skuespilleren en trening som gjør ham konkurranse-dyktig i et vanskelig marked. Som skuespiller står du helt alene, du har bare deg selv å stole på i dette yrket.

Stella Adler

Lee Strasberg var ikke den eneste fra The Group Theatre som kom til å forvalte arven fra Stanislavskij i USA. Stella Adler var allerede i perioden med The Group Theatre en veletablert skuespiller, og gjorde store roller i Hollywood. Adler var en av de første som etablerte en annen fortolkning av Stanislavskij enn den Strasberg forfektet.

Adler slet med Strasbergs bruk av egne erfaringer og emosjoner, hun følte at skuespilleryrket medførte et utmattende krav om å vise private følelser. På en tur til Paris i 1934 traff hun selv Stanislavskij. Hun fortalte at gleden ved skuespilleryrket hadde forvunnet etter at hun hadde begynt å bruke den Stanislavskij-baserte teknikken til Strasberg.

Til hennes overraskelse, ba Stanislavskij Adler om å forkaste enhver teknikk som ikke fungerer. Selv hadde han på dette tidspunktet sluttet å benytte private emosjonelle minner, istedenfor jobbet han med det han kalte «det magiske hvis» – en teknikk for å øve skuespilleren til å forholde seg til de gitte omstendigheter i stykket, det vil si de premisser som forfatteren har skapt.

Som skuespiller på scenen må man spørre seg: hvem er jeg, hvor er jeg, hva har skjedd? For eksempel: Hvis jeg er prinsen av Danmark, hvis jeg brått har mistet min far, og min onkel akkurat har giftet seg med min mor, hvilken form ville da sorgen ta? Utgangspunktet er frem-



«Det vil ta oss hundre år å rette opp skadene etter Strasberg.»

STELLA ADLER

deles skueskuespillerens fantasi og følelser, men aktiviseringen av emosjonen skjer på en annen måte.

Etter å ha jobbet med Stanislavskij i noen uker, erfarte Stella Adler at dette fungerte for henne. Hun returnerte til USA og forsøkte å endre The Groups Theatres skuespillerteknikk. Noe som førte til konflikt og etter hvert brudd med Strasberg. Adler etablerte i 1949 Stella Adler Studio, en skuespillertrening som bygget på den sene Stanislavskijs pedagogikk, og som har «det magiske hvis» og «de gitte omstendigheter» som utgangspunkt.

Adler i dag: Ron Burrus

Ron Burrus studerte hos Stella Adler, og etter noen få år som skuespiller vendte han tilbake og underviste sammen med henne, fra hun var 75 år og nesten inntil hun døde, 91 år gammel i 1992. Også i disse siste årene var Stella Adler berømt og beryktet for sin karismatiske personlighet, voldsomme energi og temperament.

Lenge sto Stella Adler som det mest sentrale motstykke til Strasberg og hans «Method». Hun fokuserte hardt på at skuespillerens arbeid ikke er å være seg selv, men å omskape seg til en karakter. Ikke bruke sine egne følelser, men finne karakterens følelser.

Stella underviste da hun fikk nyheten om

Lee Strasbergs død. Hun ba klassen ta fem minutters stillhet i anledning Strasbergs bortgang. Da hun igjen tok ordet, sa hun at det vil ta oss hundre år å rette opp skadene etter Strasberg. For Stella Adler var det avgjørende at skuespilleren sluttet med privat føleri og ble kunstner. Når skuespilleren bygger en karakter, kommer alltid de private assosiasjonene først. Vi lærer skuespillere å bli kvitt disse, for istedenfor å bruke omstendighetene som ligger i den dramatiske teksten.

Stella Adlers teknikk framholder dramateksten som utgangspunkt for alt skuespillerarbeid. Skuespillerkunsten kan bare være sann så lenge den bygger på de premissene som er gitt av forfatteren. Skuespilleren skal være en aktiv medskaper av karakteren, ikke vente passivt på regissørens forslag og instruksjoner. En Stella Adler-skuespiller vil gjerne stille på første leseprøve med et allerede godt gjennomarbeidet manus.

Skuespillerteknikk handler om å forene årsak og virkning: dramatikken er virkningen, skuespillerens karakter er årsaken. Det må skje noe psykologisk i karakteren som gjør at akkurat disse replikkene blir uunngåelige. Skuespillerens fokus ligger altså ikke på teksten, men det som avfader den. Vi kan ikke gjenskape sorg hos en karakter med å ta utgangspunkt i en privat erfaring. Vi må undersøke hvordan karakteren ville sørget, og vi må undersøke hvordan mennesker normalt forholder seg til tap. Det er bearbeidelsen og forarbeidet med å skape en karakter som gjør skuespilleri til en kunstform, ikke evnen til å reproducere egne følelser.

Ron Burrus fokuserer på at dette er et langsomt og omfattende arbeid, og han bruker mye tid på å forelese for klassene sine. En Stella Adler-basert utdanning består i stor grad av møysommelig analyse av tekst, samtaler om karakterer, arbeid for å forstå konteksten til skuespillet, etc. Stella Adler studio finnes i både New York og Los Angeles, og de gir alt fra kortere workshoper til treårig skuespillerutdanning.

New York er byen du studerer i, men Los Angeles er stedet du prøver å få jobb, derfor er vi lokalisert begge steder og coacher skuespillere. Jeg tok teknikken fra Stella Adler fra det 20. århundre, og prøver å aktualisere den for det 21. århundre. Det er en ufor-

dring, utålmodigheten er større, og forventningene til suksess stigende. Begrepsapparatet må omsettes slik at en ny generasjon forstår. Kameratrening er også blitt mye mer sentralt i undervisningen enn før, film og tv former skuespillerteknikken mer enn noensinne.

Stanford Meisner

Midt i konflikten mellom Lee Strasberg og Stella Adler sto også Stanford Meisner, en annen skuespiller i The Group Theatre. Etter at The Group var oppløst, begynte Meisner å undervise på ulike institusjoner, deriblant både Actors Studio og Stella Adler studio. Langsomt utviklet han sin egen teknikk, som vanligvis går under navnet Meisner-teknikk.

Meisner mente selv å tilby en syntese av det beste fra både Strasberg og Adler: Skuespilleren skal både være sann og ekte som seg selv, og jobbe med de gitte omstendigheter. Meisners definisjon av skuespillerens mål er dette: «Sant liv i gitte omstendigheter».

Teknikken han utviklet skulle nettopp ha dette som siktemål. Men Meisner ønsket verken at skuespilleren skulle fortape seg i private emosjoner, som hos Strasberg, eller i intellektuelt forarbeid, som hos Stella Adler. Istedet mente han at skuespilleren skulle trenes til å få sine impulser og følelser i situasjonen, der og da, fra partneren. Til det utviklet han «Repetition», en repetisjonsøvelse som utgjør selve kjernen i Meisner-teknikken.

Meisner i dag: William Esper

Som ung studerte William Esper under Stanford Meisner, og Esper er i dag utvilsomt den mest ettertraktede pedagog som jobber i denne tradisjonen. I 1965 startet han sin egen skuespillerutdanning, William Esper Studio i New York.

Vi har ikke audition, ingen tradisjonelle opptaksprøver, bare en samtale – et intervju. Vi forsøker å finne ut hvorfor søkeren vil bli skuespiller. Det spiller ingen rolle om hun er utrent, om hun virker blokkert eller ikke har scenisk erfaring. Det eneste vi ser etter, er motivasjon. Å være kunster, å være skuespiller, er et kall. Et kall som er sterkt nok, en driv og vilje til å jobbe, som er overbevisende, er det som skal til for at søkeren kommer inn.



Foto: Øystein Steen

«I en globalisert verden med mer kollektive problemer enn noensinne, må skuespilleren være i stand til å jobbe med estetiske former som går utover det private eller personlige.»

DAVID KAPLAN, PEDAGOG OG REGISSØR

Meisners repetisjonsøvelse kan i korthet beskrives på følgende måte: To studenter stiller seg opp foran resten av klassen og betrakter hverandre. Den første som får en impuls til å ytre en subjektiv oppfatning om den andre, formulerer den, for eksempel «genseren din er alt for stor». Den andre repeterer så setningen, men bytter ut 2. personsformen med 1. person: «Genseren min er alt for stor». Den første skuespilleren gjentar så sin egen setning, og slik fortsetter det, som et slag ping-pong, uten tid til tenkepauser. Men studentene skal ta alt fra motspilleren, de skal lytte og svare med spontanitet og umiddelbarhet.

Formålet er å øve skuespilleren til å lytte til sine egne impulser, sin egen intuisjon. Det er en metode for å stoppe rasjonell og analytisk skuespilleri, og istedet aktivisere det spontant skapende. Teknikken kan kanskje best beskrives som en fin-tuning av skuespillerens evne til å lytte til seg selv og andre. Absolutt tilstedeværelse er alfa og omega for en skuespiller; hun må være i stand til å lytte, til å ta inn en situasjon, og til å respondere adekvat. Dette er i utgangspunktet svært vanskelig, vi

har mange slags forvarsmekanismer som gjør at vi ikke kan ta inn alt, forholde oss til alt. Repetisjonen skal lære oss å slippe dette forsvaret; bli helt åpne.

Utfordringen er å unngå at øvelsen blir mekanisk eller at impulsene overspilles: Det skal ligge noe subjektivt sant i ytringen, den skal bety noe, det skal være en konkret grunn til at setningen sies, og motivet skal oppstå i øyeblikket. En hvilken som helst replikk vil slik kunne fylles med et uendelig antall betydninger. Teknikken bygges etter hvert ut, man bryter med repetisjonen, til slutt kan lange scener improviseres fram. Det neste steget er å bruke teknikken på allerede skrevet dramatisk tekst.

Problemet med teknikker hvor skuespilleren bruker sine egne private erfaringer, er at hun forsvinner fra situasjonen, fra relasjonen til motspilleren, og begynner med sine egne greier inne i seg selv. Hun blir fraværende. En metode-skuespiller må ofte bruke lang tid på å fremkalle riktige emosjoner, hun er ineffektiv og ikke til stede. Hvis skuespilleren virkelig tror på de omstendigheter som gis av en dramatisk tekst, av en regissør, trenger hun ikke å begynne med alt mulig slags indre arbeid. Det er alt sammen der i situasjonen, i øyeblikket, hvis bare skuespilleren våger å være åpen og stole på sine impulser. Det viktigste vi kan gjøre, er derfor å trene skuespillerens intuisjon og tilstedeværelse.

Esper legger vekt på at ikke alle får like mye ut av teknikken, og nevner dramatikere og regissør David Mamet som en av sine tidligere studenter. Mamet er en svært intellektuell mann, forteller Esper, og de har vanskeligst for å slutte å analysere og gi seg hen til impulsene. Men Mamet må ha lært noe, for stykkene hans er fulle av karakterer som repeterer setninger, om og om igjen.

Jeg er mer opptatt av å lære skuespilleren indre enn ytre ferdigheter. Med det mener jeg at evnen til sant indre liv må oppøves. Og evnen til å kjenne når noe er falskt og spilt, og å lære å unngå det, er essensiell. Jeg er klar over at vi, som det meste av amerikanske skuespillerteknikker, kan beskyldes for å være mer opptatt av det indre enn det ytre, av innhold heller enn form. Men for meg er briljant spill uten indre liv dødt. Jeg synes Laurence Olivier er forferdelig kjedelig å se



«Metodi Festival» er en årlig festival for skuespillerteknikk, lokalisert i kystbyen Cecina i Italia. Foto: Øystein Stene

på. Han kan gjøre alt, men det bender absolutt ingenting i ham, han blir ikke berørt av det som skjer, han er ikke sårbar.

Esper blir nærmest omtalt som guru – og med sin enorme tålmodighet og veldige tilstedeværelse gjør han inntrykk, selv om han med sine 73 år har passert pensjonsalderen. Espers arbeid er beskrevet i boken *The Actors Art and Craft*, hvor forfatteren Damon DiMarco fulgte en av Espers klasser over flere år og beskrev prosessene og metodikken.

I sin tid krevde den realistiske dramatikken, som Ibsen og Tsjekhov, en helt annen spillestil enn tidligere. Spillescenene ble også mindre, belysningen mer presis, gestene og deklameringen var ikke lenger tilfredsstillende. Det indre livet kom i fokus. Med filmen ble dette tatt enda lengre. Siden teater og film hele tiden utvikler seg, må også skuespillerteknikken gjøre det. Meisners teknikk er videreutviklet mye. Men jeg tror fremdeles ferdigheten den fokuserer på, å oppøve evnen til å respondere sant og spontant på en gitt omstendighet, er det aller viktigste for en skuespiller.

David Kaplan og global eklektisme

David Kaplan, en New York-basert regissør med klassisk regiuutdannelse fra Yale,

representerer både et ekstremt tradisjonelt teatermiljø og et eklektisk og globalt perspektiv. Kaplan drev fra 1980 til 2002 eget treningsstudio for skuespillere og regissører. Nå har han oppgitt denne virksomheten for å konsentrere seg fullstendig om regi.

*Det finnes ca. 20 virkelig store dramatikere i verden. Det er alt. Og disse kan settes opp hvor som helst og gi mening. Dette er hva jeg helst gjør, å sette meg inn i en ny kultur, for så å finne riktig stykke og regikonsept tilpasset akkurat dette stedet. Det krever selvsagt intense språk- og kulturstudier. Jeg satte opp Jean Genets *The Maid i Mongolia*, hvor den rå humoren er fullt ut forståelig. En Midtsommernattsdrøm gjorde jeg i Sibir, som jo knapt har noen sommer.*

I sin bok *The Five Approaches To Acting* bruker han mange forskjellige innganger til skuepilleri. Han har stor oversikt over forskjellige skuespillpraksiser fra både USA og Europa, og plukker fra alle i sitt eget arbeid.

Hva slags teknikk man jobber med er underordnet, tror jeg. Det kommer mer an på pedagogen som bruker teknikken. Jeg vil foretrekke en utmerket lærer med elendig teknikk heller enn det motsatte. Selv bruker jeg alle mulige teknikker, og skjønner ikke hvorfor jeg skal begrense meg til én måte å tenke skuespill på. Ulike skuespillerteknik-

ker tilfredsstiller ulike sjangerkrav og skaper forskjellig teaterestetikk. Men teatrale formspråk har tradisjonelt ikke hatt så stort nedslag i USA. Det er derfor jeg foretrekker å jobbe så mye utenlands, hvor teatrale uttrykk har større aksept. Men det skjer langsomt endringer hjemme også.

Kaplan mener at den tradisjonelle psykologisk-realistiske spillestilen ikke er fleksibel nok til å behandle problemstillinger i vår tid, estetikken begrenser skuespilleren og de tema teatret kan ta opp, enten det er religiøse, kulturelle, økonomiske eller eksistensielle spørsmål. I en globalisert verden med mer kollektive problemer enn noensinne, må skuespilleren være i stand til å jobbe med estetiske former som går utover det private eller personlige.

Å være en skuespiller betyr å stille seg spørsmålet: Hva vil det si å være et menneske? Hvorfor er vi som vi er? Hvordan kan vi forandre oss, eller ikke forandre oss? Men dramatikken handler om noe mer. En teaterforestilling bør handle om hvordan mennesker forholder seg til ting som er større enn seg selv, det som omgir en og sammenhengen man inngår i. Om samfunnet, fellesskapet, Gud eller døden. Alt annet blir for snevert. Og en skuespiller som ønsker å ta dette opp i seg, må søke ut over seg selv.

Lars Noréns *Sju tre* ble skrevet i samarbeid med tre innsatte fanger. De fortalte sin historie, Norén bearbeidet stoffet. Utad framsto Noréns prosjekt dels som et rehabiliteringsprosjekt, dels som en estetisk strategi for å tale ikke bare til, men fra samfunnets nederste. Likevel mislyktes prosjektet *Sju tre* kapitalt. Hvor mye av dette skyldtes forfatterens svikefulle strategier?

Foto: Ulf Palm/Scarpix Sweden



Virkeligheten satt på scenen



Foto: Gino Ieri

AV ESPEN STUELAND



Den svenske journalisten Elisabeth Åsbrink utga i høst *Smärtpunkten*, en usedvanlig god og medrivende dokumentarbok om omstendighetene rundt oppsetningen av Lars Noréns teaterstykke *Sju tre*. Boka gir en interessant analyse av en dramatikers samarbeid med innsatte, voldelige kriminelle, på jakt etter et nytt stykke, og viser hvordan han overså at omkostningene måtte bli svært store for de involverte. For enkelte ble konsekvensene fatale. Da stykket ble satt opp i 1999, utløste det ifølge Åsbrink den mest «betente og engasjerende teatersamtalen på denne siden av andre verdenskrig». En av Åsbrinks store fortjenester er at hun har intervjuet de involverte og på den måten gir innblikk i det spillet bak spillet som offentligheten ikke hadde tilgang til da stykket ble

satt opp. Den gangen handlet debatten hovedsakelig om premisser for deltakelse i offentligheten, forfatterens rolle og om det var riktig å la to nazister fritt utfolde sine synspunkter. To av skuespillerne og Lars Norén selv ble anmeldt for å bringe nazistiske synspunkter ut i offentligheten. Debatten ble om mulig ytterligere kراكيلsk da den ene skuespilleren ble siktet for politimordene i Malexander, i forbindelse med et svært grovt ran. Dette skjedde dagen etter at stykket ble tatt av plakaten. La oss begynne med å rekapitulere stykkets «handling» og noe om omstendighetene rundt oppsetningen.

Stykket blir til

Sju tre hadde premiere i begynnelsen av februar 1999. Elleve måneder tidligere hadde Norén mottatt et to sider langt,

svært velformulert brev fra Carl Thunberg som presenterte seg som fange i «en av samfunnets utvisningsbåser», som en som var ansett som farlig og skulle sitte inne ytterligere fem år. Han fortalte at Birgitta Palme, tidligere skuespiller og sjef for Göteborgs stadsteater, hadde startet en teatergruppe for de innsatte, som et ledd i det regionssjefen for kriminalomsorgen i Stockholm senere skulle formulere som etatens oppdrag, å «forsøke å få folk til å forandre seg». Teatergruppas problem var at de ikke fant noe stykke for fire mannlige skuespillere. Derfor henvendelsen. Kunne han tenke seg å skrive et stykke for dem? Og komme på besøk? Norén hadde akkurat hatt stor suksess med *Personkrets 3:1*, det omfattende stykket (fire-fem timer langt) med et tjuetalls rollefigurer hentet fra samfunnets nederste. Thunberg forsto

nok at Norén kunne være interessert i å komme i kontakt med dem, og la til:

Hvem vet, kanskje det skulle gi selv deg et og annet å tenke på til framtidige teaterprosjekter for din del. Kanskje til og med en eller annen innsikt i hva som lurar i den menneskelige psyken bortenfor den satte grensen for lovlige tilbud, allment vedtatte konvensjoner og moralske betenkeligheter.

En slik innbydelse kunne ikke Norén si nei til; de færreste forfattere som på et eller annet nivå har et intet menneskelig skal være meg fremmed-ideal, kunne sagt nei til det. Norén har senere sagt: «Jeg var svært interessert i å komme til et fengsel. Jeg hadde aldri vært i noe fengsel. Det var en av grunnene til at jeg ble med. Den andre var at jeg ville støtte teaterarbeidet deres. Den tredje var at jeg var veldig nysgjerrig på disse menneskene, å prate med dem».

Så startet en prosess for å skape et stykke skrevet spesielt for dem.

I den andre enden av dette arbeidet, befinner det seg en tragedie. Den ene av stykkets skuespillere er på permisjon, og sammen med to andre nasjonalsosialister, hvorav den ene har vært leiesoldat i Bosnia, dreper de to politimenn under flukten etter et grovt ran. Politimennene etterlot seg familie. Den ene hadde barn.

Ranet var godt planlagt. Trolig gikk permisjonene under arbeidet med oppsetningen med til planleggingen (i fengselet fortalte Tony Olsson Norén at ranet var planlagt før de ble invitert til Tidaholm, og det er grunn til å tro ham: brevvekslingen mellom ham og en av de andre som var med på ranet og drapet, Jackie Arklöf, den fargede nynazisten, går tilbake til august 1996. Brevene gjengis i Åsbrinks bok).

Var det medvirkningen som skuespiller i stykket som gjorde det mulig for ham å planlegge ranet helt konkret? Man kan diskutere til man blir blå i ansiktet. Flere tragedier dukket opp i stykkets kjølvann. Birgitta Palme som tok initiativet til å lage teatergruppa, tok livet av seg i oktober 2000. Isa Sten-

berg, Noréns assistent, som hadde fått det store ansvaret for å føre fangene til og fra fengselet under prøveperioden, fikk psykisk sammenbrudd. Hun ønsket å bli fengslet, fordi hun mente hun ikke hadde skjottet oppgaven med å passe på fangene utenfor fengselet tilstrekkelig godt. Isa var den som hadde mest personlig kontakt med fangene, og hadde dem iblant boende hjemme hos seg selv (hvor de ble så stuevarme at de hengte igjen klær der). En av fangene som bodde hos henne, fortalte henne flere ganger at fengselsvesenet la alt for stort ansvar på henne. Det var en ærlig vurdering: Å ha ansvaret for to unge nazister som i tillegg var fysisk sterke, var ikke en oppgave over på en sped kvinne. Hun må likevel ha ment at det var håndterbart, og det samme må – ikke minst – fengselsledelsen ha trodd. For henne var det et spørsmål om tillit. I ettertid ser det ikke så bra ut. Etter at dokumentarfilmskaperen

... ønsket om å bli anonymisert, ble heller ikke imøtekommet. Det til tross for at Norén hadde lovet fangene at de skulle få siste ordet

sammen med ham selv og Stenberg hadde besøkt Olsson i fengselet, siktet for medvirkning til drapene, skriver Lars Norén i dagboka: «Isa är beredd att tro vad som helst utom det hon har framför sina ögon – det gäller både gott och ont» (21. oktober). Det er en sviende dom. Og dagboka har flere beretninger om hvordan han selv utnytter den uegennyttige assistenten, hennes ufortrødne vilje til å være der for andre. Da de to fangene brøt avtalen som var inngått, var Isa den eneste som visste om det, og hun meldte det ikke til fengselsledelsen.

Lars Norén selv kom ut av prosessen som en temmelig skandalisert dramatiker. Særlig hardt ute å kjøre i offentligheten var han etter at et

tv-program om politimordene ble vist på Svensk tv, *Vägen til Malexander*, i mai 2001. I en scene der ble han spurt om han ville gjort noe annerledes om han hadde visst. På det svarer han «nei». Det virker jo ytterst ufølsomt, men Åsbrink mener at svaret var klippet. Skaden var imidlertid skjedd. Avisene startet en hatkampanje. I en leder i *Dagens Nyheter* ble Norén utpekt som den som bar ansvaret, og de gjorde narr av hans dramatiske prosjekt som var å vise de «bortgjemte plassene». Noréns stykker som vil vise de nederste i samfunnet, virker kanskje kunstnerisk djerpe, men er i virkeligheten «eksperimentell samfunnsforskning av en type som ingen kan godkjenne». *Expressen* ville ikke være dårligere. Der het det at Norén badet seg i tragiske skjebner uten å begripe hva han satte i gang.

Selv om Noréns svar, at han ikke ville ha gjort noe annerledes selv med kunnskap om det fatale utfallet, var klippet, formulerer han seg omtrent likedan i dagboka den 17. oktober 2000: «[...] Allt som har med *Sju tre* att göra faller i spillror. Nej, inte allt. Verkligen inte allt. Men trots det har jag misslyckats. Vilket inte hindrar mig att fortsätta på samma väg. [...]» For ham skal det ikke få noen praktiske konsekvenser at prosessen fram mot det ferdige stykket, og erfaringene fra selve spillingen, fikk problematiske utfall for de andre involverte. Selve det å mislykkes blir trolig bare sett på som noe som styrker ham som dramatiker. Han formulerer disse tankene i forlengelsen av at Thunberg hadde ringt Stenberg og bedt om å få slippe å være med i dokumentaren som var under produksjon (*Repetitioner*), med begrunnelsen, slik Norén gjengir den i dagboka (etter å ha fått den gjengitt av Isa):

Det skulle förstöra hans liv ytterligare om fler människor lärde känna hans ansikte. Förstöra hans fastmöts arbete. Han är övertygad om att det är den bästa film som gjorts men han säger absolut nej. Jag förstår honom. Jag känner likadant. Han vill aldrig mer uppträda offentligt.

Denne tilsynelatende innlevelsen fikk likevel ingen praktisk betydning. En tid

senere ga han klarsignal til at Thunbergs medvirkning ikke skulle klippes ut, og ønsket om å bli anonymisert, ble heller ikke imøtekommet. Det til tross for at Norén hadde lovet fangene at de skulle få siste ordet. I dagboka har Norén ytterligere noen tanker i sakens anledning, noen setninger lenger ned: «Om journalister får veta något kommer de att förstöra ännu mer, det är deras jobb. De släpper oss aldrig.» Skurkene her er plutselig altså *journalistene*. Det er *de* som ødelegger for Thunberg. Sanning och konsekvens.

Men la oss begynne i riktig ende. Etter at Norén mottok brevet fra Thunberg, tok det ikke lang tid før han og Isa kom på besøk i fengselet. Mats, den ene av fangene (med ukjent etternavn), mener at Norén ankom fengselet etter cirka «to sigaretter» og at han etter å ha vært der i mindre enn fem minutter var fast bestemt på å skrive et stykke. Stenberg var lykkelig fordi hun mente Norén hadde funnet en «gullåre». Disse fangene var et «scoop». Så autentiske! Gølv et *de luxe*.

Stykket er bygget opp av samtale mellom Norén og fangene. De forteller om seg selv, om sin bakgrunn, sin barndom og politiske holdninger. Norén formet karakterer som var fangene selv. I tillegg tok Norén kontakt med en profesjonell skuespiller som skulle spille karakteren forfatteren, Reine Brynolfson spiller John, Lars Noréns alter ego. Han som i stykket ankommer et fengsel for å lage et stykke med tre innsatte, farlige fanger, to av dem med nasjonalsosialistiske ideer. Mens de arbeidet med forberedelsene til stykket, utenfor fengselet, fikk fangene bevilget stadig lengre permisjoner (disse øyeblikkene av frihet ville opphøre hvis prosjektet ble lagt ned; trolig var fangene villige til å føye seg for Norén, for at han ikke skulle legge ned prosjektet. Han satt utvilsomt med det sterkeste maktmiddelet). To av skuespillerne var såkalte «*sjutre-ør*», altså kategorisert som ekstremt farlige fanger. Den som kjørte fangene til og fra fengselet, var Isa Stenberg. I helger, under langpermisjoner, hadde hun dem også boende hjemme hos seg. Ved å overlata ansvaret til henne, «ugyldiggjorde» feng-

selsledelsen sin egen vurdering av fangene som svært farlige. Straks teatereksperimentet var klarert, ble risikovurderingen i praksis frafalt.

To av skuespillerne var overbeviste nasjonalsosialister. Norén ville at ideologien og hatet til det svenske samfunnet skulle framgå i stykket. Selv ønsket de ikke det. De ville ikke snakke politikk, og antok at tilskuerne ville bli skeptiske, både til stykket og til dem som personer, hvis stykket inneholdt slikt. De visste hva som ville komme. Den ene sa: «folk kommer til å bli irriterte og forbanna over feil ting og det kommer til å ta fokus fra det som er viktig.» Dette skulle han få rett i. Fangene selv ønsket et teaterstykke som kunne rette oppmerksomhet mot hva det gjør med et menneske å sitte i fengsel. I dag mener denne fangen, som er en fri mann, at alt arbeidet var «forgjeves» på grunn av

Fangene selv ønsket et teaterstykke som kunne rette oppmerksomhet mot hva det gjør med et menneske å sitte i fengsel. I dag mener denne fangen, som er en fri mann, at alt arbeidet var «forgjeves» på grunn av at nazisme-temaet overskygget alt annet

at nazisme-temaet overskygget alt annet.

Til tross for motstand og innsigelser, klarte Norén å trumfe gjennom at stykket skulle ha sine doser nazisme. Hele den niende scenen var viet nasjonalsosialistiske synspunkter. Norén overhørte fangenes sterke innsigelser. Og han gikk så langt som til å skjule for fengselsledelsen at stykket inneholdt nazistisk stoff. Da arbeidet var kommet tilstrekkelig langt, ble delegater fra fengselsvesenet invitert til en førpremiere. Det de fikk se skulle danne bakgrunnen for vurderingen om stykket skulle tas ut i offentligheten, vises utenfor fengselet, med alt det innebar av forlangede permisjoner for fangene. På denne førpremieren unnlot Norén å vise scene ni. Han fryktet at hans nye teaterstykke, «scoopet» ville bli stanset.

Den ansvarlige for alt materialet, alle replikkene, var Norén. Personene på scenen er autentiske, men det var hans

prioriteringer. *Sju tre* er et dokumentarisk teaterstykke.

Flere av de som deltok i debatten, påpekte en sammenheng mellom den nynazistiske ideologien og fangenes fysiske framtoning og den stemningen de skapte. Skuespillerne opptrådte med nakne overkropper. Stykket starter med at fangene, som til da har befunnet seg blant publikum, kommer fram på scenen, legger seg ned og begynner å ta armhevninger. Lenge; den ene tar over hundre repetisjoner. Den profesjonelle skuespilleren var, i likhet med forfatteren selv, en liten mann, nesten et hode lavere enn de tre fangene. Deres fysiske overlegenhet er iøyenfallende, og betones. Anmeldere og kritikere kunne fortelle at dette gjorde dem redde (på egne vegne). Flere beskrev scenerommet som ladet av hatefulle stemninger. Ved en forestilling ropte en publikum-

mer: «du snackar skit» (under scene ni). Etterpå, i avisa, geberdet han seg over at skuespilleren som svar hadde klemte en plastflaske på en måte han, fra sin plass i salen, oppfattet som truende. Hele publikum hadde nærmest ventet seg en fysisk konfrontasjon, skal man tro ham.

Personlig kjenner jeg null sympati med kronikkforfatteren, ingen medlidenhet med dette følelseslivet.

En annen publikummer hadde boret fingeren sin i magen på Mats, da han som en del av forestillingen lå på gulvet og tok *sit ups*. Dette er handlinger som taler for seg. Fangene selv var uforberedte på å bli møtt med en slik fundamental mangel på respekt. For dem hadde teater en klang av bornert sivilisasjon, som de riktignok aldri hadde vært borti før de havnet i fengsel. De tilhørte ikke dem som går i teater.

Det oppsto en stemning hvor tilskuerne (i alle fall enkelte av dem) selv under-

veis i forestillingen følte seg i sin fulle rett til å ytre sitt syn, at de betraktet dem som nazisvin. Det var ingen forståelse av at de i denne sammenhengen var skuespillere. Fangene på scenen var freaks. Og den som har betalt for å se en freak, mener seg å være i berettigelse av visse retter. Det må for eksempel være tillatt å få stikke fingeren i magen på en som ligger på gulvet. Klart det.

Avisinnleggene viser at kritikerne projiserte sine egne følelser av manglende respekt over på skuespillerne. Det de skrev i avisa, var at skuespillerne manglet respekt for det frie ord, som de ville kneble kom i en posisjon hvor det ble mulig. Og der satt tilskuerne, den skrivende klassen, med den naturlige definisjonsretten. Selvsagt var det utenkelig at Mats (med anonymisert etternavn), Tony Olsson og Carl Thunberg skulle ta til motmæle mot Leif Zern og hans likemenn. De to nazistene hadde ikke en gang villet ha sin politiske

forsvarer. Det som virkelig opptar dem, er samfunnsmessig homogenitet, det de kaller et rent Sverige: «Vi vil gjøre verden ren igjen og beboelig – om nå det går», sier den ene. De inntar en holdning til verden som er en gammeltestamentlig refser verdig:

världen är så sjuk och smutsig. Vakna. Se dig omkring. Vad ser du? Det är perversio-
ner, brott, dekadens – man får hänga upp
fotografier av nakna småpojkar på statliga
museer och kalla det för konst, om man är
perverterad och begår sexuella övergrepp
och förstör en annan människas emotio-
nella framtid så får man gå i samtalsterapi
ett par år, sen kommer dom ut och börjar
om ... samhället får bli hur smutsigt som
helst utan att någon ens reagerar. Så jag
undrar om vi är värda att rädda när vi
ställer oss totalt likgiltiga och tittar på
medans vårt samhälle går rakt ner i gra-
ven.

Skuespillerne opptrådte med nakne overkropper. Stykket starter med at fangene, som til da har befunnet seg blant publikum, kommer fram på scenen, legger seg ned og begynner å ta armhevnninger. Lenge; den ene tar over hundre repetisjoner

ideologi eksponert (det visste riktignok ikke publikum – det visste bare Norén, og han forholdt seg taus).

Scene ni er inkludert i Åsbrinks bok, og interessant lesning. Stykket er aldri publisert i bokform (eller på annen måte), bare 1500 personer rakk i virkeligheten å se det. Leser man scenen, får man få en mulighet til å gjøre seg opp sin egen mening om forferdelsen var velbegrunnet. Når jeg leser replikkene på papiret, oppfatter jeg det ikke som verre enn man kan vente fra nasjonalsosialister, og som forsvarlige å formulere i offentligheten. Nazistene er hva jeg ville kalle eklektiske overfor historien. De fornekte ikke folkemordet under andre verdenskrig, men mener det ikke angår dem personlig, eller det ideologiske standpunktet de

På spørsmål om hvordan de ville skape et mer homogent samfunn, svarer den ene: «Vi ville naturligvis ikke lage gasskamre. Vi ville sende dem ut av landet tilbake til de plassene hvor de hører hjemme». Raseriet over at seksuelle overgrep ikke straffes hardere, skyldes hans personlige erfaringer. Da Tony Olsson var et barn, ble han mishandlet av en av morens kjærestere, en psykolog. Moren byttet bort en av hans halvbrødre mot en avlshund. Hun var så begeistret for hunder. Olssons mor kjente ikke kvinnen som fikk hennes eget barn i bytte. De hadde møttes tilfeldig på en hundekonkurranse helgen før byttehandelen skjedde. Detaljene rundt byttehandelen – hvordan praten gikk fra «så fin hun du har» til «skal vi bytte hunden mot barnet» – er ukjente. Det var også Olssons

mor som formidlet en bekjents ønske om å få utført et bestillingsmord. Et drap han prøvde å gjennomføre, men ble arrestert før han rakk det).

Det som slår meg når jeg leser scene ni, er at spor og rester av dette nasjonalsosialistiske tankegodset også fins i programmet til det politiske partiet som fikk nest størst oppslutning ved stortingsvalget i Norge høsten 2009. Utvilsomt uttrykt atskillig mer kløktig der, bedre innpakket, mindre hatefullt; men like fullt: tankene er beslektet. Hvis stykkets kritikere hadde brukt bare en liten brøkdel av sin indignasjon og harme i mer realpolitisk retning, ville det vært mer tillitsvekkende. Dette sagt uten dermed å lukke øynene for det intense ubehaget nasjonalsosialismen vekker, eller nødvendigheten av å ta til motmæle mot den.

Forfatterens oppgave

Noe av kritikken mot scene ni gikk nettopp på at forfatteren, John, ikke tilstrekkelig tar til motmæle mot nasjonalsosialistene. Han har ikke noe godt svar til den ene fangens motspørsmål: «hva er så bra med et multikulturelt samfunn?» Han vrir seg unna, ved å svare at det fremmede ikke kan stenges ute, at det allerede fins i oss selv. Men svaret er defaultistisk, han virker ikke helt overbevist. Han står ikke opp for det han mener. Det inntrykket forsterkes ikke minst av at fangene til de grader gløder i *sin tro*. Nynazistenes meningsfeller, fortelles det, er villige til å gå i fengsel for det de mener. Dette er riktignok en aldri så liten fordreining: Selv sitter de inne for alvorlige voldsforbrytelser som ikke har med ideologien å gjøre. Men likevel. De har en kraft og en energi forfatteren helt mangler. En grunn til at forfatteren mangler evnene til å formidle sine verdier med mer overbevisning, er kanskje at de er for opplagte og selvsagte for ham – meningene hans har ikke vært tilstrekkelig marginaliserte, i moderne tid, til at de må skjerpes maksimalt. Han klarer ikke å forsvare det bestående som noe levedyktig. Han får ikke fram at samfunnet *vil oss vel*. At overgrepet som ble begått mot den ene, er en forbrytelse, ikke noe samfunnet har lagt til rette for. Men nazis-

tene svarer at de i det minste har funnet en identitet og et fellesskap med sine ideer. Hvilket jo er en god ting, isolert sett. At denne ideologien og dens fellesskap kom som en redning etter en fullstendig isen-de barndom, framgår. Det er sterkt. Hva skal man mene? Man vakler.

Den nazistiske karakteren setter nådeløst fingeren på at det svenske samfunnet svikter barn som går til grunne. Dette elementet var kritikerne helt uinteressert i. I dag har begge nazistene avsverget seg ideologien. Han ene sitter dømt for medvirkning til politimordene, den andre er satt fri.

Kritikerne var bestyrtet over at stykkets forfatter ikke utstyres med *gode nok* argumenter. For han setter dem ikke på plass: «det ville jo vært så enkelt,» skrev en av kritikerne. Hun ville åpenbart det, at det skulle være enkelt. Det er komfortabelt å projisere forventinger om at godheten seirer over på stykkets forfatter, som var *han* samfunnets forlengede arm, den som skulle frelse disse unge mennene som var kommet kraftig på avveie. Nå lot de skuffelsen få fritt utløp. En kritiker skrev at da han klappet etter forestillingen, var han fylt av ambivalens over ikke å vite hva applausen var rettet mot: Den nynazistiske ideologien eller Noréns kunst? Noréns djervhet eller hans naivitet?

Ti år etter at stykket ble oppført, var Lars Noréns svar til dette, at diskusjonen ikke var hans oppgave, den ville ødelagt forestillingen. Dessuten var det umulig å diskutere med dem: «som å diskutere med jernblokker». Den passive forfatteren på scenen var altså et nokså godt bilde på ham selv, fortrøstningsløs.

La dem slippe til-argumentet

Sett i et bestemt lys, lar ikke det prinsipielle spørsmålet om den dokumentariske formen seg skille fra hvordan stykket ble utført, tankene bak å la fangene spille teater. Jeg vil kalle toposet «la dem slippe til»-argumentet. I Åsbrinks bok er det gjengitt flere intervjuer med myndighetspersoner fra fengselsvesenet som snakker om bakgrunnen for at prosjektet ble satt i gang; hvilke ideer om fangenes tilpassing til samfunnet, for eksempel, som lå til grunn. I et personlig brev til

Lars Norén, skrevet åtte dager etter at stykket hadde premiere, tilkjenner regissør Birgitta Göransson hva hennes engasjement for fangene bunner i. Hun skriver at det bygger på en dyp overbevisning om at det «går an å forandre mennesker selv innen straffesystemet.» Hun uttrykker seg også kritisk om Isas arbeidet med fangene, Isa var utydelig og knyttet dem til seg på en moderlig måte, uten å sette noen grenser, uten å berøre temaer som kunne gi opphav til konflikter, skriver hun. Og hun mener dette forsterket fangenes problemer. I dette ligger ingen ansvarsfraskrivelse fra fengselsledelsens side. De var villige til å la fangene få et stort spillerom. De ansvarlige fra fengselsvesenet var samfunnsengasjerte, flere var sosionomutdannet og hadde stor tro på alternative straffemetoder. De tilhørte en generasjon som fikk ideologisk støtte for sitt grunnsyn i Michel Foucaults kritikk av fengselsystemet fra 1970-tallet, med

mente at man ikke burde ha latt nazistene få framføre sine tanker og holdninger på teaterscenen. De mente, men uten å ha belegg for det, at det bidro til å *forsterke overbevisningen deres* (i ettertid viser det seg at det snarere forholdt seg tvert om). Og i forlengelsen: Ville Tony vært med på den fatale skytingen mot politimennene hvis ikke Norén hadde trykket på for å lage scene ni?

Det er verdt å merke seg at den tredje fangen, Thunberg, han som ikke var nynazist, mente at det oppsto en forsterkende dynamikk mellom Lars Norén og de to nazistene. De ville som nevnt ikke ha sine nazistiske ideer eksponert, men Thunberg antar at det ikke er helt usannsynlig at «jo mer de strittet imot – og kanskje strittet de imot med vilje? – desto mer ville Norén inn og grave i drivkreftene deres.» Norén lot seg lokke med av at de ga så sterk motstand. Det er en knivskarp analyse. For Norén var det, mener Thunberg,

De forsøkte å følge samfunnets spilleregler for opptredende, som skuespillere. Men hva skjedde? De ble avspist og hånet. Den ekte, profesjonelle skuespilleren var den eneste som ble tatt seriøst

KRUM (Riksförbundet för kriminalvårdens humanisering). Dette forbundet hadde bred tilslutning i det svenske kulturlivet, ikke minst blant forfattere. Det fantes en oppofrende forståelse for forbryteren, som et offer.

Fra Isa Stenberg og Noréns side var «la dem slippe til»-argumentet knyttet til synet på hva dramatikkk kan eller bør være. Året før han gikk inn i Tidaholmfengselet, hadde han som nevnt enorm suksess med *Personkrets 3:1*, hvor karakterene er narkomane, uteliggere, horer, fallerte samfunnsstopper og kriminelle.

Da rettssaken mot drapsmennene kom opp i 1999, med Tony blant de siktede, skrev Norén et avisinnlegg som utdyper hans *la dem slippe til*-holdning: Under arbeidet med fangene hadde han fått «se en virkelighet som fikk finnes på Tidaholms fengsel, men ikke på en svensk teaterscene.» Dette var et svar til de som

«bare et spørsmål om hvordan han skulle få så mye som mulig ut av oss». Han melket sine premiekyr. Og vi drikker villig vekk?

Norén hadde fått los, han skulle ha sitt teaterstykke, og det så til de grader at han faktisk løp bort fra sitt eget løfte om at fangene skulle få veto-rett i redigeringen av en dokumentarfilm som ble laget om prøveperioden. Han gjorde seg enten utilgjengelig da de forsøkte å få kontakt med ham, eller han overhørte det, selv om Thunberg, som da var en fri mann som hadde etablert sin egen bedrift, mente at det ville ramme ham. Thunberg argumenterte med at han kunne bli gjenkjent av potensielle kunder hvis ikke ansiktet ble sladdet. Etter at produsenten for dokumentarfilmen om stykket (*Repetitioner*), har forsøkt å overtale Norén til å bli med til fengselet

for å snakke med Tony (etter at han var siktet for medvirkning til drapet på politimennene), ber han om betenkningstid; han trenerer, og noterer i dagboka: «Är alldeles för okoncentrerad för att träffa honom» (18. oktober 2000). For ham er det et spørsmål om konsentrasjon. For Tony handler det blant annet om å få oppklart spørsmålet om medvirkningen i dokumentaren. Norén har nye teaterprosjekt på gang, *Orestien* og *Bakkantinnene*, tunge hevndramaer som han lar legge beslag på ham. Han skriver i dagboka at han er redd for at han ikke vil få se «någon förändring, samvete eller ånger, i [Tonys] ansikte.» Men det kan han ikke vite noe om før han eventuelt møter ham, ansikt til ansikt. Først noen dager senere, den 21., var han klar. Deretter nevnes de stadig sjeldnere og kortere i dagbøkene. Etter å ha kommet på at Mats under arbeidet sa til ham at du er et godt menneske, noterer han: «Måtte han få hjälp».

Så mye for argumentet om at teaterarbeid kan være et ledd i å få fangene på rett kjø. Argumentet trekkes fram, men bare så lenge det ikke står i veien for den store forfatterens, hans assistenter og regissørens prosjekt. Med intakte forestillinger om å være en outsider som lar de nederste i samfunnets komme til orde.

Skuespillerens kropp

Jeg har lekt litt med tanken på en alternativ oppsetning av *Sju tre*. En annen enn den virkelige. En oppsetning hvor alle de fire rollene var besatt av virkelige skuespillere, ikke som i 1999, av en skuespiller og tre fanger. Altså en oppsetning hvor publikum ikke hele tiden satt og følte på at «tenk at de kan mene dette, tenk så slemme, tenk så onde, tenk hva de ville gjort med meg en kveld på byen hvis jeg fortalte dem hva jeg mener om det multi-kulturelle samfunnet».

Stykket er så til de grader svertet og plassert, at det med stor sannsynlighet aldri vil bli satt opp på en svensk scene igjen. Vi kan ta det helt med ro. Men hva ville forskjellen mellom et slikt stykke og det som ble spilt bestått i? Er det kanskje *her* forskjellen på dokumentarisk teater og vanlig teater ligger? I så fall handler forskjellen ikke om utsigelsene som så-

dan, om den enkelte replikkens mening og innhold, men om hvem som sier den. Dette ville man nok ikke få de indignerte og oppskakede til å innrømme, men sånn tror jeg likevel at det er. Man vil ikke innrømme at forskjellen ligger her, fordi det i sin konsekvens peker på at et underliggende problem: at det slett ikke bare er nazistene som forakter alle som hver dag går god for vår nærværende samfunnsordenen, men at også de respektable samfunnsborgerne som forakter nazistene. Og hadde de kjent etter, ville de kanskje forsvart sin forakt. Den var jo så rettferdig.

De næret en rasjonell forakt som i virkeligheten er en forakt for den svake. For hvem er den sterke her, hvem den svake? Det er nazistene som er den svake. Hvordan man enn vrir og vender på det, er det slik det forholder seg *her*, i teatersettingen. Det til tross for nazistene er fysisk sterke – hvilket er helt prosaisk. De er den svake, fordi det var de som gikk inn på spilleregler de ikke behersket: de forsøkte å følge samfunnets spilleregler for opptredende, som skuespillere. Men hva skjedde? De ble avspist og hånet. Den *ekte*, *profesjonelle* skuespilleren var den eneste som ble tatt seriøst for den jobben han gjorde på scenen. Stykkets anmeldere ga ham skryt for prestasjonen. De tre andre ble vurdert negativt. Men så spilte de jo bare selv, mennesker av verste skuffe. Ingen kritikere følte seg vel ved tanken på å gi en positiv vurdering av deres rollefortolkning.

