

norsk
shakespeare og
teatertidsskrift

**TORBJØRN
ERIKSEN OM
PARADOKSET
HAMLET**

**HENNING
HAGERUP:
SHAKESPEARE
OG FRIHETEN**

**PETER HANDKES
IBSENPRISTALE**

**AFFEKT OG
FØLELSE I
TEATRET: SAM-
TALE MELLOM
BYUNG-CHUL
HAN, THOMAS
OSTERMEIER
OG FLORIAN
BORCHMEYER**

**LISBETH BODD
(1958 – 2014)**

**FINN IUNKER
HEINER MÜLLER
FESTIVALER
DEBATT
ANMELDELSER**



nr. 4/2014 kr. 95,-
www.shakespearetidsskrift.no



Lisbeth Bodd og Asle Nilsen Byung-Chul Han. Foto: ZDF



Peer Gynt. Foto: Gisle Børneby

Enquete

Hvorfor var norsk teater så fraværende i Handke-debatten?..... **2**

Lisbeth Bodd (1958 – 2014)

Minneord ved Cecilie Løveid, Knut Ove Arntzen, Trine Falch, Kai Johnsen, Morten Cranner, Vanessa Baird, Ali Djabbar, Kristian Seltun, Piotr Pajchel, Hans Petter Hagen og Elisabeth Leinslie **6**

Byung Chul-Han

Thomas Ostermeier og Florian Borchmeyer i samtale med Byung Chul-Han..... **18**

Peter Handke

Julian Blaue: *Müdigkeitsgesellschaft/ Versuch über die Müdigkeit*, Oslo **24**

Wenche Larsen: *They Are Dying Out* og *Immer noch Sturm*, Oslo..... **26**

Peter Handke: Tale ved tildelingen av International Ibsen Awards, Skien..... **31**

Ibsenfestivalen 2014

Anette Therese Pettersen og Emil Bernhardt: *Dichterliebe*..... **34**

Frode Helland: *Peer Gynt* og *Ein Volksfeind/ JDX – a public enemy/ En folkefiende*..... **36**

Wenche Larsen: *Le canard Sauvage, Et drømspill, Lille Eyolf*..... **40**

Elin Lindberg: *Gjengangere, Fruen fra havet, Et dukkehjem, Ibsen in one take, Ghosts*..... **45**

Anna Takanen

Tove Ellefsen Lysander: Intervju med Anna Takanen, ny sjef på Stockholms stadsteater..... **48**

Nekrolog

Julie Rongved Amundsen: Jurij Ljubimov (1917 – 2014)..... **52**

Shakespeare

Torbjørn Eriksen: *Paradokset Hamlet*, essay..... **54**

Therese Bjørneboe: *Hamlet*, Rogaland teater..... **59**

Elin Lindberg: *Hamlet*, Det Norske Teatret..... **62**

Lars Harald Maagerø: *Richard III*, London..... **64**

Therese Bjørneboe: *Kong Lear*, Oslo, Stockholm, Wien, Tromsø..... **66**

Henning Hagerup: *Shakespeares freedom* av Stephen Greenblatt..... **70**

Dramatikk

Finn Iunker: *Heiner Müller Bibliographie*..... **74**

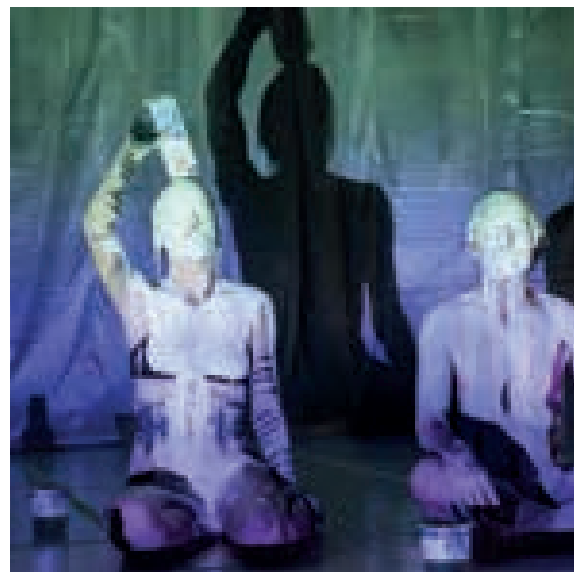
Finn Iunker: *It was twenty years ago today*, foredrag Lima, Peru..... **78**



Teatersjef Anna Takanen.



Torbjørn Eriksen som Hamlet. Foto: Stig Håvard Dirdal



Paradise Now! Foto: Ingrid Eggen

Debatt

Hans P. Henriksen: Lenge levde folketeatret.....	82
Synnøve Ryum: Satus stillstand.....	82
Opprop om UTEs prosjekt TERRORisms.....	83

Festivaler

Ina Voigt: Beckett på Ruhrfestspiele.....	84
Ragnhild Gjefsen og Ingrid Saltvik Faanes: Festival i Fjaler.....	88

Anmeldelser

Kjetil Skøien: <i>Tauerbach</i> , Les Ballets C de la B, Dansens Hus.....	90
Sidsel Pape: <i>Rotating Nora</i> og <i>Ghosts</i> , Dansens Hus, Den norske Opera & Ballett.....	92
Lillian Bikset: <i>Peer Gynt</i> , Gålå.....	93
Ine Therese Berg: <i>Lille Eyolf</i> , Rogaland teater.....	95
Therese Bjørneboe: <i>Når vi døde vågner</i> , Trøndelag teater.....	96
Enel Melberg: <i>Höstsonaten</i> , Stockholms stadsteatern.....	97
Karen Frøslund Nystøyl: <i>Medeas barn</i>	98
Julie Rongved Amundsen: <i>Tre søstre</i> , Nationaltheatret.....	100
Enel Melberg: <i>Nils Holgerssons underbara resa</i> , Västanå teater, Sunne	101

Birigitta Haglund: <i>Den ryska babusjkan</i> , Cinnober teater, Göteborg.....	102
Charlotte Myrbråten: <i>Hellemyrsfolket</i> , Den Nationale Scene.....	104
Maja Løvland: <i>Hypokonderen</i> , Oslo Nye.....	105
Eivind Haugland: <i>Moby Dick</i> , Trøndelag teater.....	106
Julian Blaue: <i>Ingenting av meg</i> , Det Norske Teatret.....	108
Maja Løvland: <i>Norsk reisning</i> , Riksteatret.....	109
Eivind Haugland: <i>Eit hav av slike som Kaspar Hauser</i> , Det Norske Teatret.....	110
Ingvild Bræin: <i>RusLAB</i> , Den Nationale Scene.....	112
Ilene Sørboe: <i>5Boys</i> , Brageteatret.....	113
Ruben Moi: <i>Tromsø: revisited</i> , Hålogaland teater.....	114
Anette Therese Pettersen: <i>Jeg kommer tilbake i kveld</i> , Kilden teater.....	115
Ilene Sørboe: <i>Anakonda</i> , Oslo Nye/ Centralteatret.....	116
Elin Lindberg: <i>Paradise Now!</i> Black Box Teater.....	117
Camilla Eeg-Tverbakk: <i>Journey to the East</i> , Café teatret.....	118

Informasjonsplikten

Shakespeareåret går mot sin slutt, og selv om jubileet ikke har fått samme oppmerksomhet som nasjonale jubileer av forskjellig art, har det vært Shakespeare-oppsetninger på de fleste teatre og i hele landet. Vi har hatt tre *Hamlet*-er og tre versjoner av *Kong Lear* (se denne og årets tidligere utgaver), og for mange ble nok Rogaland teaters *Hamlet* et høydepunkt. I denne utgaven har Torbjørn Eriksen skrevet om sitt arbeid med *Hamlet*, og vi er taknemlige for at han tok utfordringen. Det er en svært spennende tekst om en skuespillers arbeid.

I denne utgaven bringer vi også en anmeldelse av Stephen Greenblatts *Shakespeare's Freedom* – en av de bøkene om Shakespeare fra de senere årene som fortjener å løftes fram. Greenblatts tema er Shakespeares syn på frihet, eller autonomi. I ett av kapitlene er temaet skurkerrollene, og Greenblatt diskuterer innledningsvis Shylock og hans tilhørighet til en kulturell og religiøs minoritet blant annet i lys av fordommer mot muslimer og islam i vestlige samfunn i dag. I siste kapittel er temaet Shakespeares holdning til kunstens autonomi. I følge vår anmelder Henning Hagerup fremstår Shakespeare i Greenblatts studie som en «usedvanlig dyptborende, grundig og illusjonsløs analytiker av det politiske spillet,» og som et «uhyre reflektert menneske» (side 70). Det er kanskje ingen bombe, men grunn til å nevne fordi andre har skrevet om Shakespeare at han ikke var noen «(stor) tenker».

I dag er det en tendens til mistenkeligjøring av forfatter- og kunstnerrollen og til å fremstille forfattere som politiske idioter. I Handke-debatten har flere innlegg nærmest gitt inntrykk av at det bor en potensiell ekstremist i enhver forfatter. Her er naturligvis Hamsun selve kronemblem, men også tidligere m-l'ere og kommunister. Det passer ikke inn i bildet å nevne at politiske og ideologiske bevegelser gjerne er generasjonsfenomen som omfatter studenter, akademikere, kunstnere og intellektuelle. Flere tidligere m-l'ere har hatt

sentrale posisjoner i mainstream-media senere, blant annet som sjefsredaktører. Hamsun-kortet ble trukket tidlig. Øyvind Berg sammenliknet pristildelingen med å gi en pris til Knut Hamsun i 1945. Bernt Hagtvet – professoren som aldri har lest Handke – gikk enda lengre og trakk en parallell til Josef Goebbels.

Det er vanskelig å forestille seg at debatten kunne fått en slik karakter i et annet land. Hamsun-komplekset sitter dypt. Etter at demonstrasjonen og debatten

i Norge ble kjent, skrev til og med den konservative avisen Frankfurter Allgemeine Zeitung, som har vært en av de mest kritiske til Handke, at «noe slikt har han aldri fortjent». Den mer Handke-vennlige Süddeutsche Zeitung raljerte over kunnskapsløsheten i den norske debatten.

I høst ble den omfattende undersøkelsen «Status for yringsfrihet» lagt frem av Fritt Ord. Her fremgår det at 60 prosent av de spurte kunstnerne mener at samfunnet er preget av en stadig økende politisk korrekthet, og 30 prosent at de har opplevd at deres yringsfrihet som kunstnere er blitt innskrenket. I følge rapporten er vanskelig å si akkurat hva det består i. «En ting er retten til å skrive eller male hva man vil,» heter det i rapporten, «En annen ting er å utgi eller vise frem kunsten. Straks en offentlig situasjon for møter med publikum er iscenesatt eller mediert, dukker andre spørsmål om «ansvarlighet» opp rundt kunsten i det offentlige rom.» Dette er neppe en ukjent problematikk for teaterfolk. Man vil huske reaksjonene på at Christian Lollike ville lage teater om Behring Breivik, og det er grunn til å spørre om *Manifest 2083* hadde blitt produsert dersom Lollike ikke var teatersjef på Caféteatret? I Norge er det et tankekors at debatten etter 22. juli har ført til at det er større toleranse i avisene for såkalt avvikende meninger (slik som på nettstedet document.no) samtidig som kunst om 22. juli møtes med skepsis, jf. Venessa Bairds utsmykning av regjeringsbygget.

I tidsskriftet gjengir vi en samtale mellom Thomas Ostermeier, Florian Borchmeyer og filosofen Byung-Chul Han, som blant annet dreier seg om hvordan skuespillere fremstiller følelser på scenen. Dette er et tema som har opptatt meg blant annet etter at jeg så Henrik Mestads monolog om Olav H. Hauge (se nummer 2-3/ 2014).

I samtalen gjør Byung-Chul Han en svært viktig distinksjon mellom følelser, affekter og emosjoner – for som han sier kan man snakke om skjønnhetsfølelse, men ikke skjønnhetsemosjon eller skjønnhetsaffekt. Han hevder at vi lever i en tid hvor det er konjunktur for affekt, ikke følelser, og at det henger sammen med fraværet av Den Andre (se side 18). De som sier seg enig, vil nok også se behovet for tekster som gir skuespillerne mulighet til å jobbe med et annet register. Her kan jeg henvise til nettopp Handke – men også Jon Fosse, som kan feire 20 årsjubileum som dramatiker i år.

Byung-Chul Han er mest kjent for pamfletten *Tretthetssamfunnet*, som delvis er inspirert av Peter Handkes «Essay om trettheten». De to tekstene var grunnlaget for ett av de tre

Handke-gjestespillene som ble vist under Ibsenfestivalen, i en produksjon i regi av Stefan Otteni. Vi gir en fylldig dekning av Ibsenfestivalen, inklusive de tre gjestespillene (side 24 og 26), i tillegg til at vi trykker Peter Handkes tale i Skien (side 31).

Handke-debatten har vært den største kulturdebatten i Norge på mange år. Angrepene på prisvinneren toppet seg med demonstrasjonen utenfor Nationaltheatret, etter at stemningen var pisket opp blant annet under PEN-møtet på Litteraturhuset uken før. Det ble møtt med opprop med underskrifter fra et femtitalles norske forfattere til forsvar av Handke. Men hvorfor var norsk teater så fraværende i Handke-debatten? Dette er tema for enqueten i denne utgaven, og spørsmålet rettes til både teaterfolk og teaterkritikere. De tre gjestespillene av Handke, resulterte i bare to anmeldelser i norske aviser (Klassekampen og Aftenposten), kun av det éne gjestespillet *Innmer Noch Sturm*, som også ble kommentert i Morgenbladet i en festivalcommentar/oppsummering. Heller ikke konferansen i Skien ble dekket, til tross for tilstedeværelsen av store navn som bl.a. teaterviteren Hans-Thies Lehmann og Claus Peymann, Handke-regissør gjennom 50 år.

Det er en kjensgjerning at Den internasjonale Ibsenprisen har fått lite medieoppmerksomhet tidligere, helt fra Peter Brook mottok prisen. Og da årets vinner ble offentliggjort den 20. mars i år, vakte det lite oppmerksomhet. Det var få journalister på pressekonferansen, og dekningen neste dag viste at det ikke avsatt redaksjonelle ressurser. Når Nobelprisen deles ut, kaster naturligvis redaksjonene seg rundt, også hvis det dreier seg om en ukjent forfatter (naturligvis nettopp derfor). Slik er det også med Nordisk råds litteraturpris, og i utgangspunktet skulle man jo tro at Ibsenpris-tildelinger ble omfattet av en tilsvarende interesse. Men aviser skjeler som kjent til hva andre skriver om, og hva leserne «vil ha». Norge er jo et bokland.

Etter at Handke-debatten hadde rast gjennom måneder, er det vanskeligere å skjønnne at kulturredaksjonene og teateranmelderne (fortsatt) ikke så det som en del av sin informasjonsplikt å gi en selvstendig vurdering av Handkes dramatik og teater. For på dette tidspunktet var det naturligvis stor interesse for Handke der ute. Det kommer heldigvis oversettelser av Handke, og forhåpentlig oppsetninger. Forøvrig er selvsagt stykkene tilgjengelige - også på engelsk. Det er ikke verre enn å google på Handke og plays.



Therese Bjørneboe, redaktør.
Foto: Cecilie Seiness

Bang Bang Club

Jimmy Young

Drømmen

Kunsten å bli tam

De Utvalgte

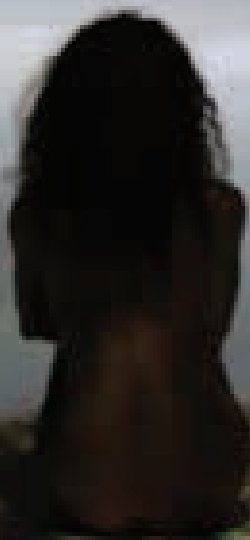
Visjonæren

Skuggar



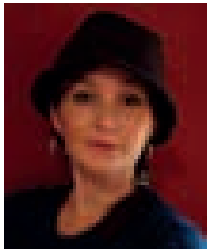
DE UTVALGTE RETROSPEKTIV

februar 2015



Black Box Teater
oslo

HVORFOR TROR DU NORSK TEATER VAR SÅ FRAVÆRENDE I DEBATTEN OM PRISTILDELINGEN TIL DRAMATIKEREN PETER HANDKE?



Om norsk teater har vært fraværende i Handke-debatten har litteratene og ytringsfrihetsforkjemperne gått i bresjen. Er Handke mer deres mann enn vår? Og hvorfor er han i tilfelle det?

For meg er Handkes verk ikke til å komme forbi. De har vært med å forme min forståelse av hva en scenetekst er og kan være, og dermed utvide hva det er mulig å foreta seg som dramatiker. Handkes tekster handler like mye om avstand som nærhet. Like mye om språk som om handling. Om teaterrommet som et sted der menneskelig verdighet kommer til syne. Mennesket som vesen, like mye som subjekt. Dette er inspirerende – men kanskje også provoserende? Det rokker ved noen sannheter. Det vi tenker at teater er og skal være. Handkes tekster bekrefter ikke teatret. Han viser det fram. Hans dramatikker peker ut av teatret og på teatret – på en og samme tid. Det krever et våkent blikk å stå i dette doble fokuset. Kanskje mangler norsk teater dette blikket? Eller finner vi det bare uinteressant? Vi registrerer det og lar det passere?

Det manglende engasjementet belyser sider ved norsk teaters selvforståelse – mens Handkes tekster og Handkes provokasjoner smelte

inn i bakgrunnen. Like vesentlige som uvesentlige fjerner de seg. Med ryggen til kanskje. Over et torg i strekt lys.

Paus.

Torget i lys, med dem som oppehåller sig där, på trädgården, vid väggkanten.

Rundtomkring hörs plaskande lik-som från fiskar som snappar efter luft och et starkt surrande drar fram som en bisvärms om sommaren. (fra *Timmen när vi inte visste något om varandra* av Peter Handke)

Tale Ness, dramatiker og p.t. dramaturg på HT



Eg følgde Handke-debatten med interesse, og det trur eg dei fleste som bryr seg om teater og litteratur gjorde. Det er liten tvil om at den rører ved vesentlege problemstillingar, som òg vedkjem teatret. Eg opplevde òg at debatten engasjerte mange i teatret, men trur nok at den litt militante tonearten delar av debatten vart ført i, gjorde terskelen for deltaking høg for ein del. Ein kunne få det inntrykket at med mindre ein hadde total oversikt over alt Handke hadde skrive, så hadde ein ikkje noko i debatten å gjere. Det er synd, for den prinsipielle og viktige samtalen om verk vs forfattar, handlar naturlegvis ikkje berre om Handke.

På Det Norske Teatret har vi for tida mange interessante samtalar om ytringar, og ikkje minst om ytringsståstad. Kim Atle Hansens *Sensurert* (Scene 3) tematiserer dette på en spennande måte, og har skapt stort engasjement på huset.

Eg deltek i ei rekke debatter om teater/kunst/politikk, og ser det som ein viktig del av teatersjefgjerninga. Men akkurat denne debatten valde eg altså å følgje frå sidelinja.

*Erik Ulfby, teatersjef
Det Norske Teatret*



Demoniseringen av Milosevic og serberne som et grunnleggende fascistoid folkeslag, var startskuddet for at Vesten og NATO skulle påberope seg retten til å utføre tunge militære operasjoner i andre land, uten selv å ha blitt angrepet og uten FN i ryggen. Vi gjorde/gjør det av humanitære grunner. Vi tror på slike narrativ som blir fortalt oss, fordi vi er overbevist om at vi lever i et åpent samfunn med frie medier. Det avsløres av Nygaards «tabber» og Helsingforskomiteens holdninger. Rundt bombingene av Serbia ble det tydelig hvilken kolonisering de vestlige eliter har foretatt av mediene og begreper som «demokrati», «ytringsfrihet» og «menneskerettig-

heter». Handke avslørte dette, og slik ble han en vestlig dissident.

Grunnen til at teaterkunstnere og kritikere holder seg unna slike saker er sikkert flere. En av dem kan være redselen for å bli marginalisert. Prisen for en kritiker, skuespiller eller regissør for å blande seg inn i noe som skaper fronter og splittelse, er karrieren. Teater er kollektivt, jobbene er midlertidige og nettverksbasert, det gjelder å være innenfor. Hvilken avis er interessert i kritikker av et gjestespill skrevet av en dissident som har uttrykt holdninger den samme avisen har fordømt i lengre tid, som ikke er populær hos publikum, og som ikke selger aviser? Kan det hende at kunsten og kritikken slik blir kolonisert av et ubevisst «vi» som styrer markedet og politikken? Hvordan er det da med den kunstneriske og journalistiske friheten vi smykker oss med i Vesten? Det var modig av juryen å gi prisen til Handke.

Hans P. Henriksen, regissør og professor på KhiO



Handkes forfatterskap og politiske ståsted ble angrepet av litterære og politiske celebriteter på en unyansert måte som var kjennetegnet av kunnskapsløshetens arroganse. Teaterfolkets taushet og tvil var tross alt noe mer sympatisk, og fulgte Wittgensteins råd at «det man ikke kan tale om, må man tie om».

Ikke minst var det umulig å overgå Knausgård, Handkes kunnskapsrike og språklig virtuose forsvarer. Jeg er overbevist

om at store deler av teater-Norge sto bak Knausgård, muligens litt flau over manglende kjennskap til Ibsenpris-vinnerens forfatterskap. Men jeg har ikke noe godt svar på – eller forsvar for – teaterkritikernes fravær fra årets største teater-begivenhet, Thalia-teatrets gjestespill. Jeg håper at det kommer en engasjerende og nyansert debatt om dette. Begivenhetene rundt «affæren Handke» gir oss en god anledning til tenke over teaterkritikernes oppgaver og arbeidsbetingelser.

Cecilia Ölveczky, dramaturg



Teaterdelen av norsk kulturliv ikke var forberedt og villig til å gå inn i et offentlig ordskifte med skarpe litterære, politiske og demokratiske berøringspunkter. Til tross for at noe av grunnen skyldes manglende kjennskap til Peter Handkes litterære og politiske livsbane, er vegringen mot å debattere betenkelig i en tid da viljen til å bruke scenerommet som politisk arena synes større enn på lenge. Jon Fosse var av svært få som gikk fram med uforbeholden støtte til valget av Handke. Undertegnedes innvendinger på kommentarplass i Dagsavisen, er imidlertid like relevante nå i ettertid. Leder Per Boye Hansen og juryen var fraværende i ordskiftet fram til Therese Bjørneboe i Klassekampen dagen før prisutdelingen forsvarte og problematiserte utdelingen. Da var det, satt på spissen, for sent. Forstemmende nok legitimerte juryens konsekvente tilbakeholdenhet fraværet av debatt innen teatermiljøet. Da Handke selv ankom

Oslo og Skien, var fokus for lengst flyttet fra Handke som dramatiker og Ibsenfestivalens gjestespill, til Handke som individ og politisk skikkelse. Sett fra dagspressens ståsted, gjorde det at prioriteringer kom til å handle om debatt, demonstrasjon og Handkes egen reaksjon, og ikke om dramatikens innhold og temperatur.

Mode Steinkjer, kulturredaktør og teaterkritiker, Dagsavisen



Her opplever jeg det som det blir formulert to spørsmål: Det første er hvorfor gjestespillene med Handkes debatt ble relativt lite anmeldt. Her tror jeg noe av forklaringen kan søkes i norske mediers stadig krympende budsjetter for kulturdekning. Samtidig er det ikke usannsynlig at debatten om Handke tok noe av oppmerksomheten og plassen teaterforestillingene kunne fått.

Det andre spørsmålet er hvorfor personer i norsk teater ikke i større grad deltok i debatten om betydningen av Handkes meninger og ytringer. Den debatten dreide seg ikke primært om Handkes teatertekster. Enkeltmedlemmene fra juryen som ga prisen deltok i debatten i liten grad. Noen kan ha opplevd at man først nok burde ha finlest Handkes prosa i detalj og helst på tysk for å være meningsberettiget. Andre kan ha opplevd at man slett ikke burde debattere dette, siden dramatikerens Handke og den politiske aktøren Handke burde holdes adskilt, eller til og med at man nærmest begrenset

Handkes ytringsrett dersom man argumenterte mot det man forstod som hans synspunkter.

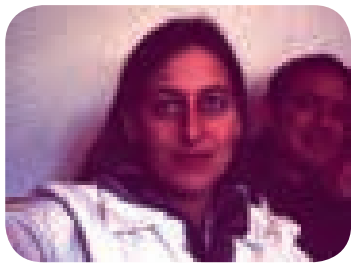
Andreas Wiese, mediekommentator og teaterkritiker i Dagbladet.



Fordi Handkes dramatikk er relativt lite kjent i Norge, blir terskelen for å mene noe offentlig om den, og ikke minst være uenige om den, høyere – særlig når diskusjonen i første omgang ble ført i norsk teater, mellom dramatiker Øyvind Berg og juryen. Å begrunne tildelingen slik juryen først gjorde, som om de europeiske diskusjonene rundt Handkes rolle i og tekster om konflikten på Balkan ikke eksisterte, ble dobbelt vanskelig. Hos meg skapte det en følelse av at for å yte Handkes arbeid rettferdighet i en diskusjon, måtte jeg kjenne mer av forfatterskapet hans. Jeg møtte selv tvil hos min redaktør da jeg foreslo å anmelde *Immer noch Sturm*, som jeg tror bunnner i samme følelse av et for tynt kunnskapsgrunnlag både hos ham og meg. Som redaktør for Scenekunst.no skulle jeg ønske at bakgrunnsstoff om og relevante dramatiske tekster av Handke hadde vært tilgjengelig gjennom apparatet rundt den internasjonale Ibsenprisen, og selvsagt at jeg selv hadde gravd dypere og hatt tid og ressurser til å la noen sette seg inn i Handkes arbeid og skrive om det.

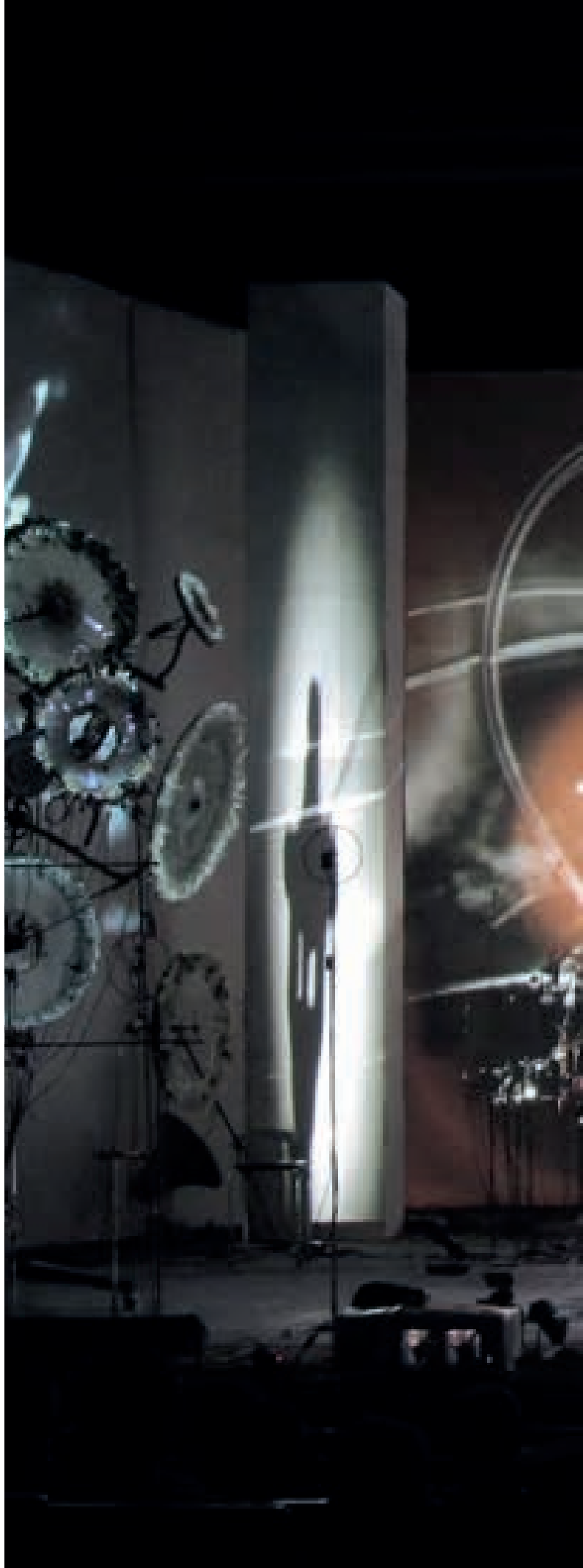
Hild Borchgrevink, teaterkritiker i Dagsavisen, redaktør scenekunst.no Leder av seksjonen for teater, dans og musikk i Norsk kritikerlag

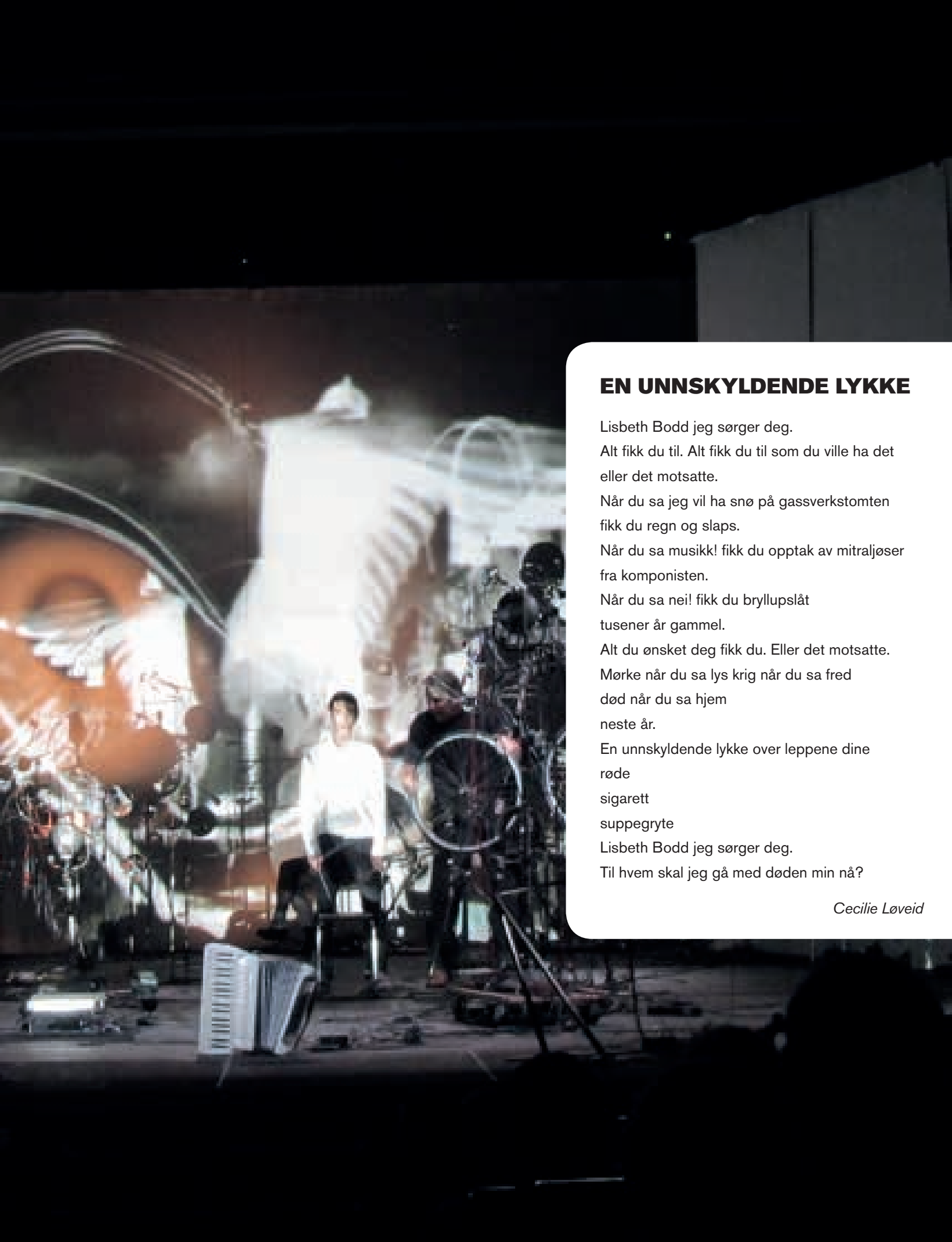
Lisbeth Bodd (1958–2014)



Lisbeth Bodd døde søndag 28. september, etter at siste forestilling av *Broen over Gjørme* ble vist på Henie Onstad-senteret på Høvik-odden samme ettermiddag. Hun var tilstede på Verdensteatrets premiere 19. september, og flere av forestillingene, til tross for sykdom. Lisbeth Bodd grunnla Verdensteatret i 1985, og var daglig og kunstnerisk leder sammen med sin samarbeider, billedkunstneren Asle Nilsen. Redaksjonen ønsker å markere Lisbeth Bodd's bortgang ved å be kritikere, kolleger og samarbeidspartnere i Verdensteatret om å dele tanker og minner om «dronningen» av norsk scenekunst.