Når så man sist en teateranmeldelse som kritiserte en rollefigur for det vedkommende ytret, og bare la vekt på det? Og, hvis de spilte stivt, var ikke det en type stivhet som kan leses inn i «de spiller seg selv»-troverdigheten som rollefigurene deres ellers målbar (i replikkens innhold)?

En av kritikerne skrev at hun aldri hadde sett skuespillere (i anførselstegn) – det siktet til Carl Thunberg, Mats og Tony Olsson – som like motvillig lirt av seg replikkene. Bemerkningen er interessant, om enn ikke av de grunner hun selv anførte (for henne var karakteristikkene et ledd i den avfeiende vurderingen).

Ser man på dokumentaren *Repetitioner*, er særlig et moment i skuespilleren Reine

Brynolfssons oppførsel bemerkelsesverdig. Både i klippene fra fengselet, mens regissøren og skuespillerne snakker sammen, og i klippene fra oppsetningen av stykket (som vel og merke er korte, og derfor har begrenset verdi å danne seg inntrykk utfra), er han fjern, han viser svært lite av seg selv. Muttheten blir desto mer tydelig fordi han jo skal spille «John», ingen ringere enn Noréns alter ego.

Vurdert ut fra de samme klippene gir Norén mye av seg selv i rollen som regissør. På opptakene tatt inne i fengselet ser han ut til å like seg; prøvene morer og tilfredsstiller ham. Det virker som at han evner å få fram noe i fangene som de ellers ikke har umiddelbar tilgang til. Han har det som skal til for å åpne det anstrengte i situasjonen. Han kan både presse dem og få en truende situasjon inn på fast grunn. Nærværet er intelligent og fysisk; han gjør sine karakteristiske nevrotske gester: sutter tankefullt på en finger, legger hodet på skakke, grimaserer, røyker, gnir seg i ansiktet som om han vil bort, smiler sine sårbare smil, bryter inn, er overstrømmende, varm. Man tror på ham. Han har *streetcred*.

Det gjør «John» til en vanskelig rolle å håndtere. I den forstand at det kunne blitt pinlig om Brynolfsson forsøkte å herme etter Lars Norén. Det velger han da også *ikke* å prøve.

Men hvor hadde kritikerne det fra at han spiller så godt? Et kjennetegn ved spillet hans er den foredlede skuespillerframtoningaktige kvaliteten. For eksempel er all verbal nøling og alle kunstpau-sene som stykker opp replikkene hans, framført på en måte som bare skuespillere av yrke kan prestere. Man må ha gått på teaterhøyskole for å få slike pau ... slike ... slike pauser under ... (rensker stemmen med et tankefullt kremt) ... Under huden. Slike pauser under huden. Spillet er så institusjonsaktig at det drevne publikum kan identifisere dette som *kunst*. Budskapet *skuespillerkunst* er semaforert med refleksbånd oppe og nede. Bare noen med engasjement på Dramaten kan prestere denne meningsfylde.

Fangene, derimot, er kontante. Både i kroppsspråk og verbalt. Ingen pauser. Replikkene faller som blanke manualer

mot det svartmalte scenegulvet. Har du tærne kjære? Så ikke stå der og vent på underteksten. Ingen uttværende tilleggsfakter prøver å illudere uutgrunnelige dyp i menneskesinnet. Ergo ingen skuespillerkunst.

For meg, som uinnvidd, er ikke fangenes spill mer kunstig enn Brynolfssons. Man senser på lang vei at Brynolfsson verken kan eller vil hengi seg til denne situasjonen. Han holder igjen. Er det kanskje nettopp det kritikerne verdsatte ved spillet hans? Den golde tilbakeholdenheten, som legemliggjør hans berøringsangst vis-à-vis de blonde beistene?

Brynolfsson vil heller ikke la seg intervju i forbindelse med *Smårtpunkten*, hvor det derimot framgår at han i perioden da *Sju tre* ble satt opp, ankom teateret stadig senere før stykket skulle starte. Mot slutten av oppsetningsperioden ankom han, skriver Åsbrink, i samme minutt som stykket skulle begynne. Så dårlig var kjemien mellom ham og medskuespillerne. Det er tenkelig at dette også endrer spillet hans. Kanskje legemliggjorde kroppen hans stadig mer av publikums nervøse aggresjon.

Det dokumentariske i *Sju tre* ligger blant annet i skuespillernes utsigelsesposisjon. Hadde *Sju tre* vært vist på tv, ville noen trolig funnet på å kalle det reality. Men «skuespillerens utsigelsesposisjon» er jo, som jeg har vært inne på, langt fra så rett fram, så en til en, som den blotte tilstedeværelsen kan få en til å tro. Det den enkelte skuespiller på scenen sa, var replikker formet av Norén, og det ideologiske innholdet i replikkene var ting skuespillerne ikke hadde noe personlig ønske om å utsi. Også den fysiske framtoningen er en del av den enkeltes utsigelsesposisjon, og posisjonens autensitet. Som nevnt skrev flere av anmelderne og kronikkforfatterne om fangenes kropp. Han som ropte «skitsnack» til dem, skrev at han ikke trodde han var den eneste som «opplevde dem som sexy, med sine muskler och tatoveringer». Det var en fetisering av det fysiske. Det ble spekulert i om Norén kanskje næret homoerotiske følelser for fangene i og med at han instruerte dem slik at kroppene ble eksponert,

og musklene ble mer definerte ved at de tok armhevninger der og da.

Anmelderne ga til kjenne sitt eget ståsted ved å rette oppmerksomheten mot dette. De muskuløse kroppene ble et argument mot fangene. Kroppene ble oppfattet som brutale, påtrengende, som våpen. Men dette perspektivet sier jo *absolutt alt* om blikket til den som ser, om blikket og kroppen til den som ser. Der satt de, teaterfolk med sine pæreformede og vanskjøttede kropp, med sin *nesegruse* beundring for intellekt og sin neserynking over kropp, og så ned på at fangene brukte tiden i fengsel til å trene! De burde jo lese, studere, filosofere! Meditere! Gå inn i angerens labyrinter og fortape seg!

Slik tenkes det. Og det samtidig som den samme typen folk beundrer at Robert de Niro ikke går snarveier, når han som skuespiller benytter «method acting» under forberedelsen til å spille bokseren Jake la Motta i *Raging Bull*. Først måtte de Niro lære å bokse, siden, da han skulle spille en fallert og resignert bokser med en karriere bak seg, skaffet han seg en ditto fysiognomi. Han la på seg 27 kilo. Måten han sørget for kroppssøknningen på, var ikke ved å fråse som en tulling, men ved å bruke tre måneder på de fineste restaurantene i Paris. For hvert «bon appetit», kom han litt nærmere rennesteinsvarianten av la Motta.

Det fins mange andre eksempler fra filmbransjen. Da Edward Norton skulle forberede seg til rollen som fascist i *American History X*, pumpet han jern. Han formet sin egen kropp for å bli troverdig. Én og samme handling (forme kroppen) kan oppfattes helt ulikt. Situasjonene er ikke helt usammenliknbare. Det Tidaholm-fangene ble foraktet for, er beundringsverdig og applaudabelt i en annen kontekst. Skuespillere mottar hedrende priser for å spille troverdige skurker, troverdige drapsmenn, troverdige overgripere, troverdige berserker som ødelegger andres liv. Det er helt normalt.

Hva er egentlig forskjellen mellom den virkelige *Sju tre*-oppsetningen og en tenkt, med ekte skuespillere, som har pumpet jern for å se ut som ekte fanger? I den siste ville det vært anførselstegn rundt det de sa. Anførselstegn ikke som ironi,

men som sivilisasjon, som lov og orden og passe dose. Og publikum ville gått glade og fornøyde hjem, og tenkt at skuespillerne fortjener en pris for sitt overbevisende spill: «så du den kroppen?»

Det er også en annen forskjell her. Da de var tilskuere til den virkelige *Sju tre*, var det en genuin frykt som fikk publikum til å kjenne, helt fysisk, at nasjonalsosialismen var ekte, og som dermed lokket dem til å reflektere over den. Frykten var genuin, men var den fornuftig begrunnet? Var det nødvendig å la den få det spillerommet den fikk? Frykt kan være en ubehagelig følelse i det virkelige livet. Gjennom den går tillit i knas og kroppslige ubehag gir seg til kjenne. Fysiske trusler kan som kjent få blodet til å fryse, som det heter. Frykten kan gjøre oss bardust klar over at våre egne forestillinger, historie, overbevisninger kommer til kort i gitte situasjoner. Det teller ikke *der*, så å si: når mørkemannen sperrer veien.

Men, som kjent, Aristoteles har forklart fryktens plass i tragedien, som medlidenhetens nære slektning. Scenen er et betryggende sted å ha den. Så det uønskede, som presenteres på scenen, må forhindres i å forgrene seg, det må ikke spre seg, ut gjennom teaterhusets foajé, ut i garderoben, på bussholdeplassen etterpå, i gågata, til Gamla Stan, bare der inne, i teateret, kan det husere. Who's Afraid of the Fear? I etterkant av *Sju tre* fikk frykten for frykten en dominerende plass. Man forspilte muligheten til å diskutere det *demokratiske problemet* i at hvem adressaten er får så stor konsekvens for hvordan det sagte oppfattes. I opphisselsen forsvant viljen til å identifisere det prinsipielle.

Lars Norén har gjennom sin assistent, Margareta Petersson, sagt nei til forespørselen om å stille manuset til Sju tre til disposisjon. Michal Leszczylowski og Gunnar Källströms dokumentar Repetitioner. En film om brott och straff, er utgitt på dvd (distributør: Folkets Bio).

KILDER:

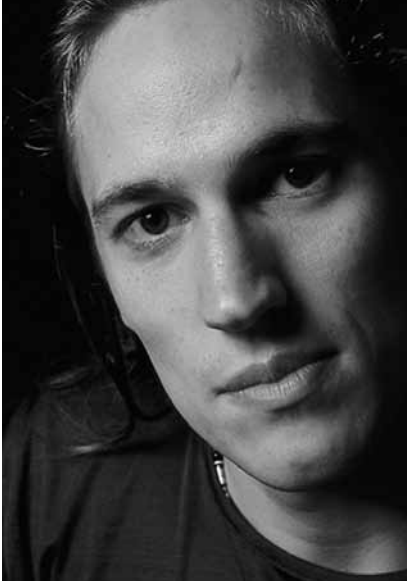
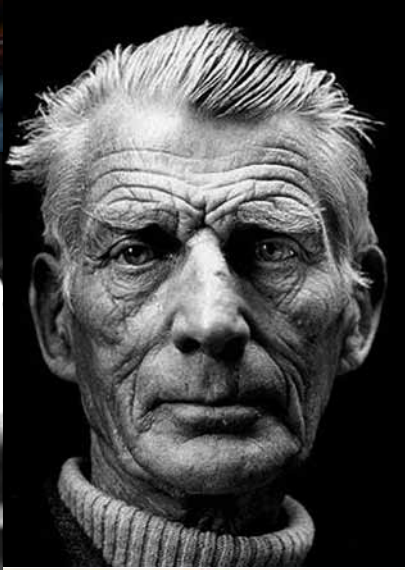
Elisabeth Åsbrink: *Smårtpunkten*. Lars Norén, pläsen *Sju tre och morden i Malexander*. Natur & Kultur. 2009

Lars Norén: *En dramatikers dagbok. 2000–2002*

Lars Norén: *En dramatikers dagbok. 2002–2005*

SAMTIDSFESTIVALLEN

Christian Lollike, Dejan Dukovski, Martin Crimp, Lisa Lie.



Roland Schimmelpfennig, Elfriede Jelinek, Samuel Beckett, Arne Lygde.

Begrebet om «samtidsdramatik» er forbundet med to krav, der ikke altid går lige godt i spænd med hinanden: I den ene tradition dominerer kravet om, at samtidsdramatikken må engagere sig i sin omverden. I den anden dominerer kravet om, at dramatikeren må søge fornyelsens udtryk for at komme på højde med sin samtid.



Samtidsdramatik – tendenser og udfordringer

Fanger regiteatret – eller «det post-dramatiske teatret» – samtiden bedre end dramatikeren?» Sådan lød åbningsspørgsmålet, da *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* d. 11. september 2009 debatterede tendenser og udfordring i dagens dramatik. I denne artikel uddyber jeg nogle af de synspunkter, som jeg fremlagde i mit korte åbningsindlæg. I stedet for at svare på spørgsmålet vil jeg imidlertid diskutere om modsætningen mellem dramatikeren og instruktørens teater i virkeligheden er produktiv for vores opfattelse af samtidsdramatikken.

Der er to fronter, som har præget studiet af den europæiske samtidsdramatik gennem de seneste år. Den ene tegnes af en forskningstradition, der forstår værkerne i relation til det omkringliggende samfund, og som derfor hævder, at samtidsdramatikken må engagere sig i sin omverden (f.eks. politik, økonomi, ret, moral, etik). Den anden tager udgangspunkt i et problem af mere drama- og teaterhistorisk karakter, idet man forstår samtidsdramatikken som del af en historisk udvikling, hvor de nye værker løsriver sig fra traditionens snærende bånd. Her bliver begrebet om «samtidsdramatik» altså forbundet med to krav, der ikke altid går lige godt i spænd med hinanden. I den ene tradition dominerer kravet om, at samtidsdramatikken må engagere sig i sin omverden. I den anden dominerer kravet om, at dramatikeren må søge fornøjelsens udtryk for at komme på højde med sin samtid.

Dramatikken må engagere sig i sin omverden

Det første krav er meget dominerende i engelske teoridannelser. Det skal ses i lyset af den engelske teaterkritiks generelle

orientering mod dramatikeren og den kontekst, som deres værker skriver sig ind i. Et mønstereksempel herpå finder vi i den engelske teaterkritiker Michael Billingtons *State of the Nation* (2007), hvor samtidsdramatikken betragtes som en art termostat, der kan tage temperaturen på den historiske og kulturelle kontekst, som værkerne skriver sig ind i. Ikke mindst spørgsmålet om hvorvidt teatret kan igangsætte sociale forandringer spiller en meget stor rolle for Billington, og bogens programmatisk titel henviser således til, at det på et helt overordnet niveau drejer sig om at anskueliggøre, hvordan den engelske samtidsdramatik afspejler og påvirker nationens tilstand. Med andre ord: Hvis man vil tage temperaturen på samfundet, behøver man blot at kaste et blik på de dramatiske værker, der blev skrevet og opført i en given periode. Samtidigt hævder han, at «dramatikeren er nøglepersonen i teatrets skabelsesproces» (Billington 2007, p. 4). For selv om det engelske teater byder på meget andet end lige netop «dramatisk» teater, hvor iscenesættelsen af dramatikeren værk er det ufravigelige princip, så har den skrevne dramatik ikke desto mindre spillet en meget dominerende rolle i det engelske samtidsteater. I den engelske dramateori har man desuden en udtalt tendens til at iagttage dramatikeren værk ud fra en sociologisk optik, da man interesserer sig for spørgsmålet om, hvordan værkerne spejler deres samtid. Helt konkret betyder det, at man ofte lægger vægt på den (politiske, økonomiske, historiske, osv.) kontekst som værkerne skriver sig ind i, mens man til gengæld bruger forholdsvist lidt spalteplass på spørgsmålet om værkernes formelle træk.

Dramatikeren må søge fornøjelsens udtryk

Det andet krav spiller en betydelig rolle i den aktuelle tyske drama- og teater teori (f.eks. Gerda Poschmann, Hans-Thies Lehmann, Theresia Birkenhauer). Her interesserer man sig for og forfølger spørgsmålet om, hvordan det moderne subjekts opløsning og splittelse bliver indfældet i samtidens eksperimenterende teaterstykker, f. eks. hos dramatikere som Samuel Becket, Heiner Müller, Elfriede Jelinek og René Pollesch. Denne interesse er meget tydelig i Hans-Thies Lehmanns *Post-dramatisches Theater* (1999), hvor han argumenterer for, at samtidsteatret bevæger sig hinsides det dramatiske paradigme. Her tænkes teaterkunstens særegenhed altså som noget, der kommer for dagen i kraft af dens aktuelle løsrivning fra det vestlige teaters traditionelle orientering mod dramatikeren tekst. Billingtons bestemmelse af scenekunsten som en fortolkning af dramatikeren ord er således helt utænkelig, ja, nærmest museal for Lehmann.

Det hænger bl.a. sammen med, at Lehmann tænker samtidsteatrets æstetik ind i en historisk konstruktion, hvor *dramaet* (som historisk kategori) nødvendigvis står for fald, fordi det hænger fast i nogle bedagede forestillinger om subjektet, enheden, handlingen, dialogen, den tragiske konflikt, osv. Denne historieforståelse hænger sammen med det dramabegreb, han arver fra Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956), hvor dramaet netop defineres som en form, der spejler en bestemt historisk epoke. Helt konkret indebærer denne tankegang en tilbøjelighed til at brede det dramahistoriske tæppe ud med henblik på at udpege et historisk brud, hvilket naturligvis ikke øger sensibi-

liteten over for de dramatiske værker, der ikke passer ind i en sådan refleksion over genrens udvikling.

Er dramatikken i krise?

Gennem de sidste år er der skrevet utallige nekrologer over den dramatiske form, f.eks. Elinor Fuchs *The Death of Character* (1996), Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theater* (1997) og Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999). Andre er imidlertid faret i blækket for at tilbagevise påstanden om dramaets krise, f.eks. Theresia Birkenhauers *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur* (2005) og Birgit Haas' *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (2007). Begreber som «den ikke længere dramatiske teatertekst» og «det postdramatiske» bygger på en forståelse af samtidsteatret som et opgør med den dramatiske tradition og dens bærende præmisser, f.eks. dialogen, karakteren, den lineære handling, kausalitet. Dette opgør beskrives

Begreber som «det postdramatiske» bygger på en forståelse af samtidsteatret som et opgør med den dramatiske tradition og dens bærende præmisser, f.eks. dialogen, karakteren, den lineære handling, kausalitet

som et skelsættende brud, idet nutidens dramatikere og teaterkunstnere forsøger at komme på højde med deres samtid ved at bryde med traditionens snærende bånd.

Denne idé bygger på en historiefilosofisk grundantagelse, som vi ofte støder på i den aktuelle dramateori: antagelsen om, at det dramatiske går på hæld i moderniteten, hvor teaterkunstnere som Samuel Beckett, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, m.fl. søger at beskrive en modernitetserfaring, der ikke kan komme til udtryk i den traditionelle dramatiske form. I tråd med Szondis sejlivede idé om det moderne dramas «krise» tænker man således dramaet som en form der er bundet til den klassiske periode, mens modernitetens dramatikere nærmest per definition tvinges til udforske nye former. Opgøret

med det borgerlige drama munder således ud i modernismens formeksperimenter, hvor subjektets spaltning, meningsfravær og civilisationskritik gradvist bliver fældet ind i det kunstneriske udtryk. Theresia Birkenhauer skriver eksempelvis, at titlen på Samuel Becketts *Not I* (1972) opsummerer subjektets grundlæggende erfaring i moderniteten. Hendes hovedpåstand er, at teatret op gennem moderniteten bliver det sted, hvor subjektets spaltning ytrer sig. Hun fremsætter således en analyse af en bestemt traditionslinje (Genet, Maeterlinck, Tjekhov, Beckett, Müller), hvor hun påviser en væsentlig sammenhæng mellem den moderne dramatiske eksperimenterende former og den måde, hvorpå sproget og subjektiviteten bearbejdes i et nyt, poetisk og teatral formsprog.

Tradition, fornyelse, generobring

Denne sproglige erfaring er omdrejningspunktet i Martin Crimps *Attempts on her Life* fra 1997, hvor identitetsproblematik-

this world.

The leaders who in her naïve and passionate opinion have destroyed everything she values in the name of (a) business and (b) of laissez-faire.

In the name (a) of rationalisation and (b) / of enterprise.

In the name of (a) so-called individualism and (b) / of so-called choice.

The basic ingredients in other words of a whole tragedy.

Det overraskende og interessante i *Attempts on her Life* er, at der tales om en hovedperson, som vi aldrig møder. Det, der er på færde i tekstens dialoger, er en bestræbelse på at opbygge en diskurs, der har iboende politiske og ideologiske værdier. Anne, der muligvis er heltinden i en drejebog, forfattet af kyniske filmproducenter, møder vi imidlertid aldrig. Når man gennemlæser teksten viser det sig nemlig, at de udsigelsespositioner (og det vil sige de «steder», hvorfra der tales), som rejses i de sytten teaterscenerier, ikke tilbyder os et stabilt udsigtspunkt, hvorfra handlingen kan overskues som helhed. Det skyldes blandt andet, at dramatikeren bestandigt holder sit publikum hen i uvished: For hvem er det, der taler? Hvad er det, de taler om? Og hvordan skal vi forholde os til alt det, der bliver sagt?

Teksten består af sytten scenarier, hvor anonyme figurer taler om en kvinde ved navn Anne, Anya, Annie, Anny eller Annuska. Figurerne præsenterer en række portrætter, der tilsammen udgør en collage. Det hele sker imidlertid i dialogen, idet vi aldrig får direkte adgang til de omtalte personer og hændelser. De enkelte billeder passer ikke logisk sammen. I hovedparten af tekstens scenarier refereres der til egenavnet «Anne» eller pronomenet «she», der tilsyneladende kan udfyldes af hvem som helst og hvad som helst. Overalt gælder det imidlertid, at hovedfigurens identitet forskydes og forandres med overvældende hyppighed: Anne er heltinden i en drejebog forfattet af kyniske filmproducenter. Hun er en kvinde i en fjern landsby, hvis familie bliver voldtaget, lemlæstet og dræbt af fremmede soldater. Hun er den naive forbruger, som tror blindt på alt dét, som markedet og reklamerne fortæller hende. Ja, faktisk er

ken for alvor kommer til udtryk i formen:

3 a.m. Anne wakes up. Hears voice, lights cigarette. Appears in doorway. Dialogue.

Who was it, she says.

Nothing, he says.

Who the fuck was it, she says. End of dialogue.

And now she's angry – exactly: end of dialogue – and now she's angry. She's angry because she knows exactly who it is.

His political masters / calling him.

His political masters, that's right, calling him. Just as they have always called him.

The very political masters that she hates with every fibre as it where of her being.

The very men and women, that she,

Anne, in her youthful idealism holds responsible for the terminal injustices of

hun tillige en turistguide, et bilmærke, en atomfysiker, en international terrorist og en højreorienteret ekstremist fra Minnesota. Det bliver derfor meget hurtigt klart, at dramatikeren ikke forsøger på at tegne et sammenhængende portræt af en kvinde; det handler snarere om at vise, hvordan figurene iagttager og beskriver deres omverden ud fra bestemte ideologiske positioner.

«Mine skuespil udsender kritik på samme måde som uran udsender radioaktivitet; men uran har mange andre kvaliteter, og det samme gælder mine skuespil,» har Crimp udtalt. Historierne er medrivende, morsomme, kontante, foruroligende, gådefulde, poetiske... men det kritiske aspekt synes at udgøre et af de mest heftige og vedvarende spor i hans dramatiske virke, hvad enten det ytrer sig som en satirisk udlevering af den globale kapitalisme eller som en tragisk fortælling om krigen mod terror. Et af de mest fremtrædende eksempler, *Advice to Iraqi Women*, blev trykt i den engelske avis *The Guardian* umiddelbart efter invasionen af Irak i 2003. I teksten, der mest af alt ligner et flyveblad udsendt til irakiske kvinder, hudfletter Crimp den patroniserende politiske diskurs, der dengang florerede i massemedierne. Han afslører, at Vesten opfatter sig selv som formynder. Og viser, at der er noget, der bliver holdt skjult i den politiske diskurs: de civile ofre. Det er blot ét fremtrædende eksempel på, at den samfundskritiske og politiske dimension igen vinder indpas i samtidsdramatikken (jf. Christian Lollike, René Pollesch, Elfriede Jelinek, *Das Beckwerk* m.fl.). Crimp er imidlertid også en dramatiker, der på den mest overbevisende og varierede måde har vist, at man sagtens kan kombinere et eksperimenterende formsprog med mere traditionelle former. Det gør han f.eks. i *No One Sees the Video* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000), *Cruel and Tender* (2004) og *The City* (2008), hvor situationerne, figurtegningen og den fortættede dialog befinder sig helt inden for rammerne af den dramatiske form.

En tilsvarende strategi gør sig gældende hos den tyske dramatiker Roland Schimmelpfennig, hvis forfatterskab efterhånden udgør en skattekasse af finurlige værkkonstruktioner. Det gælder ikke

mindst værker som *Die arabische Nacht* (2000), *Die Frau von Früher* (2004) og *Auf der Greifswalder Strasse* (2006), hvor han arbejder med et næsten filmisk udtryk, med hurtige klip, sammenfletning af flere hændelsesforløb, montage m.m. I *Die Frau von Früher* (2004) kombinerer han f.eks. elementer fra den klassiske tragedie (*Medea*) med et moderne, filmisk formsprog. Handlingen kredser omkring den skæbnsvangre dag, hvor hovedpersonen Frank bliver opsøgt af sin ungdomskæreste. Kvinden fra fortiden, Romy Vogtländer, er kommet for at indløse det løfte om evig kærlighed, som Frank engang gav hende. Denne hændelse munder ud i et grusomt hændelsesdrama. Den analytiske teknik (Henrik Ibsen), hvor fortidens synder vender tilbage for at hjem søge karaktererne, får således en tur i Schimmelpfennigs vridemaskine. Det giver anledning til en både kompleks og

Rohde og Astrid Saalbach. Disse navne kombinerer formeksperimenter med en stærk traditionsbevidsthed og vilje til at genfortolke velkendte genrer og former. Min pointe i den forbindelse er, at store dele af samtidsdramatikken stadig er knyttet til dialektikken mellem tradition og fornyelse – på trods af modernismens højt besungne overskridelse af den dramatiske form. Drama- og tekstbegrebet er ganske vist blevet udvidet i de senere år, for eksempel gennem inddragelse af research og devising (Christian Lollike, Andreas Garfield, Robin Soans, m.fl.), men konsekvenserne af disse nye skriv- og iscenesættelsesstrategier bliver stadig diskuteret i forhold til en lidt stivnet forestilling om modsætningsforholdet mellem tekst og teater. Faktisk vil jeg mene, at der eksisterer et frugtbart udvekslingsforhold mellem mange af samtidens dramatikere og instruktører, f.eks. mellem Roland

Store dele af samtidsdramatikken er stadig knyttet til dialektikken mellem tradition og fornyelse – på trods af modernismens højt besungne overskridelse af den dramatiske form

velfungerende genfortolkning af den dramatiske form, hvis konventioner om den afrundede handling med begyndelsen, midten og slutningen brydes op i et springende og desorienterende forløb. Som læser tager man sig selv i at blade frem og tilbage i manuskriptet for at orientere sig i fortællingen. I flere tilfælde er overgangen mellem scenerne nemlig så abrupt, at man bliver temmelig overrasket over figurenes handlinger og beslutninger. Ved endt læsning giver det hele imidlertid mening, da forvirringen først og fremmest skyldes fortællingens arrangement. Hos Schimmelpfennig handler det med andre ord ikke om et brud med den lineære fortælling, men om at genfortolke den i en ny og tankevækkende form.

Denne genforhandling af dramatiske former og traditioner gør sig gældende hos en række af samtidens mest spillede dramatikere, f.eks. Jon Fosse, Roland Schimmelpfennig, Martin Crimp, Jørum

Schimmelpfennig og Jürgen Gosch, og det forekommer mig således, at vi i høj grad mangler et anvendeligt begreb for samtidsdramatikken, som vil kunne overskride de modsætningsforhold, der stadig gør sig gældende i den aktuelle drama- og teater teori.

NOTER

Jf. Elinor Fuchs: *The Death of Character* (Indiana University Press, USA 1996); Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997); Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater* [1999] (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2001), Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das theatre als Ort der Literatur* (Vorwerk8, Berlin 2005), Birgit Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (Passagen Verlag, Wien 2007).

Jf. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas* [1956] (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965).

Martin Crimp: *Attempts on Her Life*, in: Martin Crimp: *Plays 2* (Faber and Faber, UK 2005, p. 211-212).

Samtidsfestivalen og dramatikken

- Det får være greit at Eirik Stubø synes klassikerne er gøyere å jobbe med, men publikum vil ha ny dramatik, hevdet Tom Remlov i debattmøte på Litteraturhuset.

AV ERLEND RØYSET

I 2000 innstiftet daværende sjef ved Nationaltheatret Eirik Stubø Samtidsfestivalen som et supplement til den eksisterende Ibsenfestivalen. Årets samtidsfestival, den første under den nye Nationalteatersjefen Hanne Tømta, åpnet med Maxim Gorkijs *På bunnen*, en over hundre år gammel klassiker. Betyr det at et hvilket som helst stykke kan være «samtidsteater» så godt som noe? Eller gir dette et signal om at dramatikken er i krise?

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift fulgte opp en enquête i forrige nummer med debatt om Samtidsfestivalen og ny dramatik på Litteraturhuset 11. september. Mads Thygesen fra Aarhus Universitet innledet debatten med å foredra om ny europeisk dramatik (se egen artikkel), før Hanne Tømta, Eirik Stubø og operasjef Tom Remlov (erstattet Tore Vagn Lid) sparret og underholdt fra scenen. Møteleder var Therese Bjørneboe.

Krise?

I et intervju med NSTT fra 2001 forklarte Stubø hvorfor han satte igang med Samtidsfestivalen: «Ibsen er det ene beinet. Men det andre beinet må også begynne å gå.» På Litteraturhuset fortalte Stubø at initiativet oppsto som følge av en tanke om å forme Nationaltheatret som

et europeisk teater, med en driftsform å la det man så på kontinentet, med festivaler og gjestespill som en viktig brikke. Man hadde særlig et godt øye for utviklingen ved Berlin-teatret Schaubühne, som i Stubøs periode ved roret ble en viktig samarbeidspartner som man utvekslet mye med. Kunne så situasjonen ved Samtidsfestivalen i dag betegnes som en krise? Ja, mente Stubø. Hva er galt med samtidsteatret?

– Teatertekster skrevet i dag holder rett og slett ikke samme nivå som for bare noen år siden. Da var det mer vitalitet, mer optimisme, bedre tekster.

Hanne Tømta var på sin side rask med å slå fast at når det gjaldt *På bunnen* så matchet ikke sluttproduktet de forventningene man hadde hatt da man inviterte den litauiske kometregissøren Oskaras Korsunovas til å sette opp stykket. Hun kunne for øvrig informere om at flere av forestillingene nå ble tatt tatt av plakaten – og ville gjerne lede oppmerksomheten mot de andre forestillingene som man også hadde ved Samtidsfestivalen.

– Men uansett sluttprodukt: Programmeringen av *På bunnen* var også ment som en provokasjon: Er dette samtidsteater? Provokasjonen var i hvert fall vellykket!

Tom Remlov var en av de provoserte:

– Tross nyskapende regi så kunne *På bunnen* likegodt blitt spilt på Ibsenfestivalen. Korsunovas er ikke særlig ny i Norge heller; han har vært her før, uten at det har vært i sammenheng med noen festival. Hva er så vitsen med Samtidsfestivalen? Jeg tror den krisen det er snakk om her er større, det er *teatrets* krise. Kjernen i denne krisen er: Vi har ikke lenger diktere. Dette er et resultat av et tillitsbrudd mellom teatrene og forfatterne i løpet av det forrige århundret.

England og Tyskland, fortolkende og skapende

Debatten på Litteraturhuset dreiet seg vel så mye om forholdet som Mads Thygesen skisserte innledningsvis, mellom (tysk) regiteater og (engelsk) dramatikerteater, som om Samtidsfestivalen. Til tross ironi og overdrivelser fremsto særlig Remlov og Stubø som ganske bastante representanter for henholdsvis dramatikerteatret og regiteatret.

– Regiteatret tar ikke godt nok vare på det formprovoserende som ny diktning i seg selv representerer, mente Remlov. Jeg støtter meg på det den engelske teaterkritikeren Michael Billington har sagt: Tyskerne har regiteater fordi de ikke har dramatikere.

– For enkelt, mente Mads Thygesen. Dramatikerer står også sterkt i Tyskland. England kan riktignok skilte med flere nye dramatikerer, men Tyskland er mye bedre på nypremierer. England er dessuten veldig adskilt fra resten av Europa, man spiller lite oversatt dramatikk.

Thygesen fikk støtte av Therese Bjørneboe i at polariseringen er en forenkling:

– Den tyske regissøren Thomas Ostermeier fra Schaubühne har en utpreget «engelsk» holdning til dramatikk og dramatikerer som teatrets sentrum. Og når Eirik Stubø er en av Norges fremste regissører i dag, er det kanskje nettopp på grunn av hans arbeid med en ny dramatiker, Jon Fosse.

Stubø gikk med på at dramatikerer er viktig, men ville ikke høre snakk om noe dramatikerens teater.

– De store teatrene har et forvaltningsansvar, de skal spille ny dramatikk og klassikere om hverandre, i dialog. Men, nå som jeg er frilans regissør tillater jeg meg å legge diplomati til side og si at 95 av 100 ganger er klassikere mer spennende å arbeide med enn ny dramatikk.

I tillegg til dramatikerens og regissørens roller vektla Stubø teaterkollektivet, med scenografer, dramaturger og andre, som vel så viktig.

– Samtidsfestivalen var også ment å skulle presentere skrivende mennesker i Norge for det som skjer i Europa, påpekte han videre. Og, den har hatt en viktig funksjon i det at den i større grad enn Ibsenfestivalen og det vanlige repertoaret ved teatrene har tiltrukket seg nye publikumsgrupper.

Thygesen fortalte en anekdote om en dramatikerer som kom og spurte ham om hvordan hun kunne skrive på samme måte som Christoph Marthaler setter opp. Tom Remlov trakk frem Heiner Müller som et moteksempel: Når det gjaldt ham så ante ikke hans fortolkere hvordan de skal gripe ham.

– Når vi snakker om klassikere, så mener vi skuespill av *forfattere*, påpekte Remlov. Det får være greit at en regissør som Stubø synes klassikere er gøyere å jobbe med. Men *publikum* liker ny dramatikk. Stubø er en fortolkende kunstner, ikke en skapende, og han får derfor

nødvendigvis aldri det samme historiske gjennomslaget som en dramatiker. Den avgjørende polariseringen ligger her: ikke mellom tysk og engelsk, men mellom fortolkende og skapende. Engelsk teater forholder seg mer til publikum, det er et kommersielt teater som spiller en større rolle i samfunnet. Tysk teater er mer internt, mindre kommersielt og populistisk. Noen ganger virker det nesten som om de høye regjerringene i Tyskland er redd for å bli populære. Da Ariane Mnouchkine vant Ibsen Award nylig uttalte hun at pengepremien kom godt med. Det var jo et frekt utsagn, som ble bagatellisert bort. Men det hun mente å si var at uten betalende publikum hadde hennes teater ingen mening. Derfor hadde hun aldri basert seg på offentlig støtte.

Stubø ville ikke gå med på skillet mellom fortolkende og skapende kunstnere:

– Bra teater er det som er mest samtidig. Og det er regissører som skaper dette.

Dramatikerer og teatret

Før diskusjonen ble åpnet for publikum spurte Bjørneboe den ellers tilbaketrukne Tømta om de nye dokumentariske og diskursive forestillingene ved Nationaltheatret – *Drapene i Aalst*, Sara Stridsberg på Torshov, og Tore Vagn Lids *Elephant Stories* – tydet på at fiksjonen holdt på å bli utkonkurrert? Den nye teatersjefen svarte diplomatisk og pragmatisk:

– Nei, det handler om å skape best mulig forestillinger. Dette er trender, ikke symptomer på en krise. Vi ønsker en undersøkende teaterform.

Noen av publikummerne som tok ordet så debatten fra litt andre vinkler enn de på podiet. En galgenhumoristisk skuespiller fra *På bunnen* ville gjerne legge til at selv om forestillingen nå offisielt var stemplet som mislykket av sjefen sjøl, så hadde han og hans kolleger uansett fått mye ut av samarbeidet med Korsunovas. Dramaturg Oda Radoor synes begrepsbruken hermetiserte debatten, egentlig burde man snakke om kvalitet. Hege Siri synes teatrene var lukket for nysgjerrige forfattere som henne.

Selv om dramatikerutdanningen stadig lar vente på seg, så ser man likevel

en viss utvikling når det gjelder dette siste. Man har for eksempel forsøkt med Johan Harstad som husdramatiker. Aschehougs forfatterskole er også igang med en egen dramatikeravdeling. Og ikke minst: Det nye Dramatikkens Hus. Dette ble sammenlignet med Tom Remlovs hjertebarndom under hans sjefsperiode ved Den Nationale Scene på 80- og 90-tallet, det såkalte Bergensprosjektet, som produserte blant annet Jon Fosse. Dette var et fruktbart prøverom hvor man godtok at det kvalitetsmessig gikk litt i bølgedaler. Bemerkesverdig nok skapte det uansett fornyet interesse blant publikum, som Barthold Halle påpekte. En av deltagerne fra Bergensprosjektet, regissøren Kai Johnsen, er i dag nybakt kunstnerisk leder ved Dramatikkens Hus:

– Den engelske modellen med dramatikerer i spissen er gammeldags og reaksjonær. Ting har forandret seg. Blant de store innovatører i dag er for eksempel folk innen dans, bl.a. den nylige avdøde Pina Bausch, og Merce Cunningham. I England og Norge har man et romantisk forhold til dramatikerer som geni, i Norge særlig fordi Ibsen har vært så viktig for norsk teater. Vi ser det dessverre i teaterkritikken: Anmeldelser handler mest om *hva* stykket handler om, hva det snakkes om – og ikke *hvordan* det snakkes. I Tyskland har situasjonen vært annerledes, der har man måttet finne andre måter å fortelle seg selv på. Vi må redefinere dramatikerens rolle: Dramatikerer er ikke den store konseptleverandøren, den som gir mening som de andre reproducerer. Dramatikerer er en kunstner, en som kan det å jobbe med ord. Teaterkollektivet må lete etter nye måter å kommunisere på, sammen.

Johnsens replikk fikk kveldens største bifall. Men Remlov, som fikk det siste ordet, var ikke like enig med ham som alle andre:

– Johnsen nivellerer dramatikerens posisjon. Det handler ikke bare om å sette ord etter hverandre, men om kunstnerisk talent, om et temperament. Noen må gå foran for at andre skal bli med. Romantisk sagt: dramatikerer er teatrets geni. Dramatikerer dikter, *skaper*, mens fortolkere ferdigdikter.

Se også debatt, side 94

Hanne Tømta innleder Samtidsfestivalen og sin første høst som teatersjef på Nationalteatret med fokus på russisk dramatik.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Gorkijs *På Bunnen*, regi: Oskaras Korsunovas. Nationalteatret, 2009. Foto: L-P Lorentz



Samtid uten framtid

Maxim Gorkij: PÅ BUNNEN Regi: Oskaras Korsunovas. Nationalteatret, hovedscenen. Premiere

Vassilij Sigarev PLASTILINA Regi: Yngve Sundvor. Scenografi: Nationalteatret, Amfiscenen. Premiere

De to russiske forestillingene på Samtidsfestivalen er veldig forskjellige og henter sin tematikk og sitt opphav i to ulike deler av Russlands brokete ideologi og historie. Det ene er et over 100 år gammelt, realistisk skuespill, det andre er knapt ti år gammelt. Begge sier de noe om samfunnene vi lever i i dag.

Den første forestillingen er *På bunnen* av Maxim Gorkij. Gorkij var den sosialistiske realismens far i Sovjetunionen og

han mente at litteraturen kunne endre samfunnet og skape sosial fremgang. I *På bunnen* møter vi samfunnets avskum, folk fra forskjellige klasser som av en eller annen grunn har havnet i fattigdom på utsiden av samfunnet. Midt i denne elendigheten dukker Luka opp, en slags omstreifer og predikant som setter livet i elendighet og fattigdom i perspektiv.

Korsunovas tilbake i Norge

Den litauiske regissøren Oskaras Korsunovas har iscenesatt flere forestillinger i Norge de siste ti årene. Det han har presentert har vært klart, visuelt teater med sterke visuelle kontraster og klare tablåer. *På bunnen* er også forsøksvis en visuell forestilling. Når teppet går opp blir publikum umiddelbart møtt av et gjenkjennelig visuelt tablå der skuespillerne,

alle kledd i hvitt, beveger seg rundt på scenen, mens lys og lyd signaliserer et tog som dunderer forbi. Denne innledningen avbrytes imidlertid raskt og skuespillerne trekker realistiske, nesten tidsriktige kostymer over de hvite, flagrende kostymene. Kontrasten som oppstår her virker malplassert, som om regissøren har ombestemt seg underveis, og forestillingen går over i en tradisjonell, realistisk spillestil og fremføringsmåte.

Den kontrastfylte innledningen er som et frempek mot hvilken gjennomgående konflikt forestillingen har å jobbe med de kommende tre timene. Teksten skuespillerne har å fremføre er svært litterær og spilles i sin helhet. Den tunge litteraturen stemmer dårlig overens med den ønskede visuelle stilen forestillingen legger opp til, og språket kunne med fordel blitt



Endre Hejelstveit og Kim Sørensen i *Plasirino*, regi: Yngve Sundvor. Nationaltheatret, 2009. Foto: Erik Aaavatsmark

forenklet og enkelte deler av teksten burde blitt kuttet for å oppnå en bedre overensstemmelse mellom stil, språk og spill.

På samme måte som den dramaturgiske inndelingen virker litt forvirrende mangler spillet en klar profil. Det er som om Korsunovas ikke har bestemt seg for om han vil lage en realistisk forestilling som er tro mot tekstens opphav og historie eller om han vil lage en symbolsk overføring av den. Nationaltheatrets skuespillere er som oftest mest komfortable med å spille realistisk, men tidligere iscenesettelser av Korsunovas har vist at de klarer å omstille seg med god regi. Her blir realismen en hvilepute skuespillerne trekker seg tilbake til, og muligheten til å bli utfordret av spillet forsvinner helt. Dersom Korsunovas hadde tatt mer aktive valg kunne dette blitt en god forestilling, nå

blir det ren tekstfremføring. Resultatet av manglende beslutsomhet blir forvirrende og tvetydig teater.

Finnes det en frelser?

Nils Ole Oftebro har den klart mest tvetydige rollen, noe som også kommer frem i måten Luka spilles på der han går rundt som en motløs frelser uten hverken mål eller mening. I den russiske dikteren Aleksandr Bloks dikt *De tolv* skildrer Blok tiden etter den russiske revolusjonen der Jesus, i anledning revolusjonen, kommer tilbake til jorden. Her kommer frelseren tilbake til russiske vinterstormer vinteren 1918. De tolv er rødegardister, og henspiller på Jesu apostler. Symbolene er tunge, og Jesus blir i dette diktet et symbol på revolusjonen og på det håpet for fremtiden som revolusjonen symboliserte. Diktet er

vondt og grått, men ender i et utropstegn av håp der det blir klart at det er Jesus som går der i snestormen mot revolusjonens blodrøde flagg. Som en slags reinkarnert frelser vandrer Nils Ole Oftebro/Luka rundt på scenen i denne forestillingen. Men i motsetning til Bloks revolusjonære frelser, er Luka helt uten håp og tro på fremtiden. Gorkij skrev stykket i 1902, en tid som var inngangen til en periode med mye endring i Russland. Allikevel er ingenting av dette synlig på scenen. Oftebro som Luka vil på en måte frelse disse menneskene, og med sin lange, hvite kjortel og rolige stemme er det frelserrollen han tar på seg, men istedenfor sitter alle, både publikum og rollefigurer, igjen med følelsen av at ingenting nytter. I Gorkijs tekst kan man få følelsen av at løgnen har en verdi i seg selv, at det ligger håp i troen

på usannheter og halvsannheter. I denne iscenesettelsen er alle fnugg av håp fjernet og løgnen blir et halmstrå, ikke en redningsbøye.

Til tross for at det håpløse forholdet til løgnen virker noe utilsiktet er det kanskje i dette vår egen samtid speiles i forestillingen, for Luka blir her en frelser for postideologiens tidsalder, for en tid der man ikke føler at noe nytter. Vi lever best i uviitenhet, vi trenger ikke søke sannheten for det er forbundet med smerte. Det finnes ingen sannhet, og det finnes ingen fremtid, og alle vet hva som skjer hvis man tar livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske. I motsetning til i Bloks dikt der den nye tiden trenger en ny frelser, blir denne forestillingen en påminnelse av umuligheten ved frelse, og setter hvert enkelt menneske ansvarlig for å skape sine egne livsløgn for å komme gjennom den grusomme hverdagen.

Pubertal mistro

I den andre russiske forestillingen på Samtidsfestivalen er også det postideologiske tema. I *Plastilina* av den unge russiske dramatiker Vassilij Sigarev møter vi Maxim som bor alene sammen med bestemoren sin, han blir herset med av lærerne på skolen og kameraten hans dør. I denne situasjonen, i et samfunn på randen av sammenbrudd, forsøker Maxim å få livet til å gå rundt samtidig som han skal finne seg selv. I Yngve Sundvors regi er deler av den postsovjetske rammen beholdt, men handlingen er gjort mer universell. Så selv om den grå og metalliske scenografien kan bringe assosiasjonene over til russiske industribyer, er den unge hovedpersonen Maxim i større grad gjort til en generell ung gutt. Dette kan være et lurt grep for å appellere til norsk ungdom i dag, men årsaksgrunnlaget for situasjonen han befinner seg i forsvinner litt gjennom dette grepet og jeg blir sittende og lure på hvorfor det går så dårlig med Maxim.

Kim Sørensen som Maxim gjør derimot en god jobb med få frem det universelle ved den pubertale og usikre gutten som ikke vet hva han skal gjøre. Han får også god oppbacking av Andre Hellestveit som kameraten Ljekha, og kammerpillet

dem i mellom er noe av det som fungerer best i forestillingen. Akkompagnert av Torkel Skjærvens fine lysdesign oppstår det en skjørhet og nærhet i disse scenene som er veldig fin. Det finnes gjennomgående en humor og varme som skinner gjennom det dystre. Innledningsvis er dette litt i overkant da melankolien brytes opp med noen overflødige *comic reliefs*, men i løpet av forestillingen er det som om formen har satt seg litt og humoren klarer å gi de tyngre sidene ved fortellingen litt mer perspektiv. Det mest imponerende ved Yngve Sundvors regi er at det ikke blir pinlig. Istedenfor at det blir pinlig får jeg sympati med Maxim, som ikke blir en ungdomsklisjé, og som bidrar til å gi fremstillingen av fortellingen dybde.