Red.





EN UNNSKYLDENDE LYKKE

Lisbeth Bodd jeg sørger deg.

Alt fikk du til. Alt fikk du til som du ville ha det
eller det motsatte.

Når du sa jeg vil ha snø på gassverkstomten
fikk du regn og slaps.

Når du sa musikk! fikk du opptak av mitraljøser
fra komponisten.

Når du sa nei! fikk du bryllupslåt
tusener år gammel.

Alt du ønsket deg fikk du. Eller det motsatte.

Mørke når du sa lys krig når du sa fred
død når du sa hjem

neste år.

En unnskyldende lykke over leppene dine
røde

sigarett

suppegryte

Lisbeth Bodd jeg sørger deg.

Til hvem skal jeg gå med døden min nå?

Cecilie Løveid

Verdensteatret på Litteraturmuseet i Odessa. fra venstre, Lisbeth Bodd, Knut Ove Arntzen, Asle Nilsen, Mara Oldenburg, Per Flink Basse, Jon Balke. Research til TSALAL. 2001.



Verdensteatret under Lisbeth J. Bodds kunstneriske ledelse er en av de norske prosjektteatergruppene som har gått lengst i å utforske landskap på en installasjonsaktig og multi-medial måte. En av de tidlige forestillingene var et stedsspesifikt prosjekt knyttet opp mot et industrielt og urbant landskap ved Akerselva i Oslo. Det var installasjonsforestillingen *Badehuset*, basert på en tekst av Cecilie Løveid. Det var i 1989, og forestillingen ble dokumentert i boken *Badehuset* (utgitt av Gyldendal i 1990). Den involverte aktører fra teater, opera og ballett, og var en stor installasjon utenfor Cuba, den gamle kornsiloen ved Akerselva. Den visuelle komposisjonen ble en sentral del av deres uttrykksmåte, noe som senere ble særlig utviklet i installasjonsaktig retning.

Serien *Oktobertrilogien*, som startet i 1990, hadde naturen, språket og landskapsmaleriet som tema. Det gåtefulle og uutsigelige ble tematisert, slik som i forestillingen *Torsdag 14. oktober* i

1992, hvor ironien ble understreket i visningen av private historier, med en billedkunstner (Helge Fromreide, *red. ann.*) som med utrent diksjon siterte fra Strindbergs spekulasjoner om språklære og lingvistikk. I *Fredag 15. oktober* ble det stilt opp et stort pastisjmaleri som var en parafrese over Lars Hertervigs Jæren-landskap, og i *Régla* fra 2000 demonstrerte Verdensteatret hva de mener med drivgodskunst, nemlig alt som driver inn i rommet og kan brukes.

Ekspedisjoner

Verdensteatrets senere arbeider er utviklet gjennom en serie ekspedisjoner som kan omtales som utforskning av geografiske og kulturelle rom. Lisbeth Bodd og Verdensteatret utviklet et installasjonsbasert og tilsynelatende mekanisk fortellerteater gjennom bilder og tablå. Det var forestillinger med skyggeteater og en slags mekaniske marionetter og videofilm, som ble drevet frem ved hjelp av maskinelle operasjoner. Lisbeth Bodd og Verdensteatret har demonstrert en konseptuell måte å arbei-

de med kulturelle og geografiske identiteter. Meditative betraktninger har stått sentralt i alle Verdensteatrets forestillinger, og det har vært helt opp til tilskuernes blikk å definere eller forstå forestillingenes visuelle metaforer og allegorier. Det har samtidig blitt lagt ut en serie med visuelle metaforer og allegorier. Jeg vil særlig trekke frem *Konsert for Grønland*, en forestilling som for meg har blitt et eksempel på en arktisk dramatisk kontekst. Premieren var på Black Box Teater i 2004, og etter et gjestespill i New York i 2006 fikk den *Bessie Award*. Det tror jeg må ha vært på grunn av det høye sofistikasjonsnivået i bruken av virkemidler.

Konsert for Grønland er basert på en reise, en ekspedisjon om man vil, til Grønland. Nærmest i sporene til de polarekspedisjonene med kunstnere som ble arrangert fra Danmark tidlig på 1900-tallet, hvor de jaktet på det sjeldne landskapet i den polare naturen. På Grønland samlet Verdensteatret lyd- og videoopptak, myter, historier og samtaler som de brukte i forestillingen. Det var et prosjekt som var preget av globalisering og mobilitet gjennom det nomadiske og «drivgodskunsteriske». Den koblingen som oppstår til sceniske

Reiser har en tendens til å gli over i hverandre og aldri ta slutt.

landskap og dialogiske rom ligger i selve prosessen. Forskjellige kunstnere jobber på tvers av profesjonene, og med performative elementer hentet fra markerende skuespillerkunst, marionettekunst, scenografi, lydkunst, musikk og videokunst. *Konsert for Grønland* var som en maskin som kjørte rundt i én og en halv time, en veritabel teatermaskin i et tverrkunstnerisk felt hvor aktørene ikke viste seg frem men var operatører.

Verdensteatret har plassert seg i det feltet som Anne Ring Petersen har karakterisert som «mellom billed og scene», i boken *Installationskunstene mellom billed og scene* (2009). I sin analyse *Konsert for Grønland* ser Elisabeth Leinslie forestillingen i forhold til Gilles Deleuze og Felix Guattaris teori om det rhizomatiske, som noe som skjer mellom rommene ut fra ikke-hierarkiske og fragmentariske strukturer, slik at det oppstår paradoksale virkninger som belyser dualismen i det utsagte (*Performance-Teater og dramaturgi. Eksemplifisert med Verdensteatrets forestilling Konsert for Grønland*, masteroppgave 2004).

Lisbeth Bodd og Verdensteatret har stått for en tilnærming som krever mye av publikums konsentrasjon og oppmerksomhet. Man sitter og ser på isen samtidig som man hører lyden av den. Verdensteatret har gitt uovertruffede performative og visuelle portretter av drivgods som flyter rundt i et hav av naturlige is-skulpturer i drift, og som dermed blir omformet til topografiske symboler, slik det også var i *Tsalal* og *When all the question marks started to sing*. Og det var i *Broen over Gjørme* at den absolutte og endelige reisen ble vist. I den sluttet et kunstnerskap, men kanskje var den også begynnelsen på en ny reise. Reiser har en tendens til å gli over i hverandre og aldri ta slutt.

Knut Ove Arntzen, professor i teatervitenskap, Universitet i Bergen

Lisbeth Bodd på scenen, 1987



Lskrivende stund sitter jeg på et tog gjennom Sibir. Det hamrer seg framover og produserer kontinuerlig avstand til det som aldri kommer tilbake.

«En elefant glemmer aldri», sa Lisbeth og pekte på seg selv. Det var sant, hun hadde god hukommelse. Det har ikke jeg. Likevel, alle som har truffet Lisbeth sitter igjen med mer eller mindre fantastiske minner som ikke lar seg slette.

Da jeg første gang møtte Lisbeth for 30 år siden, ble jeg fullstendig forgapt i dette verdensteatret av et menneske. Det var på teatervitenskapelig institutt i Bergen. Hun hadde nettopp svidd av halve håret under flammeblåsing med Taksenspillerne – et studentteater/ gjøglertrupp ledet av Preben Faye-Schøll.

De hadde på et tidspunkt fått tilbud av Lunds Tivoli om å bli med på turné som varietéteater, og mens de andre i truppen valgte å fortsette studiene, så Lisbeth dette som en unik sjanse som ikke måtte forspilles. Hun inviterte med Gurå Mathiesen, Frode Bjørnstad og meg, i tillegg til et broket knippe tredje- og fjerderangs sirkusartister fra Danmark, Sverige og Tyskland. Året var 1986.

Lisbeth hadde arvet penger, og brukte dem på å få Verdensteatret opp og gå. Sammen dro vi til Sverige for å kjøpe et gammelt emissærtelt. Det var et blått og hvitt telt i kraftig bommulserret, ca 25m i diameter, med stang i midten. Et skranglete amfi fulgte med på kjøpet. Via sine mange kontakter fikk Lisbeth tak i lysutstyret til nylig nedlagte Tramteatret og en gammel bandbuss, alt sammen til en god pris.

Teltet ble satt opp bak Grorud skole. Det første vi gjorde, var å markere et midtpunkt, så trakk vi en snor ut fra det, og målte opp hvor teltpluggene skulle stå. De måtte slås ned med slegge. Så monterte vi stanga og trakk den opp med lange tau. Taket besto av fire deler som ble festet rundt stanga, strukket flatt utover bakken, og 'sydd' sammen med en egen knyteteknikk. Når det var gjort, krabbet vi innunder duken og fram til stanga, der vi sammen trakk opp den tunge duken. Teltet hevet seg sakte rundt oss og ble til et enormt rom. Det rørte oss hver gang. Så festet vi en mengde stolper i ytterkanten og tolv stormstenger som utgjorde en sirkel i midten. Til slutt ble sideveggene heftet på, og bardunene strammet. Teltet, som skulle bli vår ar-

beidsplass og bolig gjennom tre sesonger, til sammen over et år, sto klart.

På Grorud utviklet vi *Gjøglernes Cirkus* – basert på en enkel fortelling Preben (Faye-Schøll) hadde laget. Det var også han som kom med navnet Verdensteatret. Sammen fikk vi til en ganske sjarmerende forestilling, med Lisbeth i en nydelig rolle som sirkusarbeider med scenskrekke.

Og selv om vi egentlig var mest interesserte i postmoderne uttrykk, følte vi som relativt ufaglærte at det var riktig å begynne i det enkle. Dessuten hadde vi lovet Lunds Tivoli å bli med på deres premisser.

Etter noen uker med øving og byens beste fester i teltet på Grorud, dro vi til Kristiansand der tivoliet ventet. Vi spilte for alle som kom, men det kom nesten ingen. Om kvelden hang vi med tivoliarbeiderne og byens løse fugler. En dag ble Lisbeth og jeg kalt inn til herr og fru Lund i den digre gullvogna deres. Vi ble plassert i noen veldig myke stoler og fikk noen veldig stive drinker, og ble fortalt at det dessverre ikke ville være plass for oss videre på turneen. Så fikk vi vårt første honorar, 1000 kroner (til sammen) for å rydde plassen etter at tivoliet var dratt.

Dette satte selvsagt ingen stopper for Verdensteatret. Fra hvert vårt avlukke på Televerket ringte vi rundt til de nærmeste kommunene. Tilbudet lød «familieforestilling i vakkert sirkustelt, kun kr. 3000,-» Slik kom vi oss fra sted til sted, by til by, og endte opp i København langt uti november. Da hadde amfi-et rast sammen to ganger, kulissene var malt om minst tre, store mengder vann hadde flommet gjennom teltet og teltduken var gang på gang blitt flerret opp og lappet sammen. Omtrent det samme hadde skjedd med oss. Og mens vi andre var utslitte, var Lisbeth allerede igang med å planlegge neste sesong...

Trine Falch, scenekunstner



Lars Øyno i *REGLA*. Black Box, Oslo 1999. Foto: Asle Nilsen

Jeg liker å tro at Lisbeth og Asle (vel nesten alltid Asle!) en dag for litt mer enn 10 år siden gikk inn på Samtidsmuseet på Bankplassen i Oslo (den gangen hadde vi et samtidsmuseum som noen brydde seg om). Der ruslet de litt rundt - og kom etter hvert forbi et lite utstillingsrom på østsiden i første etasje (like bortenfor Bjørlos fantastiske og klaustrofobiske nisje). De kikket inn – og fikk øye på et slående, skremmende og lite flakkende skyggeteater. En installasjon av den store fransk-jødiske billedkunstneren Christian Boltanski: små figurer skåret ut i blikk – montert på en liten

karusell – med lys/varme på gulvet (som fikk spetakkelet til å bevege seg). Et komplett lite lidelsesteater. Et av Boltanskis hovedverk ift sin personlige utforskning av historien, Holocaust, tap og undring, av det barnlige og det tragiske. Og jeg liker å tro at Lisbeth – akkurat der og da fikk livet sitt endret.

Men veien dit var preget av mange år med leting, funn, feilspor (etter min mening) og middels store seire. Lisbeths utspring i det spesielle og avgjørende viktige teatervitenskapelige miljøet i Bergen midt på 80-tallet medførte at hun startet sin regissørgjerning i et veskille mellom det mer fysisk orienterte



«gruppeteatret» fra 60-tallet – og viktige nye tendenser ift et mer visuelt, konseptuelt og kanskje post-moderne teater. Prosjektene hennes (ikke ennå med Asle tror jeg) befant seg i et slags uavklart rom mellom noe fortidig og noe helt nytt. Performance i sirkustelt. Cecilie Løveid ved Akerselva. Verdensteatret som kveldsunderholdning på Danskebåten!

Gradvis flyttet hun og Asle sitt uttrykk inn i Black Boxen – og et mer installasjonspreget danseteater/visuelt performancteaterspråk. Det var rent, presist, avansert – og kledde ikke helt Lisbeth etter min mening. I skjærings-

punktet mellom tekst, bevegelse, konsept, teatralitet og nye formidlingsstrategier. Hun lette og lette. Likestilt skulle det etter hvert være. Lisbeth likestilt? Lisbeth (og Asle, alltid røykende, som Lisbeth, og gjengen, gutta!) beveget seg gradvis mot et mer politisert prosjekt, bla preget av Heiner Müllers personlige, dystre og historieforankrede tekstlandskap. Nå skarpere kontraster mellom tekst, visualitet, objekter, scenografi og spillestil. Mer lekent. De nærmet seg noe syns jeg. De var en gjeng. Med en fantastisk Mor i sin midte! En mor og hennes flokk. Lisbeth og Asle. De ble mer av et livs-

og kunst-kollektiv. De var å regne med.

Så spaserte de (sikkert røykende, sikker minst en halv tjuepakning på veien mellom Marselisgate og Bankplassen, Asle og Lisbeth, alltid Asle og Lisbeth!) ned for å se på en utstilling. De sneipet kanskje sine halvørkede sigaretter (nei, de tok nok en halv pakke til, hver, der ute, for liksom å kunne holde ut inne i museet i 20 minutter uten røyk) – gikk opp trappen – og forsvant inn i Christian Boltanskis skygge-installasjon.

Så begynte en lang ny reise. Bort fra europeisk main-stream avant-garde. Til andre land og verdensdel. Jeg husker det gikk rykter om at Lisbeth var på vei til Grønland – og jeg husker jeg tenkte: Hæ? Lisbeth på Grønland? Grønland er stort, enormt, men kan det bære vekten av hele Lisbeth og hele Asle og gutta deres? Lisbeth hadde begynt sin reise tilbake, i historien, i periferien, i det gjemte, fortrenge, hemmelige, det opphavelige, lokkende, mystiske. Hun var, liker jeg å tenke, på jakt etter Lisbeth. Og Lisbeth var så uendelig mye, så sammensatt, så rar, så full av noe uutsigelig annet – at hun måtte lengre enn til en litt blodfattig europeisk avant-garde for å finne det. De reiste langt. Og hun (og Asle, og gutta, og noen jenter, og alle millionene av røyk de røykte) fant det! De fant en slags glemt øy, et tilholdssted, et vakkert scenisk landskap – ornamentert, bevegelig, preget av vemod, minner, fragmenter, tap, lengsel, poesi, stille samvær i mye lyd. Plutselig syns jeg så hele Lisbeth! Nå endelig seg selv: skoledannende, tvers igjennom original, uhyre personlig. Verden var blitt deres scene.

Lisbeth brukte en gang på 90-tallet et begrep om teatervirksomhet jeg siden hemingsløst har stjålet: Lisbeth snakket om «å fortelle verden». Lisbeth hadde nå til slutt, på veien inn i et nytt årtusen, funnet veien hjem: hun fortalte verden. Sin verden. Vår verden (og Asle og gutta og jentene og alle røykene sin verden!). Verdensteatret.

Kai Johnsen, regissør



Hei! Du spurte om jeg ville skrive noen ord om Lisbeth. Det gjør jeg nå, og det er utrolig mye jeg kunne si om henne, om hva hun har betydd for mange, både i det sceniske feltet og utenfor. Jeg må nesten ta det fra mitt point of view.

Jeg ble kjent med Lisbeth og Asle da jeg akkurat hadde begynt på regilinjen på Teaterskolen. Det er for meg umulig å snakke om Lisbeth uten samtidig å snakke om Asle. Lisbeth tror jeg vil stå som en av de mest nyskapende og særegne skikkelser i scenekunsten (eller hva vi skal kalle det), men mellom henne og Asle var det et samspill, en personlig og kunstnerisk syntese, som gjorde Verdensteatret til det det ble.

Da jeg gikk ut fra teaterskolen i 1994, gikk jeg nesten rett inn i Verdensteatret, og var der som sceneaktør i seks år. Jeg gjorde noen egne produksjoner også i den tiden, dvs. utenfor VT, men VT var på en måte aksens i det jeg drev med. Og på mange måter har det vært sånn siden, altså etter at jeg sluttet der. (Selv om Lisbeth alltid sa «du har jo aldri sluttet i VT, vet du Morten»). Arbeidet med Lisbeth og Asle og hele VT-sirkuset hadde en sånn innvirkning på meg, at siden dengang så har stemmene deres sunget i bakgrunnen når jeg har vært i mitt eget arbeid som instruktør. Hvorfor det?

«Det grenseløse» tenker jeg, det har noe med det grenseløse å gjøre. Det at ideer, former, uttrykk beveget seg konstant på kryss og tvers av alt tenkelig og av alt sanselig; alt materialet som lå åpent på jakt etter sin egen «logikk», eller sammenheng, sitt eget språk, forestillingens helt eget språk, som lå der et eller annet sted inne i materialet. Produksjonene i VT starter på scratch, eller nesten på scratch; noen faktorer er jo med gjennom folk og fe, og et slags innsirklet interessefelt, men utover det, i allefall de årene jeg var

i VT, startet produksjonene (ja når «startet» de egentlig?) på null, og alt ble bygget derfra. Det var å gå ut i helt åpent terreng med et kompass som ikke viste nord og syd, men viste noe annet; et kompass som sa fra når det viste seg det som skulle vise seg, det som skulle vises andre, det som skulle vises i forestillingen. Dette kompasset var Lisbeth. Eller bedre; det var Lisbeth, sammen med Asle, som leste dette kompasset, hvor geografien var det som utspilte seg på prøvene.

Marius Kjos sa en gang etter en prøve at han hadde følelsen av at vi laget en forestilling om dagen, eller at vi i løpet av prøveperioden i hvert fall laget minst tre gode forestillinger.

En gang tok vi f. eks. noen dager og iscenesatte *Hedda Gabler*, relativt helt etter boka, men i VT-ånd. (Vanessa som Hedda). Da jeg så en gjennomgang av scenene der jeg selv ikke var med (som Løvborg), tenkte jeg at «Herre min gud, for et varp av en forestilling!» Men den ble ikke utviklet videre; den ble «overmalt»; ideer herfra ble smeltet inn sammen med annet scenisk materiale i det videre prøvearbeidet som varte 6-8 måneder til: Nye muligheter, ny «kunstnerisk rekved» kom drivende med strømmen, kom inn med tidevannet, ble sanket inn, ble utprøvd i forskjellige sammenstillinger som igjen ga nye impulser, nye retninger.

Endeløst, grenseløst, varmt og omsorgsfullt ledet Lisbeth Verdensteatret som en kunstnerisk nomadisk flokk inn i hvite flekker på kartet. Men Verdensteatrets misjon var hele tiden å komme tilbake, til folk, for å vise hva som var funnet, og dele det de hadde sett.

For meg viste Lisbeth vei inn i kunstneriske muligheter jeg ikke har sett andre steder, ikke tror jeg ville ha erfart andre steder enn å jobbe i Verdensteatret. Takk, Lisbeth!

Morten Cranner, regissør

I hele mitt liv har jeg fått beskjed om å dempe meg.

Av min mor, som jeg bor og lever sammen med.

Lisbeth Bodd var et dannet menneske.

Hun var et slags glansnummer.

Selv hadde jeg ingen planer om eller lyst til å delta i noe teater. Jeg hadde sett Bjørn Sundquist spille Hamlet på Det Norske i 1988. Som var noe av det beste som er blitt laget. De spilte teater.

Vi gikk inn i historien.

Jeg traff Lisbeth på en fest i 1991. På Skøyen. Jeg ble presentert for henne av en felles venn. Lisbeth fortalte entusiastisk om hvordan hun som barn hadde forvandlet fluer til maur. Ved å rive av dem vingene.

Vi så dobbelt i natta.

Dagen etter, et kort møte hjemme hos Lisbeth og Asle i Marselies gate. To dager senere satt jeg i kontaktimprovisasjon med Manolo Canteria. Skrekkslagen. Sjenert og med hjertet i halsen.

Samme vår avsluttet jeg åtte års kunstutdanning, så planen var å fortsette å sitte stille i et rom, helst alene, og tegne.

Det var tidlig sommer. Vi kom ikke ut av Black Box før høsten.

Vi var sammen. Endeløse prøver.

Vi lo så vi falt av stolen, uten å vite hvorfor.

Vi var i produksjon. Vi lette sammen. Hun introduserte meg for Thomas Bernhard. En svensk oversettelse. Jeg revnet i begeistring. Alt ble tatt imot. Lisbeth var vennlig og enormt engasjert og intens. Stabler av bøker, med eselører og notater. Hun vrent av seg klærne for å vise vei. Sjenansen forsvant. Alt som ellers var for mye, ville hun ta imot. Brev av privat karakter, musikk. Hun ga alt. Og fikk alt. Og vi elsket henne for det.

Vi falt utmattet ut i natta.

Lisbeth og Asle kom alltid forberedt, godt forberedt tilbake neste morgen. Tilbake til endeløse prøver. Lisbeth og Asle kunne sitte i dagervis og se. De satt helt stille og så. En slags perfektjonisme.

Verdensteatret var og er en livsstil. Lisbeth & Asle var 24/7.

Jeg tror at i det tette rommet,

i mellomrommene,
i pausene,
eller mot slutten av dagen,
når vi ravet og falt,
da ble det til noe.
Lisbeth så det øyeblikkelig.
Hva hun ville ha.
Så kanskje handlet det om tid. Å gi
kompaniet tid. Trekke det ut.

Lisbeth, alltid pen i tøyen. Vakker i blått
plisséskjørt. Lang flette og leppestift.
Men med veldig dårlig tid. Og frag-
mentert.

Alltid med røyk.
Hun åpnet ikke røykpakkene.
Hun rev dem opp.

Tror hun var redd for å være alene. Noe
hun ikke var. Fordi Asle alltid var der. I
starten lette hun overalt. Rundt hjørnet.
Hvor er Asle, sa hun. Han måtte være
der. Og han var der alltid. Han malte
fantastisk scenografi. Etter hvert ble de
uadskillelige.

Og krevende. Intenst krevende.
Jeg saboterte og laget trøbbel.

Jeg hadde sett Øyvind Blunck live. Det
var jeg alene om.

Det kom mye folk innom. Kompeten-
te, stort sett kompetente. For å fortelle
om sitt fag. For å dele. De ble invitert,
og kom. Når nye folk ble med, var det
for det meste etter diskusjoner. Det var
ikke sånn at folk datt inn fra gata. Selv
om Lisbeth til tider hadde med seg folk
hun traff på veien. For å være med et
par dager. Eller i noen timer. Romfolk.
Russere. Lisbeth snakket fransk. Cori-
ne spansk.

Hun deklamerte i festlig lag. Sang.
Hun glemte teksten og til dels re-
frenget.

I morgen reiser vi. Det var Lisbeth
oppvokst med.

Verdensteateret reiste etter hvert mye
og langt.

Vi så Frank før det var tg STAN i
Antwerpen

Han var ung og hadde hår.

Discordia hadde en meny
på ti eller flere klassikere. Ibsen,
Tsjekhov, osv.

De kunne teksten, det var
et hav av folk på scenen. De
spilte ikke, de manøvrerte seg
inn og ut av klassikere.

Fra slager til slager.
Hver kveld improvisert.
Totalt risikabelt.

Det gikk på flamsk. Og vi
hadde aldri opplevd noe lig-
nende.

Første kvelden satt vi i fem
timer.

Vi var henrykt. Opphisset
av entusiasme.

Stort sett gikk turen til Ber-
gen. Vi bodde privat. Sven
Åge Birkeland på BIT funger-
te som megler når det ble for
tett.

Vi dro på turné. Lisbeth over-
satt lange deler av teksten til
språket i det landet vi spilte i. Vi truet
hverandre. Men det ble forestilling. Et
hav av forestillinger.

Vi spilte ikke teater.

Vi sto frontalt. Vi dro på festivaler.
Avsidesliggende steder. Vi spilte i et al-
bansk teater i Skopje. Ingunn Bjørns-
gård var med. Hun ser andre linjer.

Lisbeth fortalte henne om Picassos
Ballett Mekanik.

Daniil Kharm's *Professorinnen* ble
oversatt.

Lisbeth brukte dager, sikkert uker på
å lære meg en fransk versjon. Lydtekst.

Jeg har tungt for det.

Hun ga seg ikke.

Teksten sitter ennå, etter 20 eller 23
år.

Fantastiske år.

Og utmattende.

Og røykfylte.

Jeg sa til Lisbeth at hun var jødernes
hev. Hun lo hver gang.

Hun var omtentksom midt oppi alt.

Og fornærmet som et barn når vi
glemte fødselsdagen hennes.

Men Lisbeth var ikke sentimental.



Verdensteatret har tatt nye retninger,
avhengig av hvem som til enhver tid er
med. En slags nerdenes heaven. Vakkert
og veldig trist.

Jeg ble hos Lisbeth & Asle i fem år.

Jeg glemte meg.

Jeg glemte alt annet.

Jeg forlot dem ti dager før en premi-
ere.

Husker ikke hvorfor.

Tror ikke jeg forsto teksten.

Siden har jeg vært stort sett for meg
selv.

Jeg er 50 år og bor fremdeles hjem-
me sammen med min mor. Og det
hender at jeg knipper.

Det er en tid for alt.

For å takke.

For at de har holdt ut.

Jeg er helt sikker på at det er blant
de som snubler, kaver og faller, at jeg
finder lyst. Og mening.

I all hengivenhet.

Hilsen Vanessa Baird, billedkunstner



Verdensteatrets *Torsdag 14. oktober, 1991/92*. Fra venstre: Bo Krister Wahlström, Manolo Cantiera og Corinne Campos. Foto: Asle Nilsen

Med Lisbeth Bodd's bortgang har norsk scenekunst mistet en stor pionér. Ingen har insistert så inngående på teatrets visuelle, auditive og romlige vesen som det Lisbeth og Verdensteatret gjorde. Hun etterlater seg en imponerende verkliste.

Jeg husker Verdensteatrets arbeid i to faser, med *Réglá* (1999) som overgangen mellom de to. Fra *Tsalal* (2001) og frem til årets *Broen over Gjørme* jobbet de med et visuelt superpotent totalteater, med en detaljrikdom som jeg aldri ellers har sett på en scene. I denne perioden utviklet de et uttrykk de var helt alene om, og de opplevde, med *Konsert for Grønland* (2003), et stort og velfortjent internasjonalt gjennombrudd. Det er produksjonene fra denne siste fasen mange ser for seg i dag, når man tenker på Verdensteatret og det Lisbeth etterlater seg.

Vi skal imidlertid ikke glemme den første fasen, som for meg går fra *Oktobertrilogien* (1990–1993) til og med *Faust/Massnahme* (1998). Disse produksjonene var, i tillegg til det visuelle, preget av et iherdig og intellektuelt krevende arbeid

med tekst: Aiskhylos, Müller, Jesurun, Brecht, Goethe, Bernhard, Beckett, Iunker med flere.

For meg står *Philoktetes* (1996) i en særstilling. Den tjue minutter lange dialogen mellom Filoktetes (Martin Lundberg) og Odyssevs (Morten Cranner) er et stort øyeblikk i norsk teaterhistorie. Likeså samtalen med Neoptolemos (Marius Kjos), som foregår i det kompaniet – i mangel av noe sterkere – forklarer som febrilsk nikotinrus. Hele forestillingen ligger tilgjengelig på Verdensteatrets web-side. Den har ikke tapt seg en bit. I dag fremstår denne typen skuespillerarbeid som vanligere. Det var det ikke da. Stilen de jobbet med på den tiden var kanskje ikke sugd helt og alene fra eget bryst, påvirkningen fra blant andre Elizabeth LeCompte og Jan Lauwers var synlig, men de var av de beste blant svært få scenekunstnere som arbeidet på denne måten i Norge. Dermed sto Lisbeth og Verdensteatret ikke bare som skapere av svært gode og interessante teaterforestillinger. De var også formidlere av nye uttrykksformer og de sørget for en internasjonal påvirkning på norsk teater som ellers ikke ville slått til med samme tyngde.

Takk Lisbeth, for at du tok oss med på reisen. For meg var ditt teater inngangen til det hele.

Kristian Seltun, teatersjef på Teater Avantgarden (1998–2001) Black Box Teater (2001–2009) og Trøndelag teater (2010–).

Siste gang vi så hverandre, etter premieren på *Broen over Gjørme*, det var et slags farvel, sa hun: «Vi har hatt fantastiske tider sammen. Vi har opplevd masse.» Jeg vil gjerne minnes Lisbeth ved å fortelle litt om det vi opplevde sammen, selv om det er meget vanskelig å snakke om henne nå, knapt en måned etter at hun døde.

Når vi dro til steder var det første hun gjorde der vi kom å ta på seg forkleet sitt og gjøre i stand det hun kalte for *kioskavdeling*. Mens vi andre pakket ut scenografi og annet stæsj, dekket hun et bord med kaffe, te, flasker med vann, frukt, nøtter, sjokolade. Det lokale crewet la

ikke merke til henne. Mange trodde hun bare var en dame som var med for å hjelpe oss, som en slags assistent. Men når hun var ferdig med kiosken sin og satte i gang med å instruere oss, scene for scene, da skjønnte de hvem hun egentlig var.

Umuligheter fantes ikke for henne.

Etter at røykeloven kom, fikk vi problemer med at det ikke var lov å røyke inne. Men hvert sted vi dro klarte hun å finne et sted der det gikk an. Det ble ofte hennes og Asles stamsted under oppholdet.

Lisbeth som menneske og Lisbeth som kunstner – det går ikke an å skille dem fra hverandre. Hun var sjenerøs, inviterende, positiv, kompromissløs og samtidig pragmatisk når det var nødvendig. Kunsten og det hun drev med var alt for henne.

Det er så vanskelig å snakke om henne. Hun var et totalt menneske. Et geni i improvisasjon. Hun kunne se en roman i en liten bevegelse.

En av scenene til *Tsalal* ble til på følgende måte: Det var dagen etter 11. september og vi kom på lokalet og selvfølgelig snakket alle om det. Hun spurte meg hva jeg syntes, og jeg kom på en vits. «Et fly kræsjer og alle passasjerene dør. Det eneste vesenet som overlever er en ape. Ekspertene lærer apen å kommunisere med mennesker, og etter en stund begynner de å spørre for å finne ut hva som var årsaken til flykræsjet. Først spør de: 'Hva gjorde flyvertinna da flyet kræsja?' Apen lager kysselyder. 'Hva gjorde co-piloten?' Apen lager kysselyder igjen. 'Hva gjorde piloten?' Igjen lager apen kysselyder. 'Men hvem kjørte flyet?' Apen peker på seg selv.»

Ingen lo selvfølgelig, men Lisbeth ville at jeg skulle fortelle den på scenen på farsi. Da jeg lagde kysselyd ba hun meg gjøre det sterkere og ropte til Morten Petersen, som var lydmann: Hører du det? Så lagde de noe rytmisk ut av kysselyden. Vitsen og lyden ble til en scene i *Tsalal*.

Det går ikke en dag uten at jeg tenker på henne. Selv om jeg vet at jeg aldri kommer til å treffe henne igjen, er hun fortsatt en del av livet mitt. I går sa sønnen min at vi måtte gå å tenne et lys på graven til Lisbeth.

Ali Djabbar, aktor i Verdensteatret

Jeg møtte Lisbeth første gang i 2003 for å jobbe med produksjonen *Konsert for Grønland*.

Det var starten på et langvarig kunstnerisk samarbeid, og et fantastisk vennskap. Lisbeth var en enormt inkluderende kunstner. Med sitt sjarmerende energioverskudd greide hun å samle den mest usannsynlige kombinasjon av mennesker i Verdensteatret.

En personlighet satt sammen av ytterpunkter, kompromissløs, generøs, uten et snev av middelmådighet. Som en berg-og-dalbane der man skriker like mye som man ler. Hennes smittsomme, teite humor var alltid der i de krappeste svingene. Hun var utrettelig tilstede i et virvar av reiser, folk, restauranter, gallerier, møter, kriser, broer, bygninger, detaljer, premierer, kritikker, fester, båter, krangler, søknader, rapporter, hyasinter.

Bare én til røyk, bare litt til, bare én ting til, et smil. Takk Lisbeth!

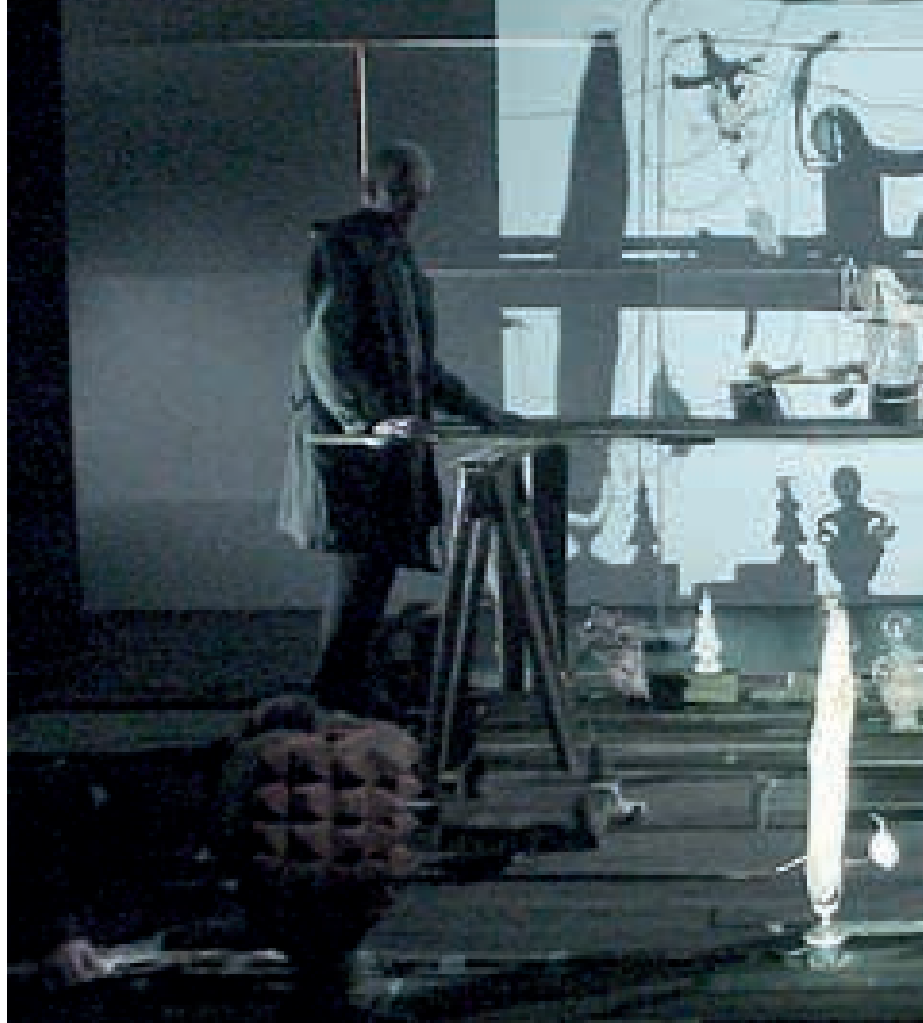
Piotr Pajchel, videokunstner

Kjære Lisbeth, første gang jeg traff deg var i 1999 i anledning at festivalen Ung Nordisk Musikk skulle lage en stor konkurranse med temaet «Gesamtkunstwerk». Jeg var komposisjonsstudent og medarrangør og hadde bedt deg om å sitte i juryen, for utenfra virket det som om du hadde peiling på den slags. Planen var at du skulle bestemme hva som var bra Gesamtkunst, og jeg skulle notere det ned. Så enkelt som det.

Men du ville ikke bestemme noen ting. Du ville diskutere, og hadde tusen spørsmål jeg ikke kunne svare på, selv i en periode av livet hvor jeg følte at jeg visste alt. Du vaklet i dine avgjørelser, var usikker, endret mening hele tiden. Du var en som forsøkte å forstå. En som tok alle menneskers mening dypt alvorlig, som ikke forsøkte å konkludere, men hele tiden undersøkte nye muligheter.

Hver gang jeg møtte deg senere ble jeg minnet på nødvendigheten av å tvile. Verdensteatret lærte meg at alt er mulig, men alt er vanskelig. Jeg er takknemlig for at jeg traff deg den gangen.

*Lars Petter Hagen,
festivalsjef Ultima*



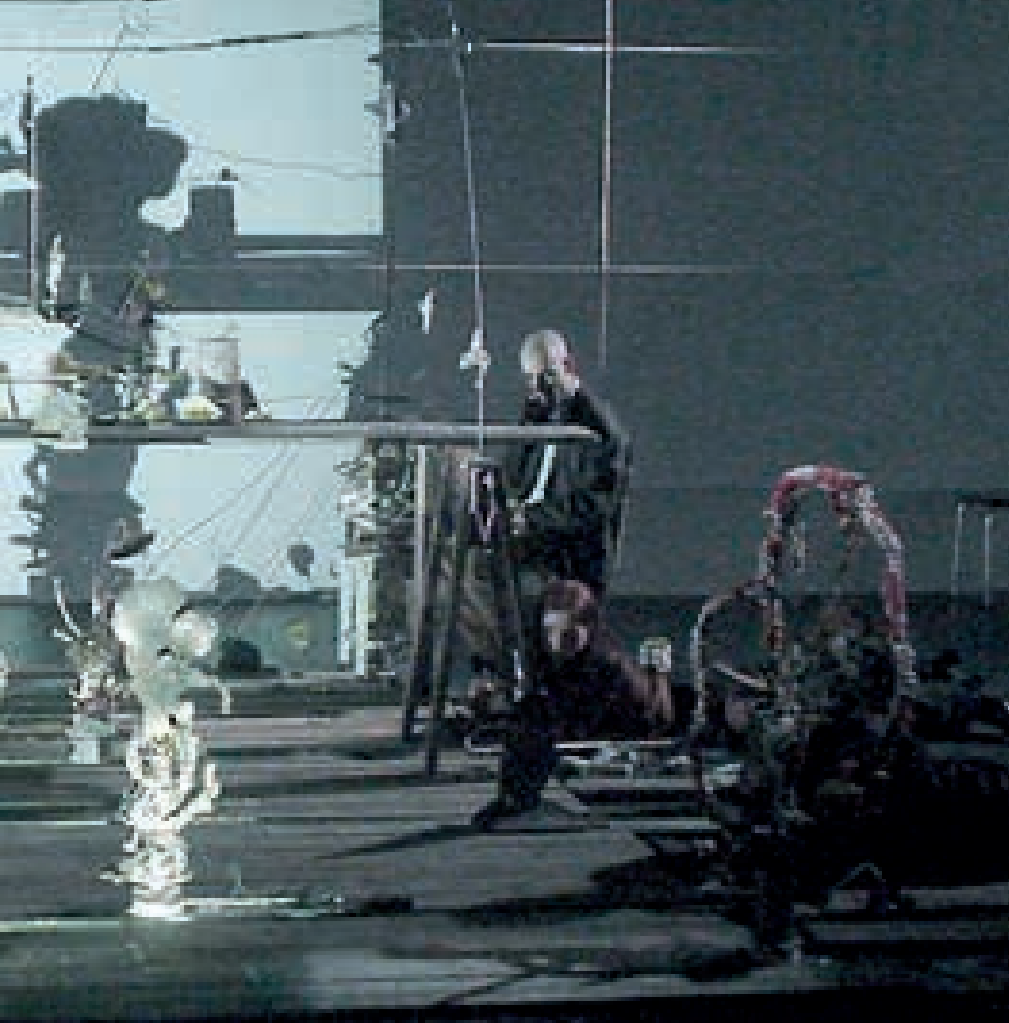
Lisbeth Bodd og praksis-teorien

Jeg er den type teaterviter som ofte er på leting etter nye måter å kunne beskrive og forklare sceniske uttrykk på. Dette henger sammen med min interesse for avantgardistisk kunst, da nyskapende praksis ofte krever nye begreper, teorier og forklaringsmodeller for å kunne artikulere. Denne interessen ble imidlertid først vekket da jeg møtte Verdensteatrets kunst i 2002. Jeg vil si at Verdensteatrets kunst og møtet med Lisbeth Bodd og Asle Nilsen var avgjørende faktorer for at jeg ble skribent og fortsatte som teaterviter etter studiene. De inspirerte meg med sin åpenhet, kunstsyn og

evne til å reflektere rundt sin kunst. Lisbeth var spesielt opptatt av teori (hun kom selv fra en akademisk utdanning), hun var interessert i og forstod viktigheten av teori- og begrepsutvikling. Gjennom lange samtaler inspirerte vi hverandre til å artikulere både kunsten og teorien om kunsten.

Verdensteatret er en av de mest innovative gruppene vi har innen norsk scenekunst i dag. De er allikevel sterkt bundet til tradisjoner. I Verdensteatrets verker kan vi finne mange referanser til kulturelle og kunstneriske tradisjoner og dette arvegodset settes i spill med nyutviklet teknologi. Det

Konsert for Grønland, i Oslo, 2003/2004. Foto: Asle Nilsen



skapes et spill mellom fortid, nåtid og fremtid. For Lisbeth var dette aldri et paradoks som sådan, hun så fortid, nåtid og fremtid som likestilte og sammenhengende.

Rhizomorfet

Mine teoretiske krumspring om dramaturgi og persepsjon er altså sterkt inspirert av Verdensteatret og lange samtaler med gruppens grunnlegger, men også av postmodernister og tverrfaglig persepsjonsteori. Jeg skal her fremstille en *meget* forenklet versjon av disse teoriene, ønsker du å lese mer kan du se på leselisten under.

Rhizomorfet er en forklaringsmodell inspirert av Deleuze og Guattari ispedd litt Derrida og Niels Lehmann. Rhizomorfet er en metafor hentet fra soppens rotsystem mycelet, som er usynlig for oss utenifra og sprer seg i ett nettverk over et stort heterogent område. Mycelet fordøyer deler av materialet det sprer seg på og nye fruktlegemer vokser opp fra det (sopp). Den synlige soppen er med andre ord bare

en liten del av et større system som den er fullstendig avhengig av for å kunne leve.

Ved hjelp av rhizomorf-metaforen kan vi si noe om hvordan kunstproduksjonen etablerer velfungerende og fruktbare fellesskap, og trekker forbindelseslinjer på tvers av kunstformer, historisiteter, geografier, kulturer, fagfelt og tradisjoner. Vi kan også gjennom denne metaforen gi et bilde på hvordan kunstproduksjonen fungerer som en dynamisk og evigekspanderende fordøyelses- og tilvirkelsesmaskin – hvor kunstnerne samler, resirkulerer og transformerer materiale. For eksempel som i Verdensteatrets nyeste produksjon *Broen over Gjørme* (2014), hvor det ligger spor av India (hvor de var på researchreise til produksjonen) og Verdensteatrets tidligere verker. Rhizomorfet er en grunnleggende ikke-hierarkisk struktur som er basert på tankegangen om det likestilte og heterogene. Det vil si at alle de forskjellige elementene er (mer eller mindre) likestilte i både arbeidsprosessen og i verket.

Abstraksjon og persepsjon

Lisbeth var opptatt av at Verdensteatrets kunstverk ikke skulle utskille konkrete meninger og, med tiden, heller ikke konkrete metaplan. De skulle tilskueren selv skape. Og dette er noe av det mest spennende ved Verdensteatrets kunst, syns jeg; abstraksjonen og hvordan den stimulerer og utfordrer vår persepsjon. Abstrakt kunst har ofte raskere adgang til hjernens hukommelsessentre enn det narrativ kunst har og gir deg betraktelig større anledning til å skape dine egne assosiasjonsrekker. Hvis du klarer å sette deg i et riktig tankesett, så kan abstrakte verk hoppe forbi minnet og virke rett på følelser og affekter. Dermed kan det minne deg om ting du ikke vanligvis har tilgang til.

Lisbeth var en utsøkt dramaturg og hennes dramaturgidrøm var å skape den perfekte symfoni; en symfonisk synestesi hvor samspillet mellom elementene er så nært at man vanskelig kan skille dem fra hverandre og alles tanker om det fragmentariske fordufter. Dette var en av tingene hun arbeidet mot i sitt siste verk *Broen over Gjørme*. Og jeg mener hun lyktes med dette – for første gang. Og heldigvis fikk jeg både sagt og skrevet det til henne før hun sovnet inn – i mitt essay *Verdensteatrets sansesympfoni* som ble skrevet på oppdrag fra Lisbeth og Asle på sensommeren i år. Denne teksten er *nok* et eksempel på hvordan Verdensteatrets kunst og samtaler med Lisbeth og Asle har inspirert meg i min skriveprosess.

Elisabeth Leinslie, teaterviter

KILDER/VIDERE LESNING:

Leinslie, Elisabeth: *Performance-teater og dramaturgi. Eksemplifisert ved Verdensteatrets forestilling Konsert for Grønland*.

Masteroppgave i Teatervitenskap. UiO, 2004. <http://www.sceneweb.no/nb/multimedia/15460>

Leinslie, Elisabeth i *Scenekunst Nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Samforfattere: Ine Therese Berg og Elin Høyland. Spartacus Forlag AS, 2007. <http://www.spartacus.no/index.php?ID=Bok&ID2=361>

Leinslie, Elisabeth: *Verdensteatrets sansesympfoni*, Scenekunst.no, <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5988>, 20.09.2014

Teater og følelser



Kapitalismen liker ikke stillheten

(Berlin): Thomas Ostermeier og Florian Borchmeyer møtte filosofen Byung-Chul Han til en samtale om kapitalisme, konsumsamfunnet og en *følelsenes krise* i teatret.



AV THOMAS OSTERMEIER OG FLORIAN BORCHMEYER





Fra Hoffmanns eventyr i regi av Calixto Bieito. Den norske Opera og Ballett 2013. Foto: Erik Berg

B yung-Chul Han, filosof og professor på Universität de Künste i Berlin, har i bøkene *Müdigkeitsgesellschaft* (Tretthetssamfunnet), *Transparenzgesellschaft* (Transparensamfunnet) og *Agonie des Eros* (Erotikkens agoni), levert en tredelt samtidsanalyse hvor han beskriver en gradvise fullbyrdelse av et paradigmeskifte fra et samfunn preget av negativitet til et 'positivitetssamfunn': Et samfunn hvor alle har for mye av alt, og hvor alt blir mer og mer likt. Ifølge Han er dette årsaken til vår tids patologiske landskap: depresjon, hyperaktivitet og konsentrasjonsproblemer, border-

line, utbrenthet. Et samfunn hvor alt likner på alt, er et «likhetshelvete» uten erotikk, fordi eros alltid retter seg mot *den Andre* i empatisk forstand.

Thomas Ostermeier: Er det mulig å forklare finansmarkedenes tøylesløshet med begjær?

Byung-Chul Han: Begjær alene kan ikke forklare kapitalismen. Jeg tror utviklingen viser at det også handler om dødsdrift. Kanskje vi dømmer oss selv til å gå til grunne. Ødelegger, for å generere vekst. Det skjer ingen fornyelse, fordi «fornylelse» i dag betyr at ting skal foreldes så fort som mulig. Egentlig dreier det seg om en ødeleggesmas-

kin: tingene blir født for å dø. Krig er en følge av at eksploderende produktionskrefter finner unaturlige utveier på grunn av manglende markedsavsetning. Krig ødelegger tingene på en naturstridig måte, konsum på en naturlig måte. Vi konsumerer for fred (latter). Men vi ikke bare ødelegger naturen, det dreier seg også om en mental ødeleggelse...

TO: ... og en personlig ødeleggelse. Det du skildrer i *Tretthetssamfunnet* er jo også en ødeleggelse av menneskets psyke...

B-CH: ... ja, og derfor sier jeg dødsdrift...

Florian Borchmeyer: Kanskje det

ikke bare dreier seg om begjær, men om lengsel. Kapitalismen er et system som genererer hittil ukjente ønsker. Nye behov og lengsler, som det oppfinnes produkter for; produkter som ingen har hatt behov for noengang før.

B-CH: Eva Illouz² ser en forbindelse mellom kapitalisme og romantikk; den konsumvennlige romantikken. Men jeg tror neppe man kan kalle kapitalismen romantisk. Lengsel retter seg mot det umulige, det uoppnåelige. Det lar seg ikke konsumere. I dag finner det tvert imot sted en tilintetgjørelse av lengselen. Hvem lider av kjærlighetslengsel i dag? Kjærlighet består i seg selv av følelser som kan gjøres konsumerbare. Kapitalismen skaper stadig nye konsumforhold. Men en ny smartphone vekker ikke lengsel. Internett er ikke et rom for lengsel.

TO: I boken skriver du at kapitalismen ikke er en religion – den gir ikke rom for syndsforlatelse og synd.

B-CH: Ja, og det er først og fremst rettet mot teorien til Walter Benjamin.

«Hvorfor brøler de sånn? Dere spiller med affekter, ikke følelser»

Byung-Chul Han

Han sa at kapitalismen er en ikke syndsforlatende, men skyldsførvedende kultus. Men syndsforlatelse og synd er helt essensielt i religion. En religion uten forløsning er ingen religion. Kapitalismen bare skaper skyld. Det er kanskje slik at mennesker setter seg i gjeld for å unngå frihet. For hvis man er fri, må man handle. Og man henviser til gjelden eller skylden sin, for å slippe å handle. Ja, Max Weber forbinder kapitalismen med en mulighet til forløsning.

TO: Hva består forløsningen innenfor kapitalismen i?

B-CH: I at ikke alle hører til de utvalgte. Man vet ikke selv om man er ut-

valgt, men man er utvalgt hvis man samler kapital og har suksess.

TO: Calvinisme... men kapitalismen lover ingen forløsning i det hinsidige, bare i det dennesidige.

B-CH: Hvis jeg hvert år tjener ti millioner euro, så har det en dimensjon av noe opphøyd ved seg.

TO: Men ikke av forløsning.

B-CH: Det skaper et skinn av forløsning. Hvis jeg besitter en så stor formue så vekker det illusjoner om allmektighet og u dødelighet. Formuenhet – for et vakkert ord. Uendelig formue betyr maksimal handlekraft og det overstråler endeligheten. Hva består forløsningen i? Illusjonen må være sterk nok. Det er en klart teologisk dimensjon i dette som ikke har noe med materielle begjær å gjøre. Det fins mange former for dødsdrift i kapitalismen. Hvor mye ødelegger vi ikke? Enhver vet at tingene blir født for å dø.

Kjærlighet

TO: Så la oss heller snakke om kjærlighet. I teatret befinner vi oss i en stor krise, fordi vi ikke er i stand til å fortelle om følelser på scenen.

B-CH: Hvorfor har teatret et så ubetinget behov for følelser?

TO: For å beskrive emosjonelle situasjoner.

B-CH: Dere kan beskrive situasjoner, så kommer det emosjoner, og så oppstår det følelser. Jeg kan spille en figur, helt emosjonsløst, men skape gester, og de kan overvelde publikum. Når jeg skaper en figur, og skaper en gest, så oppstår det en fortelling. Fortellinger frambringer følelser. Men hvis følelser kommer til uttrykk umiddelbart, blir det porno, ifølge Botho Strauss. Han hevder at teatret har blitt porno, at skuespillere er psykopater. Han savner det erotiske, og snakker om en grunnleggende degenerasjon av teatret.

TO: Og hva er det man burde fortelle om?

B-CH: Handlinger!

TO: Selvsagt. Men likevel har man dette momentet, dette at man gjennom handling, som – for å gripe til et gammelt begrep, nemlig katharsis – bringer

tilskuerne til et moment hvor de kan renses emosjonelt, fordi de har hatt en emosjonell opplevelse: som igjen er en følge av handlingen.

B-CH: Følelser er alltid kodet. Og i teatret har det alltid vært slik – allerede på 1700-tallet –, at samfunnet bekrefter koden. Og innenfor kodene oppstår det følelser. Følelser er bekræftelser av disse kodene.

FB: Kanskje vi ikke burde binde oss til dette med å fortelle om følelser. For det å fortelle følelser er jo ikke tema for dramaet – de er drivkreftene i dramaet...

B-CH: Ja, og det er interessant!

FB:... Det er ikke følelser som danner basis for handlingen, for det ville jo temmelig fort føre til porno. Dersom man for eksempel ønsket å lage et teaterstykke om følelser, eller om kjærlighet, som skulle fremstille eller forklare kjærligheten, ville det føre til porno. Men ikke desto mindre har følelser vært drivkraften i den dramatiske handlingen, helt fra den greske tragedien. I *Antigone* er kanskje ikke følelsene tema, men de er like fullt drivkraften.

TO: Det som ansporer til handling, er alltid at det er en differens mellom hva en figur har gjort seg skyldig i, og det han ønsket å gjøre. Og derfor begynner han å handle.

FB: Og det utløser, i følge Aristoteles, angst og medlidenhet. Som igjen er emosjonelle kategorier.

Brølede skuespillere

B-CH: Ostermeier, du sa at krisen i dagens teater skyldes problemene med å fortelle om følelser. Hvorfor er det en nåtidig krise? Var det annerledes før?

TO: Det var annerledes før, fordi følelser ikke var bannlyst, følelser eksisterte og det fantes ord for dem. Mens vi, slik du beskriver i boka, har mistet eros fordi vi har mistet den Andre.

B-CH: Er følelser bannlyst i dag? Hvordan da?

TO: I teatret er de i hvert fall det. Der er følelser som medlidenhet, sorg, empati og hengivenhet... bannlyst.

FB: ... i det minste i fremstillinger som er uten ironiske brudd...



Byung-Chul Han er filosof og professor, og har vakt internasjonal oppmerksomhet for sine samtidsanalytiske bøker, bl. a. *Müdigkeitsgesellschaft* (Tretthetssamfunnet, 2012). Foto: Merve

TO: Den grunnleggende emosjonen jeg på et gjennomsnittlig teaterbesøk blir tilsendt fra scenen, er aggresjon. Frontal aggresjon, som alltid får meg til å lure: hvorfor brøler de til meg hele tiden? Jeg har da ikke gjort dem noe.

B-CH: Jeg skjønner... jeg var på teater for ikke lenge siden. Det var høyløyd. Altfor mye bråk, og det plaget meg. Jeg gikk i pausen. Jeg ønsker meg heller stillhet i teatret, et teater hvor det bare blir plystret. Hvorfor brøler man sånn?

TO: Det lurer jeg også på. Er det ganske enkelt et uttrykk for at vi ikke har et instrument til rådighet lenger? Ikke fordi teatret er i krise, men fordi teatret aldri kan være bedre enn det samfunnet det gjenspeiler. Og et samfunn som enten er bråkete eller helt stil-

le, fører til et teater hvor det enten bare brøles eller som har opphørt å eksistere. Men hva kunne være et mulig svar på spørsmålet om at følelsene er i krise?

Følelser, affekter og emosjoner

B-CH: Dere må begynne med en begrepsavklaring. Følelse er noe helt annet enn emosjon. Følelse er noe helt annet enn affekt. Også spørsmålene dine viser en begrepsmessig uklarhet. Vi trenger å avklare begrepene for å kunne diskutere. Man kan snakke om skjønnhetsfølelse. Men man kan ikke snakke om skjønnhets*emosjon* eller skjønnhets*affekt*. Og allerede i språkbruken ser man hvor voldsom forskjell det er mellom følelse og affekt. Ta ballfølelse i fotball for eksempel. Ballaffekt? Balle*emosjon*? (latter). Eller språkfølelse. Følelse er en

tilstand eller en evne, noe statisk. Emosjon er alltid *émouvoir* (av: *à bevege, overs. ann.*). Emosjon kan med andre ord utløse handling. Vi kan si det slik: vi befinner oss i en krise for følelsene på grunn av en konjunktur for affekter. Hvorfor brøler man sånn på scenen, spurte du. Dere spiller med affekter, ikke med følelser. Følelser er intersubjektive. Følelse skaper fellesskap. Det vil si at det er noe sosialt. Affekter kan være noe svært asosialt, isolert eller isolerende.