Det virker allikevel som om spillet og den godt utførte personinstruksjonen har gått litt på bekostning av dramaturgien og fortellerformen. Sigarevs tekst er en ikke-kronologisk fortelling der vi blir kjent med Maxim og hans verden dryppvis, med uklare skillelinjer mellom drøm og virkelighet, og der handlingsrekkefølgen er uklar og ikke egentlig så veldig viktig. Denne mangelen på direkte kronologi burde vært formidlet klarere. Nå sitter jeg litt igjen med følelsen av at Sundvor har prøvd å fortelle en historie fra A til Å, mens teksten som ikke innehar denne kronologien bruker nettopp dette grepet for å fokusere mer på Maxims sjelsliv enn på fortellingen. Den verdenen som formidles burde vært formidlet klarere fra Maxims perspektiv. Nå blir perspektivet litt forvirrende og vanskelig å plassere.

Å være ung er forjævlig

Grunnen til at stykket heter *Plastilina* er at Maxim liker å modellere ting av plastilina og skaper sin egen drømmeverden gjennom figurene. Når læreren på skolen herser med ham modellerer han en kjempepenis for å sjokkere henne. Dette fører til at han blir kastet ut av skolen. I forestillingen er fokuset på plastilina tonet ned, og Maxims forhold til dette barnslige verktøyet blir litt uklart. Når Maxim modellerer en penis er det ikke bare for å sjokkere, den er en del av hele hans plastilinaunivers, og som en del av det er den også et symbol på undertrykt seksualitet

i utvikling. Så selv om en penis er et klart og tydelig symbol på seksualitet, som ikke bør overdrives, men heller ikke kan misforstås, blir det her formidlet noe ensidig som sjokkeringsvirkemiddel.

Sundvors iscenesettelse av *Plastilina* er først og fremst godt ungdomsteater. Jeg savner allikevel en forestilling som sier mer om verden, og om ikke om min verden, så i det minste om Maxims verden og om de drømmene han har og hvorfor han trenger dem. Sigarevs styrke som dramatiker ligger i å skildre hvordan man er ung i et samfunn man ikke lenger kjenner, et samfunn som holder på å gå under i alkoholisme og mistro, og som ikke ligner det samfunnet man ble født inn i. I denne forestillingen ligger ikke disse årsakssammenhengene til grunn for Maxims elendighet, noe som skaper forvirring i forhold til hvorfor det er så jævlig å være ung. Men hvis man selv er fjorten år og livet fremstår meningsløst og kravstort søker man kanskje ikke årsakssammenhenger i så stor grad, og denne forestillingens gode og klare, sympatifremmende formidlingsform kan bli en stor opplevelse.

Postideologisk samtidssteater

Når Hanne Tømta legger et russisk program for Samtidsfestivalen er det nok like mye av kjærlighet til det russiske teatret som en programerklæring, men det skal vise seg at disse to forestillingene komplementerer hverandre med å si noe om både vårt samfunn, og kanskje ikke minst om det russiske samfunnet. Mangelen på tro på ideologi er felles for begge forestillingene, og i et samfunn som har vært så gjennomsyret av ulike ideologier blir etter hvert ideologienes troverdighet svekket. Felles for menneskene som ikke tror, er at de har det vondt. De har ikke håp, og de har ikke noen fremtid. Dette gjelder både Maxim og beboerne på nattherberget i *På bunnen*, de har ingenting å leve for og de har heller ingen grunn til å tro at de skulle ha en grunn til å leve. Alle sammen skulle de hatt en frelser, eller noe som hadde gitt dem håpet og livsgrunnlaget tilbake.

Krigskavalkade med mye potensiell sprengkraft

Betrakterrollen er sentral i *ScreenTest9*, hvor vår evne til empati problematiseres.

AV LINN ROTTEM

Johan Harstad: **SCREEN TESTS 9** («Tre Stk» og «Osv.») Regi: Mette Brantzeg. Dramaturg: Hege Randi Tørressen. Nationaltheatret, Malersalen 18. og 19. sept.

Husdramatiker Johan Harstad avrundet årets Samtidsfestival med to iscenesatte lesninger over tre kvelder samlet under fellesbetegnelsen *Screen Test 9*. Screentest er et begrep forfatteren har brukt gjennomgående om ufullstendige tekster som han ønsker å undersøke nærmere. Slike testlesninger er for dramatiker en verdifull mulighet til å utforske formatets potensial som scenetekst i møte med publikum. Visningene har blitt arbeidet frem i samspill med regissør Mette Brantzeg og skuespillerne, og omfatter monologene *Tre Stk*, samt forfatterens første helaftens skuespill, *Osv*. Stykket er ikke ferdigskrevet, selv om det i nedkuttet versjon strekker seg over fire timer. Ettersom teksten kun foreligger som fremført lesning, kan ikke tekstbehandlingens vurderes.

Hverdagen fra helevete

Fredagskveld var det lesning av *Tre Stk.*, som består av monologene *Pleksi*, *Oversikt* og *Til*. De ferdigskrevne tekstene er hentet fra den kritikerroste novellesamlingen *Ambulanse* fra 2002. Tre fortellinger om tre forskjellige menn som alle forsøker å forholde seg til en virkelighet som ikke lenger fremstår som virkelig. De lever i en hverdag hvor angst og sorg holdes i sjakk ved hjelp av handlelister, hotellbibler og åtte glass vann om dagen. Døden er motiv i alle tekstene, som lykkelig selvmord, som desperasjon eller som vilkårlig ulykke. Man kan spørre seg hvorfor Harstad og Nationaltheatret velger å resirkulere sju år gamle prosatekster, istedenfor å presentere en av forfatterens mer ukjente teatertekster, for eksempel noe fra dramatikksamlingen *Bsider* som kom i 2008. Selv om det er tre formfullendte noveller, så har de mistet noe slagkraft, særlig med tanke på de populærkulturelle referansene. Smileymerker i Colakorkene og minidiskspilleren frembringer mer nostalgi enn det velkjente harstadianske ubehaget, som så ofte oppstår når forfatteren anvender samtidige tidsmarkører som horror-

bilder på vår iscenesatte virkelighet. *3 stk.* blir for meg først interessant når det stilles opp mot det nyskrevne stykket *Osv*.

Inn i materien

I *Osv* er hverdagen oppløst, her er det krigene som skriker og stinker oss rett i ansiktet. Som i monologene handler det om hvor lett det er å dø, men også hvor uheldig det kan være å overleve. *Osv* er en krigskavalkade som danner bakteppet for de tynnslitte nervene til de nevrotiske mennene i *3stk*, generasjonene som er dømt til å sjekke røykvarsler og kjøpe julegaver på salg, samtidig som 800 000 rwandere blir myrdet, Sarajevo blir beleiret, osv. I møte med Harstads tekst reises indirekte spørsmål om skyld og ansvar for vår nære historie, og dramatiseringen imøtekommer det omfattende materialet. Den intime Malersalen gjør at skuespillerne kommer tett på publikum. De leser sittende, med manuset i hånden, i en markert, men neddempet spillestil som tjener formatet. Det lavmælte står i fint samspill med det tunge stoffet, som nødvendigvis frembringer emosjonelle reaksjoner, både hos skuespillerne og publi-

kum. Scenebildet er svært renskåret og gir dermed rikelig rom til assosiasjoner. Kun et rødt kryss på bakveggen og en militærhjelmer er valgt ut for å antyde visualiteten som kan komme til å prege en fremtidig iscenesettelse av den ferdige teksten.

Osu foregår i 1994. Stykket forflytter seg over flere kontinent og har et bredt persongalleri. I sentrum finner vi en amerikansk familie i oppløsning. Faren, krigsveteranen Joseph Zimmer har etter 25 års stillhet flyttet til parken hvor the Vietnam Veterans Memorial står. Der tilbringer han dagene med å vaske veggen og forsvinne inn i marerittene fra krigen. Sønnen Alwan derimot konfronterer grusomhetene direkte, som krigsfotograf på Balkan og Rwanda, mens datteren Nola som er bosatt i London, har gått i oppløsning etter at en psykiatrisk pasient på undergrunnsbanen brutalt drepte hennes mann og barn. Moren Kay, familiens knutepunkt, drar for å være med datteren, samtidig som hun alene på reise oppdager at hun for første gang i sitt liv er lykkelig.

Krigsjournalisten

Teksten tar utgangspunkt i et dokumentarisk bakgrunnsmateriale, og det er krigene som er de virkelige hovedpersonene i *Osu*. Harstad kryssklipper mellom trivielle historiske begivenheter og doku-preget fiksjon, som når Alwan og de andre vestlige journalistene i dekning på et hotell i Sarajevo diskuterer Tonya Harding mens deres kollega har blitt truffet av en prosjektil og er i ferd med å blø i hjel. Styrken i teksten er at elementene fra vår virkelige historie eksisterer kun som et bakteppe til de grusomheter som karakterene gjennomlever, og de sterkeste partiene oppstår nettopp i de subtile assosiasjonene. Norge er representert som en radiostemme som rapporterer fra OL på Lillehammer, og folkefesten står som en ubehagelig gjenklang når hotelleieren forteller om Sarajevos olympiske stadion som nå brukes som gravgård. Mediens rolles problematiseres dypere når en av journalistene ønsker å filme den døende for slik å bringe Bosnia tilbake i mediene. Budskapet om at verden må få vite blir gjentatt og pervertert når Alwan ankommer Kigali i Rwanda og rødekorarbeider

Lefvre omtaler massakren av 800 tusier som et Rembrandt-maleri, som et episk kunstverk som må formidles. Tematisk er det nærliggende å trekke en parallell til Susan Sontags bok *Å betrakte andres lidelse*. I likhet med Sontag problematiserer Harstad vår evne til forståelse i møte med krigsbildene og grenseovergangen mellom underholdning og virkelighet. «Å være tilskuer til katastrofer som finner sted i et annet land er vesentlig sett en moderne erfaring,» skriver Sontag. Vietnamkrigen var den første krigen som ble fulgt av fjernsynskameraer, og kanskje er det ikke tilfeldig at Harstad starter nettopp der. Jeg håper også han har en plan om å skrive seg fremover, mot vår pågående krigføring i Afghanistan for eksempel, som i stor grad lider av den samme tapende medieinteresse som Balkan i 1994.

Vedvarende krigsapokalypse

Dramaturgien kan også minne om et kamerablikk, med fortløpende kryssklipping mellom scenene. Montasjen underbygges på scenen med diskret bruk av musikk, og et utvalg stillbilder og fotografier fra krigsområdene. Mot slutten blir dessverre fortellerteknikken i overkant forutsigbar og kunstferdig. Pascal, geriljasoldaten fra Rwanda, dukker for eksempel opp som taxisjåføren til Nola og Kay. Dette undergraver styrken til hver historie som enkeltstående og sannsynlig hendelse, og jeg tror teksten hadde tjent på å holde de ulike skjebnene isolert fra hverandre. Jeg er også usikker på hvorvidt Harstads dommedagsprofetier, slik vi kjenner de fra romanene *Hässelby* og *Darlah* eller teater teksten *Krasnojarsk*, fungerer like godt i denne fortellingen. Nola er overbevist om at verden skal gå under i 1996, og det fremstår noe påklistret og repeterende slik jeg opplever det i foreliggende form. Det svekker også ansvarsaspektet som teksten indirekte agerer. Undergang virker nærmest frigjørende i dette pågående krigsuniverset. I *Osu* er skrekkscenariet likegyldighet, at vi skal forbli tilskuer til vår egen virkelighet. Man kan bare håpe en eventuell iscenesettelse av teksten ikke vil overdøve den assosiative sprengkraften i Harstads tekst. Og at institusjonsteatrene tar initiativ til flere slike testvisninger i tiden fremover.



– Jeg har aldri vært interessert i dramaturgiske analyser, verken av egne ting eller andres, sier Johan Harstad, etter ett år som husdramatiker ved Nationaltheatret.



Fyren i hettegenser

Avtroppende husdramatiker ved Nationalteatret, Johan Harstad, gnir seg i hendene når han får teaterfolk til å gråte.

AV ERLEND RØYSET OG KRISTINE JAKOBSEN (FOTO)

På Samtidsfestivalen fikk man en forsmak på hva vi kan vente oss når historiens første husdramatikere ved Nationaltheatret, Johan Harstad (30), presenterer et nytt stykke en gang neste år. Skuespillet *Osu* var fortsatt et work in progress, og Harstad sier det gjenstår en del omstrukturering, og enda litt mer skriving. Dette til tross for at det allerede hadde bikket 400 sider, og i nedkuttet versjon tok over fire timer å spille som dramatisert lesning. Harstad-mønstringen ved Samtidsfestivalen, *Screen Tests 9*, bestod også av lesninger av tre noveller fra samlingen *Ambulanse* fra 2002.

Ordningen med husdramatikere kjenner vi fra flere teatre i Europa, blant annet har Aarhus Teater hatt en slik i over 25 år. Det er ikke helt ukjent at dramatikere jobber tett med teatrene også i Norge, men husdramatikerordningen er likevel unik. Harstad har fått en årslønn og mulighet til å jobbe frem teatertekst i samarbeid med skuespillere, regissører og dramaturger. Men noe kontor på huset har han ikke hatt. Han skriver fortsatt best hjemme. Vi møter ham i kantina på Nationaltheatret.

I *Osu* møter vi en rekke mennesker som på forskjellige vis har opplevd kriger og voldshandlinger, i Bosnia, Vietnam, Rwanda og USA. Historiene de forteller er sterke, og det blei en del grining både på scenen og blant publikum under lesningene. Uvanlig i norsk teater? Hvordan skal det gå med skuespillerne når de må gjennom dette kveld etter kveld?

– Det tok på, jeg så det jo på dem. For eksempel Ingjerd [Egeberg], hennes monolog er tung, det har hun sagt selv, og jeg så at hun måtte jobbe med å holde igjen. Men mitt inntrykk er at det er de vanskelige oppgavene som skuespillerne får mest ut av. I rollen som dramatiker er jeg nødvendigvis en kjempekyniker, jeg synes ikke synd på skuespillerne og ville ikke skrevet det mildere for å skåne dem. Men det gjelder å finne ut hvor smertegrensa går, for alle de involverte. Der grininga blir konstruktiv, og ikke bare syting og tuting. Det var vel først med disse lesningene at jeg forsto hvor tungt dette var for folk, dette stoffet. Og da sitter jeg jo der og gnir meg i hendene. Eller kanskje

de bare griner fordi de håper det tar slutt snart, så de kan få gå hjem?

Underholdning, ubehag, dommedag

– Jeg har hatt lyst til å formidle disse krigshistoriene lenge. Jeg har vært så vidt bortom dem før, i prosaen min, men nå ville jeg vie hele flaten til dem. Jeg har lest Gud vet hvor mange sider om Bosnia og Vietnam og Tsjetsjenia de siste 10-15 årene. Ofte har jeg tenkt at det finnes så mange folk fra Bosnia i Norge som kunne formidlet disse historiene enda tettere, enda nærere, enda sannere. Lenge holdt jeg meg vekk fra stoffet nettopp på grunn av det.

En karakter i stykket, amerikanske Benjamin, besøker en souvenirbutikk i Washington som fører varer fra Vietnamkrigen. Han vil skaffe en hjelm som han kan gå med for slik å komme enda nærere det som skjedde. Han blir avvist av den fornærmede veteranen som driver butikken: Han er ikke verdig å bære hjelmen, for han har ikke vært i *the shit*.

– Benjamin er vel det nærmeste jeg kommer meg selv og min egen stemme i skuespillet. Han mener han har rett til å ytre seg og mene noe om Vietnamkrigen nettopp fordi den har påvirket ham så mye, gjennom media. Handlingen i *Osu* er lagt til USA nettopp for å få med forholdet til Vietnamkrigen. Det ville likevel vært det samme med en norsk Vietnam-veteran, Vietnam er en *amerikansk* farssynd. USA var dessuten medskyldig i Bosnia og Rwanda, de hadde et stort mandat og trenerte FN. Men selv om jeg altså ikke bor i USA, og heller ikke har vært i *the shit*, så har jeg også sett alle filmene. Den kulturhistoriske begivenheten som er Vietnamkrigen har spredd seg langt utover USAs grenser. Krig har enorme ringvirkninger. Det var ingen i Bosnia som tenkte at de ikke måtte gjøre det de gjorde fordi da risikerte man at noen 15 år seinere satt 4 timer på et teater og så på et skuespill.

– Jeg håpa også at jeg skulle klare å formidle det uten at det ble for underholdende. At man skulle plukke opp noe, lære noe. Men, der er likevel et klart element av underholdning, som representerer et

potensielt ubehag: Har man lov til å la seg underholde av krigshistorier?

– Arne Lygres skuespill Så blir det stilt, som ble spilt på Det Norske Teatret i vår, kan også sies å omhandle dette, det umoralske ved det å la seg underholde av grusomme historier. Men der Lygre viser et litt dekadent teater, bruker du teatret mer som en slags journalistisk arena?

– Jeg setter Arne Lygre høyt som dramatiker. Hans første stykke, *Mamma, meg og menn* (1998), regner jeg som en av hovedgrunnene til at jeg hadde lyst til å skrive skuespill i det hele tatt. Jeg tror nok ikke Lygre egentlig var viktig for akkurat *Osu*, selv om han har vært det for noen av de andre teatertekstene mine. Men sammenligningen er interessant. Jeg tror journalisten på en måte er det nærmeste man kommer fortelleren, den moderne fortelleren, i direkte link til Herodot eller noe sånt. Jeg har lenge vært fascinert av krigskorrespondentene, fra Michael Herr som gjorde nybrottsarbeid under Vietnamkrigen, til for eksempel Sigurd Falkenberg-Mikkelsen og ikke minst Fredrik Græsvik. Sistnevnte, innser jeg nå, har nok kanskje også delvis vært en inspirasjonskilde til en eller flere av journalistkarakterene som deler av *Osu* handler om. Jeg blir alltid litt trist av å se ham dukke opp på nyhetene, delvis fordi han ofte høres litt snøvlete ut, kanskje på grunn av mangel på søvn og generelt høyt stressnivå, men delvis også fordi jeg tenker at det er så åpenbart for absolutt alle andre enn ham selv at han ikke har godt av å være der ute. Hvor mange år har han vært krigskorrespondent? Jeg vet ikke, men det er helt klart for lenge. Og man trenger jo ikke være rakettforsker for å forstå at det på sikt gjør noe med deg, å være tilstede i alle disse konfliktene uten å ha mulighet eller myndighet til å gå utover rollen som observatør. Vi snakker om en mulig altoverskyggende følelse av håpløshet her. Det blir jo ikke nødvendigvis færre kriger, bare kortere nyhetssendinger.

– Journalistens observatørrolle er også interessant for meg personlig, i arbeidet med stykket; jeg tenker at den skammen disse journalistene føler, fra tid til annen, ligner min egen i skriveprosessen: Man kommer over hendelser så jævlige at man

knappt nok tror på det – men samtidig så man har funnet stoff som åpenbart vil gjøre artikkelen/skuespillet bedre! *Osv.* er et forsøk på å skrive politikk forkledd som underholdning. Men hvor går grensen for at det plutselig blir underholdning forkledd som politikk? For min egen del kom gjennombruddet i begge tilnærmingene den dagen da jeg for godt la fra meg «oss og dem»-holdningen og innså at også jeg, som ellers er så fredelig og konfliktsky, kunne ha vært rwanderen med et tresifret antall mord på samvittigheten. Og med det mener jeg ikke den gamle, lettvekts-filosofiske betraktningen om at vi alle er like, men at man faktisk våger å gå inn i det, helt inn i det, og innse at ingen av disse menneskene allerede fra barnsben av planla å bli hva de ble. Akkurat som jeg, uansett hvor mye jeg vil, aldri kan garantere at jeg ikke kan bli det farligste mennesket du noen gang møtte.

– I forhold til Lygre-stykket kan du si det sånn: Samme hvor jævlige disse krigene og konfliktene er, så må man også akseptere at det er historier inni der som er verdt å fortelle. Det er litt umoralsk, og kynisk, men i dette ligger også et håp. Hvis vi blir for redde for å bli umoralske og dermed tenker at vi ikke må fortelle disse historiene for det blir bare underholdning, så blir alt stillhet. Dette, teatret, litteraturen, er min kanal, min mulighet til å si fra, gjøre noe med problemene. Jeg kan bare håpe at jeg yter tematikken rettferdighet.

I Harstads to siste romaner går det bokstavelig talt rett til helvete til slutt. Også i *Osv.* er et dommedagsaspekt tilstede, ved at noen av de traumatiserte karakterene fantaserer om undergangen som en mulig løsning. Harstad er ikke helt fornøyd med denne delen av skuespillet enda, og henviser til den kommende del to hvor karakterene skjønner at dommedag er «utsatt på ubestemt tid»: «en omvendt dommedagsproblematikk».

– Det eneste jeg kan si, er at verden helt definitivt ikke kommer til å gå under i dette skuespillet. Verden blir ikke gitt den katarsisopplevelsen. Først da tvinges man til å se seg om etter andre løsninger, både karakterene og forfatteren.

Appelsinkasting

– *Hvem bør så se Osv.?*

– Jeg tenker ikke målgruppe når jeg skriver. Jeg vil naturligvis at mest mulig folk, og mest mulig forskjellige folk, skal komme. Men, jeg tror kanskje mitt sekstenårige jeg burde ha sett forestillingen.

– *Det er ganske tunge saker for en sekstenåring?*

– Jo, men kanskje enda hardere for en førtiåring. Sekstenåringen lever ennå i troen, har ennå muligheten til å gjøre noe. Hva er så mest interessant: å provosere en sekstenåring til handling, enten det er å skrive selv eller å gjøre noe annet, eller å få en førtiåring til å føle seg avmechtig umoralsk? Jeg tror veldig på det første. Men, hvis jeg først skal mene noe om hvem som

Osv. er et forsøk på å skrive politikk forkledd som underholdning. Men hvor går grensen for at det plutselig blir underholdning forkledd som politikk

har godt av å se *Osv.*, så vil jeg gjerne at en del av det teaterpublikummet som man ofte ser på teatrene i byene, som jo unektelig representerer et visst sjikt, i sine pels og lange frakker, og som gjerne sender folk som meg misbilligende blikk når jeg kommer til teatret i hettegenser...

– *Snakker du fra erfaring nå?*

– Nå snakker jeg *veldig* tungt fra erfaring. Helt siden jeg var tenåring har jeg opplevd det så mange ganger på teater, å bli målt opp og ned med et foraktelig blikk, fordi jeg ikke går i dress.

– *Har du følt det sånn i år også?*

– Nja, nå kan jeg jo slå tilbake og si jeg jobber her, «I actually wrote the thing». Altså, det kan være jeg tar feil, at jeg er fordomsfull og generaliserer. Men jeg rufser gjerne litt opp i verdensoppfatningen til folk.

Harstads foreløpige teaterproduksjon ble samlet i boken *Bsider* i fjor. I forordet innrømmer han å ha kasta en appelsin mot scenen på Rogaland Teater som sekstenåring, midt på 90-tallet, omtrent på samme tid som handlingen i *Osv.* utspiller seg. «Å la være å kaste en appelsin. Det er det det handler om. Tror jeg. Når alt kommer til alt. Vissheten om at du kan gjøre det.

Løfte armen og la det stå til. Og så – i andre enden av det hele – respekten. Respekten som gjør at du lar det være, respekten som gjør at du blir sittende, knugende den appelsinen i hånden til det er over.» Hva skjedde egentlig da sekstenåringen likevel ikke kunne la være, og appelsinen kryssa scenekanten?

– Spørsmålet er om jeg kasta appelsinen, eller bare skreiv at jeg kasta den. (Pause.) Jeg har vel aldri kasta en appelsin. Det er bare løgn.

Husdramatikeren

Harstad er en travel fyr. I tillegg til å ha skrevet rundt 600 sider teatertekst i år – og vi snakker fortsatt bare medio september her – har han gjort et poeng av å gå mest mulig på teater. I tillegg har han vært «en

slags ekstern konsulent» til filmatiseringen av hans roman *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* og han har reist rundt med de andre bøkene sine. Det blir mye å gjøre av litt av hvert, i tillegg til at «det skal være plass til resten av livet også».

– Hjertet mitt ligger nok i prosaen, eller romanen, hvis jeg måtte velge. Jeg gleder meg til å jobbe mer med det til neste år. Men det betyr ikke at jeg er ferdig med teater. *Osv.* må jo bli ferdig, og jeg har noen andre ideer også, men jeg vet ikke helt hva jeg skal gjøre med dem, og når.

– *Hva har du lært dette året? Og hva har teatret lært av deg? Da du begynte i jobben sa du at du hadde tenkt å være både åpen for alt, og hensynsløs.*

– Selv om det er mye dialog i *Osv.*, så har jeg fortsatt også mye monolog, slik som i mine tidligere stykker. Jeg har tro på at man kan tvinge tekst til å være det man vil det skal være, at prosaen kan tvinges til å bli dramatisk og dramatisk kan tvinges til å bli prosa. I utgangspunktet mener jeg at jeg driver med tekstproduksjon. Men det klart, skuespill er annerledes enn roman, man mister alt det utenom, man må fortelle alle replikkene, og så er det alle disse omstendelige sceneanvisningene

som folk stryker når de ser dem... Litt av hensynsløsheten min kommer av at jeg ikke har kasta meg rundt og lest teater-teori. Jeg kjøpte en bok av han derre Peter Brook som alle snakker om da jeg var i London nylig, men den er ikke blitt bladd i ennå. Jeg tenker litt sånn: Vi prøver oss på dette, og så ser vi om det går. Kanskje kommer det noe bra utav at jeg ikke har spisskompetansen på det, og kanskje kommer det noe bra ut av det fordi det er så mye kompetanse på huset.

Det er vanskelig å få noe særlig grep på dramatiker Johan Harstad. Journalisten forsøker seg med sammenligninger med film- og tv-dramaturgi, han referer til filmer som Paul Thomas Andersons *Magnolia*, Robert Altmans *Short Cuts*, og Raymond Carvers noveller som sistnevnte er basert på – polyfoniske fortellinger med parallellhandlinger, slik som i Harstads egen *Ambulanse*. Intervjuobjekt nikker samtykkende. Men:

– Jeg har aldri vært videre interessert i dramaturgiske analyser, verken av egne ting eller andres. Jeg tror på å kjenne til

det dramaturgiske verktøyet og så gå løs på byggingen av teksten i den rekkefølgen og formen som føles riktig der og da uten å tenke at her skal høydepunktet være, her skal konflikten trappes opp osv. Fortellerteknisk kan jo *Osu*, også sies å slekte på Donald Duck-historier, hvor forbruket av klipp av typen «Samtidig, et annet sted» er nokså hyppig. Eller eldre romaner, osv. Det dramaturgiske formvalget til *Osu* var forsvinnende enkelt: Jeg visste at jeg ville måtte fortelle om flere konflikter for å belyse de temaene jeg ville ha fram. Jeg valgte kryssklipping, og lot tilfeldighetene og magesfølelsen styre.

Harstad har tidligere uttrykt sin beundring for Tony Kushners skuespill og prisbelønnede HBO-serie *Angels in America*, som ble oppført ved Rogaland Teater og ved Nationalteatret i 1994. Men posisjonen hans som husdramatiker har ikke gitt altfor mye vind i seilene til kampanjen han starta i Klassekampen for noen år siden, *Engler i Amerika* tilbake til Nationalteatret.

– Ingen har hoppa i taket, nei. Men

der er et par teater igjen vi kan lure...

– *Da du skulle begynne som husdramatiker i fjor uttalte du at du egentlig ikke visste hvorfor akkurat du hadde blitt ansatt. Vet du noe mer om det nå? I et intervju med Shakespeare-tidsskriftet tidligere i år virka det som om sjefen din, Hanne Tømta, var litt usikker også: «Men hvorfor ham? Det kunne sikkert vært tjue andre...». Mulig det kom litt galt ut det der?*

– Det er faktisk viktig å si at det kunne ha vært tjue andre, for det er sant. Kanskje det burde ha vært noen andre. Det er masse folk som kan mer om dramatik enn meg, og som brenner mer for teater enn meg, og som kanskje hadde fortjent det mer. Jeg aner ikke hvorfor jeg ble valgt, men kanskje det var nettopp fordi jeg kom litt utenfra, og har skrevet litt teater, men ikke mye, og er derfor forholdsvis uhildra innenfor formen. Tømta har vel håpa at jeg kan lage teater på min måte. Og jeg håper jo at *Screen Tests 9* viser at ja, det går an.

Harstad vet ikke om det kommer noen ny husdramatiker når han er ferdig til nyttår, men han håper det, og kommer gjerne med et stalltips:

– Man måtte gjerne veksle mellom å ha mer proffe dramatikere, unge som gamle, og så ha folk som meg, som ikke har skrevet altfor mye teater. Kanskje til og med få inn noen som *aldri* har skrevet for teater, noen som har enda større behov for en flink dramaturg? Å få inn en poet hadde vært kjempeinteressant!

Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater

DRAMATIKER UDDANNELSEN OPTAGER NYE ELEVER

Vil du lære at skrive tekster til teater- og performancekunst?
Ansøgningsfrist 1. februar 2010

Læs mere om optagelsesprøven og om uddannelsen på
DRAMATIKERUDDANNELSEN.DK

Studiestart i august 2010. Uddannelsen er SU-berettiget.

Blackboard Shakespeare

(Köpenhamn): Staffan Valdemar Holm och Bente Lykke Møller iscensätter *Richard III* på Det Kongelige som var det kampen mellan skolkamrater när läraren har gått hem.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG



Shakespeare: RICHARD III Översättning: Niels Brunse. Regi: Staffan Valdemar Holm. Scenografi och kostym: Bente Lykke Møller. Ljus: Torben Lendorph. København, Det Kongelige Teater, Skuespilhusets stora scen Premiär 17/9.

Richard är en kanalje, ett busfrö och en ränksmidare, en feg usling som använder sig av andra och spelar ödmjuk. Han bestämmer sig strax för att bli elak eftersom han är så ful och deformationerad. Det är ett barns klagan över att inte få bekräftelse och kärlek.

Holms och Lykke Møllers Shakespeare är grym och skoningslös i registreringen av beteenden och av hur sakerna utvecklas i tragedin. Inte lika svart som deras *Hamlet* på Dramaten förra året, ändå med samma lekfulla hugg mot illusionen och identifikationen (se NSTT nr 2/2008). Kanske är den här föreställningen mer komisk för att den har en djävulsk humor i sin beskrivning av mekaniken i maktspelet. En så förvriden makthunger blir på många sätt helt skrattretande. Det är som om teamet hade läst stycket genom den österrikiske dramatikern Werner Schwab: det finns något av samma retoriska uppförstoring av karaktärernas drifter, svekfullhet och vilja till makt i komisk snabbelysning, fjärran från allt psykologiserande spel. Det går egentligen inte att förstå personerna, deras handlingar blir istället effektivt satta på spel i det dramat berättar. Alla kungar, drottningar, hertigar och jarlar passerar revy, som på tillfälligt besök.

Språkets grepp

Skådespelarnas behandling av språket liknar också det *Schwabiska*. Jag ser linjen direkt bakåt till Holm/Lykke Møllers vilt humoristiska uppsättning av *Folkmord eller min lever är meningslös* på Malmö Dramatiska Teater i 1995. Och de har gjort det flera gånger senare. Det finns ett slags akut tilltal i det tänkta och sagda då det som sägs alltid ställs på sin spets. Som på en bra rockkonsert, där varje låt både berättar historien och uttrycker den känslomässigt rakt på sak. Här spelas det dock inte en enda ton, istället bildar ensemblen man ibland en kör och sjunger

för att bygga upp atmosfären i vissa scener.

Språket ändå inte en maskin som kastas ut i komplicerade förvandlingar som hos Werner Schwab, den nyöversatta texten är såvitt jag kan förstå danskan fullständigt klar och lyser upp situationerna. Till och med rimmen blir något som fungerar likt stötar av humor i en mörk värld, mörkret som är förstärkt av den svarta tavla som omgärdar scenen. Niels Brunses översättning är helt perfekt, den har en lätthet och klär nästan av Shakespeares text. Den blir samtida för att samtiden är full av lek med språk, referenser, illusioner. (Brunse är i färd med att översätta Shakespeares samtliga pjäser till danska.)

Allt är gjort i en stil utmärkande för paret Holm/Lykke Møller, och de har även denna gång med sig ljusdesignern Torben Lendorph. De tre fortsätter kultivera en spelplats som består till lika delar av en närläsning av texten som lyfter fram

stryks bort av någon av skådespelarna allt eftersom de försvinner ut ur handlingen. På scenen står tio skådespelare som gör alla roller. Søren Sætter-Lassen gör bara en: Richard. Det är en tom spelplats med bara kritan som rekvisita. Utanför rummet ytterligare ett rum med en stolsrad. A black box in a black box in a box: Blackboard Shakespeare. Förförskt enkelt – och pedagogiskt: den ges även som skolföreställning enligt teaterns hemsida.

Kvinnornas Richard

Uppsättningen förhåller sig naturligtvis till en uppförandetradition där Richard III är mordisk tyrann, bindgalen eller deformationerad av sin egen släkts stridigheter och inavel. Intressant nog är den grundläggande tolkningen här att Richard är den elake pojken i klassen som inte får flickorna och därför bestämmer sig för att bli elak, intrigerar och istället försöker förföra kvinnorna med

Det är som om teamet hade läst stycket genom den österrikiske dramatikern Werner Schwab

dramats styrka, av ett starkt ensemblespel och en medvetenhet om teaterformens dödlighet: det som finns av tradition och konventionella lösningar hos Shakespeare blir grundligt genomgånet och kastas ut genom dörren. Därmed inte sagt att detta skulle vara avantgardistiskt; det är en väl-sittande och uppdaterad Shakespeare för vår tid med hela den stora institutionens resurser i ryggen.

Jag kan förstå om en del av publiken ryggat tillbaka för den urladdning av energi som skjuts ut från scenen. Föreställningen har därför också sina svackor, speciellt efter paus, där luften nästan går ur skådespelarna. Det är fysiskt krävande uppe på scenen och ibland även i salongen att se på. Man riktigt ser ansträngningen.

På scenen finns en samling 60-70-talstolar längs de tre väggarna, som är tre stora, svarta tavlor. En uppförstorad och förenklad skolmiljö. Ljussättningen är med att lyfta fram personerna i dramat. Äterna Plantagenet och York finns upprättade på tavlan med vit krita, liksom alla andra aktanter i dramat. De som dör

framgång, farlighet och makt. Han provar till och med att incestuöst krypa in i sin mor med huvudet före. Att nå flickorna är det stora målet för honom. Det är uppsättningens stora styrka att kvinnorollerna framstår som så betydelsefulla för handlingen. Oftast stryks de ner för att effektivisera pjäsen och få till en lagom längd. Kvar blir då ett rent manligt maktspel, långt från pjäsens beskrivning av hur våldet drabbar dem alla. Richards förförelsekonster stöter också på starkast motstånd hos kvinnorna, de står maktlösa i handling, men har desto mer att säga om honom och till honom själv. De tre timmar som föreställningen varar har ett starkt inslag av kvinnlig närvaro, de utgör nästan halva ensemblen och de försöker alla fyra med verbala attacker att få Richard på fall. Som den självupptagne odåga han är så lyssnar han dåligt, men får sin egentliga dödsdom av sin mor, Hertiginnan av York, spelad av Birthe Neumann.

Historiens makt

Det finns lekfullhet i gestik och kroppsspråk. Man försöker bräcka varandra. Som

kvinnorna när de sörjer sina döda män. Hertiginnan av York sörjer sin döde son, kung Edward, och sin man, den förste Richard Plantagenet. Drottning Elisabeth sörjer i sin tur sin man Edward. Vem som har mest att sörja blir till tävling i fåfånga. Också kvinnorna är elaka här, egenmäktiga och fulla av girighet. Tydligast blir det i den maktgalna gamla drottningen Margaret, fantastiskt spelad av Kirsten Olesen, som med sina onda spådomar utövar makten över de andras samveten och själva historieskrivningen. Det passar henne väl: Olesens tolkning ligger i linje med den vedertagna historietolkningen att det är hustrun till Henrik den VI som sätter igång Rosornas krig, inbördeskriget som varade från 1455 till Richard III:s död 1485. Här är också hon ansvarig för sammanbrottet, Richard är den som fyller sin

hur han kan bedra och förföra så många för sina syften. Han spelar deformerad när han behöver det. Han är innerligt kärleksfull på samma sätt. Men det är inte med någon beundran för denna teatrala ondska som jag lämnar teatern denna oktoberkväll. Det är inte stjärnskådespeleri: istället en uppsättning med tätt ensemblespel, vilket också *Hamlet*-uppsättningen från i fjol hade. Kanske för att de är så mycket lekkamrater och tycks ha så roligt ihop. Det är lekfulla upptåg och korsreferenser: När Hastings huvud bärs fram till Richard är det skådespelaren Lars Rantes huvud de håller i håret. Rantes kropp får man tänka bort. Sätter-Lassen tar honom under hakan och säger «Att vara,» men avbryter sig, till allmänt skratt hos publiken. Fel pjäs, men han kunde bara inte låta bli att säga det!

Richard har inget att hämnas. Det är ett spel mellan intressen, viljor och böjelser, vilket gör pjäsen mycket modern

uppgift att verkställa det. På ett vis är det nästan hans öde.

Richard III skrämmer de andra till tystnad och underkastelse eller imponerar på de andra pojkarna genom att ta på sig så många mord som möjligt. För det är inte ens säkert att han mördat alla de han säger sig ha mördat här. Han låter ryktet gå och blir den bödel som får motståndarna att tro att bara de blir av med tyrannen så ska det bli fred och ro i landet. Men alltför många har bytt sida under resans gång som också har mycket på sitt samvete. Och då vet vi – grymheterna kommer att fortsätta, historien kommer att upprepa sig i nya blodbad. Här har vi ett ödesdrama: om du agerar helt konsekvent enligt din natur utan så drabbar dig dina handlingar mångfaldigt tillbaka.

Den omogne Shakespeare

Detta är en Shakespeare med gott humör, glimten i ögat och så lättsam att det är svårt att inte tycka om Richard. Søren Sætter-Lassen gör allt han kan för att göra sig ful, grym och elak – charmen han gör det med bidrar också till en förståelse för

Det har med det unga i tilltalet att göra, och på detta sätt har paret Holm/Møller bevarat sin särart. Det är flick- och pojkaktigt omoget och direkt, ändå med en klar analys och intensiv vilja att berätta historien. Komedin – om den grymma pojken – innebär att vi är i en skolsal och leker *Richard III*. Det finns distans i spelet. «Kan du spela teater,» frågar Richard sin vapendragare Buckingham när de förbereder sig för att ta över tronen. Och de har spelat redan från början, det är det som är poängen. Richards fråga blir helt retorisk, Peter Gilsforts Buckingham svarar med att beskriva sin iver att få använda sina mest briljanta grimaser och förställningar. De uppmuntrar på så sätt varandra som kamrater, tills det oundvikliga sveket kommer så fort Richard sitter på tronen. Då är det inte kul längre. Leken har blivit allvar, och det är underbart underhållande att se.

Morden på adelsmännen betyder att skådespelarna stryper varandra på löpande band i utdragna scener. Det är både obehagligt och komiskt. Att det är så svårt att döda en människa när man inte vet hur man ska bära sig åt! Offret stre-

tar emot och sprattlar omkring och lever snart upp igen. Det är bara att börja om. Till slut får bödeln kommendera offret att dö. Som på skolgården där «ger du dig» är den ständiga frasen. Eller i scenen där de lejda mördarna ska ta livet av Richards bror, Hertigen av Clarence. Den debatt de har med varandra om själens fördömdelse och deras tvivel på om de gör det rätta hamnar i svårigheter när offret vaknar upp och lägger sig i diskussionen.

Lekens slut

När Richard sitter vid sidan av och ser de andra spela sitt spel planerar han redan nästa drag för att bli Herre på täppan, eller «Konge på haugen». Han strypps i slutet av alla de andra i klassen, en efter en. De har fått nog av honom och skanderar repliken «Mitt kungarike för en häst» med barnsligt hån. Men han vaknar förstås till liv igen, som att det inte var på fullaste allvar, och går och sätter sig på en stol. Richmond utropar sig till kung.

När Richard strax innan sin död har sina mardrömmar under natten på slagfältet kommer inga vålnader ur skuggorna och talar till honom. Istället lyser hela den svarta tavlan upp bakom honom. Namnen på de han mördat lyser i guld. Det är plötsligt intensivt stilla på scenen. Det på något sätt mer än lovligt pedagogiskt. Vi behöver egentligen inte få veta det som vi redan vet. Men som sammanfattning av det ondskefulla i maktens mekanik är bilden ändå mycket effektiv.

Det är slående hur befriad *Richard III* är från hämnd eller blodshämnd, trots släktstriden som är Rosornas krig. Richard har inget att hämnas. Det är ett spel mellan intressen, viljor och böjelser, vilket gör den mycket modern. Man söker sina lojaliteter och gör karriär. När man sluter sig samman mot Richard är det inte hämndbegäret som driver fram det, det är för att rädda landet och sig själv ur en ohållbar situation. Man har tröttnat och vill bara rädda sitt eget skinn. Makten visas som det mest primitiva i människans tillvaro. Den är tom. Det säger en hel del om den politiska verkligheten anno 2009. Människors liv som en lekstuga där man inte tänker på konsekvenserna av ens handlingar, ja, man struntar i konsekvenserna.

FORESTILLINGER

Brigitte Christensen i *Poppeas kroning*, regi: Ole Anders Tandberg, Den norske opera og ballett, 2009. Foto: Erik Berg



Claudio Monteverdi: POPPEAS KRONING Libretto: Francesco Busenello. Regi: Ole Anders Tandberg. Scenografi: Erlend Birkeland. 7 Den Norske Opera, 2009

Et nytt begrep dukket opp i norske avis-spalter i september 2009: splatter-opera. Det var Dagsavisens anmelder som anvendte denne karakteristikken om Ole Anders Tandbergs oppsetning av *Poppeas Kroning* på Den Norske Opera, men forventningen om brutal vold og blod i fri flyt var etablert på forhånd via Operaens egen markedsføring. Store avisannonser reklamerte for forestillingen med bilde av et blodtilsølt kvinnekostyme som blikkfang, samt følgende advarsel: «Vi gjør oppmerksom på at denne forestillingen inneholder sterke scener». Tilsvarende materiale var å finne på Operaens hjemmesider. I de siste dagene før premieren fulgte avisene opp med intervjuer med instruktøren – og med rekvisitøren, som hadde ansvaret for blodforsyningen: atskillige liter pr. forestilling. Blodet og volden, begge deler nært forbundet med sex og makt, var det gjennomsgående temaet i presseoppslagene.

Jeg så oppsetningen to ganger, både på premieren og på den siste av høstens forestillinger (*Poppea* vender tilbake i mai-juni 2010). Presseoppslagene

hadde gjort meg noe skeptisk på forhånd, for det massive fokuset på sex, blod og vold svarte ikke til mine egne erfaringer med denne operaen av Monteverdi, som jeg har hørt og sett i en rekke versjoner (og dessuten oversatt til norsk). Heldigvis ble jeg gledelig overrasket, forestillingen var en stor opplevelse: Tandbergs regi er både leken og ekspressiv, klart poengtert og utpreget musikalsk, sangerne er glimrende, både vokalt og ikke minst scenisk; her har en sterk personinstruktør åpenbart vært i aksjon. Erlend Birkelands scenografi er både funksjonell og vakker i all sin enkelhet: en skråstilt spilleflate i lett skimrende gråhvitt materiale, som ligner et stykke av operatakets marmor – eller kanskje en bit av jordkloden, men vrent i konkav form som innsiden av et skall.

Poppeas tre tidsaldre

L'incoronazione di Poppea av komponisten Claudio Monteverdi og librettisten Francesco Busenello tilhører operaens første generasjon, med uroppførelse i Venezia 1642. Sjangeren fødtes omtrent samtidig med århundret, men i de første tiårene ble de nye operaene oppført ganske sporadisk, fortrinnsvis i private, mer eller mindre lukkede teatre. I 1637 åpnet historiens første offentlige operahus i Venezia, og 7-8 andre fulgte i rask rekkefølge. I løpet av få år var operaen blitt

Monteverdi som «splatter»

Poppeas kroning er blitt den blodigste forestillingen i norsk operahistorie. Men det er en oppsetning på internasjonalt nivå i sitt moderne og konsekvente uttrykk. AV LIVE HOV



tidens mest populære sjanger i forlystelsesbyen Venezia, og derfra rullet operabølgen videre til resten av Italia og hele den vestlige verden.

Så å si alle operaer fra operaens første generasjoner er bygget på gresk og romersk mytologi og historie. *Poppea* er det tidligste kjente eksempel på sistnevnte kategori, med handling fra Roma, ca. år 62 e. Kr. Hovedpersonene er keiser Nero, hans hustru Octavia, hans elskerinne Poppea og hennes (tidligere) mann eller forlovede, Ottone. Sentralt i operaen står også filosofen Seneca, Neros rådgiver, og Drusilla, Ottones tidligere kjæreste. Den røde tråd i operaen er den ambisiøse og hemningsløse Poppeas vei mot makten og tronen. Hun bruker det erotiske forholdet til Nero som pressmiddel og får ham til rydde alle motstandere av veien. Når hun til sist kronas til keiserinne, er Seneca blitt tvunget til å begå selvmord, og Octavia er satt ut i en båt «som et bytte for vindene». Ottone er landsforvist, sammen med Drusilla.