TO: Er raseri en affekt eller følelse?

B-CH: Det kommer an på konteksten. Man kan ikke synge en affekt. Å fortelle følelser er å synge. I teatret synges det. For å kunne synge trenger man en narrativ struktur, et narrativt rom. I tillegg komme det an på hva man me-

ner med raseri. Ta order «*menin*», det første ordet i *Illiaden*.

FB: Fortelling om vrede. *Syng, Gudinne, om vreden som tok Peleiden Akillevs...*

B-CH: Det første europeiske drama starter med vrede. «*Menin*». Å syngte vreden. Denne sangbare vreden er ikke en ren affekt, men noe som hele samfunnet preges av, og som hele handlingen utgår fra.

FB: Det fortelles om en vrede som når langt utover det individuelle raseriet til Akillevs.

B-CH: Naturligvis!

FB: ... og som stiller spørsmål ved et helt samfunnsystem, og derigjennom også ved gudeverdenen. *Illiaden* beretter historien om Troja-krigen fra begynnelse til slutt. Dramaet begynner i det Akillevs vrede blir tent. Og når vreden er stilnet, er dramaet slutt. På den måten er denne raserifølelsen dramatisk.

B-CH: Dette raseriet er sanglig, det vil si: fortellbart. Og i dette dramaet består ikke problemet i spørsmålet: hvordan kan man fortelle om følelser? Dette dramaet består i fortellingen om en følelse av sinne. Følelsenes krise kan man bare forstå hvis man skjelner mellom følelser og affekter. For å fremstille følelser må man åpne et resonnansrom. Det kan man ikke med affekter. De er som skudd. Affekter søker en bane. De kan ikke spenne opp et rom.

TO: Finnes det etter hva du kjenner til fra idéhistorien, bestemte følelser som er i ferd med å forsvinne? Og andre som blir mer utbredte? Eller kan man bare si at følelsene blir mindre og affektene større?

B-CH: Jeg tror at følelser er noe romlig, noe man ikke kan konsumere. Mens det er mulig å gjøre affekter og emosjoner konsumerbare.

TO (plystrer): Følelser også!

B-CH: Man kan ikke konsumere følelser. Man kan ikke konsumere sorg. Man kan ikke tjene penger på sorg. I dag fins det borgerprotester og opprørthetsbølger. Men er denne opprørtheten vrede? Vreden er sangbar. Opprørthet er ikke sangbart, mer

som en *shitstorm*. Opprørthet er noe subjektivt, isolerende.

TO: Hva med *los indignados* i Spania?

B-CH: Ikke bare de, men også hele *Occupy*-bevegelsen rant ut i sand.

TO: Hvorfor?

B-CH: Dette systemet fører til isolering av den enkelte. Hvordan kan det oppstå et «vi» i et system, hvor hver og én er for seg selv? Alt er flyktig.

Emosjonell kapitalisme

TO: Men samtidig ser man hele tiden hvordan firmaer bygger opp en familiefølelse. Man forsøker å knytte den ansatte til firmaet emosjonelt, slik at det blir enklere å utbytte ham... Der en fabrikkarbeider tidligere visste: sjefen min utbytter meg, men jeg har ikke noe valg hvis jeg skal forsørge de fem barna mine, har det i dag derimot oppstått et fenomen; selvutbytting, slik du har beskrevet i boka *Tretthetssamfunnet*. Og det begynner jo allerede der hvor man sier: «Min sjef, som jeg arbeider for, er min familie, mitt hjem, mitt sted, som jeg også emosjonelt er knyttet til.»

B-CH: Kapitalismen spekulerer i følelser. Hvis jeg skal gjøre rasjonelle valg når jeg er i butikken, er det ikke mye jeg vil kjøpe. Man må mobilisere emosjoner for å skape flere behov.

FB: Emosjoner eller følelser?

B-CH: Emosjoner! Emosjoner er bevegelse, de beveger meg til noe. Emosjoner er særdeles ustabile, ratio er særdeles stabilt. Jeg kan beholde mine overbevisninger, men emosjonene svinger, og for omsetning og behov, trenger kapitalismen mer enn ratio. Derfor har kapitalismen oppdaget emosjonene på konsumets område. Reklame må vekke emosjoner, slik kjøper man, konsumerer man hinsides rasjonelle behov. Også innenfor næringslivsledelse har man oppdaget emosjoner, fordi emosjonell ledelse griper dypere, slik at man kan utbytte grundigere. Frihetsfølelsen i «du arbeider ikke for noen andre, du optimaliserer deg, du ...» følger samme mekanisme som «jeg er i en familie, jeg utvikler og utfolder meg...»

TO: ... «jeg har et prosjekt»...

B-CH: ... et initiativ... som kommer innenfra. Det er selvsagt langt mer effektivt enn utbytting utenfra. Med emosjoner kan man skape indre lenker som ikke er svakere enn ytre.

TO: Konjunktur for affekter på bekostning av følelse. Kan man våge seg på en tese som den du allerede antydte: Når fellesskapsfølelsen blir borte for oss, blir også følelsene borte.

B-CH: For Botho Strauss er teatret et dialogisk rom, der man nærmer seg andre, og der er det eros – i denne betydningen av ordet.

TO: Dette har vært et hovedtema for meg i prøveprosessene de siste to årene. Og det forsto jeg først etter å ha opplevd en stor frustrasjon i forhold til spillet, da jeg sa til skuespillerne «hold opp med å produsere følelser bare av dere selv». Tidligere fantes det et blikk på den andre. Jeg vet ikke om de virkelig spilte sammen, men de så i hvert fall på hverandre, og hadde en estetisk kodifisering... Og de forsøkte å erfare, begripe eller overbevise de andre skuespillerne. I dagens regiteater, er den estetiske grunnoverenskomsten: «Se på salen og på publikum og brøl». Det som en gang var en teaterhistorisk revolusjonerende handling, er blitt en estetisk banal og hul gest, fordi det ikke lenger er revolusjonært, men gjentar et mønster.

B-CH: Hvis man vil snakke om følelser, må man først lære å snakke med hverandre. Når man spiller sammen, forteller man også om noe.

TO: Og nettopp det gjør jeg på prøvene. Jeg sier til skuespillerne: Hold opp med å gå til jobben som håndverkere: Her er rollen, og den lirker jeg ut ved hjelp av verktøyene mine.

B-CH: Teatret er blitt bråkete. I japansk teater føler jeg meg vel, i Noh-teater, Kabuki-teater, er jeg ikke så plaget. Jeg går ofte på kino. I teatret blir jeg plaget av de menneskene som spiller (latter).

TO: ... fordi de som spiller bare har en følelse: Å plage deg. Det er dumt. Det larmende teatret er uttrykk for et samfunn som har mistet følelsene som et fellesskapsfenomen, og fordi vi i teatret ønsker å utløse følelser, handler vi med affekter, for å provosere.

B-CH: Provosere?

TO: Ja, våre affekter provoserer emosjoner i salen.

B-CH: Egentlig kan man ikke vekke følelser gjennom affekter.

TO: Nei, det er egentlig mot-affekter. Affekter provoserer nettopp til det, som du akkurat sa: Det er for høyt! Det var din reaksjon – og det var ikke annet enn en affekt, eller?

B-CH: Nei, det var høyt. Det fantes ingen narrativ spenning.

TO: «Narrativ spenning» er totalt forkastet!

B-CH: Bare narrative spenninger kan frembringe følelser.

TO: Hvordan skal det skje i et teatermiljø hvor postdramatikk er den rådende diskursen?

B-CH: Og hva er postdramatikk?

TO: Postdramatikk betyr: I en verden hvor fortellinger ikke lenger kan finne sted, fordi jeg ikke kan identifisere noen handlende subjekter, kan jeg ikke bygge opp en dramatisk handling mer. Min erfaring av verden er fullstendig desorientert, jeg vet ikke hvem som er ansvarlig for det som skjer. Det er denne verden jeg forsøker å speile, og den kan bare speiles postdramatisk.

B-CH: Men man kan lage mot-utkast?

TO: I mine forestillinger forsøker jeg fortvilet å skape mot-utkast.

B-CH: Men vi bør ikke gjenta noe som er forlengst er tilbakelagt, men finne en ny form for fortelling.

TO: Som er dramatisk. Spenningen i en fortelling lar det oppstå følelse. Til det trenger jeg en dramatisk handling.

B-CH: Men jeg er ikke sikker på om en fortelling nødvendigvis må være dramatisk.

TO: Nei, det trenger den ikke å være. Det går også i romaner.

FB: Nemlig, og kanskje vi må gå utover teatret. I *Agonie des Eros* har du skrevet: «Kjærligheten er i dag blitt en form for nytelse, den skal fremfor alt vekke positive følelser, den er ikke en handling, ikke en fortelling, ikke et drama, men en uforpliktende emosjon og opphisselse.» Vi har hittil snakket om teater. Men det synes bare å være

et spill av det som utspiller seg i samfunnet vårt.

Handling

B-CH: Kjærligheten er også en handling. I dag er kjærligheten bare et arrangement for bekvemme, konsumerbare følelser. Trofasthet er ikke en emosjon, det er en handling. En beslutning. Gjennom trofasthet gjøres tilfeldigheten til skjebne. Det er som en henvisning til evigheten.

TO: I dag tenker de fleste at kjærligheten er et skumbad.

B-CH: Et vekselbad av affekter. Og av den grunn skifter man partnere, fordi man er sulten på nye affekter, på nye affektive opplevelser. Slik går stabiliteten i kjærligheten tapt.

TO: Hvorfor søker man affekttilfredsstillelse gjennom stadig skiftende partnere?

B-CH: Det skjer, fordi kjærligheten ikke lenger er en handling. I André Gorz³ *Brev til D*; et brev fra en fransk filosof til hans kone, finner man følgende troskapsrklæring: «Du er blitt 85 år og 5 cm lavere, veier ikke mer enn 40 kilo. Men jeg begjærer deg fortsatt.» En slik trofasthet er en handling. Trofasthet er ikke noe som bare oppstår av følelser.

TO: Men så kommer det affekter i mellom, som: «Å, men hvordan kan jeg vite at det er dette mennesket jeg elsker og som jeg vil gi troskaps- og kjærlighetshandlinger til hele livet, og ikke én av de åtte andre menneskene som jeg også kan få.»

B-CH: I dag lever vi i et samfunn hvor det ikke lenger fins handling. I et affektbasert samfunn er det umulig å handle. Kanskje polygamiet, eller «polyamore»-samfunnet – et forferdelig uttrykk – kan tilbakeføres til kapitalistiske eller nyliberale produksjonsformer. Og til en maksimering av valgmuligheter. De teknisk-vitenskapelige produksjonsforholdene spiller seg også på kjærlighetslivets område.

FB: I *Agonie des Eros* skriver du: I dag forsvinner den Andre. Hva mener du med det?

B-CH: I frihetens navn har vi avskaffet den Andre, dennes negativitet.

I frihetens navn har vi også tilsidesatt alle herre-signifikanter, som Gud eller Fallos. Jeg må fortelle dere om en japansk kunstner... han skar av seg kjønnsdelene, og så ga han en sjefskokk i oppdrag å tilberede dem for folk som han hadde invitert via twitter. Folk kom og spiste. Han ville være fri, uavhengig av kjønnsdriften og anta en tilsvarende ny identitet. For en slik totalisering av friheten betaler vi en pris: Orienteringsløshet, ubundenhet. Vi har ingen motstander, ingen Annen. En hver står bare overfor seg selv.

TO: Du har tidligere tematisert trofasthetens problem. Hvorfor tror du at det er så mange mennesker som har et problem med trofasthet?

B-CH: Trofasthet og produktivitet utelukker hverandre. Det er troløsheten som fører til vekst og produktivitet. Men jeg vil gjerne vende tilbake til teatret. For dere er fremtidens teater et sted som er fritt for økonomisk tvang. Jeg har også et bilde av fremtidens teater. Det skal være et stillhetens teater. Men kanskje vi mener det samme. Kapitalismen liker ikke stillheten.

*(Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe)
Samtalen fant sted på Schaubühne,
oktober 2013.*

FOTNOTER

1. Se også anmeldelse av teateroppsetningen basert på Byung-Chul Hans *Tretthetssamfunnet* og Peter Handkes *Forsøk om tretthet*, på side.
2. Eva Illiouz (f. 1961), er født i Marokko og professor i sosiologi på det jødiske universitetet i Jerusalem. Forfatter av *Consuming the romantic Utopia. Love and the Cultural contradiction of Capitalism* (1997), som på bakgrunn av analyser av dameblader, filmer plakater og bilder fra 1930-tallet tematiserer hvordan følelser gjøres til vare og hvordan varer blir romantisert. Hun har utgitt en rekke bøker, siste utgivelse er *Hard Core Romance: Fifty Shades of Grey, Best Sellers and Society*, 2014. *Overs. anm.*
3. André Gorz (1923 – 2007), var en fransk venstre-radikal filosof, kjent fra det eksistensialistiske miljøet rundt tidsskriftet *Le Temps Modernes* i Paris. Gorz fikk et internasjonalt gjennombrudd med *Adieux au prolétariat* (1980) og *Les Chemins de Paradis* (1983) og lanserte ideen om borgerlønn. Boken det refereres til her, *Lettre à D*, er et kjærlighetsbrev til hans kone, Dorine. Norsk utgave: *Brev til D. En kjærlighetshistorie* (Pax Forlag 2008). *Overs. anm.*

Problemet er sin egen løsning

Vi gjør i dag alt for å passe inn i det globale arbeidsmarkedet og optimerer oss selv som om vi var vår egen bedrift. I forestillingen protesteres det imot dette, men det antydes også en paradoksal visjon. Hvis man tillater trettheten som selvutbytingen medfører, kan den forvandles til en utopisk tilstand.

TRETTETSSAMFUNNET/ ESSAY OM

TRETTETEN Av Byung-Chul Han og Peter Handke. Regi: Stefan Otteni. Dramaturgi: Kerstin Grübmeiers. Sceografi / kostymer: Anne Neuser. Aktører: Ursula Grossenbacher, Thomas Halle, Gunnar Schmidt. Produsert ved Badisches Staatstheater Karlsruhe. Black Box Teater, 22. september

Dramaturgien i disse Handke-dagene var perfekt: Etter en lang og ordrik Ibsen-konferanse i Skien, med bl.a. Claus Peymann, Hans-Thies Lehmann og Peter Handke selv, kjører bussen oss til Oslo og man rekker akkurat å se *Tretthetssamfunnet/Essay om Trettheten* på Black Box Teater. Forestillingen er del av Ibsenfestivalen og basert på tekster av Handke og den koreanske filosofen Byun-Chul Han. Den begynner klokken ni og man får tildelt en madrass med en dyne og kan legge seg ned og se opp i en kunstig himmel.

Men den scenefilosofiske kvelden er alt annet enn trettende. Den er en våken analyse av et samfunn som utmatt oss, samtidig med at denne utmattelsen antyder en utopi der trettheten selv forvandles til mulighet.

Og dette *både-og* er nettopp essensen i Handkes og i Byun-Chul Hans tekster. I sin filosofiske best-

selger *Tretthetssamfunnet* beskriver Han overgangen fra det som Foucault kalte disiplinærsamfunnet til det Han kaller prestasjonssamfunnet. Tidligere hadde vi sjefer, rektorer og politimestre som med overvåking og straff fikk oss til å arbeide og dermed også å øke produksjonen. I dag har vi blitt våre egne sjefer: Vi har selv innsett at det å produsere mest mulig er den høyeste lykke, og derfor overvåker og straffer vi oss selv for å få dette til. Og vi er i tillegg så gale at vi oppfatter dette som noe positivt. Negasjonen, altså utmattelsen som er konsekvensen av det stadige optimeringsforetakende vi holder på med, patologiseres og kalles depresjon, *burn-out* etc. I virkeligheten er denne trettheten kanskje snarere et gode enn et problem.

Tretthet som problem og sjanse

I kveldens aksjonsfilosofiske forestilling leses det direkte fra Hans bok. Også det dialogiske aspektet skjer i form av opplesninger: En annen skuespiller svarer med passasjer fra Peter Handkes *Forsøk om trettheten*. Og Handke, som i sitt forfatterskap ofte har foregrepet senere politiske problemer, gir i essayet fra 1989 flere slående bilder på den utmattelsesdialektikken som er så betegnende for dagens samfunn. Slik forteller han om en stressende flyreise



AV JULIAN BLAUÉ



Tretthetsamfunnet/ Forsøk om tretthet, regi: Stefan Otten. Foto: Feli Grünschloss

fra Alaska til New York, samt hotell-leiting i metropolen, som fører til uutholdelig utmattethet, før han likevel beslutter seg for å gå ut i byen, og det skjer en forvandling. Trettheten blir til en venn. Den blir til sin motsetning, til en opplyst tilstand. Og ikke bare det: Menneskene han møter i byen blir delaktig i *den andre tilstanden* som Handke nå befinner seg i. Ja, hele New York forvandles til en scene og menneskene til vidunderlige aktører, fordi de blir møtt med Handkes opplyste og samtidige, på en behagelig måte, trette, blikk.

Det er forestillingens styrke at den ikke bare problematiserer et fenomen, men at den også tør å gi noen svar. Eller rettere sagt: Den realiserer på teatrets mikroplan det utopiske samfunnet som antydes som et reelt fremtidsscenario. Som tilskuere opplever vi den verdifulle trettheten mens vi ligger på madrassene. På den mest mulig kontemplative måte får vi her med oss tankene til Handke og Han. Den utopiske utmattelsen baserer seg på å si nei, å melde seg ut, å bli

sin egen herre igjen. Derfor er forestillingen også et forsøk på å lære oss til å si nei til optimeringstvingen. Aktørene går rundt og byr på ulike ting og muligheter: «Vil du si ja når sjefen din tilbyr deg enda en lukrativ oppgave, som fremmer karrieresjansene dine og som betyr at du må sitte og jobbe frem til klokken tolv om natten?» «I would prefer not to», svarer de fleste i publikum. Men hva skal man svare når man får tilbudt et eple eller en kjeks? Er det da ikke i anti-prestasjons-åndens navn å si ja og å nyte den fine kaken eller den deilige frukten? Det er et mulig svar, men tretthetsutopien kan også realiseres med et nei. For et av problemene ved et samfunn der positiviteten er enerådende, er at vi konstant gir etter for våre første impulser. Men man må kunne si nei og akseptere intetheten for å kontemplere på et mer fundamentalt plan. Og det er som oftest når man sier nei ti noe, uten hensikt eller baktanker, at *den andre tilstanden* blir til en realitet. Å sette pris på kontemplasjon, bare for kon-

templasjonens skyld. Og ikke for rekreasjonens skyld, som bare har til hensikt å gjøre oss effektive og produktive igjen.

Åndelighet og samfunnsanalyse

Hva er det som gjør at denne forestillingen er aksjons-filosofi på sitt beste? Altså filosofi og aksjon, som begge er like viktige og betinger hverandre? Grunnen er at de tankene som ytres berører oss alle i våre liv, samtidig som de er eksistensielle og her og nå i denne forestillingen. Regissøren og aktørene går tilbake til filosofiens røtter. I dag er det ofte vanskelig å se forbindelsen mellom liv og filosofi, men det er denne forbindelsen filosofien egentlig handler om; det var det *gode livet* filosofien dreide seg om i Hellas, slik som nå, her på Black Box Teater. Hva betyr det å si nei? Vi føler på det når vi blir tilbydd kake og har mulighet til å ta imot eller ei! Hva menes det med å være trøtt og opplyst samtidig? Når vi ligger på madrassen, søvnige, men allikevel følger forestillingen, får vi et svar. Hva er det

som er så viktig med å sove? Når det henimot slutten av forestillingen kommer inn et barn som klager over at det ikke får sove, blir dette umiddelbart evident.

Denne formen for eksistensiell filosofi nærmer seg en type åndelighet som også praktiseres i templer. Forfatterne er klar over det. Handke nevner selv at den opplyste trettheten går hånd i hånd med en type pusting, som man elers bare oppnår ved yoga-øvelser og lignende. Og Han, som kommer fra den zen-buddhistisk pregete koreanske kulturen (koreansk: Seon), fremhever at den ekstremt aktive og høyt konsentrerte trettheten, som han oppfatter som en sann utopi, er beslektet med zen-buddhismens meditative tilstand. En zen-buddhist prøver jo nettopp å konsentrere seg i timevis om ingenting, og unndrar seg slik enhver form for effektivitet, optimeringstvang og produksjon. At slike tidløse verdier kan prekes i en forestilling med et moderne formspråk og en ekte samfunnsanalyse, er ekstra verdifullt!

Tretthetssamfunnet slutter med det som kanskje er den roligste sluttscene i nyere teaterhistorie. Den kunstige stjernehimlen vi alle ser opp mot blir gradvis mørkere. Det skjer ingenting, vi hører ikke et ord. Vi ligger på våre madrasser og ser opp i himmelen, som nå er mørk. Så blir den lysere igjen og vi hører fuglekvisper. Publikum klapper. For meg kunne den simulerte overnattingen gjerne ha foregått i *real time*, 1:1, en hel natt, sovne og våkne på teateret! Hvis jeg ikke hadde hatt det så travelt som jeg hadde med å komme meg tilbake til kontoret mitt, der jeg måtte styre med den optimale forberedelsen av en samtale med forfatteren Peter Handke, som jeg ellers ikke ville ha klart å levere til avisen før deadline; en uakseptabel risiko for karrieren.

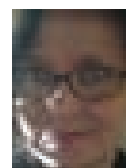


..... som Quitt, i *They Are Dying Out* av og med De Roovers. Foto: Stef Stessel

Kapitalisme- kritikk og levende historie

De som ga teateret en sjanse til tross for kritikken av årets Ibsenprisvinner, fikk to tankevekkende opplevelser. Peter Handkes skuespill *Immer noch Sturm* og *Die Unvernünftigen sterben aus* var usedvanlig estetisk og intellektuelt utfordrende, både for skuespillere og publikum, og viste at teateret fortsatt kan innta en rolle ved å provosere til refleksjon.

AV WENCHE LARSEN





THEY ARE DYING OUT Av Peter Handke. Av og med: De Roovers. Dramatikens hus, 16. september.

IMMER NOCH STURM Av Peter Handke. Regi: Dimiter Gotscheff. Scenografi: Katrin Brack. Thalia Theater/ Salzburg Festspiele 2011. Nationaltheatret 21. september

Den belgiske prosjektgruppa De Roovers gjesta Ibsenfestivalen med forestillinga *They are dying out* basert på Peter Handkes skuespill *Die Unvernünftigen sterben aus* (*De ufornuftige dør ut*) fra 1973. Stykket inngår i De Roovers' «Dollar-syklus» om kapitalismens finansielle og moralske krise. Det første stykket var basert på Shakespeares *Timon of Athens* fra 1607; det tredje på Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh*, skrevet i 1939.

Skuespillet handler om kapitalismens vesen og hva den gjør med oss, og

er konstruert som en dialog mellom en vennegjeng av fire businessmenn og én kvinne, samt hovedpersonens kone og en fortrolig. De Roovers har redusert antallet kapitalistvenner, men har ellers stort sett holdt seg til Handkes tekst.

En rekke store glassruter var spredt utover scenerommet. Skuespillerne tok imot oss til Bob Dylans slager *It's all right, mum* («...I'm only bleeding»). Innledningsvis presenteres hovedpersonen Herman Quitt – den triste, intelligente kapitalisten – og hans «Weltschmerz». Quitt meddeler sin fortrolige Hans den ensomheten han føler ved synet av kona når hun lakkerer tåneglene i morgenkåpe, og han ber Hans skjære ut den triste kurven som bytrikken en gang beskrev som en stor bue som et lenselsrom dypt i hjertet. Hans svarer at Quitts klasse har å være fornuftig, ikke føle. Følelser er unyttig luksus for en forretningsmann. Ellers kan han jo bli kunstner.

Quitts forræderi

Quitt har invitert noen kapitalistvenner til en uformell råkostcocktail. De småsnakker om forretningslivet før og nå, og den belevne Harald v. Wullnow beklager seg over utviklinga. Før jobba arbeiderne for bedriften og følte det som om de jobba for seg sjøl. Nå jobber de for sjefen. Han beklager at skattesystemet nærmest tvinger ham til å investere i en matvarekjede (samtidig som han innrømmer at det også er praktisk å eie forretninger som kan selge produktene hans uten at han trenger å forhandle om pris). Dessuten beklager han at masseproduksjon utkonkurrerer kvaliteten, og at forbrukermentaliteten ødelegger folks karakter og virker «dehumaniserende» (han mister lyst på en kvinne når hun spør etter tilbud på vaske-midler).

Quitts kone er ikke med i selskapet. Hun skuler på dem fra en plass i bakgrunnen, der Hans passer baren. Med jevne mellomrom farer hun sammenkrøpet gjennom selskapet med innbitt mine. Hun gjør alt feil. Quitts kapitalistvenninne Paula Tax (!) er derimot attraktivt vellykka. Paula representerer ka-

pitalisme med et menneskelig ansikt. Hun elsker Quitt mer enn hun elsker profitt, og taper derfor både forretningen og kjærligheten. Quitt forsyner seg av henne når og på den måten han vil (Paula: «Snakker du om meg eller en ting?» / Quitt: «Jeg hadde nær sagt om deg, din ting»).

Småaksjonæren Kilb er den grove, vulgære klovn som viser fram all den dritten som de andre skjuler. Mens de andre gjestene er klassisk-casual antrukket, har Kilb en mørk stripedress som forbindes med innvandrere, og dårlige sko. Han spytter og pisser og tar Paula med makt fra de to andre kapitalistvennene, som har dansa med henne på en sexy måte. Quitt sier at Kilb får ham til å kjenne hvor hemma han er, men han lar ikke Kilb komme nær, og har fysisk overtak. Når Kilb proklamerer at døden gjør alle like, stivner de andre, men om det er døden eller tanken på å bli lik Kilb som skremmer, forblir usagt.

Quitt presenterer en ny forretningsidé. Det er ikke lenger mulig å presse prisene lengre ned. Lønningene er kutta til minimum og produksjonen flytta til Asia. De har utnytta asiatenes finger-nemhet og billig arbeidskraft fra Mauritius, der arbeiderne har lært seg å jobbe hardt etter generasjoner av arbeid på plantasjer. «Free enterprise» betyr «dog eats dog», og løsningen er samarbeid («cooperation is the new competition»). Fra nå av skal det herske full «transparency». Dersom noen foretar innkjøp, betaler kvinner mindre enn menn, lanserer et nytt produkt eller (med tanke på Paula Tax) lar de ansatte få del av aksjeutbyttet uten å informere de andre, er det forræderi. Kapitalistmennene rekker ham begeistra hånda.

I stykkets andre del viser det seg at Quitt har lurert dem. Han har utnytta den informasjonen de har gitt ham, og har utkonkurrert dem. I overgangen mellom første og andre del har skuespillerne malt de store glassrutene hvite. Grepet viser ironien i at avtalen om full transparens i realiteten fører til null transparens fra Quitts side. Mens Quitt fortsetter å leve i begivenhetenes sentrum foran, vendt mot publikum, ser vi

de andre observere ham bakfra gjennom mellomrommene mellom de malte veggene, slik kona og Hans har observert de andre gjennom de gjennom-siktige rutene i første del.

Kapitalistvennene, som nå står overfor konkurs, bryter sammen i infantilt hysteri. De mediterer og v. Wullnow klamrer seg til Quitt, inviterer på fiske-tur og betror sin beundring. Den andre brister i gråt og forteller hvordan han som eneste barn har vært familiens stolthet siden han som liten har tjent og spart penger. Den eneste som ikke bryr seg om Quitts forræderi, er Paula. Hun er mer opptatt av et vennlig ord. Forrettingsvennene og Hans forlater Quitt i avsky. Også Paula og kona støter han fra seg, og Paula prøver å ta kvelertak på ham før hun går. Samtidig ser vi Kilb komme og gå med stadig nye mordin-strumenter som han legger foran Quitt – en slegge, en kjøttøks, en slaktekniv, en pistol, en kanne bensin eller gift, og en koblingsboks og elektriske kabler – og en pute. Quitt overser det og innle-

Skuespillet blir også en allegori over kapitalismen som et system som tar rotta på seg sjøl.

der en dialog med ham. Idet Kilb bøyer seg for å ordne noe, tar han kvelertak på ham og dreper ham. Deretter fester han kablene til boksen, stikker den ene i skoen og den andre i munnen, trykker på knappen og dør. Kona observerer ham fra bakgrunnen.

Hvem dør ut?

Handkes tekst illustrerer Jürgen Habermas' tese om at kapitalismen underlegger seg alle områder av livet. Karakterene er prototyper på det kapitalistiske mennesket, som lar kapitalismens logikk overstyre handlingene sine selv om det strider mot samvittigheten (v. Wull-

now tror ingen er umenneskelig av fri vilje – det sier han til seg selv hver gang han gjør noe som strider mot hans dypeste natur). Alle karakterene har humane trekk som strekker seg ut over kapitalismens logikk. Quitt har sin poetiske sans og melankolske følsomhet, kvinnene viser selvutslettende kjærlighet, kapitalismevennene viser tillit, og Kilb er bare så altfor menneskelig. v. Wullnow beklager til og med, som en god sosialist, at vi er stolte av vår individualisme og selvstendighet selv om det bare betyr at vi er «posessed by the devil of personal happiness» og ikke lenger erkjenner våre felles behov.

Før han tar livet av seg konstaterer Quitt at han er den eneste overlevende i en haug av søppel. Skuespillet blir også en allegori over kapitalismen som et system som tar rotta på seg sjøl. Sentralt i dette systemets funksjonsmåte er altså en rasjonalitet som overstyrer følelsene våre og får oss til å handle imot fellesskapets interesser og vår egen samvittighet. Dette poenget – at kapitalismens rasjonalitet avsløres som en grunnleggende dødbringende ufornuft, mens følelser holdes fram som en potensielt livsviktig styringsmekanisme for menneskelig atferd – forsvinner i den engelske tittelen. På tysk heter skuespillet *Die Unvernünftigen sterben aus* (De ufornuftige dør ut), og på nederlandsk *De Laatste der Onverstandigen* (De siste ufornuftige), men hvem er de ufornuftige? Er det den ene prosenten som er i ferd med å legge jorda under seg og forvandle den til en søppelhaug? Vi tar jo alle del i det kapitalistiske systemet og handler i henhold til dets ufornuft. Enten vi er forbrukere eller kapitalister, så stemmer de fleste av oss på partier som vi vet ødelegger jorda og fører fellesskapets ressurser tilbake til privat eierskap. Den rike prosenten kommer nok til å være de siste som dør i haugen av søppel, men ufornuften truer oss alle.

Dramaturgisk er dette skuespillet ett av Peter Handkes mest tradisjonelle – konstruert som handlingsbasert dialog i to deler med klar tendens. Som politisk budskap er det ett av hans mest radikale. Dessuten bærer det Handkes språkli-

ge kjennetegn i form av poetisk finesse, nyanserikdom og presist rammende retorikk. De Roovers iscenesettelse og spill, som veksla mellom enkle, sterke, sceniske virkemidler, presisjon og distanse, fungerte godt og formidla tekstens budskap på en intelligent måte.

Teater som holder historien levende

Et annet høydepunkt på årets Ibsenfestival var Dimiter Gotscheffs prisvinnende oppsetning av Peter Handkes familiedrama *Immer noch Sturm* (Fortsatt storm) – en samproduksjon mellom Thalia teater og Festspillene i Saltzburg fra 2011, som fortsatt spilles i Hamburg. Stykket er mer enn et familiedrama. Det er en dramatisk fortelling som forsøker å holde liv i den slaviske minoriteten i Østerrike og drømmen om Jugoslavia. Handke bruker sin egen familie som utgangspunkt, men han omskriver historien for å få med den slovenske motstandskampen mot nazismen.

I skuespillet møter vi en jeg-forteller ikledd den unge Handkes signatursolbriller. Ut fra barndommens landskap representert ved et epletre drømmer han at moras familie oppsøker ham. Vi møter hans «blodunge», livsglade mor Maria, som skal få barn med en tysk soldat (Handkes biologiske far, som vi ikke får møte). Dessuten moras søster Ursula, ei sint, kua jente som sliter for familien og blomstrer når hun slutter seg til partisanene, men som dør i partisanens fangenskap etter å ha protestert mot dødsstraffen over en venn for å ha stjålet smør. Vi møter også Marias nest eldste bror Valentin, kvinnebedårer som dyrker Maria inntil hun «sviker» ham for en tysk «geitebukkk». Dessuten møter vi den yngste broren, Benjamin, som full av avsky mistrives i landsbyen, men gleder seg med russiske jenter som Wehrmachtssoldat ved østfronten, der han dør for Det tredje riket. Ikke minst møter vi den eldste broren, Gregor, epledyrkeren, som redder familien fra fattigdom ved å anlegge eplehage i 1936. Som de andre brødrene blir han kalt til krigstjeneste for den tyske krigsmakten, men han skifter side og blir



Jens Harzer og ensemble i *Immer noch Sturm*. Regi: Dimiter Gotscheff. Thalia Theater 2011. Foto: Thomas Aurin

partisanleder. Dermed redder han folkets frihet, men blir skyld i sin søsters død. Endelig møter vi foreldrene – den slaviske urmoder med sin lokale kokekunst og sine usentimentale, kloke råd, og faren, som trakasseres fordi han, i likhet med Gregor, kjemper for å bevare den slovenske kulturen og det slovenske språket, og som ønsker tilslutning til en felles slovensk, serbisk og kroatisk stat for å unngå å utryddes som en slavisk minoritet i det tyskspråklige Østerrike.

Personene hilser jeg-fortelleren og presenterer seg på en måte som delvis foregriper, delvis motsier handlinga. Maria peker for sin lille sønn mot det forjettede landet (Slovenia og Jugoslavia) bak fjellene, og Valentin forteller – til tross for at han skal dø i krigen – at han er den eneste som har overlevd, og

at han er blitt litt rik og mektig fordi han har oppgitt morsmålet (og tysk er herrespråket for dem som vil noe). Skuespillet er komponert som to tidsplan. Jeg-fortelleren, som for det meste opptre observerende fra sidelinja, befinner seg på nåtidsplanet, mens familiehistorien strekker seg fra 1936 til 1945. Personene forteller om begivenheter i familiens liv. Innimellom spiller de det som skjer, eller de bare illustrerer gleden eller sorgen over det de forteller. Av og til kommuniserer jeg-fortelleren med dem eller han forholder seg til dem uten at de enser ham. Valentin flørter med Maria (my darling Clementine), som snurrer rundt i en struttende ballkjole. Den andre søstera henter han fram for publikum etter kragen som en skitten klut, før han fornedrer henne på

grunn av det slovenske språket. Faren kaller henne et requiem og en tragedie-addict.

Åpne sår

Når Gregor kommer tilbake fra landbrukskole i Slovenia i 1936 og starter epledyrking, har familien sitt ene lykkelige år. I samfunnet var det arbeidsløshet og sult, men det var deres lykkelige år med «sol og snø» forteller og synger de vekselvis og i kor. Gregor gjorde dem fri, men når krigen bryter ut, lærer de å hate. Alle sønnene innkalles som Wehrmachtssoldater, også den «halvblinde» Gregor. Foreldrene brytes ned av tapet av sin yngste sønn, og Ursula drar til fjellene som partisan. Gregor har alltid elsket sin fiende, men den fienden de har nå, kan han ikke elske. Også han

slutter seg til partisanene. Etter en tid flykter han tilbake og spør foreldrene hva han skal gjøre. Faren kneler for ham, sier at de trenger ham på gården, og at «et eplemenneske» ikke har noe i krigen å gjøre. Mora sender ham imidlertid tilbake til fjellene, og aldri har jeg sett et folks krigsvilje kroppsliggjort som i scenen der mora forvandles til en furie besatt av en demonisk kraft. I en vill slavisk dans til hissende trommer river hun av seg fletta og setter i et slavisk kvinnehyl som de andre bare må lystre.

I virkelighetens verden forteller Handke-biografene Malte Herwig og Fabjan Hafner (i en artikkel fra *Die Zeit* på *Vagant*-nett og i katalogen for Ibsenfestivalen) at ingen av Handkes slektninger slutta seg til partisanene. Tvert imot døde både Gregor og den yngste broren i den tyske hærens tjeneste. Den nest eldste, som satt i engelsk fangenskap, blei kommunestyrerepresentant for det vestvennlige, høyrekonservative partiet FPÖ. I skuespillet besierer Gregor og partisanene nazistene, men Gregor og Ursulas partiantilslutning viser også partisanbevegelsens tveetydighet knytta til total selvooppofrelse. Fra å starte som en liten, slovensk gruppe som ikke var mange nok til å begrave sine døde, vokste bevegelsen til en slavisk motstandsbevegelse som redda Østerrike fra seiersmaktenes okkupasjon etter krigen. I 1945 venta de seg belønning fra seiersmaktene i form av frihet fra det høyrekonservative Østerrike og tilslutning til det sosialistiske Jugoslavia, men slik gikk det ikke. Kärnten forblei innlemma i Østerrike, der de vestvennlige høyrekreftene, representert ved den nest eldste broren i skuespillet, fikk mye makt. Det er dette såret og disse konfliktene Handke viser oss gjennom sin omdiktning av familiehistorien. Det handler om mer enn Handkes familie og hans private følelser. Diktningen holder den historiske erfaringen levende og griper inn i den etablerte forståelsen av hendelsene.

Episk drama

I forrige nummer av NSTT skriver Thomas Irmer at sterke tekster som

vender seg mot verden og bearbeider en mangelfull forståelse av en historisk erfaring, var det viktigste for Dimiter Gotscheff som regissør. Thomas Irmer anser Handke som den viktigste postdramatiske dikteren i tyskspråklig teater. Også Hans-Thies Lehmann forstår Handkes eksperimenter som postdramatiske. Handke episerer ifølge Irmer ikke bare dramaet, men også scenerommet og de reglene som gjelder der. «Episk» betyr i denne sammenheng en dramaturgi basert på en stemme eller person som *forteller* en historie, snarere enn handlingsbasert dialog der historiene framstilles gjennom handlende personer. Mens *They are Dying out* var et forholdsvis tradisjonelt handlingsbasert drama med en tydelig tendens, spilt på en enkel, performanceaktig, distansert måte, var *Immer noch Sturm* et episk drama fullt av ambivalens satt opp i et stort visuelt format. Handke kaller skuespillet et drømmespill, og hevder at han ikke skriver politisk teater. Som Brecht griper han likevel inn i politiske og etiske konflikter på en utfordrende og bevisstgjørende måte.


Teksten består av en blanding av fortelling, dialog og sceneanvisninger skrevet som en fortløpende prosatekst, og på scenen så vi hvordan fortellingen gjenskapte og omskapte en personlig verden gjennom tale i et fysisk teaterfelleskap. Sammen med scenograf Katrin Brack, musikerne Sandy Lopovic og Matthias Loibner og skuespillerne, har Dimiter Gotscheff laga en gripende framvisning av Handkes språk og figurer. Katrin Brack har skapt et vakkert eplegrønt regn som lyser opp det tomme, mørke scenerommet. Når den ensomme jeg-fortelleren maner fram familien, begynner det å snø, og snøen forvandles til et drømmeregner av eplegrønne papirbiter som fortsetter å falle helt til slutten. Mens musikken understreker den emosjonelle dynamikken og tempoet i de handlingene som beskrives, gir det grønne, jevne siget en rolig, fredelig bevegelse og rytme som omfavner det hele, slik tida går sin samme, uberørte gang uavhengig av

menneskenes kiving og strev.

Under Handke-seminaret i Skien den 22. september tok Handkes tidligere regissør Claus Peymann avstand fra Gotscheffs visuelle, ikke-realistiske iscenesettelse, som brøyt med detaljer i Handkes tekst. Mens Peymann var en av det tyskspråklige teatrets viktigste regissører på 1960- og 70-tallet, ikke minst gjennom oppsetningene av Handke, har Gotscheff bakgrunn som Heiner Müllers og Benno Bessons assistent fra Øst-Berlin. Gotscheff representerer altså en annen teaterestetikk, og i dag virker hans oppsetning riktig, mens Peymann tilhører en annen tid.

Det såret som Handke (og skuespiller Jens Harzer) viser oss gjennom den selvbiografiske jeg-fortelleren, er knytta til årsaken til at mange, især serbere, på 90-tallet ønska å forhindre en nasjonalistisk oppstyking av Jugoslavia etter Sovjetveldets fall. Den måten de serbiske lederne håndterte den nasjonale oppstanden på, var katastrofal, folkerettsstridig og fullstendig uakseptabel. Samtidig virker det innlysende for mange at vestlige medier og internasjonale undersøkelseskommissjoner og tribunaler har vært ensidig opptatt av de jugoslaviske, serbiske ledernes skyld, og at de har fornektet serbernes interesser, lidelser og syn på konflikten. Mange mener dette skyldes ideologi, og at Vestens institusjoner ikke tåler noe som rokker ved deres hegemoni. Dersom vi benekter de ulike interessene som ligger til grunn for en konflikt, de ulike befolkningsgruppens spesifikke historiske situasjon, og de aspirasjonene som driver handlingene deres, kan vi imidlertid ikke forstå det som har skjedd, og det blir umulig å skape reell forsoning og varig fred. Den internasjonale Ibsenprisen til Handke og den debatten som fulgte har satt søkelys på dette. Mens Ibsenfestivalen har beriket norsk teater og revitalisert Ibsentradisjonen, har Ibsenprisen gitt festivalen en ny dimensjon. I år har den også revitalisert teatrets funksjon som samfunnsaktør og krevd at vi deltar som ansvarlige borgere.

Peter Handkes Ibsenpris-tale



Tale holdt i anledning
tildelingen av Den inter-
nasjonale Ibsenprisen
2014.

En gang for nesten et halvt århundre siden kom det et slags dikt flyvende mot meg, og i flukten en bestemt linje: «På randen av utmattelse snakker vi alle i hovedsetninger». Allerede etter et kvart århundre med skriving og publisering feiret Henrik Ibsen det man kan kalle et yrkesjubileum. Nesten et kvart århundre senere, i 1902, arrangerte studentene i Kristiania, Oslo, et fakkeltog til ære for ham på hans syttiårsdag. Og lenge før det hadde Henrik Ibsen opptrådt som Norges representant under åpningen av Suezkanalen, sannsynligvis fordi en av aktene i hans episk-lyriske drama *Peer Gynt* var lagt til Egypt.

Og nå i 2014, i en alder av nesten 72 år, er jeg her i Skien, Ibsens føde- og barndomsby, for å motta denne uhyre teaterprisen, tildelt av den norske regjeringen og oppkalt etter Henrik Ibsen – og mot ganske mange nordmenns vilje. Mange ser med uro på meg, mitt arbeid, språk, rytme og – aller viktigst – mine underliggende følelser, som de ikke er fortrolige med, og derfor ser jeg også skjevt på meg selv. Ingen fakkeltog truer meg, ikke i Kristiania – for et vakkert navn på en hovedstad, for meg har det alltid hatt en etterklang av de første linjene i *Sult* av Knut Hamsun – og langt ifra i Wien, alias Vindobona, eller i mitt mangeårige franske hjem Chaville, som jeg i hemmelighet har omdøpt til Schorbylia alias Sevilla, hjemstedet til den arabiske Sufi-poeten og dikterfilosofen Ibn 'Arabi. Og staten Østerrike har klokkelig nok aldri valgt å invitere forfatteren P.H. til å holde tale i EU-parlamentet, hvor nå det måtte ligge. I stedet for fakkeltog med studenter, går mine tanker heller til

det opptoget av ildfluer jeg en gang skrev om, flagrende hit og dit, opp mot himmelen og så i stup mot bakken, i den dype, mørke natten over Friuli-slettene i Nord-Italia, hvor Pier Paolo Pasolini tilbrakte sin barndom og ungdom. Det er veldig lenge siden jeg så denne natthlige, lydløse flukten til ildfluer eller sankthansormer. Av og til, rundt midnatt, kan jeg få øye på en lysbille i gresset, og der, et lite stykke unna, en annen, og neste natt ser jeg de samme to, urørlige, på omtrent de samme stedene. Har ildfluer glemt hvordan man flyr? Er de i ferd med å dø ut? Eller tilhører de en helt annen, mutert art?

«På randen av utmattelse snakker vi alle i hovedsetninger.» Noen slike hovedsetninger, finner vi hos Henrik Ibsen her i Skien, etter fjordene, som var rammen for de fleste av skuespillene hans. Jeg har selv nylig feiret noe man kunne kalle et yrkesjubileum. Men jeg feiret det i stillhet, for meg selv, alene. Og jeg feiret uten noen spesiell festivitas, kanskje markerte jeg begivenheten kun ved å spise et eple eller ved å forsiktig snøre John Lobb-skoene mine, som har vært lojale mot meg i tjuefem år. Det var slik jeg feiret at det var 50 år siden den dagen i juni 1963 jeg skrev ned en åpningssetning og for første gang i livet (nesten) kjente en følelse av visshet; vissheten om at ja, det å skrive, notere ned, knytte sammen, holde annet åpent, kunne være et yrke for meg. I motsetning til Henrik Ibsen, omfavnet jeg yrket, omfavnet yrket meg, ikke igjennom en replikk i et drama, men med en begynnelse, med en opptakt – nok et vakkert ord – til en fortelling fra et vagt minne: «På gulvet i en tidligere bunker, en gutt på jakt etter bal-len sin oppdager en mann ...». Jeg har derimot et klart minne om at setningen kom til meg den dagen da pave Johannes XXIII døde, en halv setning i historien: Im Radio «lag der Papst in Rom im Sterben». (På radioen: «paven i Roma lå for døden»). Ordet «im» tre ganger ...

Det å se tilbake på femti år som forfatter, bringer meg

ikke noe nærmere Henrik Ibsens foretak, «Foretaket Ibsen», og på den andre siden ser jeg merkelig nok heller ingen avgjørende forskjeller, i hvert fall ikke grunnleggende, eller snarere noen motstridende «grunnfølelse» som skiller oss. Men snarere: For Ibsens var alt tema, særlig det menneskelige, det i dramatisk forstand «altfor menneskelige», jeg på min side har, selv ikke da jeg bare såvidt hadde startet, aldri vært eksplisitt «vår side» eller «deres side», i følge «Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms» (Jeg holder til i elfenbenstårnet) en uten noe tema, annet enn gjennom skriving å «komme til klarhet over meg selv», og et slikt avgjort fravær av temaer har vært min bestemmelse helt til i dag, eller mitt tilfelle, som riktignok i mellomtiden i sterkere grad følges av en bestemt uklarhet, en setnings- og delsetningsmessig tilsiktet uavklarhet, en utvidelse og videreførelse i form av en annen, u-dramatisk, snarere enn anti-dramatisk, episk klarhet.

«På randen av utmattelse snakker vi alle i hovedsetninger.» Ja, og; Henrik Ibsen holdt ifølge sine egne ord dommedag over seg selv i skuespillene sine. Det gjelder også meg. Fordi den episke kampen for å utvide seg selv nødvendigvis blir dramatisk hver dag jeg skriver, og kapitlene i romanene mine – mer som litterære bekker og buktninger – slår om til akter, om enn talløse, utallige, i motsetning til de tre, fire og – en sjelden gang – fem aktene i et Ibsen-stykke. Ibsens dommedag over seg selv ender vanligvis i en dødsdom, enten saken gjelder byggmester Solness, eller den mislykkede bankmannen John Gabriel Borkman, eller kunstneren (og spesielt denne karakteren) i hans siste stykke, *Når vi døde vågner*. Og mine dommer over mitt episk-dramatiske, rytmisk obskure alter ego eller dets fritt fantaserte, utvidede versjoner: Så langt har det, hver gang, senest i *Der groÙe Fall* (*Det store fallet*) og «Versuch über den Pilznarren» (Essay om sopparren) endt med frifinnelse. Betyr det at utvidelse, fri fantasi og frifinnelse hører sammen av nødvendighet? På den annen side: Vi har ikke kommet til slutten av frifinnelsene og

Hos Ibsen fins det ingen setninger som er skrevet etter en fast formel (til tross for læretiden som apoteker)... setningene er snarere pustet, sukket, stønnet, stotret fram

skrivdagene våre. Det siste eposet ligger fortsatt foran oss, skrevet eller uskrevet. «I morgen er en ny dag». Kan ikke det like gjerne være en trussel?

«På randen av utmattelse snakker vi alle i hovedsetninger.» Og til slutt tilbake til hovedsetningsdramatikeren Henrik Ibsen, og bare ham. Hvem er det som utmattes? Leseren, lytteren, tilskueren? Eller også opphavsmannen, arkitekten, aktivisten bak setningene? Merkelig, og likevel ikke: I de klassiske europeiske tragediene, til for eksempel Pierre Corneille eller Jean Racine, trengte man fem hele akter før det sluttet med hovedpersonens heroiske død. I Henrik Ibsens skuespill er det vanligvis omvendt. Dødsdommen over heltene fullbyrdes som regel – Ibsens regel – etter tre raske akter, eller i høyden fire – og så: teppefall. Bare én gang ender stykket på sett og vis godt, i *Fruen fra Havet*. Og derfor, og nesten bare derfor, trenger Ibsen – i stedet for tre eller fire – hele fem akter, den ene lengre og mer langtrukken enn den andre – en virkelig kontrast til hans forgjengere, de klassiske tragediedikterne.

Et annet spørsmål: Er Henrik Ibsens skuespill tragedier, i klassisk eller en annen forstand? Det finnes ikke noe svar på det, i hvert fall ikke fra meg, ikke her og nå. Etter et liv tilbrakt nedsenket i lesing og betraktninger (hovedsakelig gjennom å lese) om hva det er som dramatiserer livene våre – er det å reagere i hovedsetninger et hinder, heldigvis kanskje. Men på den annen side: Ibsens skuespill er absolutt ikke forgjengere til dagens TV-drama (slik jeg en gang, i en mellomperiode, tenkte/ ikke-tenkte: «Henrik Ibsen, TV-dramaets far»). Dialogene hans, og særlig de som foregår mellom menn og kvinner, er altfor rå, for hemmelighetsfulle, for uklare i en befriende betydning, og dermed så eggende. Det finnes ikke noe TV-drama der en mann og en kvinne ville være i stand til – eller få lov til – å snakke om sitt druknede barn slik de gjør i *Lille Eyolf*, der de – med en omskrivning – sier: Vi to, vi foreldre, bodde sammen med en stakkars liten fremmed.

«På randen av utmattelse snakker vi

alle i hovedsetninger.» Nei, disse hovedsetningene er ikke hovedsetningene i nåtidig skrivning, som en art eller avart av journalistikk og ekspertise (til helvete med ekspertene ... ikke bare de mot Balkan ...), som noe som kan planlegges, gjennomføres, lages i henhold til en plan. Hos Henrik Ibsen, født 20. mars 1828 i Skien, fins det ingen setninger som er skrevet etter en fast formel (til tross for læretiden som apoteker), eller lært på en skriveskole. Setningene er snarere pustet, sukket, stønnet, stotret fram, forvirret-klare (løst basert på Paul Valéry) strukturer, uplanlagte rop eller skrik (Å, Edvard Munch!), og dermed – «poetiske». Det er ordet Ibsen selv bruker i et brev for å skille dem fra de hver-

dagslige hoved- og leddsetningene. Der, uten å ville sammenlikne med eller skille meg fra Henrik Ibsen, får jeg nå til slutt møte ham, i hvert fall i fantasien. (Å, her, for første gang, en hovedsetning og en leddsetning). Og i en annen del av fantasien gikk Henrik Ibsen på samme kostskole som meg, han noen årstrinn over meg; tøynumrene var nokså like; mitt, som jeg allerede har fortalt for førtitre år siden i *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Fra kort brev til lang avskjed) var 248, to – fire – åtte og hans –? Nå er tiden inne til å si: Fantasien er over; dagdrømmen har løst seg opp. Ordløst vakker, ordløst fri.

(Talen ble holdt under Ibsen-konferansen på Teater Ibsen, Skien, 22. september 2014.)

Norwegian Theatre Academy
www.hiof.no/scenekunst
 application deadline: March 1, 2015
 open day: February 13, 2015

Høgskolen i Østfold

BA in Acting
 BA in Scenography

Diktet som livsnødvendighet

(Oslo): Robert Schumanns romantiske sangsyklus *Dichterliebe*, til tekster av Heinrich Heine, som teater? Teaterkritiker Anette Therese Pettersen og musikkritiker Emil Bernhardt forsøker å nøste opp noen av de tematiske trådene som ble spunnet mellom teateret og musikken i denne utradisjonelle *Liederabend*.

SCHUMANN – A POET’S LOVE OR THE RETURN OF THE BLIND DEAD Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin. Bernhard Schütz, Maximilian Brauer, Reinhold Friedl (klaver) og bandet Fucking Famous. Dramaturg: Henning Nass. Ibsenfestivalen/Ultima. Nationaltheatret, amfiscenen, 13. september

Anette Therese Pettersen: Sceneoppsettet burde vært en indikasjon på forestillingens teatrale slagside: En liten sofagruppe, med taxfreeposer og ølbokser, var plassert helt til venstre. Midt på scenen stod et stort flygel, rett bak satt en tekniker ved en miksepult, og til høyre stod et trommesett og en gitar. I tillegg befant det seg helt inntil publikum, nesten midt på scenegulvet, et trillebord med stekepanner, melkekartonger og en stabel med syv pakker kjøttdeig.

Emil Bernhardt: Da jeg kom inn i salen, var følelsen av teater tydelig. Flygelet og trommesettet hintet riktignok om noe musikalsk, men de andre elementene virket bevisst plassert og fremsto som rekvisitter. Dette smittet delvis over på instrumentene.

Teatralitet

Samtidig ble konsertformen benyttet. Forestillingens utøvere – to rockere fra bandet Fucking Famous, pianisten Reinhold Friedl, en tekniker og

skuespillerne Bernhard Schütz og Maximilian Brauer kledd som kokker – kom samlet inn og mottok applaus, som om de var et band. Det formale er interessant, for den klassiske konsertformen blir ofte anklaget for å være stiv og konvensjonell. Men den er ikke nødvendigvis teatral; musikerne spiller vanligvis ingen andre enn seg selv. Pianisten i forestillingen er et interessant grensetilfelle.

ATP: Jeg opplevde Friedl som mer teatral enn band-medlemmene. Det var som om det var en glidende overgang mellom dem, hvor pianisten stod nærmere de to skuespillerne – mens band-medlemmene var i en mellomposisjon. De satt liksom på sidelinja, røykte og drakk øl fra bokser som de fisket opp av taxfreeposene mens de iakttok skuespillerne med en viss humor. Taxfreeposene understreker også overgangen, eller grensa (bokstavig talt), mellom Norge og Tyskland.

Kokkene hadde en mer klovneaktig funksjon, med ulike 'gags' og underholdningsnummer. Deres smidige improvisasjoner, samt den elegante måten å håndtere publikum på, bidro til at forestillingen hele tiden vaklet mellom teaterformatet (eller kanskje like gjerne sirkus eller stand-up) og konsert. Skuespillernes kokkelering understreket ordtaket om at «jo flere kokker, jo mere søl». Måten de gned løk i øynene for å fremprovosere gråt (til musik-

AV EMIL BERNHARDT OG ANETTE THERESE PETERSEN



ken?) fungerte også som en referanse til Heiner Goebbels' utsagn: «If I want an actor to cry, I give him an onion.» Det er en nokså utbredt teknikk blant samtidstidsregissører som søker seg bort fra Stanislavskij-skuespillerregimet og bort fra psykologisk realisme.

Hakkete rytme

Det var åpenbart at flere i publikum forventet en mer klassisk fremføring av Schumanns *Dichterliebe*. Det var flere tilskuere som forlot salen underveis, og selv uten dette oppbruddselementet hadde forestillingen en hakkete rytme. Litt som en rykkete kjøretur med en hissig drosjesjåfør. Tyske musikkteaterregissører som Marthaler eller Herbert Fritsch, har som regel en klarere rytme og flyt i sine forestillinger. Samtidig har gjerne Marthaler elementer av en eller annen urovekkende art. Det kan være en dement mann, som i *Lo Stimolatore Cardiac* (2011), eller mennesker i bur, som i *+0. Ein subpolares Basislager* (2011). Det litt uvørne uttrykket får samtidig tankene til å gå til norske Trond Reinholdtsen, som igjen er inspirert av regissører fra nettopp Volksbühne i Berlin.

EB: Rytmebegrepet i teateret er interessant, i musikken blir det ofte brukt nokså teknisk om lokale detaljer; man snakker f. eks. sjelden om rytmen i et konsertprogram. I sykliske musikkverk, som *Dichterliebe*, får rytmebegrepet imidlertid en utvidet betydning; det gjelder ikke bare innenfor hver enkelt sang, men også for overgangene mellom dem.

Jeg opplevde også rytmen i denne forestillingen som nokså hakkete. Men det virket bevisst, og kanskje kunne vi snakke om en slags «anti-rytme», en

motstand som også ble understreket ved at publikum satt fullt opplyst gjennom hele forestillingen? Det var ikke noe å «falle inn i». Den klare distansen preget også fremføringen av Schumanns musikk. Vi hørte fragmenter, tidvis forvrengte partier, men også mer subtile variasjoner. På den ene siden blir musikken redusert til symbol i et betydningsspill som muligens har lite med selve klangen å gjøre, på den annen side spiller man med erindringen om originalen, på en måte som nesten henter dens intensitet tilbake.

Fornuft og følelser

Det startet med et opptak av den tyske filosofen Martin Heidegger som snakket om mennesket som et vesen med tenkeevne. Men tenkningen, eller fornuften, møter sine grenser; den stiller høye krav som viser seg vanskelige å gjennomføre, og den utfordres av følelser og begjær. For meg ble denne konflikten, og ulike forsøk på å løse den, et slags grunn tema i forestillingen.

Kokkene og all maten, det groteske i store kjøttstykker som kvernes og stekes *live* av Bernhard Schütz på scenen vitnet både om noe dyrisk, og et basalt behov for føde. Videre kommer behovet for og lengselen etter kjærlighet (*liebe*), som jo romantikken på et vis handler om. Sist, men ikke minst, kommer behovet for kunst, dels i erfaringen, men også i det selv å dikte.

ATP: Skuespillernes (Bernhard Schütz og Maximilian Brauer) desperate forsøk (som blant annet innebar flere runder med vodka) på å vinne over publikum kan også leses som en form for begjær eller lengsel etter publikums kjærlighet. Den yngste av kokkene, Maximilian Brauer, ropte «Mama,

«Forestillingen viser hvordan teateret muliggjør radikal fortolkning, noe man ustanselig jakter på i musikk-miljøet.»

Emil Bernhardt



Pianist Reinhold Friedl og skuespiller Bernhard Schütz på posterbildet til *Dichterliebe*. Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz. Gjestespill Ibsenfestivalen, 2014. Foto: Volksbühne.

goodbye!» da en kvinne forlot salen underveis. Den andre kokken bysset på et tidspunkt en klump med kjøttdeig som om den var et lite barn, hvilket også kan leses som et bilde på lengselen etter å gi kjærlighet. Skuespillerne benyttet klovnetriks som underholdning for å vinne publikums gunst, og spilte samtidig på empatien vår. Kokkekostymet og den litt hektiske spillestilen understreket det teatrale, men det gjorde dem også enda mer sympatiske.