Librettisten Busenello har diktet handlingsforløpet relativt fritt etter historiske kilder, særlig Tacitus. De sentrale personene er autentiske, men det er stokket litt

rundt på tidspunkter og rekkefølge i handlingen. Slik teksten og musikken tegner Nero, Poppea og Seneca svarer de omtrent til ettertidens bilde av dem: Nero er hissig, egenrådig og brutal, Poppea er forførerisk, ambisiøs og manipulerende, og Seneca er vis, filosofisk og stoisk.

Disse to historiske nivåene ligger altså til grunn for enhver senere oppsetning av operaen: for det første personer og handlinger fra romersk virkelighet på 60-tallet e. Kr., og i neste instans den litterære og musikalske gjendiktningen av dem fra ca. 1640. En nyere iscenesettelse danner dermed et tredje nivå, preget av sin egen samtid, i et mer eller mindre fritt samspill med de to opprinnelige nivåene. Dette gjelder selvfølgelig for alle klassikere basert på et historisk suget, som Shakespeares *Julius Caesar*, Schillers *Don Carlos*, Ibsens *Kongs-emnerne* osv. Det er altså mange historiske og kulturelle lag som uvegerlig spiller med i en slik oppsetning, i tillegg til teaterkunstnernes personlige tolkning og uttrykksform.

Det store blodbadet

I en årrekke har det nå vært gjengs praksis å flytte historiske miljøer og handlings-

forløp frem i tid, enten til nåtiden, eller f. eks. til Victoriatiden, 1920-årene, eller 1950/60-tallet. Særlig det siste har vært populært i de senere årene, i mange tilfeller med et noe trøstesløst og/eller ensfarget look i scenografi og kostymer. Det har vært mye brun trepanel og grå, brune og svarte dresser å se på opera- og teaterscenen, sammen med spaserdrakter og kjoler i en tilsvarende fargeskala.

Den nye *Poppea* har også et preg av 60-tallet. Vi slipper heldigvis for det brune treverket, jf. omtalen av den abstrakte og lyse scenografien, men variasjoner av dress i mørke farger er stadig alle mennenes faste påkledding, når de da ikke opptrer iført badehåndkle. Kvinnekostymenes farger er like ensartede, med innslag av lysegrått og hvitt. Denne akromatiske grunntonen brytes imidlertid effektivt av blodrøde effekter, bokstavelig talt. I annen og tredje akt sprøyter blodet ut over scenen, renner i strømmer og samler seg som en stor blodpøl foran på spilleflaten. De medvirkende velter seg i blod, vasser i blod og etterlater seg blodspor over alt.

Etter det første store blodbadet i annen akt blir det riktignok også gjort effektivt

rent på scenen, der et utvalg av karakterene opptrer som en morsom og presist arrangert bøtteballet. Innen vi kommer frem til historiens avslutning, har vi imidlertid vært vitner til tre nye mord, og i aller siste scene gjør Nero og Poppea rent bord og myrder resten av de tilstedeværende, så blodet spruter fra den ene etter den andre. Til slutt ligger åtte ofre strødd ut over scenen, mens Nero og Poppea i intim omfavelse synger de siste strofene av den vidunderlig vakre duetten «Pur ti miro, pur ti godo» – «jeg ser deg, jeg nyter deg». Både her og i atskillige tidligere scener er sex et markant element i spillet, i form av mer eller mindre eksplisitt fremstilte samleier – i hetero og homovarianter – og masturbering, utført på egen eller

åpen scene. Den eneste som må bøte med livet i løpet av handlingen, er Seneca. Dessuten forstår vi at Octavia også kommer til å bukke under.

Virkelighetens Seneca utførte det pålagte selvmordet ved å skjære over pulsårene og legge seg i et varmt bad, det samme legger operaens Seneca opp til ifølge teksten:

*Gå alle sammen, og gjør i stand badet,
for slik livet strømmer
som en elv,
ønsker jeg at mitt uskyldige blod
skal flyte
og farge min vei til døden purpurrod.*

Tandberg har valgt å la Seneca bli igjen på arenaen og gjennomføre selvmordet der,

Shakespeare og Monteverdi var jevnaldrende, men de virket innenfor svært forskjellige teatertradisjoner. Jeg tviler på at man brukte sceneblod som effekt i veneziansk opera

andres kropp. Det siste går ut over den døde Seneca, som blir masturbert i sitt eget blod for full musikk.

Et blodspor gjennom historien

Blodet er så markant til stede både i forestillingen og i avisomtalen av den at det også kommer til å stå i fokus her. Hvordan kan det forklares at dette er blitt den blodigste forestillingen i norsk operahistorie?

«Poppea forelsker seg i en lystmorder og knuller seg til keiserinnettittel. Hva ser hun i Nero? Jo, Poppea blir besatt av koblingen blod og sex, akkurat som keiser Nero. Blodet karakteriserer disse menneskene», mener Ole Anders Tandberg, ifølge et intervju i VG (24.9.2009). «Du kommer ikke unna blod i denne operaen», konstaterer han. Blodet som flyter på scenen er med andre ord en konsekvens av plottet og karakterene, i alle fall i denne tolkningen. Tidligere instruktører har faktisk klart seg fint uten; det har ikke vært en eneste dråpe blod å se i de ni *Poppea*-oppsetningene jeg selv har opplevd tidligere, enten *live*, eller på DVD. I librettoen forekommer det da heller ingen mord for

slik at strømmen av blod gjør døden visuell og konkret. Det er voldsomt, men etter min mening sterkt og virkningsfullt, også i de etterfølgende scenene, der vi først overværer et forelsket møte mellom to unge, og deretter en svire- og sexscene mellom Nero og en mannlig elsker. De to første lykkes i å neglisjere Senecas døde og blodige kropp, de to siste morer seg med å utnytte den spektøst og grovt i sitt eget spill.

Ut fra librettoen mener jeg det er dekning for Tandbergs blodbad i disse scenene, og jeg ser også poenget med blodpølen som danner en mørk og uhellsvanger aksent gjennom hele tredje akt, skiftende belyst, men alltid til stede i spillet. Jeg har mindre sans for seriemordene i operaens avsluttende scener, selv om det er klart at de kan oppfattes som et konsekvent og slående uttrykk for forestillingens grunnleggende sannhet. Men den har vi for lengst tatt inn over oss på dette tidspunkt, nemlig at Poppeas kroning og endelige triumf er basert på hensynsløs vold og brutalitet. For meg blir de mange mordene dermed *overkill*, bokstavelig talt, og jeg synes de tar for mye oppmerksomhet

fra musikken, som tross alt er et vesentlig element i en operaforestilling.

Tandberg avviser at de sterke sceneeffektene er valgt av sensasjonstrang: «Jeg er langt fra noen splatternerd. Jeg vil heller si at jeg øser av en gammel teatertradisjon. Du finner vel ikke mer blodige saker enn de gamle greske tragediene, for eksempel», fremhever han i det samme intervjuet i VG. Det er interessant at han har hentet teaterhistorisk inspirasjon til en forestilling som i høy grad virker moderne, men de greske tragediene er ikke noe velvalgt eksempel, for i disse tragediene inngår vold eller grusomheter aldri i spillet på scenen. Mange av karakterene dør riktignok i løpet av handlingen, på mer eller mindre gruppevekkende vis, men dette får publikum kun kjennskap til via øyenvitneskildringer. I middelalderteatret var det derimot populært med blod på scenen, og det samme var sannsynligvis tilfellet i Shakespeare-tidens engelske teater. Shakespeare og Monteverdi var for øvrig jevnaldrende (født 1564 og 1567), men de virket uansett innenfor svært forskjellige teatertradisjoner. Jeg tviler på at man brukte sceneblod som effekt i veneziansk opera, uten at det er noe argument mot å bruke det i dag.

Ett verk: *Verket* – eller flere verk?

Tidligere scenepraktis spiller for så vidt mindre rolle i denne sammenheng, for etter min mening bør en iscenesetter i utgangspunktet stå svært fritt når hun eller han skal realisere sin personlige tolkning av en opera eller et skuespill. Dette gjelder ikke minst når tekst og handling er fra en tidligere epoke som vi i dag har et uklart forhold til, vil det ofte være nødvendig å «gjendikte» for dagens publikum. Om tolkningen faktisk oppfattes som vellykket og meningsfull i publikums øyne, kommer selvfølgelig både an på ideene og utførelsen, og på den enkeltes tilskuers smak og forventninger. Den som kjenner en opera fra før, kan også synes tolkningen er mer eller mindre plausibel i forhold til det opprinnelige verket, slik det er nedlagt i libretto og partitur. Selve verkbegrepet er imidlertid problematisk i teatersammenheng, for man kan godt hevde at hver enkelt iscenesettelse utgjør et unikt verk i seg selv. Det blir svært tydelig når man

sammenligner forskjellige sceniske versjoner av for eksempel *Poppeas Kroning*.

Den Norske Opera markedsfører *Poppea* som «Monteverdis praktverk om begjær, kjærlighet, grenseoverskridelser og blodtørst i antikkens Roma», og nettopp slik presenterer forestillingen seg i Tandbergs og hans medarbeideres versjon. Personlig synes jeg altså librettoen og musikken gir mindre dekning for den blodtørstige siden av saken, mens Tandberg selv presiserer at «oppgaven som iscenesetter blir å være rettferdig mot et slikt verk og dets intensjon» (intervju i *Aftenposten*, 23.9. 2009). Kommentaren gjelder overordnet motsetningene mellom valget av *Poppea* og *Nero*, «kanskje tidens mest bestialske kongepar», og Monteverdis vidunderlig vakre musikk. På spørsmålet om han faktisk har vært rettferdig mot verket, svarer Tandberg: «Jeg har gjort det innenfor de rammene jeg har fått, men jeg kunne godt ha tenkt meg å ta det enda lenger. (...) Man kunne godt ha laget en forestilling som var enda mer historisk korrekt, men du kan også si at verket i seg selv ikke inneholder det, og det kunne lett ha blitt til at man gjorde vold mot verket gjennom å være for bokstavelig tro mot fakta om *Nero*».

Her defineres *verket* åpenbart slik man tradisjonelt gjør, som librettoen og partituret, med overveielser om dette verkets forhold til det underliggende historiske nivået, virkelighetens Roma. Ut fra intervjuets tekst er det et åpent spørsmål om Tandberg referer til dette eldste nivået, eller til Monteverdi og Busenellos versjon av historien, når han videre konstaterer at det mest fascinerende med forholdet mellom *Nero* og *Poppea* er at «de nettopp er to 'natural born killers' som befrukter hverandre, egger hverandre og blir 'kåte på blodet'». Det avgjørende er uansett at dette er sannheten om *Nero* og *Poppea* i akkurat denne oppsetningen. I andre – også gode – oppsetninger fremtrer de som mindre rabiater, uten at operaen dermed virker kjedelig eller tannløs, bare annerledes. Mitt poeng med å gjengi Tandbergs uttalelser er uansett å vise at enhver ny iscenesettelse nødvendigvis forholder seg til det «opprinnelige verket», og at det nye sceniske verket ikke desto mindre kan bli

totalt forskjellig fra alle tidligere versjoner. Det er nettopp tilfellet med Tandbergs *Poppea*, Oslo 2009. I sitt moderne og konsekvente uttrykk er forestillingen etter min og mange andres mening på internasjonalt nivå. Den kunne absolutt forsvare sin plass som et tilskudd til de seks *Poppea*-versjonene som allerede finnes på DVD.

Sangere, sex og kjønn på scenen

Også i tidligere versjoner er det tydelig at de to hovedpersonene «egger hverandre og blir kåte», med eller uten blodsmak i munnen, for både musikken og teksten er i høy grad erotisk ladet og eksplisitt. Ut fra originalteksten er det nærliggende å tro at *Poppea* er den eneste som blir gjenstand for *Neros* hete omfavnelser, og vice versa, men både i Tandbergs versjon og i noen av de tidligere oppsetningene har *Neros* scene med svirebroren *Lucano* fått en homoerotisk dreining. Dette er et eksempel på en tolkning som både har klangbunn i den opprinnelige historiske virkeligheten,

Enhver ny iscenesettelse forholder seg til det «opprinnelige verket», men kan ikke desto mindre bli totalt forskjellig fra alle tidligere versjoner

slik den er overlevert, og som samtidig kan forenes med libretto og partitur.

Desto mer ironisk er det – etter vår tids målestokk – at rollen som den store sexforbrukeren *Nero* ble sunget av en kastratsanger på Monteverdis tid. Den gang har imidlertid sangerens private kjønn, eller mangel på den slags, vært av mindre betydning på operascenen. Alle helteroller ble sunget av sangere med lyse stemmer, enten av mannlige sopraner og alter, eller av sangerinner (fortrinnsvis sopraner eller mezzosopraner). I dag er kastratsangere som kjent gått ut av produksjon, men til gjengjeld har et stadig voksende an-

tall mannlige sangere utviklet en bestemt form for falsett-teknikk, og disse kontratenorene har spesialisert seg i barokkoperaens helteroller. Også kvinnelige sangere dyrker dette repertoaret, og liksom i de opprinnelige produksjonene synges helter som *Nero* og *Julius Cæsar* skiftevis av mannlige og kvinnelige solister. Personlig synes jeg gode kontratenorer er å foretrekke i slike mannsroller fremfor kvinner, for selv om vi alle vet at det er teater og ikke virkelighet, illuderer menn faktisk best som menn. I den norske oppsetningen skaper den polske kontratenoren *Jacek Laszczkowski* en fantastisk figur som *Nero*, selvsentrert, hysterisk og sexfiksert med et overbevisende skjær av utvetydig galskap. Stemmens uventede lyse og litt merkelige klang virker som et plausibelt uttrykk for en så bisarr skikkelse. At kontratenorer også kan illudere utmerket som mer normale menn, demonstreres av *Tim Mead* i *Ottone*s rolle, her glemmer man nærmest at mannen så så si synger med kvinnestemme.

Mens *Ottone* nesten alltid synges av en kontratenor i nyere *Poppea*-oppsetninger, har *Neros* rolle vært besatt med en «vanlig» tenor eller en kvinnelig sopran i alle de versjonene jeg har sett, bortsett fra i Oslo 2009, hvor han altså ble fremstilt av en kontratenor. Tendensen i de 10-15 siste årene er helt klart at *Nero* skal synges av en stemme i det høye register, i praksis vanligvis av en kvinne, fordi den lyse klangen gir musikken et mer autentisk uttrykk. Dette er i tråd med den såkalte tidligmusikkbevegelsen, som dyrker det historisk autentiske ved hjelp av gamle, tidstypiske instrumenter og en spillestil som avspeiler tidligere tiders oppførelsespraksis. Paradoksalt nok går tidens trend nærmest i motsatt retning når det gjelder operaregi og -scenografi, både kostymer og setting er ofte i moderne stil, gjerne i en lett karikert realisme. Verken den romerske historien eller barokkoperaens teaterpraksis gjengis på scenen i «autentisk» versjon i våre dagers *Poppea*-oppsetninger. Begjæret, ambisjonene, makten og volden kommer uansett sterkt til uttrykk når musikken og teksten spiller seg ut i Tandbergs konsekvente og moderne fortolkning.

Sporvogn uten eventyrlyst

(Sydney): Cate Blanchetts Blanche DuBois er en tour de force, men Liv Ullmanns regi kommer til kort.

AV MAY-BRIT AKERHOLT

Tennessee Williams: **A STREETCAR NAMED DESIRE** Regi: Liv Ullmann. Scenografi: Sydney Theatre Company, Sydney Theatre, 5. september – 17. oktober. John F Kennedy Center, Washington DC, oktober – 21. november. Brooklyn Academy of Music, NYC, 27. november – 20. desember.

Hver delstat i Australia har sitt statsteater – Sydney Theatre Company (STC) er statsteatret i New South Wales. Det ligger i et renovert havnebygg, The Wharf, som står på påler i vannet, på den andre siden av Harbour Bridge fra Sydney Opera House. STCs kunstneriske ledere er Cate Blanchett og hennes mann Andrew Upton.

Det at Blanchett og Upton bringer inn berømte hollywood-skuespillere som regissører har fått en blandet mottagelse. I 2007 regisserte Philip Seymour Hoffman Uptons stykke *The Rifleman*. Hverken stykket eller oppsetningen ble godt mottatt i Sydney, og fullstending slaktet da det turnerte til London. I år var det Liv Ullmann som regisserte Blanchett som Blanche DuBois i *En sporvogn til begjær* av Tennessee Williams. Mens det er bra for våre kunstnere å samarbeide med internasjonale krefter, er det mange som protesterer mot at berømte skuespillere tar regissørjobber fra australske regissører, særlig fordi det er stor arbeidsløshet blant dem.

Anmeldelsene av *Sporvogn* har variert

fra ros til sterkt negativ kritikk. Men man må ta i betraktning at det er en pågående kjærlighetsaffære mellom Blanchett og «hennes» by; Sydney er «St. Cate's City», og hennes kjæleavn er «Our Cate». Alle som jobber i teatret kjenner hverandre og vi har sett henne på scenen siden hun deltok i studentoppsetninger på teaterskolen (NIDA).

Det er ingen tvil om at Blanchett er en usedvanlig talentfull skuespiller. Som med Hamlets «To be or not to be» og Lady Bracknells «a handbag?» er Blanche DuBois replikk «I don't want reality. I want magic!» blant de største i verdensrepertoaret; replikker som er gjort berømte av store skuespillere. Vivien Leigh gjorde Blanchettes replikk verdenskjent i Elia Kazans filmatisering av Williams' stykke i 1951. Blanchett får den til å høres som om den blir sagt for første gang, med en overbevisning og lengsel underminert av et snev av den realiteten hun flykter fra. Ingen kan benekte at hennes fremstilling av den tragiske figuren Blanche DuBois er en *tour de force*. Hun omdefinierer karakteren og krever tilskuerens oppmerksomhet fra første øyeblikk.

Uten «magi»

Men oppsetningen kommer til kort. Det er lite «magi» og mye realitet. Sydney Theatre er et stort teater (896-seter). Designer Ralph Myers har skapt en



knugende betongvegg ruvende over en fattiglig leiegård, hvor Stella og Stanley Kowalski bor i en trang leilighet i første etasje. Landskapet på scenen føles innesperret, og mesteparten av de store intime scenene blir spilt på en knøttliten og sammenklemt plass. Detaljer og nyanser har en tendens til å forsvinne, og små gester og uttrykk prøver galant å skape mening, men feiler. Scenebildet føles som et kompromiss mellom et slags maleri og et funksjonelt rom som kan ramme inn karakterer og handling.

De fleste anmelderne nevner at Liv Ullmann er blant våre største filmskuespillere, men at hun aldri har regissert teater – og som en sier: «Det synes!» Ja, hennes tolkning av stykket overser at Tennessee Williams selv kalte stilen i sine stykker «histrionic» – teatralisk; skal vi si litt overdrevent, kanskje til og med ekstravagant? Ullmanns produksjon er tradisjonell, oppriktig og likefrem, og på mange måter lojal overfor teksten. Men Williams' poetiske teaterspråk har slike

Joel Edgerton (Stanley), Cate Blanchett (Blanche) and Robin McLeavy (Stella) in *A Streetcar Named Desire*. Regi: Liv Ullmann, Sydney Theatre Company, 2009. Foto: Lisa Tomasetti



sterke rytmer, slik høy spenning og konflikt i figurenes vekselspill, at hver replikk må bli spilt med intensitet; skuespillerne må hengi seg helt til hvert øyeblikk. Det er en form for realisme som er forhøyet, emosjonell, ikke jevn og ordinær. Denne oppsetningen mangler eventyrlyst, eller mot og attack.

Skuespillerne er blant de beste i landet, men selv de største skuespillere trenger, og fortjener, regissører som utnytter deres spesielle gaver og talenter til det ytterste, som kan drive dem dit de kanskje ikke selv visste de kunne gå. Ullmann har ikke gjort det med sitt *Sporvogn*-ensemble.

Jeg begynte å tenke på Ibsen, men skjønte jeg på meg selv, stopp denne besettelsen med Ibsen! Men minst to anmeldere nevner at stykket er regissert som om det er skrevet av Arthur Miller, så jeg var ikke alene om å ha liknende tanker. Men jeg overrasket meg selv da det etterpå slo meg at Blanchett fremstilte Blanche DuBois på samme måte som hun spilte Hedda Gabler i 2005. Den ble også re-

gissert av en kvinnelig skuespiller, Robyn Nevin, fikk blandet mottagelse i Sydney, og ble slaktet i New York (se anmeldelse, nr. 2/2006 *red. ann.*). Blanchett spiller begge roller som om de er på randen av sammenbrudd eller vanvidd, fra første øyeblikk. Jeg kjente igjen mange av uttrykkene, bevegelsene og reaksjonene. Har Blanchett blitt sviktet av to regissører som ikke har hjulpet henne med å finne karakterene, slik at begge blir avhengige av en viss teknikk?

Teknisk Blanchett

For problemet er at man ser teknikken. Selv kritikere som roser stykket bruker ord som «stategi», «kampanjeplaner» og «konstruksjon» om Blanchetts spill. Hun slipper seg aldri *helt* løs fra det sikkerhetsnett et skuespillers teknikk sørger for. Hennes Blanche er mer en studie; ofte en praktfull studie, med glimt av det store mytiske livet som ligger bak rollen, men jeg var hele tiden bare intellektuelt nysgjerrig, ikke emosjonelt engasjert.

Mitch, spilt av Tim Richards, er den eneste karakteren jeg følte noe for. Da Blanche blir ført bort sørger han oppriktig for henne. Som alle andre har han sviktet henne, men han vet det. Resten av skuespillerne tjener mer eller mindre som bakgrunn for Blanchett, og resultatet er at forholdene mellom karakterene svekkes. Det er liten seksuell spenning eller attraksjon mellom Blanche og Stanley, spilt av Joel Edgerton (med muskuløs, glinsende gym-kropp). Han er en fantastisk skuespiller, og i denne rollen har han en viss maskulin kraft og sjarm, men hans holdninger er merkelig aseksuelle. To kritikere brukte ordet «narsissistisk» om ham, og ja, han utstråler en slags «se på meg!»-følelse istedenfor en fascinasjon for denne elegante «Southern Belle», som jo Blanche er. Voldtektsscenen virker ikke fordi det ikke har vært antydning til seksuelle følelser mellom dem, og fordi Blanche er sørpe full og det er som om hun bare lar ham ta henne. Scenen er uten vold eller brutalitet. Det er selvfølgelig en tolkning Ullmann har bestemt seg for.

Det første bildet beskrevet av Williams er Blanche som kommer inn i Stella og Stanleys leilighet, inn i deres liv, og det siste bildet er av Blanche som forlater deres liv, mellom to pleiere, mens Stanley og vennene hans sitter og spiller kort – et sterkt utsagn om at Blanche ikke har gjort den miste forskjell i deres liv. I Ullmanns åpningsbilde sitter Blanche på en koffert i en spotlight og venter på sporvognen til Elysian Fields. I det siste bildet står hun i rampelyset på samme flekk, men vi ser hverken pleierene eller Stanley og kortgjengen. Det dramatiske sluttpoenget eksisterer ikke. Det er som om oppsetningen er et middel for skuespilleren istedenfor stykket.

Det var mye som interesserte meg i løpet av kvelden. Men jeg ble aldri involvert i karakterene og deres tragedier, og analyserte det jeg så isteden for å bli berørt og beveget av det. Men, som en anmelder sier, «Legg til side Ullmanns mangel på erfaring, som er en udiskutabel svakhet ... og innrøm at det store publikum har en flott kveld i teatret og synes at de får det som de har betalt for.» Og det er et godt poeng.

Strålande scenkonst

Det politiska maktspelet är nedtonat, även om Dan Ekborg med all önskvärd tydlighet spelar fram ett kapitalistsvin.

Men kan man göra annat? Alexander Mørk-Eidems *Puntila/Matti* på Stockholms Stadsteater.

AV ENEL MELBERG

Bertolt Brecht: **PUNTILA/ MATTI** Efter berättelser och ett pjäsutkast av Hella Wuolijoki. Övers.: Fredrik Sjögren. Regi: Alexander Mørk-Eidem. Scenografi: Erlend Birkeland. Stockholms Stadsteater, 2009

Det finns väl inga större övervakare av uppsättningar och rättigheter till pjäser, än arvingar som ska bevaka kvarlåtenskapen efter en stor författare. Det finns kanske inga arvingar som har större argusögon än Brechtarvingarna: Man får inte sjunga en Brecht-sång utan att be dem om tillåtelse (det är visst inte lika noga med kompositören), man får inte ändra eller stryka en rad när man sätter upp en pjäs. Desto mer ironiskt är det att Brecht själv, som den teaterman han var, gång på gång arbetade om sina texter i samarbete med olika sekreterare, skådespelare och andra medarbetare. Han skrev i själva verket aldrig sina pjäser helt ensam, och oftast byggde han på befintliga förlagor, som han arbetade om efter egna idéer. Det var fråga om workshop, även om det var han som stod för slutresultatet.

Det tog lång tid innan hans olika medarbetare fick den erkänsla de skulle ha. Därför är det berömvärd att Stockholms Stadsteater, när den nu tar upp *Herr Puntila och hans dräng Matti* (under ru-

briken *Puntila / Matti*) nämner samarbetspartnern och materialleverantören Hella Wuolijoki redan på programmets framsida och ger henne en presentation inne i det. Samtidigt spelar man pjäsen på Deutsches Theater i Berlin utan att nämna hennes namn.

Sanningen är den att Brecht, på flykt undan nazisterna till USA via Danmark och Sverige ett tag stannar till i Finland. Sommaren 1940 sitter han tillsammans med sin tyska sekreterare och älskarinna Margarete Steffin, sin danska medarbetareska och älskarinna Ruth Berlau, sin hustru och främsta Brecht-skådespelerska Helene Weigel och deras två barn hos den finsk-estniska författarinnan, mejeri- och sågverksägarinnan Hella Wuolijoki på hennes gods Marlebäck. Hella Wuolijoki läser då upp en pjäs, *Sågverksprinsessan*, som hon har skrivit om en släkting, hennes «finske Bacchus», godsägare, mejerist och sågverkspatron som hon, men tillika en suput, som i fyllan vill gifta bort dottern Eva med sin chaufför, förlovar sig själv till höger och vänster och betar sig rundhänt mot sina arbetare, medan han blir hård och hänsynslös när han nyktrar till.

Brecht ser potentialen i detta stoff och dess personer som redan finns utarbetade, till att bygga om pjäsen i «episk» riktning. Han behöver bara spetsa till förhållandet

herre-dräng, tona ner dotterns roll, lägga till en kommunist och några sånger. Vi kan föreställa oss ett sjudande samarbete, där Hella läser upp, Margarete hjälper till att översätta och skriver ner, där man prövar ut roller med skådespelerskorna Ruth och Helene, och under diskussioner med Hella skrivs det två versioner, en tysk och en finsk (den finska sändes till en tävling som de dock inte vann).

Man skriver också kontrakt, bl. a. skall Hella Wuolijoki ha rättigheterna för Norden och hennes namn skall alltid stå med. Under de år som pjäsen gjort sitt segertåg över världen har nog det senare för det mesta glömts bort. Hur det står till med de nordiska rättigheterna, vet jag inte.

Kan man spela Brecht i dag?

Och hur är då denna föreställning? Först måste man ställa frågan: Kan man spela Brecht idag? Så som han önskade, så som hans avsikter med den episka och politiska teatern var?

Svaret är förstås nej. Det som var friskt och nytt, kanske till och med chockerande med alla Verfremdungseffekter och sånger är vardagsmat idag. Hur ska man då väcka publiken? Och till vad? Till insikten om att det inte går att vara både god människa och kapitalist samtidigt (som i *Den goda människan från Sezuan*),

Dan Ekborg og Fares Fares i Puntila/Mati. Regi Alexander Mørk-Eidem. Stockholms Stadsteater 2009. Foto: Petra Hellberg



utan måste klyva sig i två; i det här fallet en nykter och en berusad? Den «insikten» är redan uppskriven och vedertagen. Men om man vill *visa* det? Ja, då måste man nog klyva Puntila mer än vad man gör här. Då kanske det borde vara större skillnad på honom när han är nykter och när han är berusad, än vad Dan Ekborg spelar fram.

Men då skulle man inte få denna formidabla uppvisning i alkoholistsens hela register. Denna studie i alla stadier han genomgår. Denna fantastiskt tragikomiska föreställning! För det är vad det blir; en studie i det mänskliga psykets svängningar och de mänskliga relationernas maktstrukturer, förmedlade genom en enda stor brakfyllda. Det är en praktroll för någon som kan ta ut svängarna och jag

har svårt att föreställa mig någon göra det bättre än Ekborg. Bara hans pantomim vid fruktbalen är värd biljettpriset.

Det blir med andra ord till stor del Dan Ekborgs show. Men man ska inte heller glömma kvinnorollerna, särskilt Catarina Cohens Eva. Oftast brukar hon spelas som ett vap, men här får hon denna tilllats av komisk Fröken Julie; både förslagen och bortskämd överklassbitch och naiv och omedvetet förälskad tonårsflicka. De tre fästmörna är också stora komiker, som Bergljot Arnadottirs Telefonist i rullstol och Lena B Erikssons Finkel-Emma med sina spritdunkar. Vi får inte heller glömma bort Sten Ljunggrens Domare och supbroder, särskilt i den allra första scenen då han formligen kryper medan han hunsas av Puntila.

Komiken är alltså på topp. Men politiken då? Förhållandet herre-dräng? Ja, Fares Fares' Matti, liksom Susan Taslimis kokerska, påminner oss om att dagens «drängar» ofta är invandrare, vilket ger en viss krydda åt anrättningen, men här får Matti inte bjuda tillräckligt med motstånd åt Ekborgs suveräna Puntila för att det ska bli ordentligt politiskt tillspetsat. Liksom Rolf Lydahls proletär med sin barnaskara. Fares' Matti får i gengäld visa sig på styva linan i maktspelet med Eva, där han utan ansträngning övervinner hennes tilltänkta Attaché, så förlöjligad och komiskt spelad av Jonas Hellman-Driessen, att han inte blir någon match. I den *Fröken-Julielika* triangeln med husan Fina (Hanna Ahlström) som Evas rival vinner Eva förstås lätt, men här anas en osäkerhet hos Matti; det är nog henne han vill ha, även om attraktionen, eller helt enkelt överlägsenheten hos Eva är större.

Dubbelt-Verfremdung

Det politiska maktspelet är med andra ord nedtonat, även om Ekborg med all önskvärd tydlighet spelar fram ett kapitalistsvin. Men kan man göra annat? Och vad kan man uppnå med musikinslagen? Ändra på orden i Brecht-sångerna får man alltså inte. Men man får översätta. Och man får tydligen ändra på musiken: här har Andreas Uthem rockat upp Dessau och givit musiken en finsk touche. Det finska understryks även av att man ofta sjunger på finska, vilket översätts till svenska på textmaskinen! Det blir ett slags dubbel-Verfremdung, som snarare än att påminna om «teatern» och «politiken» påminner om pjäsens tillkomsthistoria. Det är ett av de många finurliga regigrepp som Alexander Mørk-Eidem fortsätter att demonstrera sin uppfinningsrikedom med. Ett annat är den kongeniala scenografin, skapad av Erlend Birkeland: Puntila är ju sågverkspatron och scenen domineras av vedstaplar, som Puntila spektakulärt får braka igenom med sin bil, här snarast en truck.

Så burleskerier och upptåg och komiskt spel kan man inte klaga på. Och varför ska man klaga, när man har fått en sådan strålande uppvisning i scenkonst!

PERFECT PERFORMANCE & METEOR



Emerald City av og med Fanny & Alexander. Foto: Enrico Fedrigoli

Perfect Performance – en festival med et oppdrag

AV CAMILLA EEG TVERBAKK

PERFECT PERFORMANCE Stockholm 23. – 31.
oktober 2009

Da Nicolas Bourriaud besøkte Oslo i oktober, i forbindelse med lanseringen av boken om det stedsspesifikke og relasjonelle kunstprosjektet «Nabohemmeligheter», uttalte han at radikalitet ikke lenger er mulig i kunsten. Dette begrunnet han med at radikalitet er noe som knytter seg til ideen om å finne tilbake til røttene, opprinnelsen eller de originale prinsipper. I dag tror vi ikke lenger på muligheten av å starte noe på nytt mente Bourriaud. Å få blanke ark med fargestifter til, er altså ikke lenger et alternativ. Avantgarden er over, proklamerte han videre, siden den er så tett knyttet til (reaksjoner mot) modernismens ideer og sannheter. I stedet har Bourriaud lansert begrepene «radicant» og «altermodernism». Han forklarer det første som fenomener som utvikler nye røtter og som kan vokse eller bevege seg videre, selv om forbindelsen til de opprinnelige røttene er kuttet. Det dreier seg altså ikke om en postmoderne rotløshet, men om rotfasthet løsrevet fra opprinnelsen. Han bruker jordbærplanten som et bilde, ikke helt ulikt den måten to andre kjente fran-

ske filosofer, Guattari og Deleuze bruker analogien til andre planter og deres rot-systemer. Med altermodernisme mener Bourriaud kunstnere som opererer mellom kjente kategorier, formater og medier, og som tar i bruk de produksjonsmetoder som måtte være tilgjengelige.

Mellomtittel

Bourriauds begreper kan muligens tilby en interessant referanseramme for festivalen Perfect Performance som i år ble arrangert for fjerde gang i Stockholm. Grunnlegger og kurator for festivalen, Danjel Andersson, ønsker å diskutere Sveriges forhold til sine teatralte røtter og den pendelvirkning han mener preger svensk teater. I følge Andersson lider Stockholm, som er en av Europas mest teaterterte byer, av teater-innavl. Han peker på at man først har tradisjonalister som reagerer på avantgardister, for at det så i neste runde oppstår en radikal bevegelse som reagerer på det tradisjonsbundne. På den måten tar man et skritt frem og et tilbake, mener han. Det er mulig at Bourriauds begreper vil kunne være nyttige i denne sammenhengen. Verkene som har blitt presentert under Perfect Performance de fire årene festivalen har vært arrangert har pekt på behovet for å komme ut av denne

vekselvirkningen, og vist hvordan det i internasjonalt samtidsteater har begynt å vokse frem nye (interdisiplinære) tradisjoner som har kuttet bindingen til eldre og mer ensrettede paradigmer. Festivalens forestillinger reflekterer nettopp den virkeligheten og de premisser Bourriaud peker på når han snakker om det altermoderne.

Opplysningsprosjekt

Det Danjel Andersson tilsynelatende har satt seg fore med festivalen, fremstår som et opplysningsprosjekt. Han ønsker å vise at ulike begreper; som performance, live art, scenekunst og teater – (hver av de foregående festivalene har hatt ett av disse som undertittel. I år ble festivalen kalt en teaterfestival) – bare er ulike briller eller synsvinkler på forestillinger som produseres i det internasjonale scenekunstheltet. Alt vi har vist gjennom disse årene kan forstås som teater, eller performance, sier Andersson. Det interessante er ikke hvilken kategori vi putter et verk inn i, men når en opptreden blir til kunst. Perfect Performance betyr ingenting, fortsetter han. Det finnes ingen perfekt performance. Tittelen på festivalen er ment humoristisk, den peker på det opplagt umulige.

Danjel Anderssons opplysningsprosjekt kan sies å være både «radikant» og

«altermoderne». Det manifesterer seg i hans ønske om å bygge en ny plattform og kontekst for å forstå den type forestillinger som er blitt produsert siden 1980-tallet gjennom utviklingen av performance-genren og de interdisiplinære bevegelsene i kunsten. For å forstå hva grupper som Gob Squad, Nature Theatre of Oklahoma eller PME driver med i dag, må en ha fått med seg noe av utviklingen; forestillinger av for eksempel Forced Entertainment, Rosas, TG Stan eller Baktruppen, som alle ble startet opp på 1980-tallet. Derfor presenterte den første Perfect Performance-festivalen nettopp disse navnene. Det som på 80-tallet var radikalt, og man kalte performance, er i dag nesten 30 år senere, blitt radikant og kalles teater.

Festivalens opplysende prosjekt speiles også i rekken av samtaler og seminarer som er blitt presentert gjennom årene. Mye av fokuset har ligget på utdannelsen og måten skuespillere, utøvere, scene- og teaterkunstnere utdannes i Sverige. Det har tidligere vært fokus på «Giessen skolen», og de resultater som koblingen mellom teori og praksis har gitt i Tyskland. I år var det tre seminardager, i tillegg til en rekke frokostsamtaler med de gjestende kunstnerne. Seminardagene dreide seg om publikum, institusjoner og den autonome skuespilleren – de tre viktigste aktørene i scenekunsten. Spørsmålet om publikum er passive mottagere eller aktive medspillere i den teatral dialogen ble belyst. Om teaterinstitusjonen dreper all kreativitet eller om den kan finne veier for å samarbeide med frie kunstnere, og til sist, hvordan man kan utdanne skuespillere som kreative og selvstendige kunstnere. Dessverre var jeg ikke selv til stede under disse samtalene og diskusjonene. Festivalen ser ut til å rette seg først og fremst mot et svensk publikum, og speiler den lokale situasjonen, og kanskje frustrasjonen, i en nasjon med en tung teaterhistorie knyttet til mektige institusjoner.

PME-ART

Selv fikk jeg med meg den siste helgen av festivalen. Forestillingen som har vært det europeiske festivalnettverkets store sensasjon de siste årene; *No Dice* med ameri-

kanske Nature Theatre of Oklahoma, gjør fortsatt suksess. Den har allerede blitt anmeldt her i bladet da de spilte i Oslo i fjor. Det var ellers store forventninger til *In Pieces* som er et samarbeid mellom danseren Fumiyo Ikeda fra Rosas og Tim Etchells fra Forced Entertainment. Resultatet var en soloforestilling med Ikeda som dessverre var en kombinasjon av de svakeste sidene ved to store og viktige kompanier. Ikeda er en nydelig danser med stor karisma og sjarm, men forestillingen ble en langdryg og noe naiv affære som manglet Etchells politiske undertoner og spisse humor. Jeg får følelsen av at disse to har hatt for stor respekt for hverandres kunstnerskap og derfor ikke har klart å utfordre hverandre nok. Resultatet virket uinspirert, og gjentagelser, lister og henvisninger til daglige hendelser fikk ikke stort nok spillerom til å skape kompleksitet og den rikdom av fortellinger

«Det interessante er ikke hvilken kategori vi putter et verk inn i, men når en opptreden blir til kunst.»

som kjennetegner Forced Entertainment.

Ett av de prosjekter jeg så under festivalens avslutningshelg, knytter ikke an til Bourriauds begrep om det radikante. I stedet virker PME-ART fra Montreal som om de fortsatt tror på det radikale prosjektet i kunsten. De står i opposisjon til noe som beskrives som teaterets konservative verden, og i sin programtekst «Teater minner meg om politikk» beskriver Jacob Wren en rekke punkter som kjennetegner det teateret «han elsker». Disse punktene fremstår som en søken etter noe som har gått tapt i markedskreftenes dragsug. Han sammenligner sin egen skjebne i teateret med hva de venstreradikale ble utsatt for i amerikansk politikk. Utøverne i forestillingen *Hospitality 3, Individualism was a Mistake* utstråler en bitterhet og sorg over ikke å bli forstått. Noe som også har preget mange avantgardekunstnere som tok avstand fra profesjonalisering og fra globa-

liseringens inntog i kunstverdenen. PME virker i så måte som om de kjemper en kamp som er forbi. I deres teater tar dette form av et forsøk på å komme utenom teaterets virkemidler, en slags anti-estetikk, som selvfølgelig også er en estetikk. Den minner om det man på 1990-tallet kalte gutteromsestetikk, parret med ønsket om å skape samtaler. Hensikten er å diskutere individualitet kontra kollektivitet. At teateret skal ha rom for feil, det uperfekte og utøvernes personlige sårbarhet. Dette er interessante problemstillinger som også for eksempel både Baktruppen og Forced Entertainment har fokusert på, dog med mer sjarm og praktisk teft enn PME. Problemet er at de ender opp med å bli nærmest moraliserende, innadvendte og romantiserende. I misjonens tjeneste ser de ikke seg selv og den rollen de selv spiller i teaterets institusjonelle økonomi. For meg ble dette en illustrasjon av teoretiske ideer og idealer som ikke har funnet en form innenfor en teatral praksis. Et slags spark i løse luften mot ideen om et system som jo i bunn og grunn utgjøres av en gruppe mennesker som samler seg i ulike former for kollektiver.

Fanny & Alexander

Ofte reiser man på festival for å oppleve noe man ikke kjenner fra før. Et interessant nytt bekjentskap er det Italienske kompaniet Fanny & Alexander. Årets Perfect Performance presenterte dem med to forestillinger: *North* og *Emerald City*. I følge Danjel Andersson, som har oppholdt seg mye på ulike festivaler i Italia, er kompaniet del av et miljø som også Societas Raffaello Sanzio hører til. Dette er ikke overraskende, da Fanny & Alexander også jobber med et sterkt visuelt uttrykk med referanser både til maleri og foto så vel som kunstoffilm. Liksom hos Raffaello Sanzio spiller lys og lyd en viktig rolle. De to forestillingene er begge studier av sentrale temaer i den kjente filmen *Trollmannen fra Oz* fra 1939 med Judy Garland i hovedrollen. Stemninger og problemstillinger utvikles med poesi og interessante analogier til en politisk virkelighet som er nærmere vår egen enn det den originale Dorothy's drømmeverden tilbyr. Begge forestillingene dveler ved

noen få bilder som gir publikum tid til å både oppleve, drømme, reflektere og assosiere i flere omganger. I *North* møter vi Dorothy og den snille heksen fra nord i samme skikkelse, bak et stort forstørrelsesglass som henger fra taket. Siden begir hun seg ut på en reise hvor scenens plankegulv er omgjort til et lydlandskap hun beveger seg gjennom. En strabasios reise hvor gulvet er blitt et stort instrument som gir overraskende og voldsomme lyd-effekter etter hvert som hun beveger seg rundt på det.

I *Emerald City*, smaragdbyen hvor trollmannen fra Oz bor, møter vi Adolf Hitler som en levende dukkefigur stående på en sokkel som sakte beveger seg nærmere publikum. Vi har fått tildelt hvert vårt sett med hodetelefoner hvor det avspilles en kakafoni av ulike stemmer på forskjellige språk. Disse bekjenner sine store og små hemmeligheter til Hitler-trollmannen som etter hvert også fremstår i 3D-format når vi ser ham gjennom våre tildelte 3D-briller. Vi presenteres for et tilnærmet statisk tablå gjennom hele forestillingen. Men i møte med stemmene, lydsporet og kanskje 100 par betraktende øyne blant publikum, avsløres en kompleksitet hvor det oppstår store og små bevegelser i et spenn fra private små historier til store episke fortellinger. Forestillingene til Fanny & Alexander åpner for enorme fortolkningsrom og tilbyr tid og rom til betrakteren. Dette er noe som jeg oppfatter som et politisk statement i en tid hvor vi ellers har lite av den slags. I *Emerald City* oppstår en ordløs samtale mellom scene og sal som tar teaterets muligheter på alvor som en måte å belyse aspekter av vår sosiale og kulturelle kontekst.

Norske Heine Røsdal Avdal og Japanske Yukiko Schinozaki, med deres kompani deepblue, presenterte sitt nyeste prosjekt *Field Works*. Prosjektet er en videreføring av deres undersøkelser av hvordan rommet kan være en medspiller i møtet mellom utøvere og publikum. Denne gangen er det to individer som møtes, én utøver og én publikummer alene på et hotellrom. Uten at jeg skal avsløre for mye – forestillingen skal på turné – dreier det seg her om hvordan dette rommet bærer historier og avtrykk fra ulike mennesker



North av og med Fanny & Alexander, Italia. Foto: Enrico Fedrigoli

som har bodd der. Hvordan kropp og deres tilstedeværelse kommer til å blande seg på en spøkelsesaktig måte. Det dreier seg altså om en lek med tid og rom hvor publikum blir en medspiller. deepblue leker ofte med sitt publikum; vår persepsjon og forståelse av situasjonen. Som i tidligere forestillinger tilbyr *Field Works* sanselige overraskelser som den enkelte selv må oppleve. Det er alltid intenst å være alene som publikum overfor en iscenesetter som har full kontroll over situasjonen. Avdal og Schinozaki håndterer alltid denne situasjonen med respekt for individet og dialogen. Det som er mest slående i denne forestillingen er hvordan rommet settes i bevegelse og nærmest blir en med-danser i koreografien.

Prosjektet til deepblue kan forstås innenfor Nicolas Bourriauds velkjente begrep *relasjonell estetikk* som han lanserte tidlig på 1990-tallet (det kan for så vidt det meste av performance- og live-kunsten). Det kunne også være en god representant for hans nye idé om det radikante. Spørsmålet er hvor interessant det er å sette slike merkelapper på opplevelser som utspiller seg i tid og rom? Bourriaud sier selv at han forsøker å beskrive tendenser som han ser utspille seg i kunsten. Dette er både prisverdig

og problematisk. På den ene siden er han en sjelden tenker som tar utgangspunkt i praksis for å forstå samtidens estetiske impulser. På den andre siden er han så ivrig etter å definere de nyeste verkene at han står i fare for å fastlåse kunsten idet den tar form. Kunstverdenen griper begjærlig etter disse mer eller mindre presise beskrivelsene som en måte å forstå seg selv. Samtidig som hans begreper vinner popularitet, vinner Bourriaud selv status som en som har funnet opp retninger i kunsten. For mange kan det bli et problem å finne rom både innenfor og utenfor disse trendene.

Det Danjel Andersson har gjort med festivalen Perfect Performance, er å sette i gang dialoger omkring nyere kunstpraksiser. I sin programtekst trekker han Peggy Phelan's kjente essay «The Ontology of Performance» (1993) ut fra skyggen. Etter at hennes uttalelse om at performance kun kan eksistere i nuet er blitt høvlet ned i mange år, forsvarer Andersson denne påstanden. Det gjør han ved å fremheve teateret som et sted som, ved å ta opp i seg performancekunstens her og nå, også har blitt en kunst som eksisterer i nuet på tross av at forestillingen vises kveld etter kveld. Dette beviser han ettertrykkelig med sin festival.