EB: Et sted holdt Brauer opp en Schubert-note. For Franz Schubert, Schumanns store forgjenger i den tyske lied-kunsten, dreier sangene seg i hovedsak rundt den ensomme vandrerens ulykkelige kjærlighet. Hos Schumann får vi i tillegg dikterens eget mer ambivalente perspektiv; han lykkes ikke, men heler sorgen gjennom fantasi og gestaltning. Slik settes tanken om det romantiske som idé og eksess i scene, en idé om overskridelse som både er fantastisk, muligens også komisk, overmodig og tidvis skjebnesvanger – Heidegger, en av det forrige århundrets viktigste filosofer, var som kjent også medlem av nazipartiet.

Distansert

Distansen har åpenbart et element av ironi, men medfører også et alvor som kanskje til syvende og sist blir det viktigste. Eksempelet med «løk-gråten» er interessant her: Det er komisk og overtydelig, men er også en kunstig, «dikket», fremstilling av gråten. Samtidig kan vi si at det ironiske også har røtter i materialet. Heinrich Heine var langt mer sammensatt og skeptisk overfor romantikken, som han ville overvinne, enn f. eks. Wilhelm Müller, som Schubert benyttet. I resepsjonen av Schumanns verk har det vært uenighet om hvorvidt Schumann egentlig oppfattet Heines ironi, eller om musikken hans formidler en ublandet romantikk.

ATP: De allerede nevnte scenene med vodkaservering, samt utdelingen av Schumann-autografer avslutningsvis, kan også leses som en understreking av dette.

EB: Forestillingen viser hvordan teateret muliggjør radikal fortolkning, noe man ustanselig jakter på i musikk-miljøet. Grepet synes å være å ta tak i komponisten Schumanns biografi. Han slet med sinnsykdom, havnet på galehus, eksperimenterte med operasjoner på egne hender osv. Alt dette gir egnet materiale for teateret og blir fanget opp av teamet. I en autonomiestetisk tenkemåte, der opphavsmannens intensjoner ikke tilskrives særlig autoritet, kan denne innfallsvinkelen virke underlig. Nå har jeg stor sans for denne tradisjonen i teateret, men er usikker på i hvilken grad den kan overføres til musikken.

ATP: Fra et teaterkritisk synspunkt fordrer en slik tolkning at man har en viss kjennskap til komponistens biografi. Det krever bare noen få minutters lesning på Wikipedia, men uten denne blir dette rene klovnetriks. Kanskje er det også en del av forestillingens tema? Hvis vi igjen benytter løken som fortolkningsnøkkel, viser ironien tilbake på lag på lag med fortolkninger, men uten noen kjerne i midten? Like fullt: Løken selv var kanskje det viktigste denne kvelden – og den var vitterlig god nok.



Én Peer og tre Folkefiender

Alexander Mørk-Eidems *Peer Gynt* er godt teater, sprelsk og underholdende og med kritisk snert. Ibsenfestivalen hadde også tre versjoner av *En folkefiende*, og viste med full tyngde hvor skremmende aktuelt (og morsomt) dette stykket fortsatt kan være.

PEER GYNT Regi: Alexander Mørk-Eidem.
Scenografi: Erlend Birkeland. Nationalteatret, hovedscenen, 9. september

EIN VOLKSFEIND Regi: Thomas Ostermeier.
Scenografi: Jan Pappelbaum. Schaubühne am Lehniner Platz. Nationalteatret, hovedscenen, 15. sept.

JDX – A PUBLIC ENEMY Av og med tg STAN.
Black Box Teater, 7. sept.

MUSIKKLAB VOL 2: EN FOLKEFIENDE
Regi: Petter Næss. Scenografi: Milja Salovaara.
Torshovteatret, 9. sept.

Alexander Mørk-Eidem har tatt seg friheter med *Peer Gynt*, og forsøkt å lage en dagsaktuell adaptasjon. Stort sett er resultatet kunstnerisk vellykket. Det er også god underholdning. Grunnprinsippet er å ta den satiriske nerven i *Peer Gynt* på alvor og forsøke å omsette Ibsens kritikk av Norge og nordmennene anno 1867 til en like besk kritikk anno 2014.

I det publikum har funnet sine seter blir vi «varmet opp» av en «innspillingsleder» (Ingjerd Egeberg), som instruerer oss i hvordan man på hennes signal skal gi korte og lange applaus. Vi er med andre ord publikum i et TV-studio, og det som forberedes er en innspilling av «Skavlan». Hovedgjester er Olav Thon og Therese Johaug, i tillegg til en Peer som er usedvanlig høy på seg selv. Den-

ne rammen fungerer for det meste fint som en aktualisering med kritisk brodd. Min umiddelbare assosiasjon var Espen Søbys kritikk av «Skavlan» fra 2002, hvor han åpnet sin artikkel i tidsskriftet *Prosa* med dette sitatet fra Norman Mailer:

«Hver gang man ser et dårlig fjernsynshow, ser man nasjonen gjøre seg klar for den dagen en ny Hitler vil komme. Ikke fordi ideologien er fascistisk, tvert om dets erklærte ideologi er uten unntak liberal, men likevel baner showet vei for fascismen fordi det er prostituert kunst som gjør folk enda kvalmere.»

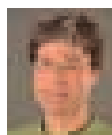
Nå var nok Søbys kritikk av «Skavlan» og det postmoderne mediesamfunnets intimitetstyranni langt beskere enn Mørk-Eidems, men kritikken er allikevel klar nok. Som flere anmeldere har pekt på, legger forestillingen seg i et «lavt» stilleleie, humoren er folkelig og bikker ofte over i revyens formspråk. Men det er ingen tvil om at det fungerer godt, og at forestillingen også har dybde. Kritikken av mediesamfunnet og kjendishysteriet – eksemplifisert blant annet i det merkelige faktum at en fyr som Olav Thon kan iscenesettes i offentligheten som en slags ærlig mann av folket – blir noe mer enn revynummer gjennom de mange illusjonsbruddene i forestillingen. Bruddene ligger i vekslingene mellom «Skavlan»-rammen og Ibsens tekst, samt gjennom en rekke

tiltaler av publikum, sidekommentarer og direkte spørsmål.

Mellom publikumsfrieri og kritikk

Som hos Ibsen er det Peer som er i fokus, det er primært hans historie og hans perspektiv som framstilles, men hele tiden kritisk. Slik sett er denne Peer en 'everyman', og kritikken av Peer er kritikk av oss nordmenn. Åpningen gir oss den middelaldrende Peer som har gjort suksess, og ligger slik i fjerde akt av stykket. Hans hemningsløse selvskrut avbrytes etter en stund av mor Åses stemme som sier «Peer, du lyver». Deretter framstilles de første aktene som et slags tilbakeblikk fra Peers side. Svært mye av strukturen og rekkefølgen i Ibsens «dramatiske dikt» blir dermed holdt intakt. Men mye er også nytt, og denne versjonens styrker og svakheter blir kanskje tydeligst i de scenene hvor mest er endret.

I «Bryllupet på Hægstad» er vi for eksempel på bygdefest, og det er en scene som byr på mye moro av det litt billige slaget. Bygdefolket drikker hjemmebrent rett fra flasker, blir fulle, dumme og vulgære. Og de er ufikse og harry; kledd i glorete smokinger med høyvannsbukser og, selvsagt, hvite tennissocker. Dette er middelklassehumor, skreddersydd for at Nationalteatrets publikum kan få le av de andre, de under seg. Noe av det er så briljant gjort at



AV FRODE HELLAND

det allikevel er morsomt, minneverdig i så måte er framfor alt Nader Khademis brudgom; aldri har jeg sett en så latterlig dum Mads Moen. Han tror fullt og fast på alle Peers skrøner – «Fyyy faen, han kan gjøre seg usynlig!! Hørte dere, usynlig!!!» Khademi er et utvilsomt komisk talent, og bidrar langt på vei til å gjøre scenen severdig. Men som helhet syns jeg at denne scenens hovedgrep er for mye av et publikumsfrieri, som bare spiller opp til teaterpublikummets fordommer. Særlig i lys av talkshow-rammen skurrer det når en del av humoren i forestillingen er basert nettopp på latteren over de som aldri vil være i nærheten av å kunne klare seg hos «Skavlan». Dette er ufarlig humor, som bare virker bekreftende for publikum. Det samme gjelder langt på vei den vrien Mørk-Eidem har gjort på Dovregubbens hall, hvor det er Olav Thon, Erna Solberg,

Som hos Ostermeier kretser tg STANs oppsetning rundt motsetningen mellom kapitalisme og demokrati

Jahn Thomas, Ari Behn og Siv Jensen som latterliggjøres. Mye av det er morsomt nok, men jeg syns det er litt billig konteksten tatt i betraktning: Hvor mange Frp-ere er det tross alt i salen på en gjennomsnittlig kveld i Nationalteatret?

Solvejg og innflytterfolket

Men i Bryllupet på Hægstad introduseres også det elementet som det etter min mening er mest sting i, nemlig Solvejg-skikkelsen og hennes familie. Her heter Solvejg Shamso, som betyr «Sol» på arabisk, og spilles av Amina Sewali. Under Hægstadscenen er det de som er innflytterfolket, dvs. asylsøkere og muslimer. Ord som «sotrør» og «svartinger» kommer temmelig tett fra bygdefolket – eller som en av gjestene sier: «I'm not

a racist, but get the fuck away!» Jeg syns det er litt synd at den åpne rasismen bare kommer fra bygdefolket, for her kunne det vært en god anledning til å la latteren sette seg fast også i middelklassepublikummets hals. Men Sewali bidrar uansett med så mye i forestillingen at det spiller mindre rolle. Faktisk representerer selve det faktum at hun, Issaka Sawadogo (Shamsos far) og Flora Ilboudo (moren) opptrer på scenen, et kritisk utsagn. Jeg har selv vært i Nationalteatret og sett hvite skuespillere sminket «svarte» i både *Othello* og *Angels in America*, og i lys av denne lite ærerike forhistorien er valget av skuespillere i denne oppsetningen betydningsfullt.

Ibsens *Peer Gynt* var en kritikk av norsk selvgodhet og sjåvinisme, og her moderniseres denne kritikken til også å gjelde norsk fremmedfrykt og (kulturell) rasisme. Under ledelse av Siv Jensen synger trollene en sang med teksten «Jeg elsker alt som er norsk/ elsker det folkeferd/ Elsker ei den som kommer hit/ og ikke er norsk og hvit.» Og etter scenen i Dovregubbens hall går Peer og Shamso inn i hans hytte som her har form av et nasjonalromantisk maleri. Når Peer til slutt vegrer seg, kan det leses som en vegring både mot det multikulturelle Norge og som et utslag av personlig svakhet. Dette er også konteksten for bruken av Vanessa Bairds veggmaleri *Lyset forsvinner – bare vi lukker øynene*. Det dekker hele bakveggen i siste del av oppsetningen, og blir særlig aktivisert i galehusscenen. Denne scenen er sterkt omskrevet av Mørk-Eidem, og er etter min mening blant de mest vellykkede delene av forestillingen, fordi teatret her klarer å gjøre scenen ubehagelig for oss. Og det skal den være. Shamso og alt det hun får representere i denne versjonen av stykket klinger fortsatt med på dette punktet, og publikum får en ganske fysisk opplevelse av hvilken vold som ligger under deler av den politiske og kulturelle selvgodheten i Norge. Hvordan scenen konkret skal leses er det neppe et fasit-svar på, men det synes klart at den i det aller minste utgjør en sterk påminnelse om hva som skjedde den 22. juli, og at

katastrofene den dagen både har et politisk og kulturelt bakteppe. Kampen mot de kreftene som viste ansikt den dagen, vedvarer – og det er et ekstremt viktig aspekt ved oppsetningen at teatret her bruker vårt nasjonaldrama som del i denne kampen.

Erlend Birkelands scenografi spiller altså en viktig rolle; det er en visuelt sterk forestilling, og de visuelle virkemidlene produserer mening på en måte som bidrar til å gjøre det til en kompleks, underholdende og viktig versjon av stykket. Kritikken er båret også av scenografien, fra begynnelsens fjernsynstudio til sluttens mer nakne samtale mellom Peer og Shamso. I sluttscenen, som altfor ofte ødelegges av forsoningsvilje og religiøs kitsch, blir kritikken utvidet og strammet til. Her klinger fortsatt tematiseringen av fremmedfrykt og rasisme med, men den får et klarere kjønnsfokus i og med Solvejg-skikkelsen sterkere plass i oppsetningen. Her er det også lagt inn en god del ny tekst, blant annet sitater fra Camilla Collett og andre, i tillegg til en del lett omskrevne passasjer fra *Et dukkehjem*. Dette gjør at kritikken utvides til også å ramme Ibsen selv, og den norske teatertradisjonen, hva *Peer Gynt* angår. Siste replikk på scenen denne kvelden er Peers spørsmål: «Skåre slutte sånn?» Svaret er etter min mening ja.

Men noen ord må også sies om skuespillerne. Mye er alt sagt om Amina Sewali, som bidrar sterkt til forestillingen, ikke bare som skuespiller, men også som musiker og sanger. Enhver oppsetning av *Peer Gynt* er hovedrolle-innehaverens anledning. Og det gjelder ikke minst i denne. Eindride Eidsvold overbeviser i en versjon av stykket som krever usedvanlig mye av ham. Han må spille på fullt register, fra det såre og svake til det harde og brautende, men er hele tiden ekstremt leken og tilstedeværende. Rollen krever også stort showmanship, og Eidsvold står i tett kontakt med publikum i en utforming av rollen hvor det til tider tas store sjanser, for eksempel gjennom henvendelser til publikum av typen «Lange forestillinger er en uskikk».



Bak til venstre: Ingo Hülsman (Peter Stockman), foran Andreas Schröders, David (boktrykker Aslak-sen) og Christoph Gawenda (Dr. Stockmann), Schaubühne Berlin, Foto: Arno Declair.



Christian Skolmen (Peter Stockmann) og Bernard Arno (Thomas Stockmann) i *Musikklab vol 2: En folkefiende*, Regi: Petter Næss, Torshovteatret. Foto: Gisle Bjørneby



JDX – a public enemy, av og med tg STAN, fra 1993, i gjenopp-tatt versjon på Black Box Teater 2014. Foto: Tim Wouters

Eidsvold byr på seg selv, og bærer forestillingen sammen med Sewali.

En folkefiende – i dag

Litteraturforskere og andre smaksdommere har ofte ment at *En folkefiende* er blant Ibsens svakere skuespill. Sist ute i så måte var Franco Moretti, som i fjorårets *The Bourgeois* beskrev *En folkefiende* som «Ibsen's only mediocre play». Innenfor teateret, derimot, har det alltid vært populært, men at Ibsenfestivalen hadde tre forskjellige versjoner av stykket er allikevel såpass uventet at det inviterer til noen refleksjoner. Fins det trekk ved samfunnet i dag som gjør stykket mer aktuelt enn tidligere? Oppføringshistorikken til stykket viser i alle fall hvor kontekstavhengig teaterets (og kunstens) praksis generelt er. Det var for eksempel ett av de mest populære stykkene på tyske scener under Det tredje rike. Den ideologiske ambivalensen som gjorde stykket velegnet innenfor Goebbels' propagandasystem, var også grunnen til at Arthur Miller mente det var nødvendig å lage en adaptasjon da han ville sette opp stykket på Broadway som en kritikk av McCarthy-ærens hysteriske anti-kommunisme. Framfor alt mente Miller at det var nødvendig å stryke og skrive om deler av doktor Stockmanns tale på folkemøtet i fjerde akt, hvor han sier ting som etter andre verdenskrig kunne oppfattes som uttrykk for en «rasistisk og fascistisk» ideologi. Dette punktet er endret i alle de tre oppsetningene vi fikk se på Ibsenfestivalen.

For mange var nok regissør Thomas Ostermeiers *Ein Volksfeind*, fra Schau-

bühne am Lehniner Platz i Berlin, høydepunktet under festivalen. Denne oppsetningen er tidligere anmeldt i dette tidsskriftet, så jeg skal ikke si så mye om den her. Ostermeier har utviklet seg til å bli verdens mest innflytelsesrike Ibsen-regissør i dag, etter berømte og bereiste versjoner av *Et dukkehjem*, *Hedda Gabler*, *Bygmester Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Gengangere*, og nå altså *En folkefiende* fra 2012. Hele veien har Ostermeier lyktes i å omskape Ibsens verden til en tysk samtidsvirkelighet. Det avgjørende øyeblikket i denne adaptasjonen er utvilsomt folkemøtet i fjerde akt, hvor scenens fjerde vegg brytes ned og teaterpublikummet blir møtedeltakere. Noe av det som gjør dette til en interessant hendelse i teateret er at mye vil avhenge av publikums deltakelse. Slik vil oppsetningen variere med den kulturen hvor den spilles. Jeg har tidligere sett denne produksjonen både i Berlin og Istanbul, og begge steder ble folkemøtet til en arena for et slags (iscenesatt) folkelig opprør, hvor publikum fikk anledning til å tale makten midt imot. I Oslo derimot syntes jeg møtet fungerte dårligere – kanskje fordi nordmenn trenger mer tid for å komme i gang og ta ordet i plenum, eller kanskje fordi skuespillerne denne kvelden var litt mindre flinke til å gi fra seg makten? I alle fall lot Oslo-publikummet seg i større grad irettesette og undertrykke av Aslaksen, og da virker ikke deltakelsesaspektet like godt. Men dette er en detalj; Schaubühnes *Volksfeind* er etter min mening politisk relevant i tillegg til å være en storslagen

oppsetning, og det var enormt viktig at den kom til festivalen.

Brechtiansk Ibsen

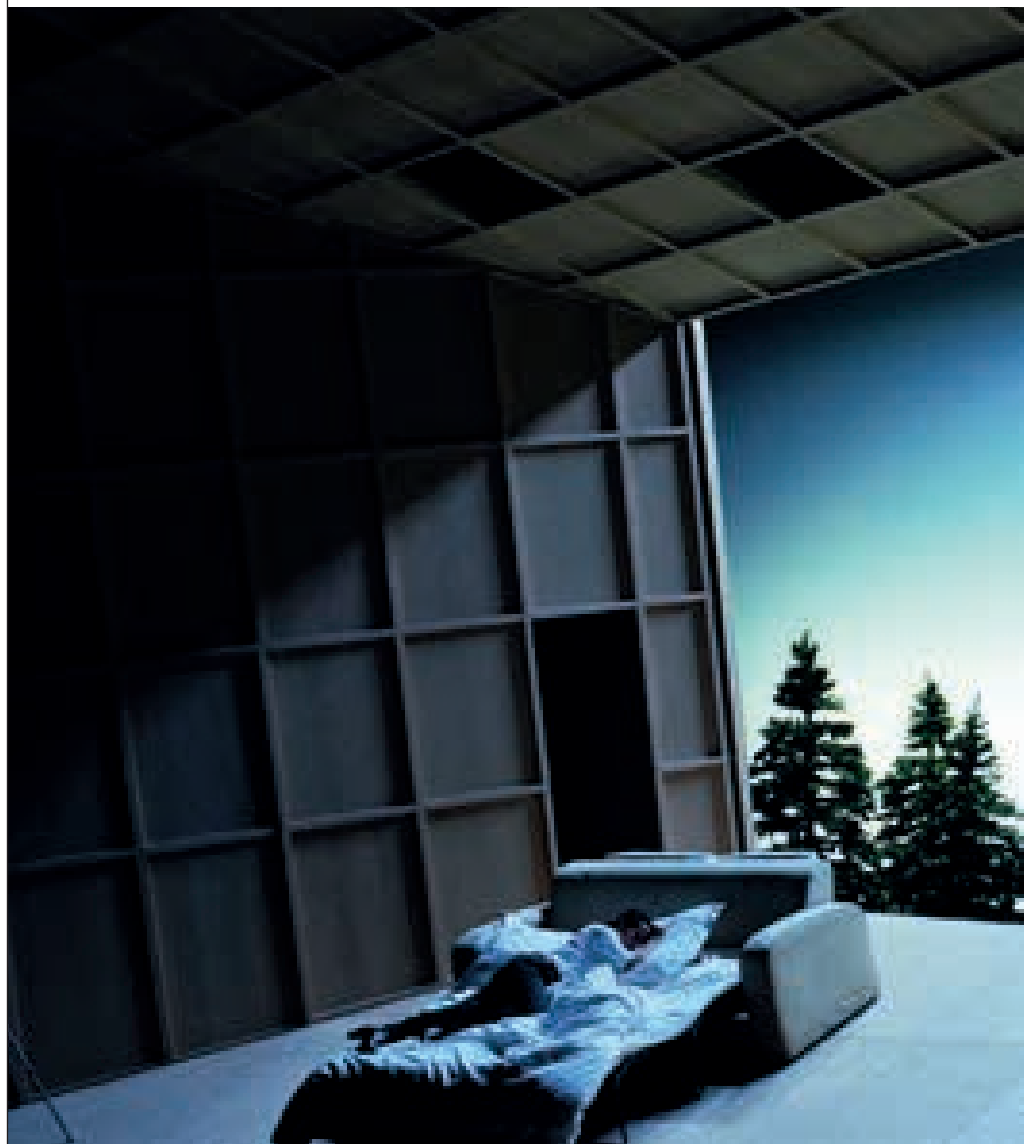
Et annet høydepunkt var belgiske tg STANs versjon av stykket, *JDX – a public enemy*. Tg STAN feirer i år 25 år, og er altså noe så sjeldent som en avant-garde teatergruppe med et langt liv. Teatergruppen navn sier en del om filosofien bak: S(top) T(hinking) A(bout) N(ames), det er et skuespillerdrevet kollektiv med flat struktur, og de karakteriserer gjerne seg selv med stikkordene «actor-oriented» og «undogmatic». Repertoaret deres spenner fra Cocteau og Anouilh til Tsjechov og Ibsen. De har også iscenesatt Finn Iunkers *The Answering Machine*. Deres versjon av *En folkefiende* ble opprinnelig utviklet i 1993, og ble hentet fram igjen i fjor fordi de mente at den var mer aktuell enn noen gang. Som hos Ostermeier kretser hele oppsetningen rundt motsetningen mellom kapitalisme og demokrati, en problemstilling som sannelig ikke har blitt mindre aktuell. Begge disse oppsetningene har brodd og snert, og handler blant annet om muligheten for reell opposisjon under dagens anti-terrorlover (jf. Snowden og andre varslere).

JDX – a public enemy har også det til felles med Schaubühnes versjon at det er fantastisk og underholdende teater, fullt av humor og vidd. Forestillingen åpner med at en middelaldrende dame sitter ved en pult til venstre, med skuespillerne i bakgrunnen. Det hele begynner med at hun med stor nøyaktighet leser Ibsens sceneanvisning høyt. Så kommer skuespillerne fram etter tur og framfø-

rer replikkene, avbrutt av nye sceneanvisninger. Ofte blir det til dialoger rundt dette: hun sier med ettertrykk «Peter lowers his voice», og Peter snur seg mot publikum og sier «Ah, I speak too loud!» Også her er med andre ord den fjerde vegg tidvis brutt ned, og effekten er at publikum må reflektere over det som spilles ut på scenen og relasjonen til vårt eget liv som samfunnsmedlemmer. Sceneanvisningene fungerer slik som ord uttalt fra en spilleleder nesten i brechtiansk forstand, og det gir forestillingen en blanding av humor og ettertanke som jeg knapt har opplevd tidligere. At Ibsen spilles med sterke innslag av teknikker hentet fra Brechts teater, ser ut til å bli mer og mer vanlig, og når det gjøres med intelligens og humor, som i denne oppsetningen, er resultatet i sannhet forfriskende.

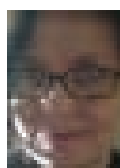
Stumfilmkomikk

Like forfriskende var imidlertid ikke Torshovteaterets versjon av stykket. *Musikklab vol 2: En folkefiende* er regissert og bearbeidet av Petter Næss, og det er en morsom versjon av stykket, i store deler framført som stumfilm, med minimal bruk av tekst. Det gestisk overdrevne gir opphav til mye komikk, men jeg synes ikke stykket framstår som så mye mer enn en litt haltende blanding av melodrama og komedie. En effekt av at teksten i stor grad er projisert på skjerm, og ikke uttalt, er paradoksalt nok at teksten blir veldig nærværende, fordi vi hele tiden må lese. Jeg lot meg altså ikke begeistre særlig av denne oppsetningen, men den er underholdende. Dette er i stor grad et resultat av et i og for seg imponerende samspill mellom skuespillere og musikk. Og det er store komikere på scenen, anført av Anne Marie Ottersen, Christian Skolmen, Terje Strømdahl og Lasse Lindtner. Men når dr. Stockmann (Bernhard Arnø) mot slutten gir musikerne fri, og han, med støtte fra den trofaste Petra (Julie Støp Husby) skal sette ting på plass, synes jeg ikke forestillingen lykkes i å ta spranget fra stumfilmkomikken til noe som kan ligne politisk relevans. Men det var kanskje heller ikke hensikten?



Tradisjon og fornyelse

Teksttro *Vildanden*, spektakulært drømmespill og skuespillerdrevet *Lille Eyolf*.



AV WENCHE LARSEN



Le Canard Sauvage, regi: Stéphane Braunschweig. Théâtre de la Colline. Foto: Elisabeth Carecchio

LE CANARD SAUVAGE Av Henrik Ibsen. Regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. Théâtre National de la Colline, Paris. Nationaltheatrets hovedscene 6. sept.

ET DRØMSPILL Av August Strindberg. Regi: Calixto Bieito. Scenografi: Rebecca Ringst. Nationaltheatret, hovedscenen 10. sept.

LILLE EYOLF Av Henrik Ibsen. Regi: Sophia Jupiter. Scenografi: Erlend Birkeland. Nationaltheatret, amfiscenen 23. sept.

Arets Ibsenfestival viste red- den i dagens teaterestetikk. Noe av det mest interessan- te i oppsetningene av *Vil-*

danden, *Lille Eyolf* og *Et drømspill* var kanskje representasjonen av kjønn. Stéphane Braunschweigs Hjalmar og Gina var skapt etter et skandinavisk mønster. Sofia Jupither avdekket *Lille Eyolf* som en allegori over seksuelle krefter, og Calixto Bieito fikk fram klasseforskjellen i ekteskapskonflikten i *Et drømspill*.

Skandinaviafetisj

Stéphane Braunschweigs oppsetning av *Vildanden* åpna årets Ibsenfestival. Det var et dårlig valg, for oppsetningen virker likegyldig. Braunschweig har stort sett holdt seg til Ibsens tekst, og de stør-

ste grepene ligger i scenografien. Det starter som hos Ibsen med Grosserer Werles velkomstselskap for Gregers. Braunschweig lar imidlertid Gregers (Claude Duparfait) åpne spillet. Vi får ikke se, bare høre, selskapet som liksom foregår bak et stort lerret. Lerretet dekker alt innsyn og er plassert langt fram på scenen. Når Grosserer Werle samtaler med Gregers, vises ansiktet hans (Jean-Marie Winling) i kjempeformat som en videoprojeksjon. Ellers er lerretet tomt. Fordi lerretet/grossererens opp- tar størstedelen av scenerommet, blir det lite handlingsrom til overs for Gregers og de andre karakterene (en utilpass Hjalmar/Rodolphe Congé, en for- hutla Gamle Ekdal/Charlie Nelson i en merkelig østeuropeisk jeger- eller tigger- habitt, og en karikert, elegant feminin, men skeiv og stivna Fru Sørby/Luce Mouchel).

I andre akt heises lerretet og scenen åpnes for Ekdals store atelier. Det er et lyst, nakent rom av trehvite furupaneler som dekker tak, vegger og gulv som en gigantisk trekasse. Bakrommet framstil- les som en vakker eventyrskog med store grantrær (!) og klar, men skiftende himmel. I dette drømmelandskapet skyter Gamle Ekdal harer og fugl til fa- milien, og her ligger den skadeskutte Vildanden – grossererens offer, som hunden hans har redda fra «havsens bunn». Når Gregers, i sitt forsøk på å trekke familien opp fra løgnens sump, overtaler Hjalmar til å tilgi Gina og Hedvig til å ofre Vildanden, skrånes scenegulvet, så det blir vanskelig for ak- tørene å holde balansen. Det går ikke som Gregers har tenkt. Hedvig skyter seg, og skuespillet ender, som hos Ibsen, med Gregers' replikk om at livet ikke er verdt å leve uten tro på at idealer kan foredle menneskene.

Oppsetningen skuffer på grunn av det jeg oppfatter som en svak tolkning. De grepene som ligger i scenografi og karakterskildring, synes basert på en skandinavisk klisjé. Det store, trehvite rommet er sparsomt, men moderne møblert med noe som kan likne en IKEA sovesofa og et lite, trehvitt spise- bord, der Hedvig (Suzanne Aubert) ar-

beider med Hjalmar's fotoredigering på *lap top* og Gina (Chloé Réjon) legger sitt syarbeid, og hvor hun og Hedvig serverer Hjalmar's gjester. Braunschweig følger Ibsen i Gina og Hedvigs servile underkastelse for Hjalmar's nykker. Som for å illudere en skandinavisk kjønnsrolledeling, er det imidlertid Gina som *har buksene på* i bokstavelig og overført forstand. Kledt i sorte dressbukser og hvit skjorte er det *hun* (og Hedvig) som gjør alt arbeidet. Mens Hjalmar opptrer som en blanding av hysteriker og selvmedlidende primadonna, er Gina sindig og rasjonell, og snakker med dyp, maskulin stemme. Likevel er Hjalmar oppsetningens hovedperson, og Rodolphe Congés energiske spill bærer forestillingen. Suzanne Aubert spiller en intelligent og følsom Hedvig uten at det bringer noe nytt til rollen. Claude Duparfaits Gregers og Christophe Braults Relling framstår som en litt tam idealist og hans antagonist. Grepet med at Grosserer Werle opptrer som et stort ansikt på et lerret, bryter nok den ellers ensformige regien. Lerretet skaper distanse, og ansiktets størrelse fungerer som et maktikon, som en parallell til borgerlige portrettmalerier. Distansen motvirker imidlertid teatrets levende kvalitet, og grepet bringer ikke noe nytt til rollen.

Det hjalp ikke at jeg måtte lese undertitlene fordi jeg ikke behersker fransk, men regien framsto som en lightversjon av den litterære ibsentradisjonen. Tolkning og tekstbehandling vitna om for stor ærbødighet overfor Ibsen, mens scenografi og instruksjon framsto som overflatisk dyrking av skandinaviske klisjeer som natur og likestillingspolitikk. Det gjøres mye interessant arbeid med tekst i dagens teater, men denne oppsetningen var ikke et eksempel på det. Den teksttroe tolkningen, kjønnsrepresentasjonen og scenografien ga snarere inntrykk av en regissør som er forelska i Skandinavia. Den svake tolkningen, kobla med humor, distanse og lys, vakker scenografi, gjorde dessuten skuespillet for lett, likegyldig og forutsigbart.

Lidelser og lys i mørke

Et kunstnerisk grep og storslagen, spektakulær teatralitet fikk vi derimot i Calixto Bieitos oppsetning av August Strindbergs *Et drømmespill*. Sammen med den tyske scenografen Rebecca Ringst og skuespillerne har Calixto Bieito skapt et engasjerende drømmespill uten å legge seg flate for teksten. Strindbergs mylder av roller er slått sammen til åtte, pluss den stumme figuren Natur (Randi Lund) og én sopran/Alice (på premieren sunget av Camilla Revholt) og én baryton /Jacob (på premieren sunget av Peder Arnt Kløvrud). Stykket blir dermed ikke så kaotisk som det ellers kan bli. Det fokuseres på kjærlighetsforholdet mellom Agnes og Advokaten, samtidig som de tar vare på alt det som gir livet en større dimensjon.

Castingen av Agnes/Indras datter og Advokaten er god. Mariann Hole som Indras datter/Agnes har det rette sarte, lyse utseendet og den rette kontrastfylte spillestilen som den esoteriske gudedatteren som brytes ned av det tarvelige jordelivet og ekteskapet. Dette er dessuten to erfarne «komilab»-skuespillere som har lært mye av tida på Torshovteatret, og Jan Gunnar Røise spiller med stort kreativt overskudd. Også Anneke von der Lippes kombinasjon av Viktoria og Dikteren fungerer godt. Scenografen sørger for at sprangene i tid og sted ofte realiseres gjennom drømmens glidende transformasjoner, og den melodramatiske bruken av lys og mørke, kombinert med sterke lyd bilder og sakral sang kler stykket og løfter det ut over den realistiske ekteskapsproblematikken. Menneskekropper henger fastspente på fontens bakvegg. Trær vokser ned fra himmelen som kjempemessige bjørkeris. Et fattigslig båthus forvandles til en kirke, og lyskjegler, klokkeklang, pianomusikk og salmesang bryter mørket og vitner om en større himmel. Flere av scenene er dessuten dramaturgiske perler, fulle av blodig alvor og lek (som scenen der Alfred, etter å ha tatt doktorgraden, må tilbake på skolebenken for å lære alt om igjen, og fornedres og mishandles av læreren/Ordstrøm – samtidig som Advokaten/Jan Gunnar

Røise legger ut på en flytur i lokalet, og scenen ender med at Viktoria/poeten/Anneke von der Lippe leder scenen over i dans).

Åpningen er også flott. Etter en tid i mørke, der en surrealistisk reisekoffert i teatersalongens tak tar oss med inn i drømmenes rike, hører vi Indras og Datterens stemmer ovenfra. Et overjordisk lys rettes mot publikum, og vi hører at Indras datter synker mot jorda, gjennom lys og luft og skyer. Nedstigningen til materien er smertefull, og gudedatteren ender i en fattig seng med store smerter, som om hun føder seg selv som kropp. Naturen, framstilt som en eldre, naken kvinneskikkelse med langt hår (Randi Lund), trøster henne. Senga erstatter det voksende slottet, og opp av senga vokser offiser Alfred, som viser gudedatteren hvor smertefullt jordelivet er.

Indras datter vil ikke tro at livet på den vakre planeten kan være ondt. Hun vil se hvordan menneskene har det, og møter først Alfred som liten (i en voksen manns skikkelse) med foreldre som skal skilles og en mor som skal dø. Deretter møter hun Alfred som voksen foran teatret. Der har han stått i sju år og venta på den vakre Viktoria, som aldri kommer og gifter seg med en annen. For å få kjenne hvordan menneskene har det, iklær Datteren seg en kvinnes identitet (som Agnes) og gifter seg med Advokaten. Advokaten har ført drapssaker, men mener at «den verste forbrytelsen er å skille ektefeller», og derfor blir han og Agnes selvsagt skilt. Scenen der de pakker ut det nye minikjøkkenet sitt, eter jord for kål og veksler mellom selvpoppofrelse og rasende angrep, er kostelig. De lover å «forenes i forsakelse», men gudedatteren tåler ikke mangelen på skjønnhet, lys og luft. I raseri over fattigdommens forbannelser (skitt og dårlig mat) og mannens kritikk av dårlig hushold (den skjønnheten «som er gratis») ender scenen med skilsmisse. I mellomtida har de fått et barn, og når Agnes ikke vil ta barnet med seg til ødemarka, der hun skal gjenfinne seg selv, appellerer mannen til morsplikten. Som en kommentar til Ibsens Nora, svarer

hun at hun har «høyere plikter» – alle mennesker er hennes «barn» – men når barnet lider, kjenner hun en «uro i sjelen» som splitter henne.

Mot slutten formidles mye på en gang gjennom dialogen mellom Agnes/Indras datter, Viktoria/poeten og Advokaten. Den livsglade, men skuffede Viktoria, som er transformert til dansende Poet, kommer til henne sammen med Naturen. De trøster henne, og sammen danner de en kvinnelig tree-nighet. Når Viktoria som poet spør Datteren hva hun led mest av, svarer hun «smerten ved å være» (man angrer til og med det man ikke har forbrudt). Datteren konkluderer med at jordelivet er forferdelig, og vil tilbake dit hun kom fra. Aleine i et tomt mørke smiler hun skjelmisk mot publikum, og sliten rekker hun hendene mot oss og opp mot himmelen – for å ta imot senga som fires ned til henne.

Et drømmespill kan forstås som et mare-ritt utløst av en eksistensiell krise. Strindberg skreiv stykket etter skilsmis-sen fra overklassedattera Siri von Essen. Figuren Agnes/Indras datter i Mariann Holes skikkelse gir assosiasjoner til den fraskilte overklassedattera, og tolknin-gen løfter fram klasseperspektivet i ekte-skapsdramaet. Mot slutten lar Strind-berg Datteren referere til Kristendom-mens og Hinduismen syndefallsmyte, som gjør kvinnen til verdens synde-bukk. Bieito stryker dette. Istedet lar han Datteren framstå som en jesusskik-kelse som spør hvordan menneskene kan tro på en gud som ikke forsvarer sine egne skapninger. Mens Strindberg lar gudedatteren forsvinne i det bren-nende slottet, setter Bieitos gudedatter fyr på senga og trekker den inn i mør-ke. Jeg lurer på hvordan vi skal forstå denne slutten, og kommer fram til at Bieito redder kvinnen fra Strindbergs flammer.

Ibsens drømmespill

Sofia Jupither har i sin oppsetning av *Lille Eyolf* på Nationaltheatrets amfisce- ne skapt et enkelt, skuespillerdrevet kammerspill. I likhet med Braunschweig holder hun seg stort sett



Mariann Hole som Indras Datter i *Et drømmespill*. Regi: Calixto Bieito. Nationaltheatret 2014. Foto: Gisle Bjørneby

til Ibsens tekst, men dette blir en spennende oppsetning, som avdekker skue-spillet som et skylddrama knytta til kjærlighet og seksualitet. Skyldkom-plekset føres tilbake til ulykken da Eyolf falt ned fra et bord fordi Alfred glemte å passe på ham da Rita lokka ham til «en fortærende deilig stund». Lille Eyolf, som nå er ni år, blei lam i det ene bei-net. Den rike Rita Allmers (Pia Tjelta) og den fattige, fem år yngre, «smekre» og selvoppofrende svigerinna Asta (Marte Engebriksen) lever og ånder for litteraten Alfred (Kåre Conradi), som er oppslukt av sin store livsoppgave.

Handlinga foregår på Allmers' eien-dom ved fjorden. Sophia Jupiter lar

handlinga foregå utendørs, på terrassen og ved fjorden, og scenograf Erlend Bir- keland har laga en enkel, nåtidig terras-seløsning med en sittebinge innfelt på den ene sida, og et klassisk spisebord med mange ubenyttede stoler på den an-dre. Handlinga starter med at Rita roter i Alfreds reiseveske idet Asta ankommer for å besøke Eyolf. Forholdet mellom de to kvinnene er distansert, og Ritars replikker og minespill er lada med spy-dige hentydninger til Astas og Alfreds forhold. Asta overser henne, og samta-len dreier seg om at Alfred, som har vært halvannen måned på fjellet for å skrive på livsverket om «det menneske-lige ansvar», har kommet hjem.

Alfred har blitt forvandla etter at han har innsett at Eyolfs lykke er hans «menneskelige ansvar». Etter ti års ekteskap er han ikke lenger seksuelt interessert i Rita, mens Rita har et ufravikelig seksuelt begjær. Rita og Asta har ofra mye for Alfreds livsgjerning, og Rita har hata Alfred fordi arbeidet stjal ham fra henne. Nå er det Eyolf som står mellom dem, og sjalusien hennes rettes mot ham. Rita advarer Alfred mot å rive i stykker «det helligste» mellom dem. Hun påstår at det vekker «det onde» i henne, og ikke før har hun sagt dette, og at hun skulle ønske Eyolf død, så drukner Eyolf.

Det at det går troll i ord, får meg til å oppfatte *Lille Eyolf* som et drømmespill eller en allegori om skyld, snarere enn et realistisk drama. Den gjentatte skyldmetaforen med offerets øyne, som knyttes til overtroen om «onde øyne», styrker denne oppfatningen. Uttrykket «onde øyne» viser til forestillingen om at sjalusi og misunnelse kan påføre andre ulykke. Etter at Eyolf dør, ser Rita ham for seg på bunden av fjorden, stirrende med vidåpne øyne. Rita gnages av skyldfølelse, og synet driver henne til vanvidd. Det tredje elementet som får stykket til å framstå som en drøm eller allegori om skyld, er Rottejomfruen. Denne skikkelsen, som er en kvinnelig parallell til eventyrfiguren Rottefangeren, leder lille Eyolf i døden. Hun dukker opp etter Ritas følelsesutbrudd, og spør om de har noe som gnager. Rottejomfruen (i Andrine Sæthers skikkelse) kan dermed tolkes som en personifisering av de onde kreftene som er vekket i Rita. Dette fungerer fint dersom en aksepterer at det ikke er et realistisk drama. Det må være en slik tolkning av *Lille Eyolf* som ligger til grunn for Lars von Triers film *Antichrist*. Sofia Jupithers tolkning synliggjør denne sammenhengen – ikke ved at hun iscenesetter *Lille Eyolf* som et allegorisk drømmespill alà Strindberg eller Trier, men ved å framstille Rottejomfruen på scenen, og ved å gjøre Rita til skuespillets sentrale skikkelse.

I festivalkatalogen står det at Jupither har ønska å gjøre Eyolf til styk-



Kåre Conradi (Alfred) og Pia Tjelta (Rita) i *Lille Eyolf*. Regi: Sofia Jupither. Nationaltheatret 2014. Foto: Marte Garmann

kets hovedperson. Det er imidlertid Rita som har den dominerende posisjonen i regien, og dette forsterkes av Pia Tjeltas sterke rollespill. Foruten å være et skylddrama, behandler skuespillet en medeakonflikt, og fokuset på Rita synliggjør dette. Ellers har ofte Alfreds rollefigur vært den dominerende, og Alfreds selvopptatthet og idealistiske floskler har blitt overskygga av den negative tolkningen av Rita. Dette har gjort stykket uinteressant. En annen uinteressant tolkning har vært å gjøre det til et realistisk trekantdrama ved å kutte ut lille Eyolfs og Rottejomfruens tilstedeværelse. Alfred viser Asta den hengivenheten han skulle ha vist Rita, og avslører at han gifta seg med henne for å kunne forsørge Asta. For å spisse trekantdramaet, avslører Asta at Alfred ikke er hennes biologiske bror. Den tradisjonelle tolkningen av dette trekantdramaet som en konflikt mellom to kvinner – en god, selvoppofrende kvinne og en ond, seksuelt krevede kvinne – som slåss om en intel-

lektuell manns gunst, er like stereotyp som uinteressant. Dette understreker Jupither ved at Alfredfiguren i Kåre Conradis skikkelse er svak og uinteressant sammenlikna med Rita. Det at Sofia Jupither og Pia Tjelta viser oss seksualitetens krefter, og ikke bare en moralsk fordømmelse av en sexfiksert, egoistisk kvinne som mangler morsinstinkt, er denne oppsetningens fortjeneste. At Ibsen framstilte dette i 1894 er ikke mindre interessant. Ibsen har blitt kritisert for å ha konstruert en lite troverdig slutt. Rita aksepterer plutselig Alfreds beslutning om å forlate henne og bestemmer seg for å åpne huset for barna i fattigkvarteret, som Alfred vil utslette. Dermed forvandles også Alfred, som øyner en ny livsoppgave, som han til og med kan dele med Rita. Alfred velger derfor å bli i ekteskapet. Kritikernes avvisning av denne lykkelige slutten er nok en refleks av realismens dogmer, noe som altså ikke er relevant, ettersom dette ikke er et realistisk drama.

Invaderende og klaustrofobisk

Reaktualisering av salongteatret, der det skapes en bevissthet om her og nå og ditt eget ansvar? Eller er vi blitt så tykkhudede gjennom vår konstante tilstedeværelse på sosiale medier at intime teaterrom ikke lenger har noen virkning på oss?

GJENGANGERE Regi: Victoria Meirik. Scenografi: Susanne Müntzer. Make up design: Siv Järbyn. Nationaltheatret, Malersalen

FRUEN FRA HAVET Regi: Tatu Hämäläinen. Rogaland teater 2013. Gjestespil Malersalen

ET DUKKEHJEM. Konsept: Fix&Foxy. Regi: Ture Biering og Jeppe Kristensen. Produksjonsassistanse: Siri Forberg og Mette Bisgaard. Produsent: Fix & Foxy i samarbeid med Det kgl teater og Nationaltheatret

IBSEN IN ONE TAKE Tekst: Oda Fiskum. Regi: Wang Chong. Scenografi: Dou Hui. Video: Liang Anzheng. Yang Fan. Produsent: Inger Buresund/Ibsen international, Théâtre du Réve Expérimental

GHOSTS – COMPOSITION IBSEN (JP) Regi og konsept: Yasuhito YANO. Produsent: Theatre Company self. Nationaltheatret, amfiscenen

Før Ibsens tid var teatret et sted for å se og bli sett. Teatersalen var opplyst og hvem som var i publikum var kanskje like interessant som det som foregikk på scenen. I flere av oppsetningene under Ibsenfestivalen i år blir publikum ganske synlige. Det er ikke bare titteskapsteatret som er oppløst, men den mørke teatersalen lyses også opp. I Thomas Ostermeiers forestilling *Ein Volkesfeind* blir publikum i salen til deltakere i et folkemøte. I Victoria Meiriks *Gjengangere* på Malersalen sitter publikum tett inn på spilleområdet. I Rogaland Teaters versjon av *Fruen fra Havet*, som også spilles på Malersalen, kommer vi tett inn på en families oppgjør med seg selv. Og

Fix&Foxyes versjon av *Et dukkehjem* spilles i stua i en rekkehusleilighet i Ekeberg Hageby med publikum i sofaen og på spisestuestoler, puter og krakker.

Ned, ned

Meiriks versjon av *Gjengangere* er basert på en gjendiktning av Ingmar Bergman. Både hos Bergman og hos Ibsen ligger det å kikke inn i en families oppgjør med seg sjøl som en grunnidé, denne blir godt ivaretatt i her.

Publikum sitter rundt scenen. Det er bare én rad med stoler på hver av de fire sidene slik at publikum blir nokså eksponert. Scenografien består av et reisverk til et hus, vi ser gjennom trekonstruksjonen og inn i familien Alvings stue – samtidig som vi ser oss sjøl som publikum. Rundt reisverket ligger betongheller. Skuespillerne er i rommet gjennom hele forestillinga, på eller ved siden av scenen. Menneskene i rommet – både publikum og utøvere – er til enhver tid synlige. Dette gir en tett og, til tider, klaustrofobisk og noe ubehagelig følelse.

Forestillinga får hjelp av rommet det spilles i. For å komme inn i spillerommet må vi gå trappa ned til publikums plassene. Det gir en følelse av å gå ned i et kjellerrom og bygger opp under den gjennomgående mangelen på lys og luft stykket formidler. Stykket inneholder mengder av referanser

til ild og lys – brann, solen, begjær og livsgleden selv, men det er det kalde, fuktige mørket som vinner her.

Skuespillerne gjør en utmerket jobb. De spiller intenst og musikalsk. Ensemblespillet fungerer godt. Meiriks regi er også musikalsk og tett. Det ligger et alvor i ensembles møte med dette materialet som jeg liker godt. Grepene med at alle skuespillerne er på scenen hele tida bidrar til tyngden i forestillinga. De skuespillerne som ikke deltar i dialogen blir på samme måte som oss i publikum, kikkere, eller kanskje heller vitner, til dramaet som utspiller seg. Vi ser og blir sett.

For fru Alving (Liv Bernhoft Osa) er det det å overleve som et menneske som er tro mot seg selv og det hun opplever som sannheten som gjelder. Hun har hele sitt liv tatt hensyn – kanskje først og fremst til seg selv og sin families facade. Hun giftet seg med Alving fordi han var rik og et godt parti, og hun har alltid arbeidet med å holde ubehagelige sannheter borte. Nå er tiden kommet for et oppgjør med – eller en frigjørelse fra løgnen, men sannheten trives ikke i lyset, den drar menneskene med seg ned i fortapelsen. Navnet Helene – fru Alvings fornavn – kommer fra et ord som betyr «den lysende» på gresk. Det hjelper ikke i dette stykket. Hun forsvinner i mørket hun også som de andre karakterene.



AV ELIN LINDBERG



Liv Osa (fru Alving) og Sigurd Myhre (Osvald) i *Gjengangere*. Regi: Victoria Meirik. Malersalen 2014. Foto: Una Hunderi



Glenn André Kaada (Lyngstrand), Ingrid Rusten (Hilde), Helga Guren (Bolette) og Lars Funderud Johannessen (Arnholm) i *Fruen fra havet*. Regi: Tatu Hämäläinen. Rogaland teater 2013. Foto: Chrisander Brun

Klamme familierelasjoner

Hele ensemblet bak *Fruen fra havet* fikk Hedda-prisen i 2014 for denne forestillinga og for *Perpleks*, som også ble satt opp på Rogaland Teater. Regissør er Tatu Hämäläinen, scenograf Chrisander Brun og komponist Franz Edvard Cedrins. Ensemblet har gjort en god jobb med å oppdatere språket i sin versjon av *Fruen fra havet*. Det gir spille-scenene troverdighet og nærvær

Karakteren «En fremmed mann» er ikke med i Rogaland Teaters oppsetning. I stedet er det fremmede noe som legges til Ellidas (Nina Ellen Ødegård) sinn. Hennes dragning mot det farlige ligger i henne selv. På slutten av første del av forestillinga settes det opp en skog av noe som ligner maisplanter. De blir satt tett i tett på scenegulvet. Det hele kommer til å minne om en scene fra en Stephen King-grøsser. Det er noe skummelt i maisåkeren. Den tette skogen korresponderer også godt til den tilgrodde, ufriske sumpen eller hagedammen som finnes i Ibsens stykke. Denne hagedammen står som en kontrast til det frie og åpne havet. Rogaland Teaters versjon av *Fruen fra havet* kommer til å handle om familien like mye som om individet. Familien Wangel er en moderne familie der far med to nesten voksne barn har fått seg ny kone. Det går aldeles ikke knirkefritt. «Don't worry – be happy» ser ut til å være doktor Wangels (Cato Skimten Storengen) valgspåk. Han blir en tragisk figur i all sin velmenthet. Han står midt mellom døtrene sine Hilde (Ingrid Rusten) og Bolette (Helga Guren) og kona Ellida. Det er som om alle er så innsauset i sine

egne lengsler etter et bedre liv at de ikke makter å forholde seg til sine nærmeste. Livet framstår som et mareritt gjennom koblingen til å befinne seg midt inne i en maisåker i et flatt landskap. Det klaustrofobiske og kvelende står i kontrast til karakterenes lengsel etter å komme ut – både fysisk og psykisk.

Forestillinga stopper brått og brutalt. Ingenting løser seg. Ellida skiller seg fra doktor Wangel uten at det ser ut til å løse noen ting. Mennesket har mange muligheter, men det gjør det ikke spesielt mye lykkeligere. Det finnes liksom

Selve begrepet frihet har mistet smak og farge gjennom den enorme valgfriheten.

ikke noe håp om en høyere himmel her. Selve begrepet frihet har mistet smak og farge gjennom denne enorme valgfriheten. Alt står i fare for å bli likegyldig. Om Ellida blir eller om hun går betyr ikke så mye. Det er dette som er så forferdelig trist.

Det klaustrofobiske

Teaterpublikummet følte kanskje at de invaderte et hjem da de overvar de første oppsetningene av *Et Dukkehjem* for over hundre år siden. De kikket inn i en borgelig stue, der den fjerde veggen var tatt ut, de kikket inn i et helt vanlig samtidshjem. I Fix&Foxy's versjon av

stykket nøyer vi ikke oss med å kikke inn i stua – vi kommer helt inn.

Den danske kunstnerduoen Fix&Foxy, alias Tue Biering og Jeppe Kristensen, har gjort en rekke realityteaterforestillinger. I 2006 gjenskapte de filmklassikeren *Pretty Woman* med autentiske prostituerte i rollen som Vivian Ward/Julia Roberts. I 2010 lagde de sin versjon av tv-serien *Friends* med asylsøkere i rollene. I *Et dukkehjem* er det «virkelige mennesker», og ikke skuespillere, som skal spille Nora og Torvald i et helt vanlig norsk hjem.

Dette vanlige norske hjemmet er et rekkehus i Brannfjellveien i Ekeberg Hageby, et rolig boligområde og lite stykke utfor Oslo sentrum. Strøket er ikke spesielt fasjonabelt, men forholdsvis pent og pyntelig. Vi blir invitert inn i huset av vertene og spillerne Trude-Sofie Anthonsen, Kristian Winter og Mads Sjøgård Pettersen. Vi blir plassert, eller stappa inn, i stua. I huset bor Marianne og Knut, et par i femtiåra. Hun er journalist, han er skipper på Oslo-fergene. De blir presentert for oss gjennom at spillerne intervjuer dem. De har bodd sammen i huset i 25 år og har to døtre sammen. – Stoler dere på hverandre, spør spilleren Kristian Winter. Ja, de stoler på hverandre, men jeg stusser over at de stoler på denne situasjonen – og på oss publikum. Vi kommer inn med våre medievante øyne. Vi er vant til å bedømme både skuespillere og scenografi. Konseptmalerne er usynlige, de kan kritiseres og



Ibsen in One Take, tekst: Oda Fiskum, regi: Wang Chong, Théâtre du Réve Experimental.



Ghosts - Composition/Ibsen (JP), Regi: Yasuhito YANO.

bedømmes ut fra sitt konsept, men her er det to helt vanlige mennesker som kommer i sentrum, med hele sin historie, sine barn og sitt nips og sine IKEA-møbler og sine familiebilder. Det er mulig vi som sitter rundt i stua – på krakker og spisestuestoler, puter og i sofaen – føler oss like invaderende som det historiske teaterpublikummet gjorde under de første oppsetningene av dette stykket.

Marianne og Knuts liv veves sammen med Nora og Torvald Helmers. De to aktørene har ikke øvd på replikkene. De trivelige spillederne forer dem med hva de skal si til en hver tid. Selv så tykkhudede vi er blitt etter år med reality-serier på tv, med selvscenestellinger på sosiale medier der mennesker uhemmet viser fram sitt aller mest private uten filter, virker sluttscenen ganske rørende. Men det har ikke så mye med Ibsens drama å gjøre. Det er menneskene Knut og Marianne vil føler med, ja, og dattera på 18 som også sitter blant publikum. Vi ønsker jo at familien skal holde sammen. Det blir et skikkelig klissent doku-drama av dette.

Situasjonen er ganske klaustrofobisk. Jeg har følt meg fanget i dette huset under denne seansen. Som i flere av de andre oppsetningene under Ibsenfestivalen i år blir publikum synlige. Det spiller den sosiale mediehverdagen vår. Terskelen for å være synlig på Facebook og Twitter og Instagram er meget lav. De fleste opplever det nok ikke som en invadering av privatlivet deres engang. De økonomiske interessene som lurte bak debatteres jevnlig. Vi minnes også ofte på at overvåkingssamfunnet er en realitet. Er det slik at vi lar oss manipulere –

som Knut og Marianne i Ekeberg Hageby – helt frivillig? At vi gir fra oss kontrollen over vårt eget liv og leker og fester med i et multimedialt dukkehjem der noen andre enn oss sjøl trekker i trådene? Realiteten er brutal.

Lett elegi

Ibsen in One Take er et norsk-kinesisk samarbeid, skrevet på oppdrag av Ibsen International, som del av programmet «Ibsen in China». Tittelen viser til at forestillinga rommer tekst fra mange Ibsen-stykker og at sceneforløpet filmes simultant – det lages en film i «one take» under den timelange forestillinga. Teater og film samtidig. Et forholdsvis mye brukt grep de senere årene. Ofte forelsker teaterarbeiderne seg sånn i selve filminga at mennesket i scenerommet nesten blir glemt. Det kan derfor tenkes at jeg er en smule forutinntatt når jeg går inn til *Ibsen in One Take*.

Det er Oda Fiskum som er dramatikeren bak. I dette stykket har hun samlet inn Ibsen i sitt eget stykke som tar for seg den siste timen i en navnløs manns liv. De menneskene mannen har levd med gjennom livet dukker opp i minnet hans.

En enkel, elegisk musikk ligger stort sett hele tiden i bunnen og er også en faktor i det å binde forestillinga sammen. Musikken bidrar dessverre også til at den får en ganske monoton rytme. Det korresponderer greit med at dette dreier seg om den gamle mannens minner og drømmebilder. *Ibsen in One Take* er blitt til en sømløs forestilling som ikke tar helt av.

Teksten i rommet/mennesket som tegn

Skuespillernes fysiske, og selvfølgelig også mentale, tilstedeværelse er imponerende i *Ghosts - Composition/Ibsen* av det japanske teaterkompaniet Shelf. Arbeidet kan minne om Noh-teater eller martial arts. Det er minimalistisk og svært presist. Karakterene står som søyler i rommet mens de framfører teksten. Teksten blir i dette arbeidet en ganske materiell størrelse, en fysisk størrelse. Teksten tilhører ikke noe ego, den blir ikke spilt, men tvinges til å stå ut i rommet, nærmest som en forlengelse av skuespillerens kropp.

Noen av kostymene er skulpturelle, og gir skuespillerne motstand. Fru Alvings kjole er omfangsrik i en kimonoaktig stil. Kjolen får henne til å minne nettopp om en søyle – kanskje også en verdensakse. I *Gjengangere* er det nettopp fru Alving verden spinner rundt. Hun blir den som holder verden sammen – hvis hun faller står verden i fare for å kollapse. I denne forestillinga knekker fru Alving mer og mer sammen, rent fysisk.

Scenen er forholdsvis mørk og stemninga ganske tung. Rommet er så ribbet for scenografi at framføringa av Ibsens sceneanvisning til første scene oppleves som svært vakker og visuell – på tross av at den rommer «et dystert fjordlandskap» og «tungt regn». Naturen blir nærværende gjennom språket.

Shelfs forestilling *Ghosts - Composition/Ibsen* er til tider tung, meget stillestående og nesten søvndyssende, men den klarer, kanskje først og fremst på grunn av meget sterke skuespillere, å gi en særegen og interessant versjon av Ibsens *Gjengangere*.

Fornyelsen kommer fra Göteborg

(Stockholm): Anna Takanen, den nye sjefen for Stockholms Stadsteater kommer fra Göteborg, der hun har gitt teatret arbeidsro og skapt et nytt repertoar. Nå forventes hun å gjøre samme kunststykke i Stockholm. Ligestilling, men også kvinnelige dramatikere og instruktører, er en del av konseptet.

Aнна Takanen ble altså løsningen på gåten: Hvem skal kunne ta over etter Benny Fredriksson? Som dynamisk sjef for Stockholms Stadsteater har han fått skyhøye publikumstall med en nærmest galopperende produksjonstakt, som har slitt hardt på ensemblet og skaffet ham kritikk for å satse på bredde heller enn på en synlig kunstnerisk visjon.

Nå er Benny Fredriksson VD, altså direktør, for Kulturhuset Stadsteatern, en ny kulturinstitusjon, som i tillegg til Stockholms stadsteater rommer (blant annet) avdelinger for musikk, dans, debatt, kunst og litteratur. Det er en riktig mastodont som allerede har sugd opp mesteparten av kulturrådets tildelinger, som ellers skulle gått til den frie scene-kunsten i Stor-Stockholm.

Mandatet

Nordmannen Eirik Stubø var nok klok som hoppet av teatersjefjobben etter bare et drøyt halvår. Han ville heller bli ny sjef for Dramaten, der han overtar etter Marie Louise Ekman, og hvor han får både administrativt og kunstnerisk ansvar.

Som kunstnerisk sjef på Stadsteatern hadde jeg ikke en gang rett til å ansette, sa Stubø i en kommentar etter at han hoppet av.