Rotløs kunst

Nicolas Bourriaud mener vi hele tiden må gjenoppfinne våre begreper og meninger: Vi er, hevder han, hele tiden er i bevegelse både i geografi, tanke og identitet.

AV KJETIL RØED

Nicolas Bourriauds *Relasjonell estetikk* (Pax, 2007), som forelå på fransk allerede i 1997, har vært den mest toneangivende teksten innenfor kunstteori de siste ti årene. Bourriauds fokus er på den sosiale konteksten snarere enn det man tradisjonelt har oppfattet som verket. Relasjonell kunst er også umiddelbart politisk siden sosial utveksling og intervensjoner i menneskelige situasjoner og rom er viktigere enn en bestemt bruk av materialer eller estetiske uttrykk. I sin siste bok *The radican* fortsetter han denne bevegelsen, men legger ytterligere vekt på vår tids menneske som nomade: Forestillingen om kulturell og sosial opprinnelse kritiseres såvel som ideen om radikalitet som, hevder Bourriaud, forutsetter ideen om å ha sine røtter et bestemt sted. Vi bør heller være radikanter, vi må «sette røtter i bevegelse, iscenesette dem i heterogene kontekster og formater, nekte dem å definere ens identitet uavkortet, oversette ideer, transkode bilder, transplantere adferd, utveksle snarere enn å påføre.»

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift møtte han i forbindelse med lanseringen av boka *Nabolagshemmeligheter* (Forlaget Press, red. Jan Inge Reistad) på Litteraturhuset i Oslo¹.

Relasjonell estetikk

– Begrepet «Relasjonell estetikk» har blitt kanskje det mest brukte ordet i kunsten de

siste femten årene, hva tror du grunnen kan være til dette?

– Jeg berørte nok en generell trend i samtidskunsten. Likevel var aldri min hensikt å levere en totalteori om kunst, men syntetisere mine tanker rundt en relativt beskjeden gruppen kunstnere jeg jobbet med på midten av nittitallet og utover. Liam Gillick, Venessa Beecroft, Rirkrit Tirivanija og Felix Gonzalez-Torres var noen av de viktigste.

– Etter min mening har «Relasjonell estetikk» blitt et buzzword som mer eller mindre erstatter ordet «kunst» per se, slik konseptualismen har gjort det tidligere. Man kan jo si at et kunstverk baserer seg på en idé like mye som det er et sosialt element i en hver

Teori er en kontinuerlig omvei som motiveres av uklarhet og uvisshet –

kunstsepsjon. Men er dette meningsfylt?

– Som nevnt hadde jeg jo ingen planer om en filosofisk totalteori om billedkunsten. At mitt begrep har blitt så utbredt har verken vært mitt ønske eller min hensikt. I tillegg har jeg også alltid jobbet lokalt i mine tekster – alltid forholdt meg til konkrete objekter, kunstnere eller utstillinger – og det er gjerne slik jeg forestiller meg at mine refleksjoner skal kunne fun-

gere best også. Som kartsisser som delvis passer med et terreng, kanskje bedre noen steder enn andre, men som også kan oversettes til en annen geografi om det skulle trengs.

Teorier og kart

– Din landsmann Roland Barthes snakker om naturalisering som en problematisk størrelse: når noe er blitt vanemessig innbakt i et felt i den grad at man ikke lenger tenker over dets betydning har det mistet sin virkning, hevder han. I boka *Mytologier* siktet han seg inn mot å demontere borgerlig ideologi som nedfelt i populærkulturen, men gikk etter hvert tilbake på sin analyse fordi den var blitt en for innarbeidet vane. Hans kritikk av «det-som-sier-seg-selv» hadde selv blitt noe som sier seg selv, et teoretisk instinkt eller noe ubetvilbart. Er begrepet ditt, altså «Relasjonell estetikk», blitt et slikt naturalisert begrep – og er dette i så fall problematisk?

– Jeg mener bestemt at man ikke kan finne begreper, eller filosofiske teorier, som kommer med noen endelig løsning på de problemene man er opptatt av. Så i denne forstand er det riktig at begrepet har blitt problematisk. Når noe er blitt åpenbart er det på tide å bevege seg videre inn i det uvisse og, som filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattari skriver i *Hva er filosofi?*, finne opp nye begreper. Eller, like gjerne, gjenoppfinne de gamle.

– Du mener at filosofi, eller teori er en



Nicolas Bourriaud

Avantarden er død og begravet, men utopien er noe vi har en plikt til å opprettholde og jobbe videre med

konstant bevegelse – hvor kartet, refleksjonen – konstant er i utvikling og forandring og aldri vil kunne sammensulle med sitt objekt. Og, kanskje like viktig, at kartet finner eller gjenoppfinner sitt objekt. Denne tradisjonen finnes jo fra Michel Montaigne, over den tyske romantikken med Friedrich Schlegels fragmenter, Nietzsche, Walter Benjamin og Adorno. Kunne vi kalle din teoriproduksjon en form for filosofisk essayisme?

– I høyeste grad. Teori er en reise som aldri kommer dit den skal, den er en kontinuerlig omvei som motiveres av uklarhet og uvisshet – oppfinnsomhet og foranderlige perspektiver. Siden du nevner fragmentet er dette også en figur jeg identifiserer meg med: refleksjonen danner aldri et klart bilde, men er snarere et frakturert, eller sprukket fikserbilde av sin gjenstand.

«Venstrevridd» teori

– Dine tanker befinner seg langt på ven-

stresiden, i en neomarxistisk eller post-marxistisk tradisjon, hvor Guy Debord, Slavoj Žižek og Alain Badiou er teoretiske slektninger av deg. Har du noen tanker om hvorfor kunsten nesten alltid beveger seg innenfor disse venstrevridde formene? Hvorfor er det alltid snakk om revolusjon eller motstand mot varekarakteren i kapitalismen innenfor kunsten?

– Jeg tror det er vanskelig å unngå denne venstrevridningen innenfor kunsten – både på teorisiden og praksissiden. Jeg tror ikke det finnes noen avantarde lenger, den er død og begravet, men utopien som form – riktignok mikroutopien² – er noe vi har en plikt til å opprettholde og jobbe videre med.

– Overgangen mellom relasjonell estetikk og radikantisme, begrepet du skisserer i din seneste bok, kan du kort skissere den?

– Mens relasjonell estetikk la vekt på sosiale relasjoner som skulpturelt materiale, og dermed beveget seg vekk fra en verkbasert estetikk, er radikanten en figur som beveger seg et hakk videre mot det sosiale livet. Det jeg skriver her er like mye et kulturteoretisk verk som en estetisk betenkning, en skisse av vår tids fremvoksende identitetsform og mennesketype og hva relasjonen er mellom billedkunst og vår tids menneske. Etter min mening er den største hemskoen med radikalitet, som er det begrepet jeg opponerer mot, at det forutsetter en rot, en sterk tilknytning til en idé, et sted eller en kultur. Radikanten, derimot, er en rotløs figur i positiv forstand. En figur som forteller oss at man ikke egentlig har noen bestemt opprinnelse men kan høre hjemme og bo-sette seg i et hvilket som helst miljø. Det radikantiske mennesket er et vesen som hele tiden er i en oversettelsesprosess fra et sted til et annet.

Teoretisk re-branding?

– Om man, for et øyeblikk, betrakter ditt begrep som en vare innenfor et kapitalistisk system ville kanskje noen kunne hevde at det er en oversettelse av rhizome-begrepet til Deleuze og Guattari snarere enn noe eget begrep³. Videre kan man kanskje betrakte begrepet som en vare som er et uttrykk for fornyelse av din begrepsproduksjon som intellektuell vareleverandør, en slags rebran-

ding innenfor internasjonal samtidskunst?

– Jeg skjønner du kan tenke slik, men radikanten er ganske forskjellig fra rhizomen. Radikanten vokser langs alle tenkelige former, den forflytter seg langs former og fra miljø til miljø, mens rhizomen – som riktignok er en ikke-hierarkisk figur – vokser langs bakken, horisontalt.

– I radikanten snakker du om en forskjell mellom det fiksjonelle og det fiktive, hvor førstnevnte er en oppfunnet scene, et slags instrument for noe annet enn seg selv, mens det siste, det fiktive, mer direkte er en oppfunnet verden. For meg er det interessant å tenke seg dette skillet som et systematisk skille hvor det åpnes for bruk av diktete verdener i teori eller i hvert fall mer teoretiske tekster. Om vi skulle tenke oss filosofi eller kunstteori innenfor en slik modell kunne kanskje det fiksjonelle være en slags scene for tenkningen eller en slags dikterisk ramme? Kommentarer?

– Interessant du nevner dette skillet, fordi dette er noe som opptar meg mye for tiden. Jeg tror også du er inne på noe når det gjelder bruken av det fiksjonelle som element i teori eller som teoretisk redskap. Hvis vi trenker oss en form hvor teori og fiksjon sammenfaller er det naturlig å forestille seg tekster i flukt med W. G. Sebald for eksempel, hvor fiksjonen eller den fortalte verdenenes uvisshet, som et strategisk redskap for å skyve tenkningen et hakk videre. Dette er egentlig akkurat det jeg holder på med nå, avslutter Bourriaud.

NOTER

- 1 Se forøvrig Camilla-Eeg Tverbaks artikkel i nærværende tidsskrift.
- 2 Det mikroutopiske, som er en karakteristisk term for Bourriaud, innebærer at forestillingen om en bedre verden - et utopia - begrenses til mindre sosiale felt eller situasjoner. Kunst oppfattes her som et mikroutopisk instrument i den forstand den kan komme med forslag til hvordan en bestemt type situasjon kan forbedres.
- 3 «Rhizome» refererer til en tenkemåte hvor tanken om linearitet, begynnelse og slutt erstattes av tanken om et mangfold hvor man, i løpet av et forløp, kan tre inn og ut mer fleksibelt. Det rhizomatisk er grunnleggende konnektivt og kan forbinde seg med alt fra politiske, antropologiske, filosofiske, sosiale eller teknologiske størrelser eller rom. Et vanlig, og anskuelig, bilde på rhizomen er internett.

Lätthetens

(Stockholm): Gob Squad från Tyskland och England blandar med uppsluppen energi film, improvisation och direkt inblandning av publiken, i försöket att gestalta Andy Warhols filmer på scenen. Finns det en djupare mening bakom?

SVANTE AULIS LÖWENBORG

Gob Squad: **KITCHEN, YOU, VE NEVER HAD IT SO GOOD!** Perfect Performance-festivalen. Kulturhuset i Stockholm 24. okt. 2009

Teater som handlar om konst blir aldrig riktigt bra. Den är till för den specialintresserade, eller verk-samma eller blivande konstnärer. Myter byggs upp som ofta är onödiga i förhållande till vad det är att arbeta med Konst, som är hårt arbete, ofta för överlevnad. Gob Squad iscensätter Andy Warhols 60-talsfilmer, speciellt den som föreställningen lånat sitt namn åt, *Kitchen*, men här är egentligen inte det viktiga Warhol som fenomen. Det är bara då och då som skådespelarna stannar upp för att skapa ordning i de vilda infallen genom att korrigerera motspelarna i hur filmerna *Kitchen*, *Sleep* eller *Eat* ska spelas. De käbblar i förhållande till en idé om originalet. Istället är det redan i inledningen visionen om ett New York anno 1965, året då allt var möjligt och kvar att göra, som målas upp likt ett paradiskt tillstånd. Där föddes den moderna tiden. Droger, sex, konst, rock'n roll, individualism och utforskandet av gränser politiskt, socialt och rent

mänskligt stod för dörren. Frigörelsen av människan, naivt mytologiserad av de fyra på scen. Det är svårt att veta om det är en ironi eller verklig fascination för denna tid hos gruppens medlemmar, som inte ens var födda när The Factory var magneten för konstlivet. Gob Squad har i alla fall valt en perfekt ikon i Warhol, då själva reproduktionen av ready-mades och nergörandet av alla hierarkier, att göra allt lika viktigt, är det som framstår som både popkonstens och denna föreställnings kärna. På ett vis är det en kritik av myten om den moderna konstnären. Det är också en drift och en parodi på konsten att driva ett konstnärskollektiv. Gob Squad har varit verksamma sedan 1994 och deras eget kollektiv har säkert behov att spegla den interna kampen inom gruppen. Och man gör det med en sådan energi och charm att man får hela publiken med sig. Det är stor underhållning.

För det är både detta att bli känd under lite mer än femton minuter, som fyra utvalda personer i publiken blir, och de hel- eller halvhjärtade försöken att reproducera Warhols filmer som är föreställningens förlopp och resultat. Skådespelarna blir en efter en ersatta,



i slutet står de fyra ur publiken på scenen och föreställningen skulle kunna ta en helt ny början. De tar varsin öl ur kylskåpet och ska till att lära känna varandra. Men det är slut. Jag undrar verkligen vad som skulle ha hänt om dessa fyra representanter från oss på andra sidan av scenen hade fått spela, utan att få instruktioner i de hörlurar de haft på sig ända tills nu. Det hade plötsligt handlat om oss själva. Pinsamt men kanske vackert.

Och det är vackert att det slutar där. Det pekar ut möjligheterna man själv står inför – och faktiskt verkar *Kitchen* göra att man ser sig själv. Inte bara som åskådare på en teater, utan

skvadron



Gob Squad Kitchen. Foto:

på sin väg genom det egna livet. Det är så att säga en förmedling av skönheten i denna känsla av att stå *mitt* i livet. Men de problematiserar inte, ger inte anvisningar om att kämpa för en bättre värld eller gestaltar svårigheter genom traumatiska upplevelser, allt det där som teatern så ofta vill gräva i. Det får publiken stå för själva. Om den vill gå upp på scenen och gestalta det får den säkert göra det också.

Detta är en framgångsrik föreställning som har spelats på många platser sedan premiären i mars 2007. Och de kommer undan med det för att det är så lättsamt och stryker publiken medhärs. De är väldigt vänliga

mot publiken och den är välvillig tillbaka. Gruppen etablerar skickligt och rutinerat den förtroendefulla stämning som sedan följer genom hela föreställningen. Mycket teater handlar ju om att erövra publiken på sin sida, utan att veta vilka individer som befinner sig i den eller vad de tänker. Publiken utvecklas lätt till en fiende till föreställningen, trots att de flesta nog går på teater med just en välvillig inställning. I *Kitchen* guidas man runt bakom det som ska visa sig vara en stor fondvägg på scenen och där «filmerna» som sänds live också kommer att projiceras. Det är enkla studios med tillhörande teknik där «handlingen» ska äga rum, man leds ut igen och sätter sig på sin plats, full av förväntan.

Presentationen i kökets kamera (av Simon Will) är sedan en redovisning av vad vi ska få se, återskapandet av *Kitchen*, men också fantasierna om filmen och den tid den gjordes i. Ingen på scenen har egentligen sett originalet. Skådespelarna gör hela föreställningen inför kameran, de kommer bara ut på golvet för att hämta en ersättare till rollen som sig själv eller för att argumentera mot motspelarna på skärmen om hur *Kitchen* ska spelas.

Egentligen går det inte att ha några invändningar mot en så trygg och avslappnad atmosfär som lämnar det teatrala bakom sig och blir något annat, en social sammankomst med rollspel.

Det är en stil och ett koncept utmärkande för Gob Squad och som sådant fungerande under en viss period, tills alla möjligheter är uttömda. Här är det en metateatral konstillation som visar sig handla lika mycket om publikens egna drömmar. De arbetar uppenbarligen alltid med filmmediet. De gör föreställningar där fyra medlemmar ger sig ut på stadens gator och gör en 60 minuter lång film med intervjuer av folk de möter på gatan (*Super Night Shot*), tar filmen till teatern där publiken väntar och visar alla fyra filmerna simultant som en stor wide-screen, med ljudet hoppande mellan upptagningarna. De gör en annan variant (*Prater-Saga 3*, av René Pollesch) där publiken får vänta medan gruppen går ut på gatan och inviterar folk att kom-

ma in och spela, de erbjuder dem pengar, och en del av föreställningen går ut på att se vad varje rollprestation är värd, hur mycket pengar man ska få för att göra en roll på en scen inför sittande publik.

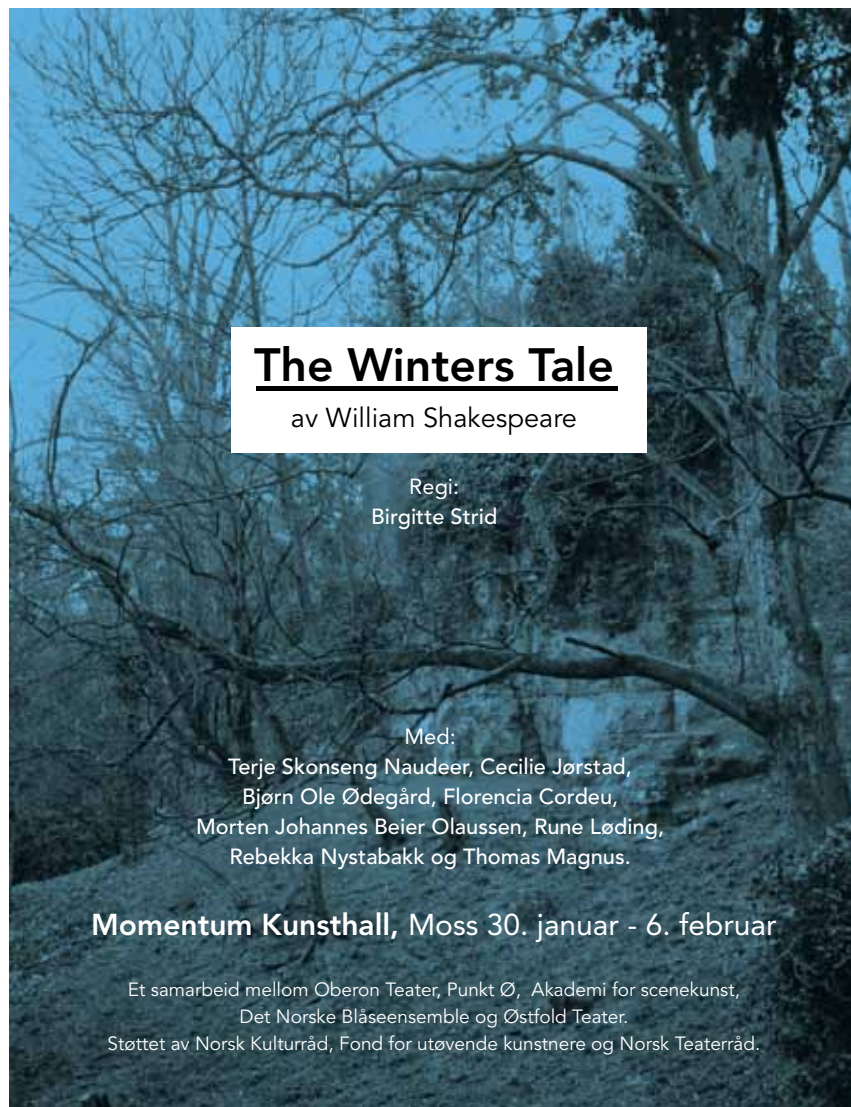
Konceptet är underhållning. Det finns en ytans dominans. Det du ser är vad du får. Lättheten är nästan provocerande, det är som Mozart mot Salieri, man bli förbannad för att det är så lätt! Det hade blivit helt innehållslöst och tomt om inte Gob Squad varit så upptagna av att tematisera kändisskapet och pengarna det inbringar. Det finns till och med på deras hemsida, där till exempel gruppens administratörslön höjs för varje år som går. De leker med våra

föreställningar om berömdhet, rikedom och makt. Den «publik» som medverkar på scenen får känna på kicken. Och medlemmarna går in för att finna mening i scenerna så att de kan berätta något fruktbart, kommunicera något till oss.

Det vackraste ögonblicket denna kväll, och som är unik i jämförelse med alla andra kvällar för att det bygger på det oväntade mötet, är när en man från publiken ombeds att införa kameran föreställa sig hur världen såg ut det år han föddes. Det var för 35 år sedan. Han blir instruerad att se åt vänster med handen lyft mot pannan och han ser för sig en massa kärlek och en trädgård full med blommor. Sedan ombeds han att se åt höger och se lika många år in i framtiden. Nu ser han ingen kärlek längre och bara en enda blomma. Det är verkligen rörande i sin spontana enkelhet.

Vi får också kvinnan som inte kan hålla sig för skratt på scenen – hon ska gestalta *Sleep* – och hon får fiktiva påståenden om sitt liv av skådespelaren Berit Stumpf. Kvinnan svarar ändå mycket personligt på dem fast de fakta som uppges om henne är uppenbart fel. Hon deltar i rollspelet, för hon spelar rollen av Berit Stumpf som ska spela filmen *Sleep*. Varför vill du inte ha några barn? Svar: För att jag hatar barn. Och så vidare. Allt i liggande position, som dessutom får det att verka som en terapiseans hos psykdoctorn.

De grupper som arbetar med den populära formen improvisationsteater borde ha en hel del att lära från den här gruppens arbete. De har allt att vinna på att utveckla sin form. Liksom även förstås den institutionella repertoarteatern, som lätt stelnar i sina former. Gob Squad arbetar mycket medvetet, såväl tekniskt som i gestaltningen. De har dessutom enligt uppgift bara en enda utbildad skådespelare i ensemblen. Deras utveckling som grupp är beroende av kollektivets arbete. Det är vi ju alla – beroende av kollektivet.



The Winters Tale
av William Shakespeare

Regi:
Birgitte Strid

Med:
Terje Skonseng Naudeer, Cecilie Jørstad,
Bjørn Ole Ødegård, Florencia Cordeu,
Morten Johannes Beier Olaussen, Rune Løding,
Rebekka Nystabakk og Thomas Magnus.

Momentum Kunsthall, Moss 30. januar - 6. februar

Et samarbeid mellom Oberon Teater, Punkt Ø, Akademi for scenekunst,
Det Norske Blåseensemble og Østfold Teater.
Støttet av Norsk Kulturråd, Fond for utøvende kunstnere og Norsk Teaterråd.



Meteor: kunst, eksistens eller autenticitet?

Meteor har i sin tid som festival utviklet seg i retning av å ville utforske det marginale i forhold til ambiente kunststrategier og nye måter å forstå virkelighet i teatret, noe som må sees i forhold til internasjonalt nettverksarbeid både i et europeisk og et globalt perspektiv. Det vil si at den tradisjonelle estetiske og sentrumsorienterte måten å forstå kunst og teater på, er erstattet av en mer kontekstorientert forståelse. Den tar høyde for nye tverrkunstneriske uttrykksformer, slik som hybridiseringen mellom teater og performancekunst, i tillegg til at regikunsten blir forstått i forhold til skuerens blikk, identiteten som ståsted og bruddet med tradisjonell sentrumsfiksering.

Transnasjonale prosesser og prosjektutveksling med fokus på co-produksjoner er blitt stadig viktigere, og det er i stadig større grad et reisende kuratorkorps bestående av festivaldirketører og kritikere som setter dagsorden for hva som er godt og dårlig.

Det er altså blitt slik at de kunstneriske handlingene betyr like mye i sin kontekst som det perfektionerte estetisk produkt i seg selv. Stadig mer er det blitt en trend i kunstutviklingen, noe som kommer til uttrykk i andre kunstarter slik som i film og billedkunst, og ikke minst i skjæringspunktet mellom teater og billedkunst. Av en eller annen grunn er det billedkunsten og teatret som nærmer seg hverandre, mens filmen ser ut til å ha en mer lukket offentlighet omkring seg. Istedenfor synergieffekt skapte det tildels publikumstap for Meteor-festivalen i 2009 at BIFF, Bergen internasjonale filmfestival, ble arrangert samtidig. Fordelen av et slikt sammenfall kunne jo vært at publikum hadde mer å velge mellom og kunne kanskje ha sett sammenhen-

ger mellom film og teater. Men slik ser det altså ikke ut til å ha fungert.

Når det gjelder spørsmålet om hva som er viktig eller uviktig i samtidsteatret er det et mangefasettert spørsmål, og svaret ligger tildels i blikket som ser og i hvilke perspektiver som blir lagt til grunn når blikket selv iscenesetter sine opplevelser og tar stilling til det som vises. Det vil som regel skje uavhengig av kunstnerens intensjoner i forestillingene sine. Spørsmålet om det finnes en konsensus for hva som er viktig i teaterutviklingen og hvilke forestillinger og regissører som er sentrale, er et spørsmål som i stor grad blir besvart av «det kollektive dramaturgiatet» av kuratorer, kritikere og noen forskere som reiser rundt og utveksler informasjon med hverandre.

Meteor 2007 satset på eksistensielle spørsmål og det smertefulle (se NSTT nr 4/2007), mens Meteor 2009 har hatt det autentiske, det historiske og dokumentariske som hovedfokus. Lola Arias fra Argentina med *My Life After* viste en forestilling om en oppvekst i skyggen av militærdiktatoret og foreldrenes ungdomstid, mens Fumio Ikeda og Tim Etchells gikk inn på Ikedas autobiografiske opplevelser (se egen anmeldelse i dette nummer av NSTT), den kanadisk-bergske skuespilleren Bembo Davies var bilmekanikeren som dissekerte Shakespeares *Othello* i et bilverksted på Nøstet, og i *Operasjon Almenrausch* viste Transiteatret sider ved norsk krigshistorie som aldri har vært belyst før ved hjelp av en «klassisk» dokumentarisk teknikk. Lærestykkene til Brecht lå også i enda mer bokstavelig forstand som underlag i forestillingen *The Street Scene* til Pia Maria Roll, og Ane Lan gjorde et renessansetablå som het *Sirkel* i en slags biosfærisk sceno-

grafi med balladeaktig musikk og fortelling. Med en varighet på 40 minutter lå denne forestillingen akkurat på grensen av hva man kunne kalle en teaterinstallasjon og en minimalistisk konserthendelse.

Jeg spurte kunstnerisk leder Sven Åge Birkeland om en kommentar til årets Meteor-program. Han ville absolutt legge vekt på stikkord som «portrett» og «autenticitet» når det gjaldt den internasjonale delen av programmet, mens den norske delen var preget av det han kaller for «et kreativt mangfold» med et variert sjangerbilde mellom popkultur, entertainment og det eksistensielle. Eksempel på det var De utvalgte forestilling *Skuggar* av Jon Fosse, en oppsetting som var festivalen klare klassisk innslag i kraft av sin innlevende skuespillkunst.

Hvor går egentlig BIT Teatergarasjen med sin sesongprogrammering og sine to biennalefestivaler? Jeg vil si at de har bidratt til å skape et tett internasjonalt nettverksmiljø, de har bidratt til å få fokus på amerikansk teater etter Wooster Group og de har tematisert den nye dansen i Norge og Europa. Det har skjedd gjennom en produksjonsstrategi som har medført 50 prosent co-produksjoner og 50 prosent egenproduksjoner, men nå skal nøkkelen endres i retning av 30 pst. gjestespill og 70 pst. co-produksjoner. Slik sett vil de være desto mer avhengig av sine partnere i Europa og andre steder og øke sin profil som et nettverksbasert teater. De vil selvfølgelig fortsatt være avhengig av goodwill i Bergen og Norge, samtidig som de styrker seg som internasjonal aktør. Det er altså veien BIT Teatergarasjen vil gå, og da forhåpentligvis tilbake i eget hus om ikke så veldig mange år.

Danset hukommelse

(Bergen): Fumiyo Ikeda stadfester ordenes mangelfullhet, og kroppens og dansens overlegenhet.

AV KELD HYLDIG

IN PIECES Regi: Tim Etchells. Med: Fumiyo Ikeda. Meteor festivalen, BIT Teatergarasjen. 25.-26. oktober 2009

Bruken av selvbiografisk materiale har vært en gjennomgående og markant trend i performancekunstens utvikling. Årets Meteor-festival dokumenterer gjennom flere av forestillingene at utøvernes personlige liv fortsatt er sentralt som materiale for nytt performanceteater. Det er blant annet forestillingen *in pieces* et eksempel på.

In pieces er et samarbeidsprosjekt mellom danseren Fumiyo Ikeda og regissør og forfatter Tim Etchells. Japanskfødte Fumiyo Ikeda har bakgrunn fra det belgiske dansekompani Rosas. Hun har gjestet BIT Teatergarasjen flere ganger, både som danser i Rosas og med egne prosjekter og samarbeidsprosjekter, senest i februar 2007 med forestillingen *Nine Fingers*, som var et samarbeidsprosjekt mellom Fumiyo Ikeda, performancekunstneren Benjamin Verdonck og koreografen Alain Platel. Den britiske multikunstneren Tim Etchells kjenner vi blant annet som regissør og tekstforfatter for den engelske teatergruppen Forced Entertainment, som har opptrådt flere ganger i Teatergarasjen, sist med *Spectacular* (førpremiere) og



Fumiyo Ikeda i *In Pieces*, regi: Tim Etchells.

Exquisite Pain under Meteor-festivalen 2007.

Hukommelse og glemsel

In pieces er en soloforestilling hvor Fumiyo Ikeda veksler mellom dans, språklige og pantomimiske uttrykk. Scenerommet Ikeda opptre i er zen-aktig enkelt. Bakgrunnen markeres av en brun plankevegg med en enkel liten stol plassert inntil. Ellers består rommet av det nakne gulvet samt en belysning som varierer forholdsvis lite i løpet av forestillingen. Ikeda bærer en enkel brun kjole, som gjør at hun visuelt smelter sammen med scenografien.

Ifølge programmet danner et brev fra Franz Kafka dramaturgisk utgangspunkt for forestillingen. Her står det bl.a.: «En bok skal være en øks som bryter isen inni oss» (brev til Oskar Pollak, 27. ja-

nuar 1904). Fra dette brevet hentet Tim Etchells ordene «axe», «break», «frozen», «sea» og «inside». Disse ga han til Fumiyo Ikeda som verktøy til å utvikle bevegelser og ord.

Det har blitt til en forestilling som tematiserer personlig hukommelse og glemsel gjennom dans, stemmebruk og pantomime. I dansesekvensene viser Fumiyo Ikeda kroppens overlegenhet som instrument for erindring, i motsetning til språksekvensene som viser frem hvor mangelfullt språket er som rapport om personlige opplevelser og erindringer.

Sterkt nærvær

Forestillingens dansesekvenser ledsages ofte av musikk av blant andre György Ligeti og G. F. Händel. Fumiyo Ikedas dansespråk viser stor følsomhet og ekspressivitet i forhold til den gjennomgående vakre musikken. Fumiyo Ikeda er en vidunderlig danser med et sterkt romlig nærvær. Scenerommet er ikke bare et sted hvor hun danser, hun definerer rommet og hun viser hvordan kropp og rom henger sammen. Hun gjør rommet levende samtidig som hun gjennom sitt dansespråk kommuniserer klart og presist med publikum. Men når Fumiyo Ikeda begynte med verbale oppramsinger av fragmenterte erindringer, opplevel-

ser og følelser henfalt jeg til en slags kjedsomhet, må jeg innrømme. Flere av de språklige sekvensene var bygget opp omkring nummererte lister, hvor Fumiyo Ikeda for hvert tall i rekken fra 1 til 50 eller 1 til hundre kom med korte utsagn av eksistensiell karakter, som for eksempel «something I like», «something I forgot», «the smell of Paris», «the smell of London» osv. I én tellesekvens formulerte hun ordet «yes» nesten 50 ganger med ulike betoninger og betydningstilskrivninger. Dette er egentlig en ganske triviell teaterøvelse. Men det er selvfølgelig morsomt å se hvor ekspressivt «flink» danseren Ikeda er til å gi ordet «yes» skiftende betydninger, hovedsakelig gjennom bruk av pantomime i tillegg til uttalen av ordet. På denne måten stadfester hun ordenes mangelfullhet, og kroppens og dansens overlegenhet når det gjelder uttrykk av eksistensiell hukommelse.

I noen av de pantomimiske sekvenser smeltet Ikedas kroppsuttrykk og stemmebruk sammen til mer komplekse, men ofte akselererende hysteriske uttrykk. Her løper Ikedas stemme løpsk med japansk svada, samtidig som hun kaster seg på gulvet, noen ganger i hulkende gråt andre ganger i krampelatter. Stolen som hun spiller med i dette opptrinnet kommer til live på en nesten mediumistisk måte.

Grunnlaget for denne forestillingen er åpenbart Fumiyo Ikedas personlige hukommelse. Og det kan jo være et bra utgangspunkt. Men som tilskuer er jeg egentlig ikke så veldig interessert i verken hennes eller andre teaterutøveres personlige liv og erindringer. Det er først når et slik personlig materiale bearbejdes og transformeres til en teatral form som noe allment, filosofisk, politisk eller spirituelt at det blir interessant og meningsfylt for publikum å se på og lytte til. Dansen i forestillingen sto sterkt, men de språklige sekvensene var svake og tenderte mot å bli kjedelige.

Forestillingen stadfestet noe som synes å være en selvfølgelighet – men også en fordom – at dans og bevegelse er mye bedre til å uttrykke følelser – erindringer enn hva språket er.

I am 1983 av og med Barbara Matijevic & Giuseppe Chico. Meteor. Foto:



Kjærligheten til tingene

(Bergen): Stilsikker utforskning av barn av den digitale revolusjonen.

AV OLE JACOB MADSEN

I AM 1984 Barbara Matijevic & Giuseppe Chico.
Meteor2009 – BIT Teatergarasjen, Studio Bergen,
24. oktober 2009.

Los Angeles 1984, Darth Vader, Splash, Kevin Bacon, Superbowl, Lost in Space, Pac-Man, Jayne Torvill og Christopher Dean. 1984 var året hvor familien til 6-år gamle Barbara Matijevic, bosatt i det daværende Jugoslavia, fikk sitt første fjernsynsapparat. Forestillingen *I am 1984* presenterer

oss for hennes oppvekst midt iblant den serien av historiske hendelser og populærkulturelle symboler som gjennom TV-revolusjonen kom til å danne en hel generasjons «kollektive bevissthet».

Historien om 1984/Barbara Matijevic starter med komponisten John Williams prisbelønte fanfare til de 23. olympiske leker i Los Angeles sommeren 1984. Los Angeles 1984 ble boikottet av en rekke østblokkland (riktignok ikke Jugoslavia), men for den 6-årige Matijevic hadde den kommersialiserte globale verden (dette

var de første lekene som ble finansiert av private sponsorer) som utfoldet seg i TV-ruten, langt sterkere tiltrekningskraft enn den ideologiske protesten ført an av Sovjetunionen.

Fra OL 1984 og John Williams hopper vi videre til *Star Wars* og George Lucas til Steve Jobs og til Walt Disney osv. Matijevic forteller med kritt foran en tavle der alle de historiske hendelsene og merkevarerne nedtegnes med hver sitt gjenkjennelige symbol. Den sorte tavlen strekker seg på tvers av hele scenerommet. Den minner om muren, en tom TV-rute, og ideen om tabula rasa («the blank slate»). I denne forbindelsen er det nærliggende å tenke at mennesket får sin kognitive ballast ut fra det globale mediesamfunnets symbolproduksjon. Den svært enkle scenografien virker effektivt for fortellingen om Matijevics og 1984s mentale topografi, i tillegg hviler den som en stabil og behagelig kontrast til strømmen av historiske hendelser det foreleses om.

Man kommer ikke utenom George Orwells kjente fremtidsdystopi *1984* som en referanse til en forestilling som denne. Matijevic forteller da også om Apples reklamefilm for den første Macintosh-maskinen, *1984*, regissert av filmskaperen Ridley Scott, som ble lansert i pausen til Superbowl i 1984. Reklamefilmen viser et dunkelt samfunn der en kringkastet Big Brother messer for passive tilskuere. En kvinne – idrettsstjernen Ana Mayor – kommer løpende til med en slegge og knuser skjermen. Budskapet lyder: «On January 24th, Apple Computer will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like '1984'.» Apple hadde nok IBMs hege-
moni i tankene her.

Ekvilibrum

Men *I am 1984* slekter ikke noe videre på *1984* i frykten for mediesamfunnets undertrykkelse. Matijevic forteller riktig nok om hvordan hun som barn bokstavelig talt forsøkte å tre inn i skjermen. Og selv om det 6-årige 'Jeg'et' springer ut av 1984s samlede billedstrøm, så er det denne forestillingens store fortjenes-

te at vi gjennom lagene av tegn på tegn sakte, men sikkert trem fram en egen historie fortalt gjennom, og om, de utallige merkevarer som bærer Matijevics eiendommelige signatur. Erkjennelsen skjer fyllest gjennom Matijevics spill full av forteller glede og kjærlighet til tingene som møblerte hennes bevissthet i barndommen. Framfor falsk bevissthet, er det derfor mer nærliggende å tenke på myndiggjøring. Her må man kanskje huske det historiske bakteppet for fortellingen – Titos nasjonalkommunistiske Jugoslavia. TV'en får funksjon som en portal til den globale verden utenfor.

Regissørene Matijevic og Chico får godt fram det intime og intrikate forholdet mellom det subjektive og det universelle og det lokale og det globale i denne store, lille forestillingen. Et tilbakevendende motiv i *I Am 1984* er ekvilibrum. Ekvilibrum vil de fleste forbinde med en tilstand av å være i balanse. Samtidig beskriver ekvilibrum innenfor spillteori tilstanden hvor ingen av aktørene kan forbedre sin posisjon i systemet. Overført til stykkets overordnede tematikk: vi søker alle en form for balanse, men vi er samtidig stilt overfor et system som har sine begrensninger hva gjelder aktørens mulighet for å endre det.

I am 1984 er ikke blind for billedstrømmen og symbolproduksjonens ideologiske kraft, innledningsvis tar fortellingen karakter av ren zapping. Men forestillingen synes å ville insistere på den subjektive overlevelsesevne tross alt. Bak Titos regime, gjennomkommersialiserte idrettsarrangement som OL og Superbowl, pengemas-
kiner som *Star Wars* og *Ghostbusters* og globale forretningsimperium som Walt Disney og Appell skinner den unike signaturen til det menneskelig subjekt fram – like skinnende som i det 6-årig barnesinn som oppdager verden på ny gjennom TVen. Stykket klarer på underfundig og humoristisk vis å ta de oppbrukte og meningsmettede tegnene dette mediet formidler, og omforme dem til et universelt budskap om kunstens sprengkraft i reproduksjonens tidsalder.



(R)evoc



Die Möwe, regi: Jürgen Gosch, Deutsches Theater, 2008. Foto: Matthias Horn

olusjonsbarn

(Berlin): Vårens *Theatertreffen* minna om at revolusjonar og eksistensielle kriser, i kollektiv og individuell forstand, høyrer like mykje heime i teatret som teatrets avsløring og prosessering av dei høyrer heime i det menneskelege fellesskap.

AV ELIN HØYLAND

Hovudprogrammet beståande av 10 sær oppsiktsvekkjande førestillingar – som det heiter i programjuryens mandat – blei presentert under det felles slagordet *Hier und Jetzt* (*Her og Nå*). Ein tittel som kan tyde på eit fokus på teaterets relasjon til dei nemnte politiske tilstandar, eller som ein noko overgeneralisert inngang til å undersøke

kva dei ti utvalde iscenesetjingane fortel om tendensar og markeringslinjer i teatret. (Jf. Thomas Irmers artikkel i førre nr).

Festivalen er i alle tilfelle blitt ein institusjon kor fokus på tradisjon, kvalitet og nyskaping står side om side – men, sjeldan langt utanfor den delen av produksjonsfeltet kor den mannlege, markante autorregissøren dominerer, mange av dei

gjengangarar på programmet om ein ser på listene frå oppstarten i 1964. Men, trass det relativt tungt institusjonelle preget ved festivalen, er det spørsmålet om det revolusjonære, i spennet mellom realitet og illusjon, i teater og samfunn, som fester seg som gjennomgåande trekk ved årets ti utvalde.

Paris, Hamburg

Mest konkret blei dette openbart i Volker Lösschs omarbeiding av Peter Weiss sitt legendariske stykke *Marat/Sade*, her under tittelen: *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* Den sentrale gjennomgangslinja i stykket er eit krav om gjennomføring av den lova revolusjonen, og på hovudscena i Haus der Berliner Festspiele, står ei rekke menneske og roper i kor direkte mot publikum:

Marat, kva har det blitt av revolusjonen vår? Marat, vi vil ikkje lengre vente til i morgon! Marat, me er framleis fattige folk og me vil ha dei endringane som er lova i dag!

(*underteikna si omsetjing*)

Det er eit kraftfullt talekor, ei gruppe av kvinner og menn i eit alderspenn mellom rundt tjue, oppover til rundt femti, seksti år, og dei er sinte, instruert til å vera sinte vil eg tru, men dette er og *ekte*. For regissør Volker Lössch gjer riktig nok stykket til teater igjen, men føyer seg samstundes inn mot tendensen til å la teateret hente sitt stoff frå dei medverkande sine eigne liv. Her er nemleg koret i Weiss' tekst ikkje berre eit dramaturgisk drivande verkemiddel i refleksjonsrommet mellom karakterane *Marat* og *de Sade*, men står og på scena som representantar for Hamburgs fattigaste innbyggjarar – mange av dei under fattigdomsgrensa, i ein av Europas rikaste byar. Ropa retta mot Marat, og publikum, ringar slik ikkje berre i historisk retning om kampen for rettvisse mellom samfunnsgrupper og starten på den moderne vestlege demokratiforma, men får og eit sterkt autentisk preg av kritikk mot revolusjonens manglande reelle aktualisering av nettopp dette. Då og no.

Det gløynde kollektiv

Stykket som eigentleg går under den «umulige» tittelen *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* / *Forfølginga av og mordet på Jean Paul Marat rekonstruert gjennom skodespelargruppa ved Charenton hospital under Herr de Sades leiing* (underteikna si omsetjing),

står som Peter Weiss sitt store bidrag til det tyske og internasjonale teatret, først markert med iscenesetjing på Theatertreffen allereie i 1964, i regi av den polske regissøren Konrad Swinarski. Mest berømt er likevel Peter Brooks iscenesetjing av stykket som hadde premiere på Broadway i 1965 – òg foreviga i filmversjon i 1967. Stykket er eit idéhistorisk dobbelt rekonstruerande verk, bygd opp rundt den franske revolusjonshelten, og ein av terrorveldets oppmenn, jakobinaren Jean-Paul Marat og hans død – knivstukkan i sitt badekar av den unge girondinerinna Charlotte Corday, juni 1793. Rammeplanet i stykket går føre seg etter revolusjonen, i 1808, og lar den infamøse Marquis de Sade sette det heile i scene ved hjelp av sjukehusets direktør og sine medpasientar. Weiss sin dramatiske struktur er slik fiktivt konstruert rundt historiske fakta på ein måte som bringer dei to motpartane i samtale med kvarandre, *post mortem*, men og på eit høgst samtidsaktuelt idé-plan: Kollektivist og idealisten Marat, vs. individualisten og nihilisten de Sade, og imellom dei, ei ung, fridomskjempande kvinne, og massen, koret.

I Lössch si aktualisering får vi ein sterkt transformert utgåve av originalteksten, men med mykje av den dramaturgiske grunnstrukturen og hovudfigurane til stades. Her blir det i tillegg parafrasert over vår påfølgjande revolusjonshistorie i form av å la Marat figurere både i figur av Lenin, Mao, Castro og ein hair-musikalhippieguru. Tiltalen frå koret vender i alle tilfeller tilbake med si etterlysing av den revolusjonen dei blei lova, men som aldri når dei. *Folket*, i-scenesett tidvis som ein stille, grå og lett manipulert masse, det «gløynde» kollektivet, tidvis som utagerande og potensielt makttruande oppkok av sinne mot så vel historisk som hyperaktuell og her *sjølvopplevd* sosial urettvisse. De Sade, sterkt i-scenesett av skodespelaren Marion Breckwoldt, gir oss ein nærast kvalmande utgåve av vår tids hang til å «la dei andre halde på» medan ein konsumerer verda gjennom eit passivt kommenterande blikk, der ho sit som ei kryssing av negativt, sjølvunderhaldande orakel og bokstaveleg tala, *feittberg* av nihilistiske grunnhaldningar. På andre sida kjem heller ikkje Marat og Charlotte Corday ut av

det med det mykje ære i behald – men så er dei og via fiksjonsprinsippet overlata til de Sades latterleggjerande, men og innsiktsfulle, grep rundt det heile, samt Lösschs fokus på å framstille karakterane som transhistoriske figurar. Eit forenklande, men og verknadsfullt grep.

Aktørane i koret som saman hadde ei sentral rolle i oppsetjinga hadde alle meldt seg til Lössch sitt prosjekt etter at regissøren utlyste audition for «fattige i Hamburg». Dei tretti utvalde er kanskje framleis like fattige økonomisk sett, men om ein skal tru deira eigne uttalarar i diskusjonspanelet etter førestillinga har regissøren lukkast i sin ambisjon: Det har satt ein tabu form for fattigdom på agendaen i og rundt ein vesteuropeisk by, i Tyskland den med størst skilnad mellom dei rikaste og fattigaste i befolkninga. Ikkje minst blir erfaringa for dei involverte presentert som eit sterkt eksempel på korleis å prosessera si eiga livserfaring gjennom teatret, som kollektiv kunstform, kan medføre ei positiv *endring* av livet i seg sjølv. Eit spørsmål som oppstår er her korleis den kunstnariske ramma for dei involverte faktisk hjelper eller vidare stigmatiserer dei som «ikkje uheldige nok», eller som eit symbol for ein velferdssamfunnets store skamplet.

At stykket vakte ekstra sterk oppsikt under si speletid i Hamburg skyldast ikkje minst den instant brutale verkeleggjeringsringeffekten som avrundar førestillinga: koret les opp ei liste av *ekte* namn, inntektsnivå og formue på dei rikaste innbyggjarane i Hamburg, deira eigen heimby. 2,5 prosent formueskatt til desse, kunne i følge koret og regissøren gjort fattigdomen til framandfenomen i Hamburg. Utopi?

Blodband i terrorvind

Aristokrati- og revolusjonstakter er og gjennomgåande i *Die Räuber*, teksten som er Friedrich Schillers (1759 – 1805) første drama, publisert i 1781, og som følgje av ei oppsetjing i Mannheim same år fekk Schiller arrestert, med forbod om å publisere fleire tekstar. Schiller flykta til Weimar og skulle her få ei lengre karriere både som dramatkar, poet og historikar, og grunna her Weimar Theater saman med J. W

Goethe. *Die Räuber*, skreive av Schiller som tjuetåring står og som eit erkeeksempel på den revolusjonsromantiske *Sturm und Drang* rørsle, kjent for sitt emosjonelle språk og skildringar av fysisk vald.

I Nicolas Stemanns regi har dette kome til uttrykk gjennom to hovudgrep: Å gi scena ei innramming av rockekonsert, med lysmaster, band og eit heildekkjande filmletteret på bakveggen, og ved å la fire skodespelarar bli til eit figurativt talekor som framstiller brørne Franz, Karl og sistnemndes røvarbande, i ein sær veldreia *spoken word* form. Førestillinga fungerer i sin heilskap som ein energisk mastodont, trass nokre svake punkt i samanføringa av film-, tale-, og bandsekvansar, og den einsame, på grensa til pinleg pathosfylde kvinnerolla. I sær grepet med talekoret gjer sitt til at Schillers originaltekst kjem fram i ei performativ realisme som treff imponerande klart og godt. Med «the Old Moor», brørne sin gamle far, på scena, får den unge, maskuline krafta og sin meir livsaudmjuke motsats. Det er heller ingen enkle svar til fordel for det revolusjonære i Schillers tekst, kor fridomen syner sitt kompleks gjennom si forbinding til menneskeleg svik: Franz er den yngste sonen som i sjalusi og grådighet sett faren sin opp mot Karl, hans eldste son – den karismatiske og vellukka, som har reist frå heimstaden for å studere. Medan Franz legg sitt plot for å føre faren til å lukke døra for Karl, er Karl sjølv i ferd med å bli lei for ein røvarbande kor fridom og revolusjon mot skeive maktforhold er ideal. Franz, den gode idealist, blir så sviken i begge endar, først av sin bror, som driv faren imot han, så av sin røvarassosierte, Spiegelberg, som er ute på langt grovare tokt enn det Franz hadde tenkt seg.

Det slåande med oppsetjinga er korleis skodespelargrepet med dei fire skaper ei balanse mellom det historiefjerne og nære gjennom ein likefram, *hot* og kraftfull sceneenergi, som og evner å føre oss nærare Schillers flammande drama. I tillegg kjem stykkets idégrunnlag med dette til syne slik at brorkonflikten, og melodramaet, og blir til bilde på ein individuell indre konflikt – gjennom eit fireledda men samla «monster», som i det eine augeblunken jobbar for seg sjølv, for så å rea-

lisere sin motsats. Grensegangen mellom revolusjon og terror kjem og sterkt til syne i oppsetjinga som spelar på samtidsaktuelle strenger ein stad mellom punk/jackass og *ekte* terror og kriminalitet. Eg legg dermed spesielt, og litt overraska, merke til eit av essaya i programfoldaren til førestillinga (frå Thalia Theater), kor filmskaparen Lutz Dambeck gjengir utdrag av brevvekslingar han gjorde med the UNABomber, Ted Kaczynski, i forbindelse med prosessen sin bak dokumentarfilmen *The Net*. (2004). Kaczynskis revolusjon er ein *mot*revolusjon, representert i hans eige manifest som kampen mot kapital- og teknologiveldets utbreiing – forstått som eit menneskereduserande, potensielt terrorvelde, kor det er teknologipragmatismen som står for samtidsmenneskets utopifelle. Dystopi?

Dødens kraft

Revolusjonens baksida, eller motsats i form av undertrykkande regimer og livssituasjonar, glimra i skuggane i Andreas Kriegenburgs *iaugefallande* oppsetjing av Franz Kafkas *Der Prozess*, og i britiske Katie Mitchells filmteknisk baserte iscenesetjing av Kroetz' *Wünschkonzert*, som pedantisk kvardagsleg skildrar sjølvordet til ei middelaldrande kvinne. Her står individet fram *utan* kollektiv, fanga i ei verd med døden som beste, eller einaste, utveg.

Møtet med døden var ikkje minst sentralt i Christoph Schlingensiefs sjølvoppnemnde fluxusatorium, kor hans eigen kreftsjukdom dannar utgangspunktet for ein rebelsk form for pasjon. I hans *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (*Ei kyrkje for frykta for det framande i meg*) får møtet med døden ei metamorfostyrte framstilling, kor fluxus i kreftform blir satt opp mot, og gjennomlevd via, fluxus i kunstform. Eit scenisk wunderkammer, fluktuerande mellom det livsstiumlerande og det livsnegerande, gjennom lag på lag av stilgrep og referansar. Mykje av materialet ligg framleis ute på nettsida www.kirche-der-angst.de, som eit eige fluxusverk, og syner den tette linken mellom Schlingensiefs og Joseph Beuys sitt sterkt eksistensielt lada kunstprogram, ikkje minst gjennom Beuys-sitatet som blir til

eit gjennomgåande bod i Schlingensiefkatedralen: *Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt, wer sie verbirgt, wird nicht geheilt!* (*den som viser sine sår, blir hela, den som gøymmer dei blir ikkje hela!*)

Midt i festivalen, revolusjons- og dødsritene, var det likevel regiveteran, og Theatertreffen-gjengangar, Jürgen Gosch si oppsetjing av Anton Tsjekovs *Måken* (1895/96), som kom til å treffe rakast inn i livs- og teaterhjarne. Eit av Tsjekhovs mest rørende drama, kanskje i sær fordi det krinsar så tydeleg rundt sambandet mellom kunsten og livet som essensielt for det heile, og kanskje fordi Gosch her fullendar sitt liv i teatret med eit ensemble som får ein til å gløyme at aktørane kan gjere noko som helst anna enn det dei gjer akkurat her: Som i eit organisk heile trer karakterane fram og tvinnar og avslører sine lagnadsspel medan dei elsker, fordømmer, hatar og støtter seg på kvarandre – og det med eit scenebilette, dramaturgi og spel som skjer det heile ned til sitt innarste bein.*

Mor og skodespelarstjerne Irina Treplevna, i Corinna Harfouchs realisering, dannar eit sjølvoppteke sentrum i eit drama som endar i hennar eigen sons sjølvord, og det nettverket av lagnadar knytte til herregarden i ei russisk landsbygd. Karaktergalleriet blir her klart til eit scenisk kollektiv kor sårleiken, livslengten og det skjøre, sterke livet kjem til syne, i scene for scene, slik det kjennes i det den pasjonsfylte livslengten og tida og samfunnets brutalitet gnissar seigt mot kvarandre. Goschs lange liv i det tyske teateret, og hans langvarige samarbeid med scenograf Johannes Schütz, og med Tsjekhovs tekstar, stod her fram som i sin reinaste, sterkaste form – mulig ein Goschs metode, kor grunnprinsippet ligg i å forkaste alle overflødige formgrep og om å setje ting i røring frå den staden som alltid gjeld mest, når det gjeld å forme eit uttrykk som emnar å røre ved det djupast menneskelege i oss: livsnerven – den var der.

* Gosch kjempa i likskap med Schlingensief med ein kreftsjukdom og gjekk bort 1. juni 2009, kort tid etter Theatertreffen, kor han blei overrekt årets Theaterpreis Berlin for sine oppsetjingar.

BØKER

Regissøren Dimiter Gotscheff. Foto: Albrecht Gruess



Gotscheff i bo

Das Schweigen des Theaters makter å være noe mer enn en biografi eller et festskrift. Den er et levende, anvendbart dokument om teaterkunsten idag!

AV OLE JOHAN SKJELBRED

Peter Staatsmann og Bettina Schültke (red): DAS SCHWEIGEN DES THEATER – DER REGISSEUR DIMITER GOTSCHIEFF 256 sider. Vorwerk 8, 2008

Den bulgarske regissøren Dimiter Gotscheff har i omkring 25 år arbeidet på tyske scener, og boken *Das Schweigen des Theaters* er en samling tekster om ham og hans teater.

Redaktørene av boken, Peter Staatsmann og Bettina Schültke, som også står for flere av tekstene, understreker i forordet at dette er å regne som en arbeidsbok og ingen oppsummerende helhetsvurdering av Gotscheffs verk. Og slik fremstår boken også, som en blanding av grundige analyser, mer eller mindre organiserte intervjuer, og skranglete og kjærlige portretter av hovedpersonen.

Schweigen betyr taushet, og tittelen på boken er et sitat hentet fra et 7-siders brev som Heiner Müller publiserte i *Theater Heute* i 1984 etter å ha sett Gotscheffs oppføring av Müllers stykke *Philoktet* i Bulgaria. Dette brevet, som var en hyllest til Gotscheff og til forestillingen – og dessuten regnet for å være Müllers viktigste teaterteoretiske tekst – skulle føre til at Gotscheff to år senere begynte sin karriere innen tysk teater.

Tysk teaterlandskap

Gotscheffs møte med Tyskland og teateret går imidlertid tilbake til 1962. Da kom han som 19-åring til Berlin for å studere til veterinærmedisiner, men avbrøt studiene etter å ha sett en forestilling på Deutsches Theater i regi av den legendariske Benno Besson. Gotscheff ble snart regiassistent for Besson, og senere også for Fritz Marquardt, begge regissører med et ikke-realistisk og billedsterkt teaterspråk.

Sine første regioppgaver hadde Gotscheff i Bulgaria, hvor han tidvis strevde med å få engasjementer etter at han flyttet tilbake dit i 1979.

Etter Heiner Müllers brev kom tilbude fra vesten, og Gotscheff har siden 1986 jobbet ved alle større scener i Tyskland og Østerrike. I 2003 kom han tilbake til Berlin og Deutsches Theater, 40 år etter at han begynte der som regiassistent. Han har siden regissert mange prisbelønte og

hyppig turnerende forestillinger ved DT og Volksbühne. Som for eksempel *Das Pulverfass* fra Deutsches Theater, som gjestet Samtidsfestivalen på Nationalteatret i begynnelsen av september.

Gjennom intervjuer med og tekster av kritikere, musikere, skuespillere, teatervitere, regissører, malere, dramatikere og Gotscheff selv, får vi i *Das Schweigen des Theaters* et utvidende bilde av en svært interessant regissør. Vi får også et bilde av et samtidig tysk teaterlandskap, og et innblikk i en teaterform med utgangspunkt i det forhenværende Øst. Man følger en

Gotscheff har aldri latt seg affekttere av trender, men uførtroent arbeidet på sitt prosjekt

regi-linje fra Brecht, gjennom Besson, Marquardt og Müller, som viderføres av bl.a. Einar Schleef, Frank Castorf og Dimiter Gotscheff.

Gotscheff legger ikke skjul på sin gjeld til sine forbilder, og da først og fremst til Heiner Müller (1929–1995).

Gotscheff ble allerede på 60-tallet oppmerksom på dikteren, dramatiker og regissøren Müllers tekster. Da Gotscheff kom til Tyskland og Köln i 1986 gjorde han det med *Kvartett* av Heiner Müller, og med et teaterspråk som, skal man tro bidragsyterne i denne boken, forente Artaud med Brecht.

Fra han gjorde sin inntreden på tyske scener har han opprettholdt sitt Müllerarbeid, uansett om Müller har vært på moten eller ikke. Gotscheff setter hyppig opp stykkene hans og hans mange gjendiktninger av klassiske stykker. Han benytter seg av skuespillere, scenografer, osv. som har arbeidet med Müller, og han putter ofte inn dikt og tekster av Müller når han setter i scene andre dramatikers stykker. På denne måten er han tro mot Müllers motto «Tekst er materiale».

Müllers brev til Gotscheff er sentralt plassert i begynnelsen av *Das Schweigen des Theaters*, og som med så mange av Müllers tekster kan det være litt vanskelig

okform

å henge med i svingene for en vanlig dødelig leser. Derfor har utgiverne etterfulgt brevet med en tekst om brevet, og hva det eventuelt kan bety!

Komponister

En av mine favoritt-tekster i boka er intervjuet med teaterkomponistene Bert Wrede og Sir Henry, som også jobber med bl.a. Michael Thalheimer og Frank Castorf. Disse snakker om musikk til scenebruk, og gjør det på en svært interessant og intelligent måte, men det er først og fremst deres betraktninger om Gotscheff i arbeid som er veldig levende og presise.

Jeg tenker at det kanskje er fordi komponisten er involvert i prøvesprosessen på en mer distansert måte enn f.eks. skuespiller og regissør, men likefullt avhengig av å forstå prosessen og av å finne musikaliteten, at Wrede og Sir Henry er så gode skildrere av prøvelivet.

Beskrivelsene deres av samarbeidet mellom skuespillere og regissør, komponist og regissør, dramaturg og regissør, er veldig god og lærerik lesning. Det sammenliknes hvordan Gotscheff jobber i forhold til andre regissører, hvordan han er som person.

Gotscheffs liv er teatret, han sier selv at hans «hjem er prøven», og han beskrives som en som ikke har noe privatliv utenom prøvesalene, at han er hjelpeløs og ulykkelig når han ikke arbeider.

Like fullt har han siden midten av 80-tallet vært gift med den østerrikske skuespilleren Almut Zilcher, som han også har barn med. Hun tilhører den indre kretsen av «hans» skuespillere. Til denne kjernen hører også Samuel Finzi, Margit Bendokat og Wolfram Koch, samt Sepp Bierbichler.

I *Das Schweigen des Theaters* finnes to nokså pludrete intervjubrokker med sist-

nevnte Bierbichler og Gotscheff, hvor de av og til har kommet til skade for å trykke på pauseknappen på båndopptakeren, slik at nedtegnelsene fra disse samtaleene er deretter! Artig er også Milan Peschels beskrivelse av prøveperioden på *Eregildet* (Volksbühne 2006) som «skrekkelig». «Det gikk dårlig for Mitko (Gotscheffs kallesnavn), og ideer var mangelfulle».

Skuespilleren Peschels tekst er forøvrig supplert med et knippe skjeive festbilder av Gotscheff som drikker øl, klemmer folk osv. Liknede «uhøyttidelighet» inne-

holder et av intervjuene hvor Gotscheff forteller om en barrunde med Frank Castorf, hvor Gotscheff spør Castorf hva han synes om ham. Castorf svarer ikke, Gotscheff går på do og når han kommer tilbake ser Castorf opp på ham og sier: «Kunstkacke» («Kunstskit»).

Eget prosjekt

Tittelen *Das Schweigen des Theaters* kommer altså fra Heiner Müllers legendariske brev til Gotscheff, og formuleringen om kraften i det stille, det tause, i teatret. Men tittelen kan også sees som en beskrivelse av Gotscheffs arbeidsmåte. Flere av dem som uttaler seg snakker om prøvene til Gotscheff som fylt av taushet og stillhet, og en derpå følgende eksplosivitet. Dette kommer godt fram i forestillingene hans, som ofte pendler mellom det stille og det voldsomme. Gotscheffs *Woyzeck* (Düsseldorf 1993) inneholdt for eksempel en taushet som varte i en halv time.

Sentralt i Gotscheffs liv og lære står Heiner Müller, og store deler av boken kretser rundt dette forholdet. Gotscheff beskrives som en som aldri har latt seg affekttere av trender i teatret, men uførtroddent arbeidet på sitt prosjekt, som befinner seg i forlengelsen av Müllers prosjekt. Müllers publiserte brev var altså en døråpner for Gotscheff, det som skaffet ham innpass på de tyske scenene. Og det slår meg under lesningen av denne boken, at det Müller gjorde med sitt *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von «Philoktet»* ikke bare var å hjelpe Gotscheff karriermessig, men også å hjelpe sitt eget ettermæle, gjennom Gotscheffs videre arbeid.

Das Schweigen des Theaters er tilnærmet kronologisk bygget opp. I begynnelsen kan man lese om Gotscheffs tidlige arbeidsperioder på f.eks. teatret i Köln, og utover i boken finner man nærstudier av nyere oppsetninger som *Ivanov* på Volksbühne eller *Die Perser* på Deutsches Theater. Bakerst i boken finnes dessuten en ryddig og detaljert oversikt over alle Gotscheffs oppsetninger.

Boken er utgitt på tysk, men man trenger langt fra glitrende tysk kunnskaper for å ha utbytte av den. Foruten interessante refleksjoner rundt teater inneholder boken et imponerende utvalg fotografier.



**Nye scenetekster søkes til
NORSK
DRAMATIKKFESTIVAL**

frist 10. april 2010

www.dramatikkfestivalen.no



Sons of Liberty (Lisa B. Lie og Stina Kajaso)

Trash, kaos, trøkk – uforutsigbarhetens estetikk

Tekstene er like uforutsigbare og fulle av poesi og trash som Sons of Libertys forestillinger. Lisa C. B. Lie og Stina Kajaso vrir seg lekent unna alle enkle definisjoner.

AV ELIN LINDBERG

Lisa Charlotte Baudouin Lie og Maria Kristina

Kajaso: **SONS OF LIBERTYS UDISTANSERTE HONGI HJERTER OG HJERNER SPID-DET AV ENHJØRNINGENS ANTI-TRANSCENDENTALE REGNBÅGS HALLOJS ROSA HORFLUFF MED EN TWIST** 271 + 54 sider.

Forlaget Oktober, 2009

Sons of Liberty, som består av Stina Kajaso og Lisa Lie, har siden starten i 2003 jobbet med prosjekter i skjæringspunktet mellom performance og tekstbasert teater. På baksida av boka står det: «We are a band. We do plays.» Ok. Men nå har bandet som lager forestillinger også skrevet bok. Og denne boka er mye. Den kan leses som poesi, dokumentasjon, poetikk, dramatik/ scenetekst eller kanskje som fortellinger fra innsiden av en forestilling/performance.

Boka består av et forord («manus anus»), scenetekstene til Sons of Liberty forestillinger, et manifestaktig etterord, mye fint billedmateriale, samt bonushefte i form av tekstene til Sons of Liberty's siste forestilling *Pre sang real*.

Snublesteiner til nye verdener

Under åpninga av Oslo Poesifestival i oktober snakket den amerikanske poeten og litteraturviteren Charles Bernstein blant annet om «the beauty of error». Han dyrker feil som oppstår i skrivinga si og løfter dem fram. Dette er en strategi Sons of Liberty også bruker: «vi jobber med feil som en gave, som gjør at noe nytt oppstår. Feilene er ofte de beste, og vi søker å alltid ha et lag av improvisasjon tilgjengelig, ovenpå et lagt manus, for å holde oss 'på alerten' i en spille-situasjon.» Lisa Lie snakker trøndersk og Stina Kajaso snakker svensk, mye av teksten er en blanding av disse språkene. Muntligheten er viktig for dem, skriver de, de arbeider med rytmen i språket og det kaotiske som oppstår når fonetisk svorsk beholdes i manusene (kanskje det er mer Sven-Ingvarsk enn svorsk?). Når fonetisk trøndersk er skrevet av en svenske eller fonetisk svensk er skrevet av en trønder kan det se slik ut:

DRACULA: Ja, jag vet jag är död, men

det gjør ondt læll. Du? ... Äkta smärta, det savnes, ass.

I tillegg til svorsk inneholder boka fraser fra nynorsk, engelsk, tysk, fransk, røverspråk, spansk og dansk. Språkbiter hentes fram fra alle mulige steder, språket i boka blir underliggjort. Denne underliggjøringa av språket retter oppmerksomheten mot språket sjøl og språkets grenser, i tillegg til at det manifesterer Sons of Liberty's univers. Språket i boka krysser språkgrenser og knytter an til en mengde referanser. Det skaper og underbygger et trashy kaos, men Son of Liberty's kaos er likevel lesbart.

Mens Solanas' s.c.u.m.-manifest er en aristokratisk, intellektuell utopi, er Sons of Liberty's satire karnevalistisk og energisk

Deler av forordet består av transkribert samtale. Det gir et autentisk preg. Scenetekstene er også preget av autenticitet fordi de er skrevet av aktørene selv. Sceneanvisningene blir helt annerledes enn hos dramatikere som ikke selv er skuespillere, som for eksempel hos Jon Fosse eller Arne Lygre. Hos Sons of Liberty er det masse energi i sceneanvisningene. De fungerer som skuespillerens notater til seg sjøl: Hvor beveger du deg i denne scenen? Hvor er fokus her? Noen steder blir disse sceneanvisningene kryptiske og private og ikke tilgjengelige for leseren. Beskrivelser av hva aktørene gjør fungerer som dokumentasjon av den fysiske handlinga i forestillingene og sceneanvisningene inneholder også regi: «Kort tyggepause ved publikum, uformell stil».

«...rett på den heavy fandangoen»

Som leser går man fra lese-måte til lese-måte gjennom boka. Fra å lese dramatik til dokumentasjon til manifest og poetikk.

Noen steder dukker det opp fine poetiske ting, andre steder ler jeg høyt og noen steder kjeder jeg meg skikkelig. For teksten går et par steder i boka på tomgang. Nå er jo dette en del av Sons of Liberty's estetikk – det skal innimellom være drittdårlig. Men blant annet er bla-bla-bla om spaceship med pornotwist fra forestillinga *Duell* (2004) en prøvelse å lese gjennom.

Teksten med en lang monolog med Ingmar Bergman-twist fungerer imidlertid godt:

Regissøren/s: (S har en caps med en cigarr på som ser ut som en kuk, pratar stam-migt som Ingmar Bergman, ser på Ls pupper, L prøver å se på Ss øyne og fokuserer på sigaren for å unngå å få sigaren i panna) Jag skulle vilja pröva en grej här nu. En kärleksscen. Jag känner att vi saknar en kärleksscen i ert projekt ...

[...] det har inget med kön att göra manligt og kvinnligt det har ingenting med KÖN att göra det är EN JÄVLIGT ÄKTA NATURALISTISK KÄRLEKSCEN HELT ENKELT SOM JAG GÄRNA JÄVLIGT GÄRNA SKULLE VILJA SE BARA NU HÄR OM du kunde demonstrera altså en jävla intens kärlek om du fattar vad jag menar fattar du vad jag menar?

Skuespilleren/L: (Usikker) Men allein, da?

(Tystnad)

Skuespillermakt

Son of Liberty nevner Valerie Solanas i forordet til boka som en av inspirasjonskildene sine. Solanas' s.c.u.m.-manifest er nylig blitt aktualisert gjennom Sara Stridsbergs bok *Drömfakultetet* og forestillinga *Valerie Solanas skal bli president i USA*. Både Solanas og Sons of Liberty opererer med referanser til porno og kjønnsproblematikk. Og både Solanas og Sons of Liberty blir tatt på alvor – de blir hørt, utgitt, satt opp på Black Box Teater og på Torshovteatret, de har tilhengere og fanklubb. Men mens Solanas s.c.u.m.-manifest blir en nærmest aristokratisk, intellektuell utopi, blir Sons of Liberty's satire karnevalistisk, energisk og full av trøkk og liv. Jeg tror ikke på desillusjonismen til Sons of Liberty fordi den

er så full av humor, energi og livsglede. Solanas inngir ikke noe håp, hennes prosjekt er dypt rørende, men tragisk. Sons of Libertys prosjekt er fylt av fandanivoldskhet, de tilbyr et reelt alternativt univers. Og i Sons of Libertys prosjekt er det faktisk folka på gølvet som har makta over seg sjøl og produksjonsmidlene, de lager skuespillerstyrt teater. Og innimellom lager de fantastisk poesi. Sluttsekvensen av *God hates Scandinavia* (2006) med en dialog mellom Dracula og Ruccula er hemsk og himmelsk.

Forestillinga *Swamped i sensation* ble produsert i samarbeid med Torshovteatret i 2007. Her har Sons of Liberty med seg Nationaltheater-skuespillerne Jan Gunnar Røise og Rolf Arly Lund, men disse to er bare statister i forestillinga – fornøylelig idé. Det er også noen fornøylelige tekstsekvenser her, for eksempel der S joiker under Ls tekst:

L: Vi så masse fisk falle fra himmelen og innså at det var Armagjedda. Vi sitter inni hvalen, byen synker. Jazz er et tegn på det. Jazz og funk. Byens sjel passerer revy. Vi er to vandringsmenn med staver og skjegg i hvalen, ved et lite campingbord, vi drikker knark-te og skjelver.

Tekstene til *Swamped i sensation* har mange dystopiske element. Noen er groteske og grusomme, med sekvenser om blant annet voldtekter med knuste flasker. Men selv om det finnes noen vellykkede tekstpassasjer her er nok *Swamped i sensation* svakest av scenetekstene i boka. Det virker som om Sons of Liberty vil lage dårlig teater her.

Sons go solo

Boka inneholder også tekstmateriale fra soloprojektene til Kajaso og Lie.

I Lisa Lies prosjekt *Skogsunderholdning* (2007) dreier tekstene seg rundt underbevissthet, drømmer, paranormalitet, vold og seksualisert vold. Teksten er veldig pratete og fungerer ikke helt som litteratur, men den er ok som dokumentasjon. Jeg liker godt den uforutsigbare fantasien som skyter ut i alle retninger, mye småfint, men noe er hult.

Stina Kajasos soloprojekt fra 2008

heter *Knif*. I følge Kajaso er tema her: «Jordens undergang och en våldsam revolt mot apati». Teksten starter med «Note to self: Det kanskje inte verkar så, men jag vill muntra upp och väcka liv.» Og jo da, teksten både muntre opp og vekker liv – på en rocka og energisk måte.

Boka avsluttes med et manifest: «WE WILL DO ANYTHING TO AVOID BOREDOM». Og det er ikke måte på hva Sons of Liberty vil gjøre for publikummet sitt, alt fra seksuelle tjenester, til å pusse opp huset ditt eller se på video sammen med deg – eller:

And if you are feeling like you want to experience being a woman we will call you up to tell you 70 times a day that all the things you love doing are unnatural for you. Male activities such as drinking alcohol and having sex.

Bonusbok

Som bonusmateriale til boka kommer tekster fra Sons of Libertys siste forestilling *Pre sang real* (2009). Da jeg så denne forestillinga på Black Box Teater i vår ble jeg veldig begeistret. Jeg hadde stor sans for trashdramaturgien. Alt var blandet sammen uten noen form for narrativ struktur. Det er nettopp slik det kan være på en søppeldyng, i en roteskuff, på et lager, eller kanskje det er nettopp slik alt det populærkulturelle trashet vi har inn tatt i årenes løp ligger henslengt i hjernene våre. Korte scener fulgte på hverandre, referanse på referanse i ei salig røre. Og som jeg så på ei Dagbladforside her om dagen: «Alle forfattere med respekt for seg selv skriver om det mytologiske landskapet.» Her var det en mannlig forfatters versjon av det amerikanske som Dagbladet siktet til, men det samme gjelder for Sons of Liberty, det er det mytologiske landskapet de hele tiden refererer til – trash og høykultur, *Macbeth* og *My little Pony* – alt med en twist.

Både dialogene og settingen i *Pre sang real* fikk meg til å tenke på Samuel Becketts dramatik. Sons of Libertys skrothaug minnet om søppelboksene fra Becketts *Endgame* eller urnene i *Play*. Et gudeløst univers. Kanskje en dystopi. Den repetitive dialogen. Men aller mest var det



Sons of Liberty (Lisa B. Lie og Stina Kajaso) i *Pre Sang real*, 2009.

slutten av Becketts tekst *The Unnamable* jeg kom til å tenke på: «I can't go on. I go on.» Det var på en måte denne umulige muligheten Kajaso og Lie holdt fram.

Ja, forestillinga *Pre sang real* var en perle. På mange vis. Men teksten som bok fungerer dessverre ikke så godt. Den blir for inneforstått og hermetisk. Denne teksten er preget hastverk og hadde trengt mer redigering. Den skulle kanskje heller ventet til neste utgivelse fra Sons of Liberty.

Ja takk, begge deler!

Jeg er daglig leder og produsent i selskapet Blixten&co. Vi har produsert *MAMMA MIA!* i Oslo som snart har spilt i 2 sesonger. Og som spiller sin siste forestilling den 19. desember 2009.

Før jeg kom hit var jeg sjefprodusent ved Nationaltheatret, hvor jeg jobbet fra 2001 til 2007. Min erfaring fra både det private og det offentlige teatret er bakgrunnen for denne artikkelen. Jeg skal forsøke å trekke noen linjer i dette.

Blixten&co er Sveriges ledende selskap innen live underholdning. Selskapet ble startet i 2006. Vi etablerte oss i Oslo i 2007. I tillegg til musikaler produserer vi også blant annet konserter og gjestespill. *MAMMA MIA!* er vår første musikalproduksjon i Norge, og starten på et planlagt langsiktig samarbeid med Folketeateret i Oslo.

- Når vi er ferdige den 19. desember har vi spilt 211 forestillinger for et publikum på over 200 000
- Vi har fått strålende kritikker og mye oppmerksomhet
- Vi har fått Skuespillerforbundets rose for å være forbilledlig ryddige og skikkelige produsenter
- Vi har etablert oss som en sentral og profesjonell aktør i teaterlandskapet i Norge.

Det bør i Norge være god plass til både private og offentlige aktører. Vi i Blixten&co ønsker å være en aktør i grenselandet mellom det private og det offentlige. Vi vil ta det beste fra begge sider og finne en felles plattform.

Vi søker samarbeid med både private og of-

fentlige aktører, og ønsker å skape en ny arena for samarbeid. Vi har gjensidig mye å lære av hverandre, og ved å finne gode samarbeidsprosjekter vil vi skape et enda bedre tilbud til publikum.

Myter og antagelser

Teatermiljøet i Norge preges av mange myter og antagelser og ikke så rent lite gjensidig mistenksomhet og mistro. Det er interessant å få anledning til å se dette fra begge sider. Jeg gjengir noen få her:

1: I det private fokuserer man ikke i samme grad på kvaliteten på scenen:

FEIL. Det er kvaliteten vi lever av! Jeg opplever faktisk at det er enklere å argumentere for å prioritere kvalitet i produksjonen i det private, fordi kvalitet i alle ledd gir et bedre produkt å selge.

2: De statsstøttede teatrene har ingen økonomiske bekymringer og liten økonomisk kontroll.

FEIL. Man har svært stramme budsjetter på institusjonene. Og stort fokus på budsjettarbeid. Ansvaret som følger med bevilgningene er stort og det er mange oppdrag som skal fylles innenfor stramme rammer.

3: Gjensidig myte: De andre jobber mye mindre enn oss:

FEIL. Man jobber hardt i begge leire! Teater er en livsstil, uansett om du jobber på en institusjon eller på et privatdrevet teater!

Vi hadde alle tjent på en mindre fordomsfull holdning til hverandre, og en større gjensidig respekt.

Privat vs. offentlig

Jeg mener at det bør være formen på de ulike prosjektene som avgjør om de passer best i det private eller i det offentlige teatret. For en musikal som *MAMMA MIA!* har det vært en stor fordel å jobbe i det private. Vi har ingen andre



Gjesteskribent i dette nummer: **Maria Mediaas** er daglig leder i Blixten&co og produsent for *MAMMA MIA!* Foto: Elena Garms

MAMMA MIA! Folketeatret 2009. Foto: Brinchhoff/Mögenburg



oppdrag enn dette og har hele tiden kunnet legge til rette optimalt for denne ene produksjonen.

Alle føringene som følger med en *first class license* gjør også at det er en fordel med en slik organisering. Det er vanskelig for en institusjon, med egen kunstnerisk profil og oppdrag, å følge retningslinjene som følger med en produksjon som *MAMMA MIA!* Retningslinjer fra en internasjonal storproduksjon som dette kan fort komme i konflikt med oppdraget i det offentlige teatret, med fast ansatt personale, planleggingshorisont osv.

For oss var *MAMMA MIA!* akkurat dette vi ville ha. Vi kjøpte denne type lisens fordi vi ville skape en West End musikal i Oslo. Dette ble vi garantert gjennom kontrakten med *MAMMA MIA!* Det har vært svært lærerikt for oss alle og vi er utrolig stolte over resultatet. *MAMMA MIA!* på Folketeatret er en musikal av internasjonal kvalitet, men med vårt eget preg. Når formen er så sterk, gir det også rom for å gjøre det mer personlig innenfor rammene. Blant annet snakker alle sin egen dialekt på scenen. Vi har bergensk, nord-trøndersk, østfoldsk. Dette skjer svært sjeldent på institusjonene. Der er det en annen tradisjon.

Vi har ingen faste skuespillere i ensemblet. Alle har blitt valgt fordi de passer best til den eksakte rollen. Dette gjelder også alle andre ansatte. Vi har kunnet bygge en helt egen organisasjon, spesialtilpasset denne musikals behov.

På den andre siden skaper denne fleksibiliteten også en mangel på trygghet og langsiktighet for de ansatte. Og vi står hele tiden i fare for å miste folk vi gjerne vil beholde til neste produksjon.

Vi i Blixten&co har et langsiktig sam-

arbeid med Folketeatret. Vi skal produsere alle de store musicalene på teatret de kommende årene. Dette er et forpliktende samarbeid for begge parter, og vi har sammen ansvar for å skape kontinuitet i tilbudet og i å skape en profil på teatret. Vi er to separate organisasjoner, men med en felles plattform: Vi skal begge skape vår virksomhet rundt store musikalproduksjoner på Norges største musikalteaterscene.

At produksjonsselskap og teatret er to adskilte enheter gir mange fordeler. Vi har forskjellig kompetanse og ulike oppgaver og kan spesialisere oss på og konsentrere oss om det vi er gode på. Det viktige er at vi sammen skaper et godt og kontinuerlig tilbud til publikum og en forutsigbarhet i hva du kan forvente på denne scenen.

Like konkurransevilkår

Det som er viktig for oss alle er å skape en plattform med like konkurransevilkår for både private og offentlige aktører.

Det må påbegynnes et arbeid, på flere plan, også politisk. Det har lite for seg å legge begrensninger på hva man kan spille på institusjonene. Det er lange tradisjoner for å spille musicaler på de store offentlige teatrene og det er gjennom årene levert mange strålende musikaloppsetninger på offentlige scener. Og hva som er institusjonenes oppdrag er det opp til Kulturministeren å definere.

Situasjonen i dag er imidlertid at konkurransevilkårene er svært ulike. Når både Oslo Nye Teater, Det Norske Teatret og Blixten&co i samme år setter opp store internasjonale musicaler, hhv. *Les Misérables*, *Jesus Christ Superstar* og *MAMMA MIA!* har vi en tøff konkurranse i markedet og helt ulike økonomiske

utgangspunkt. Dette resulterer blant annet i at billettene til *MAMMA MIA!* har en høyere pris enn billettene til de to andre musicalene, selv om vi har lagt oss på det laveste nivået vi kan.

Det kan sammenliknes med to skobutikker, som begge åpner i byens største shoppingsenter, de skal selge sko av samme merke, men med ulik profil. De mener at det er marked for dem begge. Hvis man først har fått kundene til senteret for å kjøpe sko, er det bra med et stort tilbud. Men den dagen de skal åpne finner den ene eieren ut at den andre har gratis husleie, og kan selge samme skomerket 25% billigere. Dette vil alle forstå at ikke vil fungere.

Når den økonomiske situasjonen for oss avgjøres fra produksjon til produksjon blir det også vanskelig å skape kontinuitet i tilbudet. En større økonomisk forutsigbarhet ville ha gitt oss større stabilitet, noe som vil gagne både publikum, teatret, produksjonsselskapet og de ansatte. Og vært med å skape like konkurransevilkår.

Dette finnes det virkemidler for å oppnå. I andre land som f.eks. Danmark, er det et system for subsidiering av de private teatrene. Subsidiering kan skje gjennom direkte bidrag, dekket husleie eller andre tiltak. Gjennom en så stor oppsetning som *MAMMA MIA!* skapes også næring i byen for øvrig. 200.000 gjester skal bo og spise, og transporteres med både fly, tog og bil. Teater er en næring med stor verdi utover den enkelte oppsetningen.

Vi i Blixten&co ønsker å bidra til å skape langsiktige og gode privatteatertilbud som utfyller det offentlige. Og som ikke konkurrerer ut hverandre. Vi ønsker ikke å føre endeløse diskusjoner om hvem som skal sette opp hva. Dette gagnar ingen, og aller minst publikum.

Blixten&co er inne i en spennende periode. Vi har gode produksjoner på gang, og er i dialog med flere interessante partnere om samarbeid på tvers av grensene mellom det private og det offentlige teatret, og også internasjonalt. Vi har stor tro på at vi skal finne en balansegang i dette grenselandet. Og vi jobber bevisst med kvalitet og profesjonalitet. Og med gode samarbeidspartnere. Med ett mål – å by vårt publikum på en stor opplevelse, hver eneste kveld.

ANMELDELSER



Antigone i Trondheim

AV FINN IUNKER

.....
Sofokles: **ANTIGONE** Norsk tekst ved Hans Kristiansen.

Regi: Victoria H. Meirik. Scenografi og kostymer: Dagny

Drage Kleiva
.....

Det kanskje mest imponerende ved denne oppsetningen er at Victoria H. Meirik har lyktes i å skjære det veldige stoffet ned til en forestilling som bare varer i halvannen time og som like fullt skaper et konsistent og helhetlig uttrykk. Det er nemlig et krevende stykke som det er lett å gå seg vill i. Hans Kristiansens modernisering og «samskriving» av oversettelsene til Østbye og Vandvik kan riktignok få Sofokles-lesere til å gråte av raseri, men Meirik og ensemblet har bearbeidet teksten videre slik at den med enkelte unntak fremstår som tilstrekkelig moderne til

at ensemblet klarer å absorbere stoffet og dermed formidle det til publikum.

Antigone tilhører den såkalte Theben-trilogien, som ikke er noen egentlig trilogi, men som består av tre tragedier som alle har handlingen lagt til bystaten Theben og som skildrer labdakiderslekten (det vil si kong Laios' ætt): *Antigone* (442 f.Kr.), *Kong Oidipos* (ca. 427 f.Kr.) og *Oidipos i Kolonos* (ca. 406 f.Kr.). Om man fulgte sagaen kronologisk, ville stoffet i det første stykket komme sist. Kong Oidipos får fire barn med sin mor lokaste: sønnene Eteokles og Polyneikes, og døtrene Antigone og Ismene. Etter Oidipos' død skal sønnene styre i Theben annethvert år. Dette går selvfølgelig riktig galt, for Polyneikes angriper Theben mens Eteokles sitter ved makten. Begge sønnene dør – Eteokles som helt, Polyneikes som fiende av staten. Av kong Laios' ætt er det nå bare to slektninger tilbake, Antigone og Ismene. Idet *Antigone* begynner, er lokastes bror Kreon blitt konge i Theben.

Handlingen i en gresk tragedie strekker seg sjelden over et døgn (i farten kommer jeg ikke på en eneste som gjør det), og hva gjelder Kreon, kan man si med Jack Bauer: *This is going to be the longest day of his life*. Av tittelen på stykket kan man få inntrykk av at det bare handler om Antigone, men det er vel så mye en undersøkelse av Kreon, hans overmøte og fall.

Handlingen er som følger. Antigone og Ismene møtes i grålysningen, og Antigone forklarer at hun ønsker å begrave sin døde bror Polyneikes, til tross for at han er en erklært fiende av staten (*prologos*). En vakt forteller Kreon at noen har forsøkt å gravlegge Polyneikes. Kreon blir rasende; han ber vakten finne forbryteren og dømmer samtidig vedkommende til døden (*første episode*). Vakten kommer tilbake med Antigone, som straks tilstår og som ikke viser noen anger (*andre episode*). I et bittert møte med sin sønn Haimon, som er forlovet med Antigone, gjentar Kreon at Antigone skal bøte med livet for sin ugjerning, og Haimon stormer ut, rasende (*tredje episode*). Antigone føres frem for Kreon en siste gang; begge står på sitt, og Antigone holder en lang avskjedstale før hun forlater scenen (*fjerde episode*). Den blinde seer Teiresias ledes inn på scenen, og Kreon forsøker å reversere prosessen – selvfølgelig altfor sent – når han får et forvarsel om at Haimon vil dø (*femte episode*). Sofokles introduserer nå Kreons kone

Euredike, som får høre at Haimon har begått selvmord ved synet av Antigones lik (*sjetten episode*). Stykket slutter med at Haimons og Euredikes lik blir båret ut på scenen, og Kreon ser de fulle konsekvensene av sine handlinger (*exodos*).

Glassklart

Hva gjelder opptakten til stykket, kan det være vanskelig for noen hver å holde rede på alle trådene i myten, og en introduksjon til stykket kan synes både ønskelig og nødvendig. En slik innledning må imidlertid være både klar og kort, for 1300 vers med en kompleks handling i en for mange fjern setting skal følge etter den. Meirik løser denne oppgaven fortreffelig ved å la Hildegunn Eggen og Mona Jacobsen fremføre et forspill oppe på scenen; med den foreløpig skjulte scenografien bak seg, foran seg i magehøyde en liten kasse sand. Koret fører oss kjapt, men glassklart – og morsomt – igjennom forhistorien til *Antigone*, alt sammen mens de blir videofilmet slik at vi ser sandkassen og hendene deres projisert på veggen bak dem.

Videoprojeksjoner benytter Meirik seg av også videre utover i forestillingen, uten at det virker å være noen grunner til det. Hun filmer bare det vi selv ser, og Gamle scene på Trøndelag Teater er en liten, intim scene der vi har god oversikt over det som foregår på scenen. Det er heller ingenting i teksten, eller i regiens aksentuering av den, som nødvendigvis gjør et slikt kraftig virkemiddel.

Virkemiddelet kommer imidlertid fint til sin rett i det aller siste scenebildet, der – om jeg husker rett – Ismene synger noen strofer fra Oasis' *Wonderwall* mens et bilde av henne er projisert på veggen bak. Denne lille scenen blir et intelligent *post scriptum* der Oasis' tekst utenfra kommenterer det vi har sett og hørt, og der det kornete videobildet, forøvrig pent rammet inn av den nå dunkle belysningen, bidrar til å skape et sentimentalt, men emosjonelt fint punktum for forestillingen.

Etter forspillet åpenbarer scenografien seg. Her er laget et heller klaustrofobisk rom med svære sponplater til vegger; bak og på sidene er det montert inn svingdører, som skuespillerne kan entre og forlate scenen gjennom, og som nå og da settes åpne – en slags spatiale pauser som gjør rommet luftigere. Rommet som sådan kan minne om en førborgerlig stue fra 1700- eller 1800-tallet, eller retttere sagt som

en abstrakt og allegorisk kommentar til en slik stue (i og med de bare, grove sponplatene). Over disse veggene henger det mesteparten av tiden en blodig dressjakke som vi raskt forstår skal symbolisere Polyneikes' lik, altså en størrelse som aldri er present i handlingen, men som på en og samme tid er en elsket bror som fortjener en verdig begravelse, og en hatet fiende av staten som ikke fortjener noe som helst.

En slik scenografi tjener et dobbelt formål. På den ene side trekkes teksten ut av sin samtidighet: I likhet med andre tragedier foregår ikke Sofokles' *Antigone* inne i en stue, men ute foran en borg. På den annen side trekkes ikke teksten helt opp til vår egen tid, men beholder et fortidig preg. Inntrykket av å se inn i en vagt definert fortidig stue forsterkes av skuespillerens kostymer, der ihvertfall mennene er kledd i sort, grått og hvitt, og inntrykket forankres ytterligere i spillestilen, der eksempelvis korføringen (Trond-Ove Skrødal) aller mest minner om en slags butler eller sjef for tjenerskapet hos en storborgerlig familie. Det visuelt vagt definerte rommet komplementeres av en sparsom og i grunnen elegant bruk av rekvisitter: Her finnes to røde bøtter, to røde termosier og to grønne mopper, men det er omtrent alt.

Oversettelser

I og med den tekstlinjen som Meirik har lagt seg på, gir scenografi, kostymer og rekvisitter en god ramme for skuespillerens behandling av Sofokles' univers, for når teksten ikke lenger har noe visuelt feste i Sofokles' samtid (som den ville ha hatt dersom skuespillerne for eksempel hadde stått på koturner foran en borg), savner man heller ikke at mange religiøse lag i den er strøket (først av Kristiansen, deretter av Meirik og ensemblet). Dessuten støtter spillestil og det visuelle apparatet opp om det alderdommelige preget som forestillingsteksten like fullt blir sittende fast i. Men teater og regissør har tross alt gitt seg selv en bortimot umulig oppgave når de velger å gi seg i kast med en av dramahistoriens mest kjente, mest diskuterte og samtidig eldste tekster, og Meirik kommer helskinnet fra det.

Hun har nemlig ikke hatt det beste utgangspunktet. Den aller mest kjente passasjen i stykket, og det kanskje mest feirede korpartiet i hele den vesterlandske litteratur overhodet, er den såkalte «Ode til mennesket», det vil si korets andre sang eller første *stasimon*.

Sangen er en vidtfaunende beskrivelse og vurdering av menneskets skaperkraft, og gjennom fire strofer kommenteres kontroll over naturen (*strofe a*), kontroll over dyrene (*motsrofe a*), beherskelse av de mange kunster, herunder medisin, fornuft og ingeniørkunst (*strofe b*), og til sist vurderer koret menneskets bruk av disse talentene (*motsrofe b*).

Østbye oversatte første strofe (v. 332ff.) slik på 1920-tallet:

Meget er mektig; dog intet har makt større enn menneskets. Modig og kjekk farer han over det sortnende hav trossende bølger som hvelver sin kam over ham tårnhøyt i vinterens storm, og jorden, den høyeste guddom i rang, som aldri kan trettes og aldri forgå, piner han år efter år med sin plog, når frem og tilbake med hestenes spann han velter dens fruktbare muld.

Alle som har stiftet bekjenskap med denne strofen, vet at adjektivet «mektig» i første vers ikke er dekkende for de mange betydningslag som ligger i det greske «deiná». Mark Griffith skriver i sin kommenterte utgave av *Antigone* (Cambridge, 1999) at mens Aiskylos' bruk av ordet, i en tidligere tragedie, gir assosiasjoner til noe «almost entirely sinister», blir det i denne oden til Sofokles raskt «obvious that the epithet has been chosen precisely because of its multivalence (terrible, awe-inspiring, wonderful, strange, clever, extraordinary)». These two first lines [of the song] thus open up for humankind an almost infinite range of possibilities.» Som nøkkelsted i teksten gir dette den kanskje enkleste inngangen (eller den inngangen som hurtigst kan gi resultater) for den som vil prøve seg på en tematisk analyse av *Antigone* eller undersøke Sofokles' utsyn over tilværelsen, eksistensens tragiske klangbunn. Mennesket er mektig, merkelig, fryktinggytende og så videre. Det er derfor det går som det går. Overfor menneskenes veivalg og prioriteringer må stundom selv gudene melde pass. Goethe skriver et sted at «es fürchtet die Götter / Das Menschengeschlecht» (min understr.; menneskeslekten frykter gudene). Heiner Müller oppdaget en gang en trykkfeil i en utgave av Goethe, i nettopp dette diktet, og transporterte det straks over i sitt eget corpus, til et dikt han simpelthen kalte «DRÜCKFEHLER/MISPRINT (nach Goethe)»,

og som i sin helhet lyder slik: «Es fürchten die Götter / Das Menschengeschlecht» (min understr.; gudene frykter menneskeslekten).

Nå har som nevnt Meirik – kanskje klokkelig – styrt unna religiøse tematikker i sin presentasjon av stoffet, men hva gjelder Østbyes oversettelse: Problemet er ikke at mennesket hos ham er «mektig» (og bare det); problemet er at det synes nærmest umulig å finne et norsk ord med stort nok spenn i seg. Hölderlin prøvde seg med «ungeheuer» (uhyrlig); Robert Fagles' oversettelse for Penguin (1982) har som et utvidet førstevers «numberless wonders / terrible wonders». Nei, det er ikke lett å vite hva man skal gjøre.

Banalisert

Det mest skuffende med Hans Kristiansens versjon, samskrivningen av Østbye og Vandvik som Trøndelag Teater også brukte da teatret satte opp *Antigone* i 1969 (regi: Stein Winge), er at det tydeligvis ikke er gjort noen overveielser om hva Sofokles kan ha hatt i tankene eller hva slags emosjonelt, intellektuelt og religiøst landskap som tragedien beskriver. I Oden til mennesket er koret stadig en kommentator, men hos Kristiansen virker kommentarene mer tilrettelagt for et TV-program om menneskets natur og menneskets plass i naturen:

Jorden er rik på underverk. Største under er mennesket selv. Modig og sterk legger han ut på det stormfulle hav, styrer sin bår gjennom brenning og brått på de brusende, gråsvarte bølger. Og jorden, vår mor, den eldste blant guder, uforgjengelig, evig tålmodig, piner han år efter år med sitt plogjern. Med hester pløyer han fure på fure.

Strofen var ikke fullt så banal i munnen på Hildegunn Eggen og Mona Jacobsen, faktisk turnerte de hele oden ganske bra, men Trøndelag Teater føyer seg dessverre inn i en lang og vond tradisjon i norsk (tekstbasert) teater der det i beste fall synes helt tilfeldig hvordan klassikere på fremmede språk behandles. Med klassikere kan man selvsagt gjøre hva man vil, og kanskje kan man ikke bebreide teatret for at det ikke tar på seg kostnader forbundet med å frembringe en helt ny oversettelse av stykket. Dessuten er det ingenting å si på at teatret i 1969 ønsket å skrive «ned» Østbye og Vandviks oversettelser til prosa, som er lettere for skuespillerne å arbeide med, eller

at teatret ønsket å gjøre språket mer moderne. Men det må finnes noen grenser, selv for nordmenn. Hos Oxford University Press har man i en årrekke bevisst satset på å la poeter og filologer samarbeide for å skape nye oversettelser av tragediene, og det finnes derfor i dag et rikt tilfang av moderne oversettelser, klare til bruk. Trondheim har mange gode forfattere, og NTNU har et klassisk institutt med ihvertfall to greskkyndige forskere. Det virkelig skuffende med denne oppsetningen av *Antigone* er at teatret åpenbart ikke har tenkt tanken at produksjonen kunne berikes av poetisk og filologisk kompetanse som det har i sin umiddelbare nærhet.

Meirik blir dermed stående mer eller mindre alene med et sammensurium av en tekst som selv i 1969 må ha fremstått som gammelmodig. Som nevnt har hun og ensemblet arbeidet videre med Hans Kristiansens tekst, og med gode resultater, men når den flere steder likevel lugger, lugger det også for skuespillerne. Det skal sterk rygg til for å bære dette mektige (veldige, skrekkingytende, smarte) universet, og teatret kunne med fordel gjort det enklere for de medvirkende.

Hva gjelder skuespillerprestasjonene, kler både Silje Lundblad som Antigone og Harald Brenna som Kreon sine roller godt, men det mest påfallende, i positiv forstand, er at ingen av skuespillerne stikker seg for mye ut. Riktignok portretteres budbæreren av Trond Peter Stamsø Munch som en bajas, men dette er først og fremst et regiproblem: Også Sofokles tegner ham som en lattervekkende person, og jeg skulle ha ønsket at Meirik hadde stolt mer på teksten akkurat her. Men alt i alt viser ensemblet sin styrke ved å fungere godt som lag, som ensemble. Slikt er alltid gledelig å se.

Svein Tindberg, Kiristi Stubø og Maria Henriksen i *Lys*. Regi: Eirik Stubø, Det Norske Teatret 2009. Foto: Erik Berg



Stillsam meditation

Regissören Eirik Stubø har nästan gjort Noréns *Lys* till en ballett eller dödsdans.

AV ENEL MELBERG

Lars Norén: **LYS** Overs:Tove Bakke. Regi: Eirik Stubø. Scenografi og kostyme: Kari Gravklev. *Lys*: Ellen Ruge. Det Norske Teatret, Scene 2

Det bestående intrycket: en bild. Det snöar och snön faller mjukt över scenen, täcker den och fastnar i människornas hår. De ritar spår i den när de korsar den härs och tvärs, koreografiskt likt dansare, förbi varandra, lite närmare varandra och så förbi igen. Mitt på scenen står en svart handväska.

Väskan är tomrummet, frånvaron av henne som gått bort och lämnat scenen, hon som är död. Allt kretsar kring henne. Allt kretsar kring döden och dem som lämnats kvar. Om henne får vi knappt veta någonting, hennes motiv, för det är fråga om självmord, får vi, eller de anhöriga inte veta. Men de kan vara antydda i de Schubert-Lieder, framförda av en kvinnlig röst, som de agerande då och då står blickstill och lyssnar till vid rampen: framför allt kanske i den utelämnade strofen i *Der Lindenbaum*:

Du fändest Ruhe dort (Du skulle finna ro där / där skulle du finna ro).

Det är de efterlevandes sorg, eventuella skuld och frågor som det hela kretsar kring. Sonens vrede: hur kunde hon lämna mig! Dotterns försök till inlevelse och skuldbelägg-

ning: var det kanske pappas fel? Mannens oförstående: han trodde de hade det bra. Men också hans sätt att hålla det ifrån sig genom att redan på sjukhuset inleda ett nytt förhållande, med en yngre kvinna som är invandrare, städerska och som städar upp efter liken.

Fosse

Här ställs kanske skuldfrågan på sin spets: en man som så snart glömmer sin hustru för en annan, har han nånsin kunnat älska henne? Eller är det i stället så att hans sorg är så stor eller han själv så rädd för smärtan att han måste göra denna undanmanöver? Det nya förhållandet befinner sig så i sin linda att man inte kan göra någon prognos. Men man får glimtar av Kvinnans-Städerskans egen sorg; hon har uppenbarligen begravt två egna barn, men vill inte tala om det. Hon kan inte heller dela sorgen med barnens far, som kommer in med deras aska. Sammanfattning: Alla går och bär på sin sorg, sin egen form av sorg, ingen kan delge den de andra och ingen kan hjälpa de andra. Min sorg är min, min död är min. Jag står ensam inför det oundvikliga. Det snöar.

Stycket är ett kammerspel för en kvintett. Man kan, och kanske särskilt i Norge, tänka på Jon Fosse, och i början gjorde jag det också, detta avskalade, renrakade språk, detta stilerade spel, som av regissören Eirik Stubø nästan gjorts till en ballett eller dödsdans, med spåren efter människorna ritade i den vita snön på scengolvet. Det existentiella dramat med en död, gåtfull person i centrum. För det har utmärkt Noréns senare dramer och egen regi; detta sökande efter en nollpunkt, denna avdramatisering, detta avskalande och nedtonande. För mycket Fosse, kan man kanske tänka.

Men så sker plötsligt någonting som bär ett typiskt norénskt märke: det ringer i en mobiltelefon. Det tar ett tag innan personerna på

scenen förstår att det kommer från väskan, mammas väska, den dödas väska, det är som en hälsning från henne själv. Det kommer som en chock både för familjen och publiken. Det är nästan lika hädiskt som när en kvinna i en av Noréns tidiga pjäser kommer in med en dammsugare på scenen och börjar suga upp den döda moderns / svärmoderns aska.

Denna katharsiseffekt för åskådaren; en chock som ger humorns lättnad åt någonting tragiskt, denna freudianska Vits! Det är om-isskännligen Norén. Det snöar, men där står en svart väska med en mobil i.

Norén tar alltid upp existentiella och moraliska frågor, men han tar alltid också upp relationer. Även om du står ensam, så står du i relation till andra. Och mellan våra ensamma existenser utspinner sig en mängd trådar, mer eller mindre spända, mer eller mindre laddade och dramatiska. Det är i dessa trådar våra liv utspelar sig. Det är inte i förhållande till någon Gud, eller frånvaron av en sådan. Det handlar inte om någonting hinsides, utan om våra ensamma liv, här och nu.

I det här dramat snöar det. I andra kan det vara löv som faller eller detaljer som styr. Det kan vara märkeskläder och dyra vanor, eller det kan vara en bunkertillvaro, flyktingskap och krig eller det kan vara skrämmande rasistiska åsikter. Det är alltid fråga om vår relation till andra, vår skuld, vårt ansvar.

Variation på ett tema

I den här uppsättningen av ett av Noréns sena kammerspel (som han har skrivit många av, oftast flera samtidigt) har alltså regissören poängterat att det är variation på ett tema. Skådespelarna utövar sin virtuositet med små medel. Mannen, spelad av Svein Tindberg, är precis så oförstående, undanglidande, hjälplös som rollen kräver, Sonen, Tobias Santelmann så barnsligt uppfordrande och Dottern, Kirsti Stubø, så naket sörrjande, spörjande, antydande, anklagande. Kvinnan-Städerskan är tappert kämpande, mänskligt förstående och samtidigt självskyddande.

Stillheten mellan satserna, snön som faller över Kari Gravklevs sköna scenbild, Schubertsångernas vemod, rösten från andra sidan graven, och inte minst ljussättningen, mörkret i ljuset och ljuset i mörkret, allt detta ger en stillsam meditation över villkoren här och nu, för oss som är kvar men också ska dö.

Kjersti Holmen og Bjørn Skagestad i *Fanny og Alexander*, regi: Kjetil Bang-Hansen. Nationalteatret 2009. Foto: L-P. Lorentz



Elegant, men safe

Fanny og Alexander er en underholdende forestilling og en maktdemonstrasjon fra landets mest ressursrike teaterinstitusjon. Er det noe de har spart litt på, er det fantasien.

AV ESPEN RØSBAK

Ingmar Bergman: **FANNY OG ALEXANDER**

Bearbeiding og regi: Kjetil Bang-Hansen.

Scenografi: John-Kristian Alsaker. Kostyme: Tine Schwab. Nationalteatret, 8. november 2009

Det står allerede skrevet: Det hele er velspilt, scenografien er storslått og solid, ingen kjeder seg. VGs overstrømmende sekser-trilling, som første dagsavis ute med anmeldelse, hadde noe for seg. Den tar nemlig som uuttalt utgangspunkt plikten vi har til å reise oss og applaudere i 6-7 minutter

når noen lever opp til sitt formål, når noen er seg selv, som det heter i norsk folketro.

Forestillingen har et sentralt forelegg ved siden av Bergmans film og manus/bok: myten om Nationalteatret. Ensembleet har laget et show som er identisk med mine positive fordommer om den gamle institusjonens identitet, karakterisert av perfekt samspill mellom psykologisk-realistisk spillestil og storslått, gjennomført, illusjonistisk kostymedrama, alt nøye skrudd sammen for et opplyst borgerskap. Derfor er NRKs Karen Frøstand Nystøl presis når hun i overskriften kaller stykket «et løft for Nationalteatret». Det er mindre sikkert om det er et løft for det fascinerende bergmanske konseptet *Fanny og Alexander*.

Verdens aller første dramatisering av *Fanny og Alexander* bringer nemlig på en elegant og selvsikker måte ikke så veldig mye nytt til bordet.

Advarsel: Regelstridig sammenligning følger

Oppsetningen er på forhånd utstyrt med instruksjoner om at vi for all del ikke skal sammenligne med filmen. Det er et urealistisk krav. For det første er det helt umulig for alle som har sett den, for det andre burde det interessante være å finne nettopp i samklangen mellom de to perspektivene på den Ekdahlske tragikomedia.

Det skal derfor være skrevet: Filmene er be-

dre.

Blant dens store styrker er det psykologiske spillet kameraet tålmodig dissekerer. På teateret må erstatningen for kameraet bli en scenisk vektlegging av relasjoner og sosialt samspill. Regissør Kjetil Bang-Hansen går klokkelig i den retningen. Han setter i stand store koreograferte tablåer og parallellkjøring av scener fra fortellingen. Ofte lykkes det, i gode partier forstår vi (og kjenner igjen) fortellingens paradokser. Ensembleet tar seg imidlertid dårlig tid med dialogene. Det hindrer de fleste tilløp til ny innsikt i materialet.

Savner teaterblod

Jeg ser også forjeves etter noe på scenen i Oslo som lever opp til filmens troverdige skildring av barnas intense blikk og deres fantasiverden. Både i de gode tidene i familien Ekdahls hus, og i de onde, er det framstillingen av Alexanders livlige forestillinger som gir det hele en ekte magisk aura. Her har ikke Bang-Hansen våget nok, spesielt ikke i siste del. Okseblod kunne runnet fra scenekanten, et hologram av Gud Fader kunne ha sprunget fram, uten at det hadde vært å overdrive.

Problemet kan være at ensemblet selv faktisk ikke har klart å løsrive seg fra filmen – noe Dagsavisens Anette Therese Pettersen antyder når hun anklager stykket for å ha et «filmkompleks». Personene ser likedannde ut, og omtrent de samme delene av historien er



plukket fram. Lars Ring i *Svenska Dagbladet* er ikke like drepende i sin kritikk, men også han svært avmålt. Ring beskriver forestillingen som en hyllest til verket. Til premieren hadde jeg følge av ei venninne som ennå ikke hadde sett filmen, og hun sa det samme sterkere og litt slemmere: Det fungerer veldig bra som en litt lang filmtrailer.

Conradi ex machina

Alexander er fortellingens brennpunkt. Han, og søsteren Fanny, betrakter med undring og innlevelse slektens kroppsliggjorte fering av livet i første del. Deretter snus tilværelsen hans på hodet når faren Oscar (Kim Haugen) dør. Enda verre blir det når mor tar barna med til sin nye ektemann, biskop Vergéus (Bjørn Skagestad). Hans hjem er et regelrett skrek-kabinett – interessant stilisert og passende barokt innredet av scenograf John-Kristian Alsaker. Der, i den onde biskopens klør, setter Aleksanders kvaler og lidelser den tematisk sentrale motsetningen mellom virkelighetens harde fordringer og fantasiens søte flukt på spissen.

Jeg syns tretten år gamle Skage Steinsson Lem gjør en strålende jobb i rollen som unge Alexander. Han har fått akkurat nok plass til at det sentrale perspektivet hans rolle forvalter blir tatt vare på.

Mindre forståelse har jeg for Kåre Conrads versjon av den samme karakteren som vok-

sen. Iført detektivklær (bare forstørrelsesglas-set mangler), som en lett slentrende deus ex machina, dukker han med jevne mellomrom opp og kommenterer handlingen med rene plattheter. Hvorfor har han ikke fått en stiligere funksjon, om han først skal være med?

Den voksne betrakteren (eller regissøren?) kunne antakelig blitt en leken vri på et av fortellingens viktigste motiver, teatrets dobbelhet og illusjoner. Men her blir det altså med slentring og ubearbeidede replikker.

Ukjent farskap?

Jeg reagerte også umiddelbart negativt på et annet regivalg, nemlig at Alexanders mor, Emilie, ser ut til å forskuttere grusomheten i stykkets andre halvdel allerede fra starten. Hun er sminket nærmest som et lik, og Kjersti Holmen gestalterer henne på en innbitt og innesluttet måte stykket gjennom. Her kunne man vel kostet på seg litt dynamikk?

Men på dette punktet slo nok mitt eget filmkompleks inn. Når jeg får tenkt meg litt om, blir det klart at det statiske mørket i Emilies ansikt kan være motivert av noe helt særskilt. Bang-Hansen henter nemlig fram et element fra historien som ikke vektlegges i filmen: at Oscar Ekdahl ikke er Fanny og Alexanders egentlige far.

Det forførende med denne tanken er at den også antyder en uortodoks forklaring, ikke bare på Emilies raske nygifte, men kanskje også

biskop Vergéus fanatiske tuktt av Alexander og hans eiertrang ovenfor de to barna. Vil Bang-Hansen faktisk ha oss til å lure på om biskopen er barnas biologiske far? At en slik tvetydighet i det hele tatt melder seg, er unektelig interessant, selv om bokmanuset som er underlag for forestilling gir en mer plausibel forklaring.

Framtiden foran seg

I all hovedsak holder ensembleret på Nationaltheatret seg i det trygge. Bergmans historie presenteres i hovedsak slik vi kjenner den, i et tempo som rett nok gjør at vi ikke kjeder oss – men også hindrer at vi får føle den påkrevde uro.

«Det er nødvendig, og ikke det minste skammelig, å glede seg over den lille verden,» sier levemannen Gustav Ekdahl og sikter blant annet til teatrets glæder. Vi får altså la oss begeistre litt, og ikke drømme om all verdens kreativitet og kritisk Bergman-tolkning. De tusener som har booket billett går sannsynligvis først og fremst etter underholdning av solid kvalitet. Når Nationaltheatret lever opp til seg selv, er det ingen grunn til å forvente noe annet.

Jeg ser ikke bort fra at forestillingen har framtiden foran seg. Kanskje ser vi den som reprise november etter november i huset nederst i Spikersuppa. Jeg ser også gjerne at noen andre prøver seg på stoffet, for ingenting tyder på at potensialet i stoffet er uttømt.



Hans-Erik Dyvik Huseby som Jesus, *Jesus Christ Superstar*, Det Norske Teatret, 2009. Foto: Fredrik Arff

Ikke akkurat superstjerne

Jesus Christ Superstar spriker på alle nivåer, men redder seg inn på skuespillerplan.

AV KJETIL RØED

Tim Rice: **JESUS CRHIST SUPERSTAR**

Oversettelse: Ola E. Bø. Regi: Erik Ulfsby. Musikk: Andrew Lloyd Webber. Koreografi: Belinda Braza. Scenografi: Nora Furuholmen. Dramaturg: Ola E. Bø. Musikalsk ansvarleg: Svenn Erik Kristoffersen. Lysdesign: Terje Wolmer /Ola Bråten. Det Norske Teatret, 10. september, 2009

Historien utspiller seg – denne gangen – en rekke steder: Jerusalem, trafikkmaskinen under Oslo S, Midtøsten, nazi-Tyskland. Menneskene vi treffer er – jeg hadde nær sagt selvfølgelig – de nederst på rangstigen: kriminelle, prostituerte, uteliggere og tiggere (noen romani-utgaver finnes også). I denne brogete mengden finner vi Jesus i Hank von Helvetes skikkelse: med solbriller, pelsfrakk eller bar overkropp, kjempemessige beltespenner og annet bling bling. Ingen typisk Kristusfigur altså. Man kan jo lure på hvorfor han fortsatt må kle seg som en rockeartist, det er jo ikke akkurat nips han har på seg, men det fungerer likevel som en viderførelse av rolleskikkelsen han spiller i *Turboneger*. Å dekke over denne offentlige personaen ville også vært kunstig.

Mot parodien

Rundt mengden og Kristus dukker det opp forskjellige maktskikkelser. Som Helvetes fremste motaktører finner vi Judas Iskariot, eminent spilt av Frank Kjosås, som er dømt til å forrædre Kristus, og Maria, som fremføres av en utmat-

tet junkie-versjon av Karoline Frogner. Begge spiller svært solid og har en fantastisk stemmeprakt som, teknisk, går Hank von Helvete en høy gang. Utover hovedpersonene finnes det ofte en formidabel mengde statister, hentet inn fra Bårdar, som gjør det ganske folksomt og kollektivt på scenen. Jeg syns nok at det blir i overkant mange tiggere og utskudd etter hvert – det grenser tidvis mot det parodiske.

Atle Halstensens musikalske omarbeidelse fungerer stort sett meget bra – jeg blir tidvis imponert av smidigheten i Ola E. Bøs oversettelse av dette til nynorsk. En slik gjendiktning kunne lett blitt stivbeint, men det er den ikke. Scenografen Nora Furuholmen tar scenerommet med brask og bram, må man kunne si, om enn ikke alltid med like stort hell: Scenen er et oppkomme av rekvisitter, mennesker og referanser til hendelser og historiske epoker og skikkelser. Pontius Pilatus spilles av en opplagt Hildegunn Riise. At hun er kledd i en SM-lignende drakt og omgitt av Securitas-vakter blir stående uforklart – og er i grunnen litt irriterende. Hva er hensikten med dette?

Rotete manus

De forskjellige myndighetsskikkelserne ellers er kledd i en variert mengde fascistiske eller totalitære draktdesigner: Menneskene er, som stedene de befinner seg, en montasje som henter sitt materiale fra alle tenkelige tider og steder. Muren mellom Israel og Palestina, kanskje også Berlinmuren, er der; togskinner inn mot Auschwitz, Kreml-muren, palestinasjerf, Ghadaffi, latinamerikanske diktatorer, og, altså, dagens Oslo. Hvorfor denne svært rike historiske flaten? Jeg antar dette skal understreke det universelle i lidelsesbudskapet, at dette kan skje, eller faktisk gjør det, overalt, til alle tider. Likevel er valget, manussmessig, rimelig kaotisk. Det er i det hele tatt vanskelig å forestille seg en konsistent ramme for alle disse elementene. Så sprikende blir det til tider, at det er villledende og forvirrende. Jeg har stor sans, for eksempel, for at Judas Iskariot avslutter hele

forestillingen som Heath Ledgers versjon av Joker fra Christopher Nolans *Batman Begins*, men hvorfor han er sminket som Pete Doherty i resten av forestillingen er ikke så lett å forstå. På dette punktet har Det norske teateret bommet ganske stygt.

Denne versjonen av musicalen har, uansett, en meget selvstendig form. For det første på grunn av Hans-Erik Dyvik Husby, altså Hank von Helvete fra *Turboneger*, som viser seg å være et svært godt valg for denne rollen. Ikke fordi han er noen god skuespiller (det er han ikke) men på grunn av den ukunstlede fremtoningen han har, hans skjørhet og nervøsitet og hans sceniske nærvær. Huseby er snarere en anti-skuespiller. Da jeg så stykket kunne jeg ikke unngå å tenke på en filmhistorisk parallell: nemlig Piero Pasolinis valg av Enrique Irazoqui som Kristus i *Matteusevangeliet* (fra 1964). Både Irazoqui og Huseby har en gjennomført ukunstlet spillestil, de prøver ikke engang, kunne man si, noe som tilfører den bibelske rammen en tilstedeværelse som trekker fortellingen mot realismen. Nå kan ikke *Jesus Christ Superstar* sammenlignes med Pasolinis marxistiske omskriving av bibelhistorien, men parallellen er klar mellom disse skuespillerne.

Skjør frelser

Huseby har også en nervøs og skjør tone i alt han gjør – som grenser mot oppgitthet, eller, i det minste, en gjennomgående offeraktig rolle. Kristus er ikke noen helt her, på ingen måte, og – som det skal vise seg – er det snarere andre som må ta seg av ham. At Kristus fremstilles med en nærmest dokumentarisk-realistisk stil, og etableres som svak og skjør, tilfører stykket noe avgjørende nytt. Ikke som omfortolkning, men spillestilmessig. Huseby gjør hele *Superstar*. Men han er utvilsomt best i førstehalvdelen; etter hvert – kanskje fordi han blir sliten, det kan i grunnen virke slik – har en noe mer matt fremtoning og faller i bakgrunnen for Judas og Maria, som er like energiske gjennom hele forestillingen.

Slutten av forestillingen er dessuten en liten perle – selv om den ikke spiller noen helt konkret narrativ funksjon. Judas, utkledd som Heath Ledgers Joker, er dirigent for resten av skuespillerne som spiller i et lite orkester. I bakgrunnen finner vi Kristus på et stort neonkors. Med ett er han imidlertid borte – noe som er en meget godt utført tryllekunst så vidt jeg kan se. Vakkert!

Trine Wiggen som Valerie, Kaia Varjord som Cosmo Girl (bak). Foto: Gisle Bjørneby



Nakent feminist-drama

AV KJETIL RØED

Sara Stridsberg **VALERIE SOLANAS SKAL BLI PRESIDENT I AMERIKA** Oversettelse: Monica Aasprong. Regi: Kjersti Horn. Scenografi: Tine Schwab. Kostymer: Susanna Hedin. Lyddesign: Erik Hedin. Torshovteateret, 29.8.2009

Valerie Solanas skal bli president i Amerika er en dramatisering av Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten*, som hun vant Nordisk Råds litteraturpris for i 2007. Stykket har tidligere vært oppsatt på Dramaten i Stockholm, omarbeidet av Stridsberg selv, og nå er den altså her i Oslo. Det er flere ting som fungerer godt her, men like mye som ikke gjør det.

Stykket starter, som boka, *in medias res*, rett på sak: Valerie Solanas lokaliserer på «et hotellværelse i Tenderloin District, horestrøket i San Francisco.» Rommet er skittent, laken og seng er nedpisset. Solanas selv er også en svært rusten skikkelse, som nirøyker og kretser, nevrotisk, rundt senga og drodler om sitt eget liv. Vi får umiddelbart inntrykk av at dette er et slags requiem. Gjerne, også, et requiem for en drøm eller for Solanas militante feminisme.

Lite persongalleri

Rundt senga dukker hennes mot opp, Dorothy, spilt rått ømt av Frøydis Armand. Armands versjon av Solanas mor fungerer godt, hun klarer å lade det sparsomme sceniske rommet med

et nærvær som balanserer mellom resignert utmattelse, seksualisert livsglede og naiv livsforståelse. En annen person som dukker opp er Daddy's Girl, spilt av Marte Engebrigtsen. Hun agerer som en slags journalist, og beveger seg jevnlig i stykkets ytterkant når hun leser sceneanvisningene. Dette er en litt uavklart skikkelse som jeg ikke får helt tak på, det hadde virket mer konsistent om denne delen av romanen hadde blitt oversatt til en klarere voiceoverfunksjon eller, for den saks skyld, en mer fullblods jorunalistkarakter. I romanen svarer Daddys girl til forfatterens alter ego i romanen.

En annen skikkelse i Solanas liv er Andy Warhol som her spilles av Monna Tandberg – hun får frem Warhols fundamentale androgynne, kjønnsnøytrale, vesen, foruten hans underliggende angst og fascinasjon for andres identitet. Dette blir spesielt synlig i scenene hvor Tandberg/Warhol filmer publikum: filmen blir projisert i realtime på veggen bak sengen. Disse scenene er interessante, fordi de skisserer hvordan historiske personer kan fungere som skjelett for vår egen identitet: Warhol hadde, som han sa, ingen identitet – han måtte leve sitt liv gjennom andre. Når historiske personer presenteres på en scene som her, gjøres de da tilgjengelige for oss, i større grad, som modeller for egen identitetsproduksjon? Kamera/speil-metaforikken i Warhol/Tandbergs hånd kan åpne for dette.

Overdreven tristesse

Valerie Solanas skal bli president i Amerika er altså en slags gjennomgang av Solanas liv, og dermed en svanesang, en oppsummering av det hele – før teppet går ned. Det hele konsen-

teres – som i boka – rundt senga hun tilbragte sin siste tid i: dette er uproblematisk. Likevel er påpekningen av hvor herjet og skitten Solanas er litt i overkant: møkka formelig renner av henne og sigarettøyken står gjennom hele forestillingen. Hun hoster også påfallende mye og like påfallende «sykt» – dette danner et bilde som stadig grenser mot det komiske. Det er ikke grenser for hvor skitten og syk Solanas er!

Jeg savner også at regissøren hadde gått tettere på Scum Manifesto. Dette er jo i aller høyeste grad et tekstbasert teater; og alle forhold ligger til rette for at manifestet hadde kunnet blitt diskutert, om ikke grundig, så i hvert fall aspekter av det grundig. Men dette skjer ikke – manifestet går riktignok som en løpende projeksjon på veggen, men dette er mer for dekorasjon å regne enn egentlig belysning av teksten. Utover dette siteres manifestet en del ganger, men også her kastes det lite nytt lys over teksten.

Dette blir et problem for oppsetningen som, etter min mening, fordyper seg for mye i Solanas liv som *fortelling*. Det er tross alt hennes posisjon som mannshater og feministeteoriker som også gir dette drama allmenn interesse. Her kunne man tenkt seg mange muligheter – den mest åpenbare ville vært en form for appell til publikum i flukt med Warhol/Tandbergs film av oss. Her ligger det en skisse som kunne være realisert langt mer, selv om det bare hadde blitt på et formalt eller visuelt nivå.

Kvinneskuespill

Et aspekt som er trukket frem gjentatte ganger ved denne forestillingen er at alle de involverte spilles av kvinner (bortsett fra Håkon Ramstad, som gjennom teaterates høytalersystem gir stemme til aktoren i rettssalen og rektoren ved Maryland University – men altså ikke in persona). Tone Danielsen spiller den noe tafatte Solanas' psykiater, og Kaia Varjord spiller den smakfulle men havarerte kjæresten Cosmo Girl. Dette passer selvfølgelig perfekt i en verden hvor Solanas er i midten: et univers uten menn er jo, for henne ideelt, menn er bare «mangler» eller «ufullstendige kvinner.»

Likevel fungerer oppsetningen. Dette er Trine Wiggens fortjeneste. Med den sparsomt utstyrte scenen er hun som besatt. Og selv om det noen ganger tipper over mot det ufrivillig komiske redder hun inn Solanas stiliserte tristesse gjennom lange serier av overbevisende *rants*.

Ane Dahl Torp og Aksel Hennie i *Drapene i Aalst*, regi: Per-Olav Sørensen, POS 2009. Foto: Sturla Bakken



Sterkt om barnemordere

POS' tolkning er interessant og provoserende: Friskmelder de det mentalt syke mennesket?

AV ELISABETH LEINSLIE

Pol Heyvaert og Dimitri Verhulst: **DRAPENE I AALST** Regi: Per-Olav Sørensen. Med: Ane Dahl Torp, Aksel Hennie, Dennis Storhøi. POS Theatre Company. Nationaltheatret, Amfiscenen

For småbarnsforeldre er det noe masochistisk over å gå og se *Drapene i Aalst* – å høre de to foreldrene fortelle historiene bak tragedien: de drepte sine egne barn. De kvalte datteren med en pute og stakk i hjel sønnen med en saks. Det hendte på et hotellrom i byen Aalst i Belgia i 1999.

Den belgiske regissøren og dramatikerne Pol Heyvaert fulgte rettssaken mot foreldrene og fikk tilgang til rettssak- og forhørsmateriale. Dette materialet og erfaringene til forfatter Dimitri Verhulst fra det kriminelle miljøet i Aalst, ble grunnlaget for stykket de skrev sammen.

Historien om de to småbarnsforeldrene er hard kost hentet fra virkeligheten. Når kunstnere adapterer virkeligheten på denne måten blir det ofte bråk, og det ble det for det belgiske teaterkompaniet Victoria som hadde urpremiere på *Aalst* i Gent i 2005. Flere journalister mente dette smakte av sensasjonsmakeri, og den dømte moren, Maggy Strobe, ønsket å forby teaterstykket og forhindre at manuset ble publisert. Hun sendte sin advokat på Heyvaert og Verhulst, men så vidt meg bekjent utviklet ikke saken seg. Victoria fikk spille sin forestilling og andre versjoner er laget i ettertid. Og nå har stykket altså nådd Norge. Det vil si det har vært her før. Victoria gjestet Black Box Teater med sin svært sterke forestilling i april 2006.

Med Victorias *Aalst* i minnet gikk jeg og så POS Theatre Companys *Drapene i Aalst*. En forestilling som visuelt sett er ganske lik Victorias, men som viser en annen tolkning av de to personene og noen regigrep som gjør opplevelsen lettere å fordøye. Et tydelig grep er oppstykkingen av scenene som gjøres ved black out kombinert med ett dørmell. Dette gir assosiasjoner til celledøren som lukkes bak ryggen til de innsatte, og gir oss en følelse av at tiden går. Denne oppstykkingen bryter handlingen og hindrer oss i fullstendig å hengi oss til historien. Vi tvinges til å våkne opp fra sugesjonen ett øyeblikk, og reflektere over hva som faktisk skjer. Denne «forstyrrelsen» kan også sende tankene ut i våre virkelige liv, for å sette forestillingen i perspektiv av våre erfaringer der.

Rettsaken mot det unge paret fikk stor medieoppmerksomhet i Belgia. Dette perspektivet tok Victoria med i sin produksjon ved å besette dommerrollen med en kjent radio-stemme. I POS' produksjon finner vi ikke dette perspektivet, her er rollen besatt av en velkjent skuespiller med varm stemme (Dennis Storhøi) – mer som en dømmende far enn en kald utenforstående. Dette nøytraliserer dommerrollen, men man kan spørre seg om et mediekritisk grep ville fungert i den konteksten POS' iscenesetter stykket i.

Normaliserer

POS har valgt å fokusere på foreldrene og deres handlinger og livshistorier som bakgrunn for drapene. Forestillingen gir inntrykk av et ønske om å svare på spørsmålet: Hva driver mennesker til å begå slike grufulle handlinger? Svaret ligger mange steder; i oppveksten, i samfunnet, hos individet og i parforholdet. Dette fokuset på mordhandlingen reflekteres i tittelvalget *Drapene i Aalst* – fremfor originaltittelen *Aalst* som peker mot hele konseptet og konteksten til de virkelige hendelsene i Belgia: drapene, rettssaken og medieoppstyret.

Kompaniets tolkning av personene er både interessant og provoserende. De forsøker å normalisere foreldrene, Kathy (Ane Dahl Torp) og Kurt (Aksel Hennie). Tross deres psykopatiske og antisosiale trekk, mangel på empati, svært skjeve logikk og notorisk kriminelle livsførsel insisterer forestillingen på at disse to beveger seg innenfor normaliteten av menneskesinnet.

Ane Dahl Torp og Aksel Hennie gjør en glimrende jobb. De balanserer umerkelig på eggen mellom normalitet og sykkelighet. De overbeviser oss om at Kathy og Kurt har svært lite innsikt i sine egne funksjonsnivå. Deres varme og myke stemmer står i kontrast til både kroppsspråk og innholdet i dialogen.

Da slutten kommer males normaliseringsperspektivet med ekstra store pensler. Dommerens siste kommentar blir stående igjen med store tykke bokstaver: «De er normale. De har normal intelligens. De har ingen tegn på psykiske lidelser.» Provokasjonen ligger i at normaliseringsperspektivet, etter min mening, går over streken. Det kan virke som om kompaniet tar i overgriperne med silkehansker. Det er også mulig at jeg som småbarnsmor sitter med et urimelig ønske om å demonisere Kathy og Kurt?

Ida Wigdel og Janne-Camilla Lyster i *To see a man about a dog*. Foto: Øyvind Osmo Eriksen



En åpenbaring av en dekkoperasjon

Frustrert over samtidsdans? Haagenschmagen formidler fullkomment uten å forlede.

AV SIDSEL PAPE

TO SEE A MAN ABOUT A DOG Koreografi: Haagenschmagen. Dansere: Janne-Camilla Lyster og Ida Wigdel. Lys: Kyrre Heldal Karlsen. Musikk/ Lyd/ Regikonsulent: Øyvind Osmo Eriksen. Scenografi: Nora Furuholmen. Kostymer: Anita Leer. Hår: Greg Morgan fra DUGG. Co-produksjon: Black Box Teater. 30. sept 2009

To see a man about a dog er tvers i gjennom gjennomarbeidet i alle sine deler. Det er en co-produksjon med Black Box Teater og Haagenschmagens første helaftens forestilling. Dette kompaniet kan vi kan like gjerne lære oss navnet på med det samme! Husk den gode iskremen, bare at den «scmager» og er god for magen. Forestillingen er danset og koreografert av Ida Wigdel og Janne-Camilla Lyster. De har med seg regikonsulent Øyvind Osmo Eriksen.

Varm minimalisme

Wigdel kommer på scenen med svart, bredskuldret og tetsittende 80-talls drakt. Stramt svart hår skinner i scenelyset. Lyster stiller i brun-beige jakke med rød-orange før, er ren og pen på overflaten og blodig inni. De er to besteborgelige, men dyriske damer som danser seg fram. De er, og de er ikke seg selv. De spiller på en polyfoni av roller og situasjoner, går inn og ut av typer, dyr som mennesker. Typene befinner seg like gjerne i rå regnskog som i sivilisert storby. Hunder gjør, aper brøler og tropiske fugler plystrer. Bak en persienne skjuler det seg en indianerhøvding og hennes hemmelige liv. Wigdel sitter og rister, pipende som en puddel i løpetida, kanskje i et åpent vindu. Lyster legger seg ned under, med den blodige jakka over hodet og puster, mens Wigdel, i hundeeierens egen person, står bak nedtrykket persienne og sniker på henne som har gitt seg over til andpusten, begravd seg i egen overflate.

Lillescenen på Black Box Teater er minimalistisk utstyrt i

To see a man about a dog, men ikke kald, selv om både bakvegg og dansematter er hvite. Scenograf Nora Furuholmen har lekkert løst problemet med en scene som bare har inngang fra bak publikum. Tre persiener henger nedtrykket fra taket og blir hvite vinger. Scenebildet fremstår som hvitt og varmt. Det kontrasterer de mørke kostymene og trekker fram rød-tonene i dem. Lyssettingen til Kyrre Heldal Karlsen er pågående uten å trenge seg på. Han tar tydelig gjennomtenkte valg som

trekker i samme retning som øvrige elementer i forestillingen.

Tenkende dans

Wigdel og Lyster gikk i samme klasse på KhiO 2003-2006 der de laget arbeider som de viste på Åpen Scene. Osmo Eriksen var registudent på samme tid og så de vordende dansekunstnerne der. To år senere var samarbeidet i full gang om en helaftens forestilling. Med det språklige eufemismet «to see a man about a dog», menes at man vil unngå å si noe rett ut. Det er en forskjønning av sannheten, en dekkoperasjon. Samtidsdans er riktig nok ofte unnvikende og innadvendt, men det gjelder ironisk nok ikke *To see a man about a dog*. Det mest forunderlige med denne forestillingen i sin sjanger, er at den er fullt forståelig. Jeg sitter fjetret i 50 min og følger med helt uten å falle av. Uansett hva forestillingen måtte handle om, så handler de på scenen slik at det gir absolutt mening hele tiden.

Sannsynligvis skriver denne åpenbaringen seg fra samarbeidet mellom to dansere og en teatermann. Regikonsulenten har spurt sine spørsmål som har bidratt til å frembringe sammensatte og spenningsfylte karakterer i forestillingen. Han har skjerpet omstendighetene i situasjoner som danserne har skapt. Sammen har de funnet fram til tankehandling og undertekst bak fysiske handlinger og klargjort karakterenes hensikter. De har eksperimentert med hvor mye dialog dansen tåler før spenningen brister og uttrykket blir for teatralt. Samtidig har de mestret å ivareta kinestetiske og romlige aspekter som står sterkt i dans, og

det fremstår ikke som noen motsetning for dem. *To see a man about a dog* presenterer bokstavelig og overført to tenkende dansere og viser hvordan motivasjon og mål for dans kan berike uten å ødelegge egenarten.

Ubeskytta bevegelse

To see a man about a dog oppleves som en kommentar til samtidsdansmiljøet, men er også en fremgangsmåte for utvikling av danse materiale. Wigdel og Lyster er mest opptatt av hunden og hvor den er begravd, så og si. De studerer ubeskytta bevegelser, dvs. de øyeblikkene da kontroll og konvensjoner brister og kroppens umiddelbare respons til omgivelsene lekker ut gjennom ufrivillig fysisk utfoldelse. I disse overraskende stundene kan man få øye på sider av seg selv eller andre som gir innsikt og inspirasjon til nye uttrykksformer. Å gripe fatt i ubeskytta bevegelser og videreutvikle disse til dans, er Haagenschmagens varemerke. Kunstnerne har latt seg inspirere av Chris Watson opptak av naturlyder med hensikt på å vekke hørselssansen. Osmo Eriksen har også laget musikken. *To see a man about a dog* er hans første komposisjon til dans. Han har fått instruksjoner fra danserne om å ikke lukke, men avdekke med lydlandskapet. For å få til det, må han finne flerfoldige tolkningsmuligheter. Når han da en gang i mellom velger å manipulere en scene i en entydig emosjonell retning med musikken, virker det derfor sterkere.

Haagenschmagens kunstneriske målsetting er emansipatorisk, de vil utfordre det bestående. De ønsker å teste de menneskelige tilpasningsprosjektene, og spør: Hvordan virker tildekking og overflatisk forskjønnelse i det lange løp? Mister vi oss selv i forsøkene på å imøtekomme forventninger utenfra, eller blir vi sånn? Hva skjer med alt det vi ikke viser, alle hundene vi begraver? Uansett, hvis det undertrykte tyter ut et annet sted så står Wigdel og Lyster klar til å snappe det opp og lage dansekunst av det. Gi derfor Lyster, Wigdel og Osmo Eriksen en større scene med det samme, og på sikt et samtidsdanskompani! Disse damene med mann kan utvikle og fornye samtidsdansen i Norge.



Play Alter native, regi: Fredrik Hannestad/ Salla Hyttinen, 2009. Foto: Salla Hyttinen

Flere muligheter

Finn Lunker problematiserer normalitet og identitet – og henviser oss til barnets fleksible forestillingsverden.

AV KJETIL RØED

Finn Lunker: **PLAY ALTER NATIVE** Regi: Salla Hyttinen/Fredrik Hannestad. Scenografi: Signe Becker. Lyd: Per Platou. Lys: Tilo Hahn. Verkproduksjoner. Black Box 2. nov. 2009

Play alter native utspiller seg på den minste scenen på Black Box – en langstrakt tarm, hvor publikum sitter langs veggen, bare 4 i dybden. Selve scenen er hevet opp fra gulvet. Over scenen: en rekke skumgummi-dyr hengende i tau som, når dramaet starter, heises opp i taket. Forestillingen er litt kaotisk og uoverskuelig, men i all korthet går den ut på at en gruppe mennesker som bor langs en elv – «idiotene» – forgiftes av en forurenset elv og blir gale. Deres konge, derimot, har eget vann og forblir frisk. Men når hans undersåtter truer med å kaste ham fra tronen drikker han også av det forgiftede vannet og blir gal. Senere får vi vite at det er «eneme», som bor lenger oppe ved samme elv, som har forgiftet vannet. Dette får imidlertid lite konsekvenser siden idiotene har blitt sterkere og har det bedre med giftvannet enn det foregående, uforgiftede.

Likevel utsettes de for straff når idiotene sperres av vanntilgangen deres, slik at de må kjøpe vann av idiotene. Etter mye kjøpslåing opprettes det en kontrakt for vanntilgang.

Om å være en annen

Direkte oversatt vil *Play Alter Native* bety noe slikt som «spill en annen (ur)innvåner», altså en slags oppfordring om å være en annen enn den man opprinnelig er. Noe som jo er en definisjon på skuespillerens funksjon eller teaterfiksjonens forutsenning: den grunnleggende iscenesettelse er jo å ikle seg en, for en selv, fremmed identitet og fortelling. Noe som for så vidt passer stykket ellers også, innholdsmessig, siden fortellingen vi blir vitne til utspiller seg mellom to folkeslag som, begge, bor langs en elv – idiotene og enerne – hvor både idioter og enere spilles av de samme skuespillerne. Innad i disse befolkningene finnes også en rekke identitetsglidninger og -utskiftninger. Blant annet opprettes en sekretær i kongens fravær, men bare for å kunne ta imot en beskjed og – når alt kommer til alt – kanskje ikke da heller, siden kongen, på dette punktet, faktisk ikke finnes i det hele tatt. Hvordan kan man representere en person som ikke finnes? Eller: hvordan kan man være stedfortreder for et sted som ikke er besatt?

Omvendt karneval

Denne sirkuleringen av identiteter, som aldri faller på plass, konvergerer med skuespillerkroppene, spres også ut i selve fiksjonsrommet: rekvisitter sirkulerer over scenegulvet og fortellerskikkelsen – som er kledd ut med en slags dødningedrakt à la Jahn Teigen – får aldri noen klar rolle i det hele. Han er forteller, men også en deltager

– hvilken funksjon han har forblir uklar (han er for øvrig den eneste voksne av skuespillerne). Et annet element er kongens funksjon. Han var i utgangspunktet frisk siden han ikke drakk det forgiftede vannet, men valgte å drikke vannet for å bli like gal innbyggerne han var konge over. Det vil si: innenfor rammen som skapes her er det jo «frisk» han blir siden dette er den eneste måten han kan opprettholde sitt regime på. Denne situasjonene er omvendt karnevalisme: i stedet for at folket overtar tronen en bestemt dag i året, spres kongens makt ut i folke-massen på permanent basis. For å opprettholde sin makt må kongen bli uadskillelig fra massen han hersker over.

Pragmatisk sannhet

Spørsmålet hele *Play Alter Native* koker ned til er derfor dette: hva er normalitet og hva er galskap? Hva er gift og hva er medisin? Platon beskrev medisin *per se* som *pharmakon* – dvs. både gift og medisin. For å bli frisk må man også pådra seg en lidelse. Oversatt til et mer politisk vokabular kunne vi si: for å kunne opprettholde en maktposisjon må man ikke skille seg for mye fra massens krav eller begjær. lunkers fiksjon er i denne forstand en invertert versjon av Ibsens *En folkefiende*: Det er ikke alene man står sterkest, men sammen med de andre. Det er heller ikke den sannheten man forvalter i ensomhet som er virksom, men den flertallet iverksetter. Dette pragmatiske sannhetsbegrepet, hvor de fleste alltid har rett, bør nok likevel ikke leses for bokstavlig.

Noe som igjen føres oss tilbake til sirkuleringen av identiteter. *Play Alter Native* kan jo også leses som en oppfordring til å sette i verk, eller iscenesette, alternativet – til den eksisterende oppsetningen eller virkeligheten. Det kan også bety at man fingerer en annen identitet. Her kan vi forestille oss at kongen iklær seg den drakt han trenger for å opprettholde sin posisjon, sin normalitet, snarere enn at han blir en annen, en alter native. Han blir en slags trojansk hest i sine undersatters leir. Likevel er neppe dette noe annet en en alternativ lesning av lunker stykke heller – det er uklart hvem som er hvem, eller hva som er hva mot stykkets slutt. Men uansett er det nok et barneperspektiv det appelleres til her – noe vi konstant minnes på ved alle lekedyrene som er heist over scenen gjennom hele stykket (og som senkes ned til slutt igjen). Et barneperspektiv som først og fremst karakteriseres av en fleksibilitet og elastisk forestillingsevne.

Jan Grønli og Sverre Bentzen i *Den store landevegen*. Regi: Runar Hodne. Det Norske Teatret, 2009. Foto: Fin Serck-Hansen



Poetisk og enkelt

AV ELIN LINDBERG

August Strindberg: **DEN STORE**

LANDEVEGEN Gjendikta av Knut Ødegård.

Regi: Runar Hodne. Scenografi og kostyme: Kari Gravklev. Det Norske Teatret, 15.sept 2009

Det er teksten som gjør mest inntrykk ved oppsetningen. Kari Gravklevs scenografi er poetisk, enkelheten i den gir forestillinga rom for fordypning. Regien er også enkel og skuespillerprestasjonene solide. Kostymene underbygger det drømmeaktige.

Dette Strindberg-dramaet er hundre år i år og det er sjelden spilt, det har Norgespremiere på Det Norske Teatret. Det er et vandringsdrama, det har ikke egentlig noen konflikt, men er bygd opp av stasjoner eller tablåer. Vi møter rollefiguren Jegeren som begynner sin vandring blant snødekte alper før han går ned i dalen for å møte menneskene og det livet han har levd. Sverre Bentzen som Jegeren entrer scenen fra en posisjon bak publikum før teppet går opp og han konfronteres med det han har møtt på livets vei. Et enkelt grep som fungerer godt, det drømmeaktige forsterkes. Det er tydelige tråder til Strindbergs første modernistiske stykke *Drømmespil*, blant annet med replikken «Det er synd på menneskja».

Figurene i stykket går inn i hverandre, de blir som deler av den samme personen, som minnene og tankene til den gamle mannen. Han møter løgnerne i Lügenwald,

domskapen og de som feigt forstiller seg i Eseldorf. Han møter det dekadente og overflatiske. Og han møter den eksotiske figuren Japaneren som vil at Jegeren skal hjelpe ham å dø, han vil kremeres. Japaneren ender opp som aske i sin beste urne. Ganske bemerkelsesverdig fordi dette stykket jo er skrevet lenge før Hiroshima ble lagt i aske av atombomben. Det mest rørende og ekte møtet Jegeren har, er med barnet. Barneskuespilleren Camilla Aanonsli spiller også svært nydelig, levende og lekende.

De fleste scenene er tette og preget av enkelhet samtidig som de åpner opp for en poetisk undring. Strindberg selv var opptatt av teater, han mente at alt burde forenkles. Hodne følger her dramatikerens tanker. Spenningen mellom handling og ro holdes for det meste oppe, bare et par steder faller nærværet og tomheten får overtak, men stort sett er forestillinga velbalansert.

Eldrebolegen

Publikum på denne type kammerspill på Det Norske Teatret er ofte godt voksne mennesker. De fleste skuespillerne i denne oppsetninga er også av den eldre garde. Skuespillernes spillestil er ganske gammelmodig, ja, og Strindberg skrev jo stykket på slutten av livet sitt. Det hefter utvilsomt mye gammelt ved dette stykket, men det er ikke dødt teater. Det å ta oppgjør med sitt eget liv, gjøre opp status, kan man gjøre når som helst i livet.

Strukturen i stykket er interessant. Det er en såkalt katabasis som betyr nedgang. Dramaet starter på toppen av fjellet og vi følger hovedpersonen ned til menneskene

i dalen. Denne nedgangen blir en metafor for å gå nedover i sitt eget indre, sitt eget liv. Det blir også en metafor for å gå nedover i livet. Katabasis er kjent fra tekster der helten drar ned til underverdenen – helter som Odyssevs og Vergil for eksempel. I de fleste fortellingene om Jesus drar han ned til underverdenen for så å stige opp igjen, det gjør han ikke i *Jesus Christ Superstar* som også spiller på Det Norske Teatret for tida. Jesus bare konstaterer her at «alt er fullbrakt» før han dør og blir borte. Jegeren i *Den store landevegen* er som Den Norske Teatrets Jesus, en menneskelig figur, han kommer heller ikke til å stige opp på fjellet flere ganger. Han møter seg selv og det livet han har levd. Han forsoner seg ikke direkte med livet sitt, han klager over at han ikke kunne være den han ville være. Men han konkluderer på en måte slik det gjøres i Strindbergs stykke *Dödsdansen*: «Stryk över och gå vidare».

En vellykket oppsetning der Strindbergs sterke tekst kommer til sin rett.

Virkelighets-teater

Politisk virkelighet i
utilstrekkelig fiksjonsdrakt?

PALESTINIAN EMBASSY Regi: Toril Goksøy og Camilla Martens. Kontraskjæret, 19.-22. September, 2009

Torill Goksøy og Camilla Martens, som opprinnelig kommer fra billedkunsten, har i et nytt prosjekt satt seg fore å åpne en palestinsk ambassade på norsk jord. Skjønt «jord» er en overdrivelse: ambassaden finner sted i en ballong og er i høyeste grad temporær. Den varer i fire dager og er avhengig av riktige vindforhold for å kunne lette. Og når den først letter er den jo i svev, med en flyktig og stadig variabel geografi under seg, ikke stedfast på noen bestemt adresse.

Grenseoperasjoner.

Goksøy/Martens foretar en ganske utsøkt operasjon med *Palestinian embassy*. For det første fremføres det hele i grensefeltet mellom teater og billedkunst, og for det andre påpekes en akutt virkelighet utenfor kunsten/teateret.

De forlenger, kunne man si, en lang, utopisk linje innenfor kunsten som nådde sitt absolutte høydepunkt med den historiske avantgarden, og fortsatt gjør seg gjeldende innenfor relasjonell estetikk à la Nicolas Bourriaud. Kunsten er ikke bare et fristed for tanken, men også et rom for å presentere utkast til nye virkeligheter. Oppfinnelsen av en palestinsk ambassade i Oslo, uansett hvor temporær den måtte være, er jo en utvidelse av en virkelighet – en påbegynt bygging av en ikke-imaginær ambassade. Virkeligheten i dette ambassadiske utkastet understrekes gjennom de inviterte gjestene: særlig palestinske politikere som Mustafa Barghouti, Ahmad Tibi og Hanin Shakrah. Virkelighetens brytning med det imaginære påpekes kanskje først og fremst ved norske politikeres fravær. En rekke sentrale skikkelser – blant annet Jens Stoltenberg, Trond Giske og Jonas Gahr Støhre – takket nei til å bli med for å samtale med de palestinske politikere.

Feige politikere

Hvorfor de takket nei kan man jo spekulere på: Var det fordi dette var kunst og dermed ikke et «alvorlig» foretagende i forhold til Israel-Palestina-konflikten? Eller var det heller slik at de ikke ville tone flagg i Palestinas favør? Jeg vet ikke svar på disse spørsmålene, men jeg vil påpeke at det uansett er ganske feigt av norske politikere å ikke stille opp på dette prosjektet. Her hadde de mulighet til å diskutere innenfor kunstens mer løse rammer og legge realpolitikens stramme slips fra seg.

Koreograferte øyeblikk

Når det er sagt er det nærliggende å spørre om hvor grensene mellom kunst/teater og virkelighet egentlig går i denne «forestillingen» (som kunstnerne kalte den), eller om det i det hele tatt er noe poeng å trekke opp slike linjer? Det er i hvert fall, om vi skal ta det mest åpenbare først, noen kunstgrep som gikk igjen de 4 dagene forestillingen ble fremført. Hver dag ble de samme artistene presentert – hovedsakelig en opplesning av den palestinske poeten Mahmoud Darwish og en gruppe palestinske dansere – foruten en formmessig identisk tvilskapen om ballongen kom til å lette eller ikke. Konferansieren pirret nysgjerrigheten rundt dette strategisk, så det ut til, noe som ved hver pirrelsesfremførelse sammenfalt i kryssede fingre. «La oss alle krysse fingrene og håpe



Foto: Mari Anna Evanger

ballongen letter i dag!» var omkvedet. De kryssede fingrene ble dermed et gjennomgående teatralt grep for å iscenesette situasjonen og synkronisere de fremmøtes håpsanstrengelse i en felles figur. De kryssede fingrene skaper et koreografert øyeblikk som samler tilskuerne i en felles anstrengelse og ikonografi og peker mot det – muligens – kommende løftet.

Jordfast ballong

Men ballongen løftet seg ikke mer enn to av dagene. Jeg opplevde i grunnen ikke dette som et problem, snarere som en fin variasjon, en modulering, innad i fremførelsene. Vi fikk altså aldri den bebudede samtalen i skyene, som pressemeldingen lovet oss. Så hvordan fungerte det hele? Etter min mening er ansatsen og rammen strålende: politikken forlenges umetaforisk inn i kunsten, handlingens område risses opp innenfor kunstens og teaterets felt. Likevel var det en relativt partisk fremførelse – ikke så rart, kanskje, siden det tross alt var den palestinske ambassaden som skulle reises. Likevel er det betenkelig at ikke motparten, altså Israel, innlemmes som likverdig debattant. Nå kan det selvfølgelig innvendes at argumentet for en anerkjennelse av Israel er uomgjengelige, og at ingen representanter for den israelske ambassaden ville møte. Men saken er likevel den at en dialog ikke kan oppstå om ikke motparten får et rimelig rom å snakke i. I denne sammenhengen er både ballong, kunstneriske innslag og kunstnerenes udelte holdning pro-palestinsk. Dette svekker, etter min mening, hele fremførelsen.

Andre spilleregler

Det er mange spørsmål som knytter seg til et arbeid som *Palestinian embassy*, blant annet, og ikke minst, hvorfor må dette gjøres innenfor en billedkunst- eller teatersammenheng? Kunne ikke en slik demonstrasjon funnet sted utenfor disse feltene? Jeg tror et svar kan være

at vi innenfor disse feltene faktisk kan finne et frirom som ellers ikke finnes. Her finnes det andre spilleregler. I tillegg kan hele seansen beskrives omvendt, som en sosial skulptur. Ser vi det slik approprieres Palestina-Israel-konflikten som materiale for billedkunst eller teater. Dette er ingen kynisk gest, tvert imot: selve det grep hvor kunsten uformidlet knyttes opp til kunsten og teateret blir en test for hva disse feltene er i stand til betraktet som sosiale og politiske instrumenter.

Romeo and Juliet

– En lek for det villige (og uvillige?) publikum

AV KNUT OVE ARNTZEN

William Shakespeare: **ROMEO AND JULIET**
Natural Theatre of Oklahoma BIT Teatergarasjen i
Studio USF, 12-14. november 2009

William Shakespeare og anglo-amerikansk teater er sant! Det er vel ingen som har tvilt på riktigheten av en slik påstand, men er den romantiske tradisjonen – oppspriet med litt teatral lek og forsiktig postmodernisme i regigrep og skuespillerkunst – den eneste som er gangbar når Shakespeare skal fornyes? Nei, ikke helt, det har Natural Theatre of Oklahoma fra New York vist med sin bearbeidelse av *Romeo and Juliet*. Den følger en lignende metodikk som i tidligere forestillinger av NTO, i den forstand at de arbeider med telefonintervjuer for å utvikle et tekstmateriale. Natural Theatre of Oklahoma har basert sin Shakespeare på gjenfortellinger av handlingen i Shakespears *Romeo and Juliet*. De utvikler altså materialet på basis av opptak av hva intervjuobjekter på telefonen har sagt at de husker av plot og situasjon, enten etter å ha sett skuespillet oppført, eller i forhold til hva de leste da de gikk på Highschool. Slik sett oppstår det en stor variasjon med tanke på hva som huskes og hvordan det gjenfortelles. Og skuespillerne, Anne Gridley, Robert M. Johanson og Elisabeth Connor, har teksten på øret slik at de hurtig kan referere de forskjellige fortellingene om hva som skjer. Det oppstår stor variasjon som kaster nytt lys på skuespil-

lets aktualitet. Noen ganger oppleves det som romantisk kjærlighetsdrama, og andre ganger bare som komiske og «håpløse» situasjoner. Skuespillerne skifter på å fortelle, noe de gjør med varme og intensitet, samtidig som de stiliserer gjennom kroppsgestikk og bruk av språk. Språket spiller på arkaiske elementer i engelsk, som må antas å stamme fra Shakespeare-tiden slik som når det uttaler ordet ACTOR med trykk på c'en.

Fjelebod

Idé og regi er ved Pavol Lliska og Kelly Copper, som scenografisk sett har valgt en variant av en klassisk scene med *proscenium*, eller forscene, og illusjonistisk malt teppe designet av Peter Nigrini. Det malte sceneteppet er en illusjon og kan selvfølgelig ikke åpnes, og det står der som en bakgrunn å spille mot mens tankene i den teaterhistorisk skolerte hjernen går til salsteatret eller fjelebodscenen. Disse teaterhistoriske referansene minner om den gangen skuespillerne kun sto på forscenen og ikke beveget seg inn i rommet. Slik sett er det en postmoderne scenografisk parafrasering. Spillemessig har forestillingen en tilsvarende likhet med improvisasjon, uten at det er det den er. Det er en teatral lek med Shakespeare som kan minne om gjenfortellingsteknikken i *The Complete Works of William Shakespeare in 60 minutes*, med Reduced Shakespeare Company i 1999, der det riktignok gjaldt hele det samlede verk. Men noe overkant av 60 minutter er også varigheten til Natural Theatre of Oklahomas *Romeo and Juliet*. De spiller ut som om det var gateteater i barokken, eller som om det var en parodi på en klassisk tragedie, med sterke betoning i stiliseringen av kropp, stemme og diksjon. Det er på mange måter et ny-konseptuelt skuespillerarbeide. Det vil si at de leker med stilisering og direkte henvendelse til publikum ut fra en *histrionisk* eller *gjøgleraktig* impuls, og at publikum får oppleve litt av hvordan skuepillerkunsten kan ha vært i kjølvannet av romersk mime, middelaldersk *gjøglertradisjon* eller i det tidlige renessanseteater.

Natural Theatre of Oklahoma har tatt navnet sitt fra et teater med samme navn i Franz Kafkas roman *Amerika*. I dette teatret beskrives det hvordan hundre skuespillere spiller på basuner utkledd som engler. Natural Theatre of Oklahoma består av bare tre skuespillere i denne oppsetningen, hvorav én opptrer i kyllingdrakt. Allegorien er modernistisk hos



Fra *Romeo and Juliet*, Natural Theatre of Oklahoma.

Kafka, og postmoderne i vår forestilling av *Romeo and Juliet*. Det er, for å si det med litt store ord, brilliant teater som tar publikum med storm, og skuespillerne kvitterer med et dacaponummer hvor de spiller ut en scene fra Shakespears drama i klassisk-romantisk stil, i mørke og med sofistisert diksjon. Da skjønner vi at de også kunne spilt *Romeo and Juliet* på en måte som hadde passet på en av de mange Shakespeare-festivalene i England eller USA. Men det var ikke det de ville gi oss denne gangen, bare si at det kan vi da også godt gjøre.

Publikum

Hvis denne forestillingen skulle kritiseres for noe, måtte det være at gjenfortellingene av plottet i skuespillet som den er basert på, kunne vært noe mer variert. Når én time er passert begynner man å forvente en større grad av variasjon i måten plottet fortelles på. Det er lett å like dette prosjektet, men det må ikke bli stereotypet fordi det tar for lang tid å komme til poenget. Og hva er så poenget? For det første, er det kanskje et forsøk på å si noe om kjærlighet i vår tid, slik de mange referansene til musikalen *West Side Story* kan tyde på. I den finnes jo aktualiseringen av skjebnen til Romeo og Juliet som rollefigurer flyttet fra én tid til en annen. For det andre, vil NTO vise at teater i vår tid kan være postmoderne parafrasering over både melodrama og tragedie. Nærmest som en teatermaskin som går helt av seg selv i uendelighet av gjentagelser. Slik sett setter forestillingen publikum på prøve. Hva er vi som publikum villig til å godta, eller kanskje ikke godt; alt etter som hvilke publikumssjikt vi tilhører. Det hadde derfor vært ønskelig å se denne forestillingen spilt på et institusjonsteater, eller kanskje også som en tilnærmet opera eller musikal. Det nettverket som BIT Teatergarasjen er en del av, er et villig publikum. Det litt mer uvillige publikum burde også fått sett en slik tilnærming til Shakespeare.

Svar til Henriksen og Ølveczky

Under tittelen «Rykkebørs på trykk» (2–3/2009) kommer regissør Hans Henriksen og dramaturg på Det Norske Teatret, Cecilia Ølveczky med innvendinger mot min artikkel «Hauptmanns solnedgang på Det Norske Teatret» (1/2009). Henriksen og Ølveczky skriver at det er «vanskelig å forstå hva objektet for artikkelen [...] er». Nei, det er det ikke. Emnet (objektet) for artikkelen «Hauptmanns solnedgang på Det Norske Teatret» er oppsetningen av Hauptmanns *Før solnedgang* på Det Norske Teatret. Grunnen til at Henriksen og Ølveczky svarer, er imidlertid følgende: «Junkers artikkel har så mange usakligheter, omtrentligheter, insinuasjoner og usammenhengende resonneringer at den ikke kan bli stående uimotsagt.»

Deres eget saklighetsnivå er ikke vanskelig å få øye på. De skriver at de ikke forstår hva artikkelen min handler om, de funderer på hva jeg tenker om deres skolegang, og de mener at jeg *egentlig* diskuterer problemer som jeg ikke nevner og som de selv avfeier som uinteressante. Til sist mener de at min artikkel for det meste «lener seg mot den pussige antakelsen at teater, dramaturg og regissør har 1 ½ hjerneceelle på deling». (Hvis dette hadde vært riktig, hadde det sannelig vært en pussig antagelse!)

Noe som opprører dem, er at jeg ikke forstår hvorfor de har valgt å sette opp nettopp dette stykket av Gerhart Hauptmann. «Sant å si,» skriver jeg, «tror jeg teatrets ledelse har blingset lite grann og blant nokså like titler valgt *Vor Sonnenuntergang* (som ikke har noe å si til noen) fremfor *Vor Sonnenaufgang* (som har mye å si til mange).» Det tror jeg fortsatt, og det er synd at

Henriksen og Ølveczky i deres lange svar til meg ikke finner plass til å klare opp i problemet. Som de selv poengterer, begår jeg samme feil selv og skriver *Vor Sonnenaufgang* der det fremgår av sammenhengen at stykket som jeg tenker på, er *Vor Sonnenuntergang*. Ifølge Henriksen og Ølveczky blir dette stykket for tiden spilt av «mange europeiske teatre» (hvilke?). Men er det grunnen til at Det Norske Teatret satte opp stykket? Og hvorfor ble stykket på teatrets hjemmeside presentert slik at enkelte – ihvertfall jeg – trodde at teatret hadde blingset lite grann?

Englind

Om jeg forstår dem rett, mener de at jeg er nærmest løgnaktig i min omgang med en kilde, nemlig Christer Englind hos Teaterforlag Arvid Englind AB i Stockholm (som forvalter rettighetene til Hauptmann i Skandinavia). Da jeg snakket med Englind på telefon 3.11.2008, fikk jeg «inntrykk av at teatret hadde kontaktet ham bare 8–9 måneder tidligere», og «to dager før premieren, 3. november, hadde han ennå ikke sett teatrets forslag til bearbeidelse». Jeg har gjengitt min samtale med Christer Englind slik jeg husket den da jeg skrev min anmeldelse (6.11.2008) – og slik jeg fortsatt husker den. Det kan selvfølgelig være at jeg husker feil, eller at jeg misforstod noe av det som Englind sa, hvilket jeg også forsøkte å ta høyde for i mitt referat. Men:

«Det Junker unnlater å skrive, er at forlaget leste og godkjente bearbeidelsen som de betegnet som «dristig og god». Dette er opplysninger som åpenbart ikke passer inn i Junkers konsept. Junker skalter og valter på denne måten med kil-

Finn Iunker. Foto: Torunn Mombazi



der uten noen form for etterrettelighet. Det vises til noen løse muntlige samtaler som skal danne grunnlaget for en skarp og intelligent «bevisførsel». Dette er lemfeldighet satt i system. Det holder ikke i et seriøst tidsskrift.»

Jeg vet ikke hva Henriksen og Ølveczky mener med «etterrettelighet». Jeg vet heller ikke hva de mener med «lemfeldighet» (skånsomhet?). Men jeg *tror* de mener at jeg bevisst utelater og/eller fordreier viktige detaljer fra min samtale med Englund. Det stemmer ikke: Grunnen til at jeg «unnlater å skrive» at teaterforlaget mener at bearbeidelsen er dristig og god, er simpelthen at dette er helt nytt for meg. Men Henriksen og Ølveczky har selvsagt rett i at min telefonsamtale med Englund var muntlig. Jeg er dessuten glad for at det jeg skriver, er sånn noenlunde systematisert («satt i system»). Skjønt Henriksen og Ølveczky har kanskje en annen oppfatning av hva de selv mener? Ølveczky sier til VG 21.9.2009 at hun synes «kontrollen med det faglige nivået henger litt etter» her i tidsskriftet. Akk, ja.

Kontrollspørsmål: Når sendte teatret bearbeidelsen til teaterforlaget for godkjenning? Når svarte teaterforlaget at bearbeidelsen var «dristig og god»?

Oversettelsen

Ifølge Henriksen og Ølveczky kritiserer jeg «videre oversetteren for å være bokmålsnær, for ikke [å] evne å finne riktige

tituleringer, og for å mangle konsekvens. Han finner riktignok kun 3 «feil» [...]. De *eksemplene* jeg kommer med, er selvsagt ingen uttømmende katalog, og jeg kritiserer overhodet ikke oversetteren. Jeg har ikke lest Skorgens oversettelse. Jeg har lest Henriksen og Ølveczkys bearbeidelse av Skorgens oversettelse. Derfor skriver jeg også: «Med eller uten Skorgens viten og vilje er det i hendene på Henriksen og Ølveczky blitt et blast og bokmålsnært nynorsk», og jeg nevner *som eksempler* at «ord som «anstendighet» og «omgjenvadane» står dårlig til det miljøet som stykket skildrer». Hva gjelder «riktige tituleringer», er dette ganske enkelt viktig for forståelsen av stykket (slik det presenteres for publikum), og det er synd at Henriksen og Ølveczky ikke viser vilje til å forstå dette.

Videre hevder de at «oversetterens misère tilskrives [...] teatrets dårlige påvirkning», samt at «under annen innflytelse er mannen for menneske å regne. For eksempel når han oversetter Hölderlin». Dette er ikke riktig. Siden Henriksen og Ølveczky anklager meg for å være usaklig, må jeg nesten spørre: Hvor i min artikkel skriver jeg at Torgeir Skorgen ikke er for menneske å regne når han er «under innflytelse» av Det Norske Teatret? Mener Henriksen og Ølveczky virkelig at Torgeir Skorgen er så karaktersvak at han lar seg lede inn i en rolle der han ikke lenger «er for menneske å regne»?

Henriksen og Ølveczky skriver også at de «antar at Iunker kjenner til Det Norske Teatrets språkpolitikk.» Det gjør jeg dessverre ikke. Hva går den ut på?

Men så skriver de at jeg ikke «forstår teater som en kollektiv kunst» der man «sammen leter seg fram til et uttrykk». Jo, såpass forstår selv jeg. Jeg skriver ikke noe om de kollektive løsningene frem mot premieren siden jeg ikke vet noe om dem. Det er imidlertid påfallende at Henriksen her forsøker å vri seg unna det ansvaret som hviler på ham som regissør og – får man tro – arbeidsleder. Han ville aldri ha ropt ut om noen kollektiv kunst der som jeg hadde skrytt av forestillingen og gitt ham som arbeidsleder æren for det.

Henriksen og Ølveczkys konklusjon er i alle fall at min anmeldelse ikke kan

«leses som noe annet enn fortsettelsen på en foreldet polarisering mellom institusjon og de frie kunstnerne». Henriksen og Ølveczky «opplever denne polariseringen som utdatert, og føler at denne formen for smålig og respektløs meningsutveksling ikke har veldig mye for seg».

Motivasjon?

De oppfatter tydeligvis min vurdering av deres arbeid som altfor streng, men jeg kan ikke føre leserne bak lyset og si at dette er en smart forestilling, selv om det var flere ting å glede seg over: I min anmeldelse nevnte jeg von Arx' scenografi, og jeg burde sikkert også ha nevnt (som et *eksempel*) at debutant Silje Storstein klarte seg bra. Men når Henriksen og Ølveczky ikke klarer å fordøye det jeg sier og heller antar at jeg snakker om noe helt annet (som de så kritiserer), tyder det på at de ikke er vant til å møte kritikk, og kanskje heller ikke er så vant til å uttrykke skriftlig det som de måtte gå og bære på av nag og misnøye om ditt og datt. Jeg skriver altså ikke noe om forholdet mellom insitusjonsteatre og de frie kompaniene, men Henriksen og Ølveczky har tydeligvis tenkt litt på dette allikevel. Bra! Og strukturen i deres utfall er i det minste gjenkjennelig: De godt bemidlede (de rike) vil selvfølgelig alltid akke seg når de økonomisk mindre heldig stilte (de fattige) hever stemmen. For de førstnevnte vil selvfølgelig enhver debatt om forholdet mellom fattig og rik være kjedelig, gammeldags og uinteressant, for ikke å si «smålig og respektløs».

Det er synd at Henriksen og Ølveczky, i deres lange svar til meg, ikke finner det relevant å si noe om deres motivasjon for å sette opp *Vår Sonnenuntergang*, hva som fascinerer dem ved verket, eller hva de har på hjertet med oppsetningen av det.

Finn Iunker

Filosofi på scenen

Innlegg til debatt om Samtidsfestivalen og ny dramatik.

Etter å ha grunnlagt min egen stat, eksilregjering og religion, føler jeg meg forpliktet til å grunnlegge en egen sjanger, som jeg vil kalle filosofi på scenen. At dette er min plikt forsto jeg i går, da jeg som tilskuer deltok på seminaret «Er samtidsdramatikken i krise?» (se side 32 – 33, *red. anm.*) Her ble det igjen reproduisert noen velkjente kategorier: I tysk regiteater kjemper man i en postdramatisk tradisjon med den litterære teksten og denne forstås ikke som premissleverandør, men snarere som et materiale likestilt med f.eks. scenografien. Engelsk teater er derimot mer tekstro, det er det litterære (stykket) som blir realisert på scenen og det er dramatisk i tradisjonell forstand. Utifra de tilstedeværende norske regissørens utsagn må man si at norsk teater ligger midt imellom det engelske og det tyske, men med en pragmatisk, protestantisk vri hvor man, som en tilstedeværende sa, i stedet for å håndtere teoretiske konsepter, bare prøver å finne ut av hva en gitt tekst betyr. (Som om dette var så enkelt – er det ikke denne tolkningsprosessen som hele debatten dreier seg om?!)

Vinge og Müllers *Vildanden*

Problemet jeg har med kategoriene postdramatisk, dramatisk og pragmatisk er at dette bare er formelle beskrivelser av en teaterpraksis som på ingen måte er intellektuell dynamitt for en innholdsbasert teaterdebatt. Kategoriene definerer hvordan en gitt regissør formelt sett omgås en tekst. Jeg synes innfallsvinkelen er feil. Jeg mener at man fortsatt bør fokusere på urmotivasjonen for all kunst og teori. Urmotivasjonen er ikke formell. Nei, det er et bestemt filosofisk, emosjonelt, åndelig, politisk anliggende man har! Vegard Vinge tar i *Vildanden* Gregers Werles

sannhetsfanatisme såpass på alvor og oppvurderer den, at han selv blir til en annen Gregers og går i konflikt med festsjellsjefen i Bergen, som med sin harmoniserende holdning, om han vil eller ei, dermed får en rolle som svarer til den gamle herr Werle. Vinge reduserte med andre ord *Vildanden* til Gregers perspektiv, ingen passasjer ble bare spilt 1:1 i overensstemmelse med Ibsens forelegg. Utenifra sett kunne man altså kalle dette for regjeller postdramatisk teater. Denne kategoriseringen er selvsagt ikke feil – men mitt poeng er at vi ufarliggjør debatten ved å redusere problemene til formelle betraktninger. Jeg sier heller ikke at formen ikke er viktig. Ida Müllers scenografi er selvsagt altavgjørende i duoens oppsetninger. Men jeg mener at man aldri bør stoppe der. Jeg mener at man som kunstner tematiserer en eksisterende konflikt. Vi bør diskutere innspillet som Vinge og Müller kom med – på samme måte som man diskuterer en filosofisk, eksistensiell eller politisk tese. Nettopp fordi formen er så sterk og overbevisende bør vi ta kunstverkets intensjon 100 pst. på alvor, og f. eks. spørre oss hvorfor vi til de grader har stigmatisert sannhetsfanatisme à la Gregers Werle, i stedet for å ha respekt for mennesket som ubetinget søker sannheten. Jeg tror at teatervitenskapen og -kritikken graver sin egen grav hvis man bare kommer med formaliserende betraktninger. Man bør tenke med (eller evt. mot) kunstverket og alltid ha ambisjonen at man også skal si noe nytt om tilværelsen, samfunnet, politikken, livet, kjærligheten, døden! Det er misforstått ydmykhet å begrense seg til å diskutere form. Anskueliggjør man forholdet mellom kunst og kritikk ved å sammenligne det med en samtale, blir det absurde i kritikerens formalise-

ring av artistens utsagn tydelig. Innholdet er alt for viktig til å redusere utsagnet til dets formelle side. Det må ikke misforstås: Formen er ekstremt viktig, kanskje det viktigste i kunsten. Og dersom kritikeren faktisk klarer å verbalisere på hvilken måte formen i et bestemt kunstverk forandret livet hans, eller ikke gjorde det, vil dette også kunne gi anledning til en viktig dialog. Men formen (det postdramatiske, tekstro etc.) som et faktum, uten filosofiske eller emosjonelle konsekvenser, er en fullstendig uinteressant kjensgjerning! Kunstnerens faktiske anliggender ufarliggjøres når de bare reduseres til en bestemt stilart.

«Fiksjon»

Muligens kan man kalle det teatrale uttrykket som jeg, Julian Apostata Blau, arbeider med for postdramatisk. Men av ovennevnte årsaker distanserer jeg meg fra denne kategorien og åpner opp for en ny sjanger for å beskrive arbeidet mitt. Jeg vil kalle det filosofi på scenen.

Jeg vil understreke at det er mitt anliggende å formidle autentiske tanker i *teatrale former*! Nettopp fordi kunstvitenskapene til de grader har klart å uvirkeliggjøre kunstens anliggende med allmene formelle betraktninger, må jeg holde fast på mitt virkelige innholdsorienterte budskap. Ordet «fiksjon» er – ved siden av de allerede diskuterte begrepene – en slik uvirkeliggjørende kategori. Det er selvsagt ikke feil at noen teaterstykker forteller en fiktiv historie. Men denne konvensjonen har ført til at all handling på en scene står i fare for å bli ansett som uvirkelig. Man mener at det der oppe på scenen «jo bare er teater» og dermed behøver man ikke å ta det på alvor på samme måte som for eksempel det som sies i en paneldebatt



eller på en universitetsforelesning. Man kunne i denne sammenheng spørre seg: Hvorfor fremfører jeg ikke mine autentiske refleksjoner på universitetet, når jeg til de grader er utilfreds med teatrets implisitte latterliggjøring av tankene som formuleres innenfor dets vegger? Svaret er at jeg er interessert i teatralitet – men ikke i den betydning at det jeg på en teatral måte sier, skal tolkes som fiksjon eller «teater». Akademias sannhetsproduksjon er forholdsvis snever definert. På scenen kan sannhetsproduksjonen være mer maksimalistisk, kompleks, performativ og litterær. Jeg tror at den teatrale tenkningen, som jeg etterlyser, er godt beskrevet med begrepet filosofi på scenen.

I overensstemmelse med disse tankene er jeg glad for at skribenten Kjetil Røed, som anmeldte min Bestialitetsgrunnlegging i dette tidsskriftet, i artikkelen sin snarere diskuterer med meg enn skriver om mitt kunstverk. Helt uavhengig av om anmeldelsen var positiv eller negativ til min religionsgrunnlegging (den var, om jeg husker rett, begge deler), har han forstått hvordan man bør kritisere et kunstverk: Han diskuterer tankene som

jeg fremlegger, han avprøver deres forhold til virkeligheten, han konfronterer dem med tankegods fra andre sceniske eller akademiske filosofer. Slik bør en dialog mellom kunstner og kunstkritiker se ut. Og den kjensgjerningen at jeg i denne artikkelen reagerer på hans anmeldelse skal også være et uttrykk for min tro på at dialogen ikke må slutte etter at kritikeren har anmeldt verket.

Men problemet med denne artikkelen her er selvsagt at jeg selv ikke gjør det som jeg sitter og krever av enhver kunstteoretisk tekst. Paradoksalt nok uttaler jeg meg i denne teksten først og fremst om kulturelle former, i stedet for filosofisk innhold, og hevder samtidig at dette ikke går an. Derfor vil jeg slutte med i det minste å antyde, i hvilken retning jeg har tenkt å filosofere i en kommende performance ved navn Grunnlegging av det Bestialitetsteologiske Fakultet:

I dette sceniske filosofiforsøket vil jeg prøve å argumentere for at smerten kan bli til lykkens objekt. Det er min påstand at selvet er en syntese av et dominerende lidelsesmoment (smerte, død, brutalitet, depresjon) og et gledesmoment (lykke,

liv, kjærlighet, lyst). Lidelsesmomentet er karakterisert ved dets faktisitet: vi må dø, eller på et eller annet tidspunkt i livet føle smerte. Gledesmomentet derimot er et virtuelt diktatur: Vi plages av at vi ikke kan la være å ønske og drømme om å være lykkelige. Utopien til lidelsesfilosofien er at man kan knytte gledens stemning til lidelsesmomentet. At vi med andre ord f.eks. kan oppleve smerten som lykke. Dette innebærer til syvende og sist en idealisering av subkulturelle praksiser som selvskadning og voldsforbrytelse.

Spesielt i denne siste setningen ble det muligvis tydelig hva filosofi på scenen – motsatt filosofi på universitetet – kan prestere. I kunstnerisk sammenheng er det mulig å tenke det utenkelige, eller sagt på en annen måte: Utopisk å tenke og å argumentere for en stigmatisert idé som f.eks. voldsforherligelse. Uansett om tankene som diskuteres i den teatralen filosofien er verdifulle eller ikke, er det viktig å se hva som ligger utenfor det humanistisk orienterte akademia, buret hvor samfunnet tillater filosofene å spille deres velkjente spill.

Julian Apostata Blaue

Akerholt, May-Brit. Flyttet til Australia i 1975. Har undervist på Macquarie University og på teaterskolen (NIDA), var Resident Dramaturg på Sydney Theatre Company, og kunstnerisk leder av Australian National Playwrights' Centre. Mer enn 20 av hennes oversettelser har vært satt opp på australske teatre. maybrit@bigpond.com

Amundsen, Julie Rongved.

Master i teatervitenskap, UiO. Produsent på Black Box Teater. juliera@gmail.com

Arntzen, Knut Ove. Førsteamanuensis i teatervitenskap, UiB. Publisierer internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Det marginale teater*, Alvheim og Eide Akademiske Forlag, 2007. knut.arntzen@ikk.uib.no

Bache-Wiig, Anna. Skuespiller, skribent og forfatter. Utdannet ved Statens Teaterhøgskole, tilknyttet Trøndelag Teater, Rogaland Teater, Den Nationale Scene og Oslo Nye Teater. Har medvirket i diverse film- og TV-produksjoner. Debuterte med *Det aller fineste* i 2003, og har siden utgitt romanene *Sommernattsdrømmen* og *Lasses hus*. bache-w@online.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Redaktør *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. Bidragsyter i div. tidsskrift, og bl.a. boka *Norges litterære kanon* (Cappelen Damm, 2008). tbjorneboe@gmail.com

Eeg-Tverbakk, Camilla. Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Har vært aktiv som dramaturg og kunstformidler. Redaktør for boken *Dans i Samtiden* (Spartacus 2006), og Baktruppen, høsten 2009. Ansatt som Kunstnerisk Leder, Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.com

Falch, Trine. Scenekunstner. Med i Verdensteatret, 1886–88, Baktruppen, 1988 til 2007. Har spilt forestillingen *Teaterhistorien* i

forskjellige versjoner på Black Box Teater og Hålogaland teater i 2008 og 09. trine.falch@online.no

Fieldseth, Melanie. Cand. Philol Teatervitenskap, UiB. Dansekritiker Bergens tidende. Medl. av Danseutvalget i Norsk kulturråd. Tidl. medredaktør 3t. Jobbet frilans, særlig med spørsmål om dans og faglig formidling. msfieldseth@gmail.com

Iunker, Finn. Forfatter og dramatikker, bor i Oslo.

Hov, Live. Dr.philos, professor i teatervitenskap ved UiO, tidligere ved Københavns Universitet. Har publisert flere bøker og en rekke artikler om teater- og operahistoriske emner. Siste bok: *'Med fuld natursandhed': Henrik Ibsen som teatermann* (Multivers 2007). live.hov@ikos.uio.no

Hyldig, Keld. Førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for teatervitenskap. Disputerte med avhandlingen *Realisme, symbol og psykologi. Norsk Ibsen-tradisjon belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899 – 1940*. keld.hyldig@ikk.uib.no

Høyland, Elin. Kritiker, forfatter og kunstnerisk produsent i et utvidet scenekunsthelt. Cand. mag. med Hist./Eng./Medievit., mellomfag Teatervitenskap. Sentral i oppstart og utvikling av Podium scene- og prosjektrom (2003 –). Medforfatter av boka *Scenekunst Nå*, Spartacus. ehoyland@gmail.com

Leinslie, Elisabeth. Master i teatervitenskap ved UiO. Frilans skribent. Prosjektleder for Sceneweb. Faglig rådgiver i Danse- og teatersentrum. elisabethleinslie@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

Löwenborg, Svante Aulis. Grunnlag Cinnober Teater i Göteborg i 1996, med profilen å oppføre uspillt, moderne dramatik. Gruppen arbeider også med musikk-

teater. Aktuell med: *Og aldri skal vi skiljast* av Jon Fosse, på Cinnober Teaters nye scen 2010. lowenborg@cinnoberteater.com

Madsen, Ole Jacob. Utdannet filosof og psykolog. Jobber som Ph.d-stipendiat ved Senter for vitenskapsteori ved Universitetet i Bergen. Ole.Madsen@svt.uib.no

Mediaas, Maria. Daglig leder ved Blixten&co, produsent av musikalen *MAMMA MIA!* Tidligere sjefprodusent Nationaltheatret.

Melberg, Enel. Författare och översättare. Har gett ut boken *Herr Brecht och hans kvinnor* (Gyldendal 1999), svensk version *Allt vi vilja bli* (gml. 2009) och pjäsen *Herr Brecht und seine Frauen* (Theaterverlag Hofmann-Paul, Berlin). enel.melberg@gmail.com

Pape, Sidsel. Danseviter, dramaturg og anmelder. Lektor ved Universitetet i Tromsø, danseanmelder i Dagsavisen. sidsel.pape@uit.no

Rottem, Linn. Litteraturstudent. Redaksjonsmedlem i litteraturtidsskriftet *Nordahl & Eft.* og Litteratur på Blå. linnrottem@gmail.com

Røed, Kjetil. Skribent, blant annet innen kunst, filosofi, film og litteratur i publikasjoner som Billedkunst, Morgenbladet, kunstkritikk.no og Klassekampen, samt internasjonale magasiner som artforum.com, Frieze og Contemporary. Srtremedlem i Norsk kritikerlag. Jobber med en essaysamling om kritikk og estetisk kvalitet. kjetilroed@gmail.com

Røsbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Røyset, Erlend. Littearturviter, redaksjonsassistent i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. erlendroyset@gmail.com

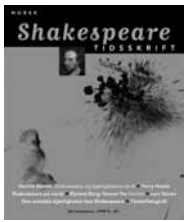
Skjelbred, Ole. Skuespiller, oversetter og tekstarbeider, for tiden tilknyttet Nationaltheatret. oleskjelbred@hotmail.com

Stene, Øystein. Forfatter og førstelektor på Teaterhøgskolen

ved Kunsthøgskolen i Oslo. Hovedfag litteraturvitenskap fra UiB. Siste utgivelse: *Skambæreren*, Aschehoug 2006. Arbeider med en introduksjonsbok om skuespillerkunst, planlagt utgitt på Universitetsforlaget 2010/11. oyststen@khio.no

Stueland, Espen. Forfatter. Siste utgivelse: *Gjennom kjøttet. Disleksjonens og kroppens kulturhistorie*. Oktober forlag, 2009. espen.stueland@gmail.com

Thygesen, Mads. Ph.d. (2009), Cand.mag. i dramaturgi (2003) fra Aarhus Universitet. Ph.d.-afhandlingen *«Dialogue / end of dialogue – om udsigelse i nyuropæisk dramatik»* utkommer på Aarhus Universitetsforlag i 2010. Tiltrer som rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater, juli 2010. Redaksjonsmedlem i Peripeti siden 2003. madsthygesen@hum.au.dk



Nr. 1/1998



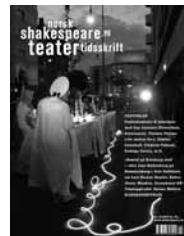
Nr. 2/2001



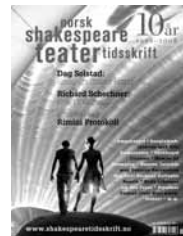
Nr. 3/2004



Nr. 1/2007



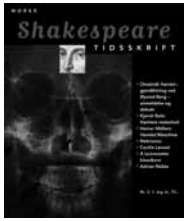
Nr. 4/2007



Nr. 2/2008



Nr. 1/2009



Nr. 2/1998



Nr. 1/2002



Nr. 1/2005



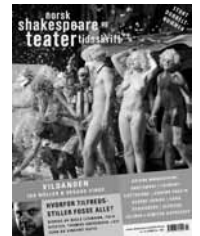
Nr. 2-3/2007



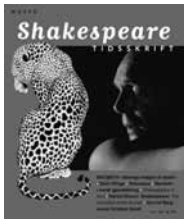
Nr. 1/2008



Nr. 3-4/2008



Nr. 2-3/2009



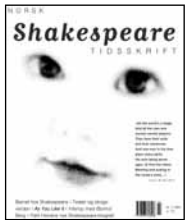
Nr. 1/1999



Nr. 2/2002



Nr. 2/2005



Nr. 2/1999



Nr. 1/2003



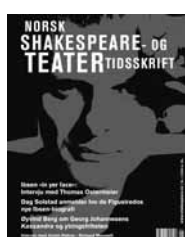
Nr. 3-4/2005



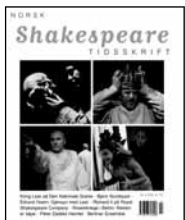
Nr. 1/2000



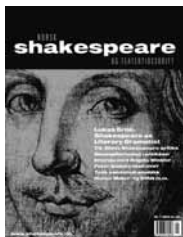
Nr. 2/2003



Nr. 1/2006



Nr. 2/2000



Nr. 1/2004



Nr. 2/2006



Nr. 1/2001



Nr. 2/2004



Nr. 3-4/2006

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 10 års arkiv på nett: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:.....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk Nr. 1/1999.....stk Nr. 2/1999stk

Nr. 1/2000.....stk Nr. 2/2000.....stk Nr. 1/2001stk

Nr. 2/2001.....stk Nr. 1/2002.....stk Nr. 2/2002stk

Nr. 1/2003.....stk Nr. 2/2003.....stk Nr. 1/2004stk

Nr. 2/2004.....stk Nr. 3/2004.....stk Nr. 1/2005stk

Nr. 2/2005.....stk Nr. 3-4/2005stk Nr. 1/2006stk

Nr. 2/2006.....stk Nr. 3-4/2006stk Nr. 1/2007stk

Nr. 2-3/2007.....stk Nr. 4/2007.....stk Nr. 1/2008stk

Nr. 2/2008.....stk Nr. 3-4/2008stk Nr. 1/2009stk

Nr. 2-3/2009.....stk

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no



Våren 2010

De Utvalgte • tg STAN (BE) • Pia Maria Roll & Marius Kolbenstvedt • Goro Tronsmo • Isenkramteatret • Tynset FM • Vegard Vinge/Ida Müller • **MARSTRAND** volum II: Nature Theater Of Oklahoma (US) | Heine Avdal & Yukiko Shinozaki (JP/NO) | Manah Depauw & Bernard van Eeghem (BE) | petter alexander goldstine (US/NO) | Next Life | Volumen Express (DE/AR/NO) | Mette Edvardsen | Erlend Hammer/Lasse Marhaug/Robin Fox (AU/NO) | Julian Apostata Blau & Liv Kristin Holmberg | Det Norske Gamelan Orkester |

www.blackbox.no

Black Box Teater
oslo