– Jeg vet ikke om han og Benny hadde laget en

ordentlig avtale om ansvarsfordelingen, sier Anna Takanen, når vi møtes på det hun flott kaller «kontoret»; den innerste kroken i konditoriet ved Mariatorget på Stockholms Södermalm. Hun tiltrer formelt i mars 2015, men har så smått begynt å forberede seg.

– Det der er deres historie. Jeg hadde aldri forlatt Göteborg hvis jeg ikke var sikker på at jeg hadde mandat til å bestemme over repertoaret! Jeg har ført lange diskusjoner med Benny om hva vi gjør hvis dét eller dét problemet skulle oppstå, og jeg synes jeg har fått de forsikringene jeg trenger.

I Sverige har fordelingen mellom kvinnelige og mannlige teatersjefer på noen få år nærmet seg 50/50, og et delt ansvar mellom den kunstneriske og administrative ledelsen har blitt en vanlig modell. Anna Takanen er en sjef av den nye typen, vant til å forhandle og samarbeide. Bak seg har hun åtte år som kunstnerisk sjef for Göteborgs Stadsteater, ett av landets største teatre, som hun sammen med sin VD, Ronnie Hallgren, raskt forvandlet til landets mest *likestilte*.

Hun er en populær sjef, rak og stødig, sier de som har arbeidet med henne. Hun har vist en evne til å lede og samarbeide som har skapt arbeidsro på teatret etter mange turbulente år.

De som vet, sier også at man ikke skal la seg vil-



AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER



Anna Takanen. Foto: Petra Hellberg

«Spør du hva vi holder på med på teatret så er svaret: forskning. Og den leder til produksjon.»

lede av hennes store og usedvanlig blå øyne. Ingen setter seg på Anna Takanen!

En dokumentert evne til å lede et stort teater, gir henne sjansen til å lykkes som Benny Fredrikssons etterfølger. I Göteborg har hun satsset på ny dramatik, særlig av kvinner og på Stora scenen.

Mirja Unge er en av de unge dramatikere Göteborg har satsset på, med *Klaras resa* i 2010 på Stora scenen, i regi av Jenny Andreasson. Og Göteborgs egen Carin Mannheimer, velkjent tv-

produsent og serieforfatter, rakk å bli teaterinstruktør og dramatiker før hun plutselig døde i sommer. Med teatrets eldste og mest elskede skuespillere på scenen ble hennes *I sista minuten* og *Sista dansen* teatrets største publikumssuksess noensinne.

En viktig satsning var den 4, 5 timer lange *Bibelen* av Niklas Rådström. Ideen kom opp da teatret måtte skrinlegge en planlagt oppsetning av *Orestien*.

Under sin sjefstid har Anna Takanen både stått på scenen som skuespiller og signert sine egne oppsetninger. Ifølge

mine kilder er kunsten å beherske Stora scenen hennes eneste akilleshæl.

En finne entrer scenen

«Tack för Anna Takanen!» var overskriften på Expressen-kritikeren Nils Schwartz' kommentar. En årsak til entusiasmen er nok også at hun med sin personlighet og bakgrunn vekker et berettiget håp om mer humane arbeidsforhold på teatret framover.

Stadsteaterns første kvinnelige sjef siden starten i 1960 var Vivica Bandler, som hadde røtter i finlandssvensk over-

klasse og var etablert instruktør og sjef, bl. a. for Oslo Nye, før hun i 1968 ble en legendarisk teatersjef i Stockholm. Med Anna Takanen entrer det folkelige, fattige og finsktalende Finland scenen. Faren var ett av 70 000 barn som under 2. verdenskrig ble evakuert til freden i det nøytrale Sverige, og en av 15 000 finner som aldri flyttet tilbake. Den siste forestillingen Anna Takanen setter opp på Göteborgs Stadsteater – på Stora scenen! – er *Fosterland* av Lucas Svensson, som bygger på hennes egen finske familiehistorie fra 1941 til i dag.

Selv har hun vokst opp i Sverige og snakker ikke et ord finsk, men etternavnet var talende nok. Hun ble mobbet fra dag én i første klasse.

– Jeg ble «finnen».

1960- og 70-tallets bilde av «finnen» var ett av stumhet, sprit og sinne. Nordmenn var glade tullinger i nisselue.

– Skal vi snakke om bagasje så er jeg veldig obs på maktstrukturer. Mobber finnes overalt, det er mennesker med behov for å sette agendaen. Jeg interesserer meg for stemmene vi aldri hører – de «ikke redovisade». Og for hvilke fortellinger vi *ikke* har sett på scenen. Arbeidet med å slippe fram dem har bare så vidt begynt.

Hun var gardjente fra den svenske vestkysten uten en skuespiller i familien.

– Men vi hadde fjernsyn i kjellerstua og hver søndag var det matiné med alt fra Bergmans *Sjunde inseglet* til *Åsa Nisse*. Jeg var fem-seks da jeg sa at jeg ville bli «en sänn», en som gjør ting på lik-som, men får det å se ut som om det er på riktig.

Etter niende klasse bestilte hun Telefonkatalogen for Stockholm og ringte til alt på t i håp om å få praktikantjobb på et teater. Resultatet var en skyhøy telefonregning og en mamma som slo neven i bordet. Hennes femtenårige datter skulle ikke til noen fri gruppe i Stockholm! Gymnasiet først, så fikk hun gjøre hva hun ville med teatergreiene.

Det ble teaterlinje i Halmstad, og

der har de ikke glemt henne. I høst fikk hun fylket Hallands kulturpris for «fremstående innsatser i kulturlivet». Pluss femtitusen.

Unga Klara-tradisjonen

Hun har startet fri gruppe og gått Teaterhögskolan i Malmö, men ti år på Unga Klara under ledelse av Suzanne Ostens ble hennes egentlige læreår. Der ble hun synlig som skuespiller og instruktør, og ideene derfra inspirerer fortsatt.

Som så mange yngre – også i norsk teater – har hun hatt kontakt med Suzanne Osten og en tradisjon som bygger på avmystifisering av både publikum og den kunstneriske prosessen, og som forener en lekende og forskende holdning til omverdenen og teaterkunstneren.

«Stadsteaterns repertoar skal ikke forholde seg til Dramaten! Men til stockholmarna!»

– Det jeg har med meg fra arbeidet med Suzanne er at teater er en grunnforskning i hva det er å være menneske. Og arbeidet med publikum.

Hun har møtt dem på skoler og arbeidsplasser og brukt dem som målgruppe i arbeidsprosessen.

– Inviterer du publikum til å være eksperter så tar de den rollen. Da er det ikke sänn eller slik, det er *slik!*

En tendens i Stockholmsteatret har vært at en håndfull kjente klassikere går på rundgang mellom scenene. *Et dukkehjem* på Dramaten 2012 i regi av Kjersti Horn, på Stadsteatern året etter i regi av Ragnar Lyth, er ett eksempel. Anna Takanen mener at man i Stockholm lenge har lagt klassikere til grunn for repertoaret. Og under henne – ?

– Stadsteaterns repertoar skal ikke forholde seg til *Dramaten!* Men til *stockholmarna!* Det er *deres* teater! Da er det

viktig å vite hvem de er, hvilke skoler de går på, hva de spiser til frokost...

– *Det lyder som om du vil bestille sosiologiske undersøkelser?*

– Nei. Men jo, kanskje det også. Jeg begynner i hvert fall i høst med å invitere eksperter utenfra til en dag med ensemblet.

Hva det skal handle om vil vise seg. Fra januar 2016 er det hennes repertoar som gjelder.

– Spør du hva vi holder på med på teatret så er svaret: forskning. Og den leder til produksjoner. Slik har jeg jobbet på Unga Klara og i Göteborg. Vi må ta inn verden utenfor teatret hvis teatret skal leve.

«Politisk korrekt»

Dagen har gått til å sette opp en liste over «mina dramatikere»: Jeg sender ut

tjue, kanskje tretti bestillinger. Det skal bli de stykkene som preger repertoaret under min sjefstid.

– *Du legger altså et repertoar for de neste fem åra?*

– Ja. Ny svensk, blandet med utenlandsk dramatik. Slik har jeg gjort i Göteborg, og med godt resultat. Det gjelder repertoaret på Lilla

Scenen. Jeg mener at teatrets profil blir satt på de små scenene for å så sprengte seg vei opp til den store. Og den nye dramatikken gjør det mulig å arbeide med likestilling i repertoaret. Du kan selvfølgelig snu opp ned på kjønn og genus, la Richard III spilles av en kvinne. Men skal vi videre må opphavspersonens blikk være i det vi bestiller, i det nyskrevne. For det handler om framtiden. Jeg kan ikke se det på annen måte.

Etter ett år i Göteborg smøg hun inn det første nye stykket på Stora scenen.

– Det var *Lilla livet* av Sofia Fredén, den første kvinnelig dramatikeren på Stora scenen på åtte år. Det var også et statement for likestilling. Og jo, det gikk bra.

Hun har fått høre at et mer likestilt teater fører til at kvinnene i dag tar for stor plass. At «killarna ligger lite efter».



Ny og tidligere teatersjefer på Stadsteatern: Anna Takanen og Benny Fredriksson, nå VP Kulturhuset Stadsteatern. Foto: Petra Hellberg

– De ligger ikke «efter», sier hun. Men de har mindre roller nå. Du ser dem ikke lengst framme på scenen hele tiden. Alle skuespillere uansett kjønn vil bli sett, få jobbe mye. Men skal nye få plass, må andre tre tilbake. Rettferdig blir det aldri, men man får jobbe med linjen.

Da hun ble utnevnt var det første hun sa at hun ville se på likestillingssituasjonen på Stadsteatern. Typisk svensk, politisk korrekthet?

Hun ser ikke den typen kritikk som relevant:

– Jeg tror ikke man kan lede en stor teaterinstitusjon i dag uten å si at det skal være noenlunde likestilling mellom kjønnene. For meg er det mest provoserende et teater der menn regisserer, spiller alle hovedroller, har skrevet stykkene, osv. Det sier indirekte at det ikke finnes kvinner som kan gjøre dette, som holder mål, som er gode nok. Kvalitet blir kjønnsbenevnt, og bare ett kjønn har retten til det kvalitativt sterke. For meg er dette uhyre provoserende og dessuten dumt. Og umoderne!

– *Men sjefer, regissører, kritikere – mest mannlige riktignok – har på alvor hevdet at når de søker etter kvalitet til enhver pris, så blir svaret en mann. Selv om det absolutt ikke var hensikten. At det bare er sann?*

Hun er ikke imponert: Det handler om retten til like mye plass for både kvinner og menn. At en så grunnleggende idé skulle være «politisk korrekt» og dermed kjedelig, er en fattig analyse. Jeg mener at den tilfører energi, kunst, og gir skuespillere annerledes roller og oppdrag. Og *det* gir publikum noe nytt: virkeligheten tolket gjennom noe annet enn den gjengse, mannlige kanon.

Men det er ikke interessant å snakke likestilling ut fra hvordan ting ser ut på papiret, sier hun. Den må være en aktiv del av *representasjonen*. Hvem forteller, hvem framstiller? Og hvordan spilles det?

Det har jo vist seg at kvinner ofte får rollen som den som *reagerer* mens mannen *agerer*. Nille gjør alt i forhold til Jeppe. Mannen er motoren i dramatikken. Hvordan har dette påvirket skuespillkunsten? Hvordan er det å spille den som alltid må forholde seg til en annen?

Den «numeriske» likestillingen gir en åpning mot nye roller, nye fortellinger og en ny scenisk praksis.

Kontinuitet er kvalitet

– Det jeg holder på med nå, er å forme et regiteam rundt meg, som skal gjøre en oppsetning i året og delta i diskusjoner. Det mangler kunstneriske krefter

inne på teatrene. På Stadsteatern er det f. eks. ingen heltidsansatt regissør. Hvis det ikke finnes folk på huset, hvem skal de som kommer utenfra føre dialog med?

Hun er kritisk mot prosjektansettelser, som er vanlig i svensk teater.

– Man skal ikke befinne seg i en audition-situasjon hver gang man gjør en jobb! Prosjekt kan bli fantastisk teater, men for å komme fram til det virkelig innovative trengs en kontinuitet. Avantgarden blir født i grupper som arbeider sammen, gjør rent sammen. Når vi samarbeider flere ganger blir resultatet dypere og bedre. Kontinuitet er nøkkelen.

Det er bare å ønske lykke til i forhandlingene med Benny Fredriksson.

En konflikt mellom ham og Suzanne Osten førte til at Unga Klara i 2009 etter 40 år ble løst fra Stadsteatern for isteden å bli en fri gruppe. Ser hun en løsning?

– Den konflikten synes jeg er overspilt, sier hun. – I dag er *jeg* teatersjef, Benny VD og Suzanne en frilansende instruktør. Og *jeg* vil ingenting heller enn at hun kommer til teatret for å sette opp! Hun er svensk teaters matriark, hun kan velge og vrake. Og får hun bare gjennom sine kunstneriske ambisjoner kan ingenting hindre henne.



Vladimir Vysotskij i Ljubimovs legendariske *Hamlet*-oppsetning på Taganka teatret i Moskva.

Jurij Ljubimov (1917 – 2014)

Jurij Ljubimov skapte et unikt teateruttrykk som ikke kunne eksistert på et annet sted til en annen tid.

Den 5. oktober 2014 døde den russiske teaterregissøren Jurij Ljubimov. Det er fristende å si at en æra er over, men den æraen han representerte ble avsluttet for en stund siden. Det er allikevel ingen tvil om at han representerte den godt.

I foajéen på teatret Ljubimov ble satt til å lede i 1964, Teatret på Taganka i Moskva, henger det portretter av Brecht, Meyerhold, Vakhtangov og Stanislavskij. Historien skal ha det til at han egentlig bare ønsket å henge opp tre, men at det var myndighetene som bestemte at han også måtte ha med portret-

ter av Stanislavskij hvis de resterende portrettene skulle få henge. Jeg vet ikke om det er sant, men historien viser hvor mye symbolverdi som lå i disse navnene og hvilken tradisjon Ljubimov skapte sitt virke innenfor.

Estetisk utfordrende

Portrettene på veggen i foajéen kom opp etter at portrettet av Brecht hadde blitt brukt i forestillingen som åpnet for Ljubimovs overtakelse av Teatret på Taganka, Brechts *Det gode mennesket fra Sezuan*. Forestillingen brøt med den rådende realistiske sti-



AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

len i teatret ved aktivt å benytte Brechts teknikker og ved å skape et visuelt rom. Arven fra Stanislavskij stod sterkt i Russland etter krigen, og det var særlig ved å nedjustere bruken av scenografi, og ved henvendelser til publikum at Ljubimov utfordret det bestående. Selv om Ljubimov ville endre på fremføringspraksis og valgte uvanlig repertoar, er det lite som tyder på at han fra begynnelsen av tok aktive estetiske valg for å kritisere regimet. Gjennom utviklingen av det visuelle rommet dukket det allikevel opp noe som ble oppfattet som ideologisk opposisjon, og det var denne opposisjonen som gjorde ham legendarisk i et plaget Russland i tiden etter Stalin.

I denne perioden var den russiske teaterestetikken svært statisk. Kunstnereteatret hadde en dominerende rolle, og det var klassikere, anført av Stanislavskij-tro Tsjekhov-oppsetninger i tillegg til noen andre godkjente dramatikere som dominerte oppsetningspraksisen. Selv om Stalin-tidens prinsipper om at teatret skulle være fritt for konflikt ikke lenger var gyldige, var tekstene som kom gjennom sensuren enten klassikere, kritikk av borgerskapet eller hyllester av det bestående. Ljubimov satte kunsten først, og det visuelle fokuset ble i seg selv oppfattet som utfordrende.

Vladimir Vysotskij

Noe av det som i størst grad bidro til å gjøre Ljubimov og Teatret på Taganka kjent over hele Russland var samarbeidet med skuespilleren og visesangeren Vladimir Vysotskij. Vysotskij ble svært populær gjennom ulovlig omsatte kassetter med regimekritiske viser. For Tagankas del er han nok mest berømt for sin rolle som Hamlet fra 1971. I videoer og bilder fra forestillingen ser man en nedstrippet scene med et stort bevegelig teppe som delte scenen i to og skuespillere i enkle, organiske kostymer. Vysotskij som Hamlet var kledd i en sort ullgenser, og orkestergraven skal ha vært fylt med jord, noe som viser et fokus på det organiske, jordnære og menneskelige. Utover på 1970-tallet ble flere av Ljubimovs forestillinger stoppet av sen-

suren. I 1980 døde Vysotskij, og en minneforestilling til ære for ham ble bare tillatt vist én gang. I 1983 kritiserte Ljubimov eksplisitt sovjetiske myndigheter i et intervju med den britiske avisen *The Times* under et besøk i London, noe som førte til at han ble tvunget til å emigrere.

Etter Glasnost

Etter Sovjetunionens fall ble Ljubimov gjeninnsatt som kunstnerisk leder på Taganka. Noe var imidlertid borte, Teatret på Taganka hadde mistet sin funksjon, og interessen var dalende. Da jeg var i Moskva en periode i 2006 var jeg svært fascinert av Ljubimov, både estetik og kulturelt, men i samtale med russere ble jeg med hoderysting fortalt at Taganka var blitt kjedelig og utdatert. Siden Teatret på Taganka er et repertoarteater og forestillinger spilles i årevis fikk jeg anledning til å se noen av de mest omtalte forestillingene, som Ljubimovs suksessscenesettelse av Bulgakovs *Mesteren og Margarita*. Det var en visuelt vakker forestilling som holdt seg i et eventyrlandskap, men allikevel klarte å holde på en nerve og relevans. Jeg så også en iscenesettelse av Bulgakovs roman *Teatral'nyj roman (Teaterromanen)* fra 2002 hvor han lot djevelen bli spilt av en mann med Stalinmaske. Her klarte han å opprettholde et kritisk blikk som var mer eksplisitt enn han kanskje kunne ha tillatt seg i Sovjetunionen, men slagsiden var borte, noe samtidens kritikk bærer preg av.

I 1991 var Ljubimov blitt 74 år gammel, og kunne sikkert ha valgt å pensjonere seg, men han må ha vært en uvanlig sta mann, og valgte å fortsette helt til det siste. Gjennom hele karrieren bar teatret hans med seg en grunnleggende russisk intellektualitet og tekstglede som han også

bar med seg til slutten. Det var ikke lenger noen utpreget brodd, men estetikken beholdt en grunnleggende anti-totalitær holdning. I 2006 hadde han premiere på *Antigone*, en forestilling som gjorde sterkt inntrykk på meg. I forestillingen lot han koret spille en stor rolle med en rytmisk deklamerende stil, og fokuserte på denne måten på det rituelle aspektet i det greske teatret og fortsatte på poetisk vis å understreke det jordnære og organiske gjennom lysbruk og kostymer. Ljubimov var nok svært sta og fryktløs, og i 2012 forlot han teatret etter 48 år på grunn av en konflikt med skuespillerne som krevde å bli betalt. Han var da 95 år gammel.

Jeg har alltid sett på det med en dobbelbunnet ironi at Ljubimov var like gammel som revolusjonen. Det var en revolusjon som motarbeidet ham, og som han etter hvert motarbeidet selv, men også en revolusjon som skapte ham, som lot ham skape et unikt teateruttrykk som ikke kunne eksistere på et annet sted til en annen tid. Han plasserte seg selv aktivt i arven etter store russiske regissører, og klarte på den måten å bli den teaterregissøren som best belyste den sovjetiske virkeligheten på scenen både under og etter Sovjetunionen.



Jurij Ljubimov ble 97 år, og ledet Taganka til han var 95!

Paradokset Hamlet

Torbjørn Eriksen spilte Hamlet i Kjersti Horns oppsetning av *Hamlet* på Rogaland teater (premiere 30. august 2014). I dette essayet skriver han om sin innfallsvinkel til den myteomspunne rollen.

Etter over 400 år med ulike fortolkninger og teorier knyttet til seg, er det nesten som man kan få vondt av Hamlet – som aldri ser ut for å gå fri spekulasjoner, til tross for hans forakt mot «bakvaskelser». Jeg føyer meg likevel inn i rekken blant dem som forbryter seg mot Hamlets vilje når jeg her legger enda flere ord rundt denne karakteren, uten at han og hans forfatter har mulighet til å si meg imot.

Mitt utgangspunkt er at jeg nylig har gjort mitt ytterste i et forsøk på å gestalte Hamlet i en forestilling i Kjersti Horns regi på Rogaland Teater. Det er ikke svulstig ærbødighet som får meg til å kalle dette et forsøk. Det er ren logikk. For min tolkning eller min forståelse av hvem eller hva Danmarks prins er, gjør skuespilleroppgaven uløselig. Men gleden og berikelsen ved å gjøre noen ærlige forsøk, har vært og er sterkere enn ubehaget ved å måtte innse min egen utilstrekkelighet. Jeg vil selvsagt gjøre et forsøk på å forklare min tolkning, men heller ikke dette kan bli noe mer enn et forsøk.

Skuespillerfaget

Det føles både naturlig og rettferdig overfor leseren å starte med å si noe om min innfallsvinkel til stykket, rollen og til mitt fag. Som skuespiller er det naturligvis i min interesse å lete etter tolkninger som gir mest mulig rom for publikums egne tanker. For å kunne fremstå troverdig, må jeg på samme tid være kompromissløst tro mot min egen forståelse. En mulig forsoning av dette potensielle motsetningsforholdet, er å utvide min egen forståelse så jeg blir mest mulig tolerant overfor andres idéer.

Dette er et møysommelig arbeid og et studie i fordomsbekjempelse. Å tilfredsstille alle er imidlertid ikke mulig. Noen idéer er ubegrunnede og smalsporede. Å inkludere disse i min forståelse ville nødvendigvis ekskludere en hel del andre, mer plausible, rettferdige og rommelige fortolkninger.

Min fremgangsmåte er å problematisere og bryte ned alle påstander og forutinntatte holdninger knyttet til karakteren, som jeg enten ikke kan finne belegg for i teksten, eller som begrenser tolkningsmulighetene. Påstandene kan både komme fra meg selv og fra andre. Det blir delvis et logisk etterforskende arbeid, og delvis et pragmatisk fagarbeid. En ganske treffende sammenligning er å tenke på meg selv som forsvarsadvokat for min tildelte rolle. Det vil i så fall ikke være gunnlig å kaste seg forslukent over andres tanker om rollen man skal spille. Jeg må ta utgangspunkt i min egen forståelse, for så heller å vurdere innvendinger og motforestillinger som «vitneutsagn». Gjennom dialogen mellom andres idéer og mitt «kritiske avhør» vil min forståelse av rollen bli enten beriket eller bekreftet. Denne «rettssaken» må ikke forstås bokstavelig. Det er først og fremst et bilde på et individuelt tankearbeid, en indre refleksjon – selv om det i en prøveperiode også fører til verbale meningsutvekslinger. Man vet aldri hvilke vitner som kom-



AV TORBJØRN ERIKSEN



Torbjørn Eriksen som Hamlet i *Hamlet*, regi: Kjersti Horn. Rogaland teater 2014. Foto: Stig Håvard Dirdal

mer med åpenbarende opplysninger og kunnskaper fra en uventet synsvinkel.

Som de fleste advokater vil jeg kjempe for å frikjenne min klient-karakter fra falske og tvilsomme anklager. Men det vil ikke være i min interesse å la det gå på bekostning av fakta og ærlig etterforskning. For selv om jeg skulle finne frem til noe som ikke taler til rollens fordel, er mitt overordnede mål å forme et troverdig portrett – ikke å la rollen gå fri for alle anklager. Med denne innfallsvinkelen har arbeidet med Hamlet mildt sagt vært en omstendelig prosess. For det er en rolle som er befengt med diagnoser og projiseringer samlet opp gjennom 400 år – og det er mange som har sterke emosjonelle bånd til sine idéer og preferanser. Under prøvene er man gitt muligheten å finne ut av even-

tuelle motsetninger. Dette er etter mitt skjønn en faglig nødvendighet. For når prøveperioden er over og forestillingene er i gang, blir arbeidet lagt frem for en taus «lagrett» – publikum. Hvis tolkingen min ikke er grundig etterprøvd da, er sjansen stor for at publikum ikke finner min rolle troverdig. Når situasjonene og rollene i stykket ikke er troverdige, blir det ikke mulig for publikum å forstå hva saken gjelder. Det blir umulig å skjønne hva slags problemstilling/idéforestilling/holdning som på dramatisk vis blir «stilt for retten». Følgelig blir det umulig å skjønne hva slags relevans forestillingen har for publikum, og i mangel av en mer interessant sak å ta stilling til, felles det gjerne en dom basert på forestillingens underholdningsverdi. Det er selvsagt helt greit å lage

underholdning, men det er da bedre å bli vurdert på dette grunnlaget når det faktisk er tilsiktet? Å benytte seg av relevante problemstillinger uten å gi dem rettfærdig behandling blir nødvendigvis respektløst overfor et betalende publikum.

I forlengelsen av dette vil jeg si litt om min forståelse av troverdig teater. Hele konseptet teater er ikke-realistisk. Uansett om det tar en såkalt realistisk eller urealistisk form, vil alt som skjer på scenen være fantomer og regisserte *forestillinger* om et liv. Et ønske om eller forsøk på å bryte ut av denne forutsetningen, i håp om å kunne «påvirke» publikum direkte, vil i mine øyne aldri bli mer enn suggesjon. Det blir som å tro man kan løse en gordisk knute ved å kappe den i to. Den er ikke løst, den er

kuttet. Teater må gi rom for tanker – ikke tvinge dem på sitt publikum.

For å forstå meningen med en forestilling må publikum til en viss grad la seg lede av det de ser og hører. Der hvor skuespillere fester blikket og retter sin oppmerksomhet, vil publikums oppmerksomhet bli trukket mot. Intensjonene bak både regissørers og skuespilleres arbeid – som bevisst og ubevisst gjennomsyrer alle valg som blir tatt i en prøveperiode – vil derfor uunngåelig bli en del av publikums opplevelse. Dette rommet kan med andre ord bare skapes gjennom en samlet vilje til å tre til side for den virkelige hovedrolleinnhaveren: *tanken*. Jeg kan kjenne meg igjen i ønsket om å lage en forestilling som skal være av betydning. Men dersom dette ønsket blir for dominerende, blir man i beste fall en forfengelig kunstner eller, i verste fall, en innbilsk erobrere. Vi kan legge forholdene til rette for å gjøre fantomproblemstillingen vist på scenen klar og tydelig gjennom å utføre et grundig etterforskende arbeid, slik at færrest mulig forstyrrende element krever plass. Da gir vi tanken mulighet til å bevege seg fritt, og øker sjansen for samlende, felles øyeblikk mellom scene og sal. Videre blir det som alltid opp til publikum å avgjøre hvorvidt man ønsker å tenke videre på det man har sett, eller om det skal forbli en flyktig opplevelse.

Min faglige innfallsvinkel er selvsagt ikke ny eller enestående. Jeg ville likevel si noe om den fordi den er så avgjørende for min tolkning. Samtidig vil jeg ikke legge skjul på en bekymring i forhold til teatrets utvikling. Teatret er i en særstilling som en slik «saksbehandler» av aktuelle og tidløse problemstillinger. Det finnes ingen annen arena for å oppleve konsekvenser av ulike idéforestillinger og motstridende drivkrefter sammen med andre, og i levende live – og hvor man samtidig har privilegiet av å gå bort fra arenaen, vel vitende om at det man har opplevd var et *tenkt* scenario.

I et markedsstyrt samfunn gis det lite rom for verdier som ikke genererer avkastning i form av umiddelbar glede

og tilfredsstillelse. Teater er et prosjekt uskikket til å opprettholde en stigende børsindeks. Likevel ser det ut til at vi bøyer oss for en overveldende propaganda for å skape suksesser, uten nødvendigvis å dvele ved hva som faktisk er suksess. Jeg synes følgende sitat av komponisten Arvo Pärt illustrerer hva jeg mener: «*You can kill people with sound. And if you can kill, then maybe there is also the sound that is opposite of killing. And the distance between these two points is very big. And you are free – you can choose. In art everything is possible, but everything is not necessary.*».

Et kronestykke

For oversiktens skyld kan jeg dele opp min forståelse av stykket og rollen Hamlet i to. I praksis fungerer disse mer som en begripelig symbiose – eller som et tosidig kronestykke. Dette kronestykket mister sin troverdighet og sin tredimensjonale verdi idet man forsøker å forstå én av sidene isolert. Den ene siden av mange mynter (adverssiden) bærer gjerne et portrett av et menneske. Den andre siden (reverssiden) kan vise symboler på idéforestillinger som settes høyt der hvor mynten har gyldighet.

«Adverssiden» blir slik viet de menneskelige aspektene ved rollen, stykket og arbeidet. Teksten forsøker jeg å forstå gjennom dramatikerens som forfattet den, og karakterene tilnærmer jeg meg som var de særegne mennesker. Stykket er skrevet rundt år 1600, og krever i større grad enn nåtidige tekster at man beveger seg vekk fra sitt eget referansegrunnlag for å begripe det slik det opprinnelig var ment. For meg innebærer det at en respektfull lojalitet til idéene og tankene som Shakespeare har lagt ned i verket står sterkere enn tilliten til ens egen lunefulle oppfatningsevne. Unntaket måtte være om man skulle komme til en fullkommen forståelse av stykket, og ønsker å bidra til en fullendelse av forfatterens dramatiske diskurs. Uavhengig av hvordan man måtte forholde seg til de ulike scenenes troverdighet, er det derfor avgjørende å akseptere forfatterens gitte betingelser og omstendigheter for å forstå hva han vil

si gjennom dem. Hamlet møter som kjent et gjenferd. Hvis jeg ikke aksepterer dette, kan jeg heller ikke forstå hvor krevende det er for Hamlet å måtte skjule det gjenferdet forteller ham, samtidig som han må handle på bakgrunn av det. Hva man tenker omkring gjenferd er likegyldig. Selv om våre «gjenferd» som regel ikke tar en fysisk form, er situasjonen Hamlet havner i som konsekvens av dette fortrolige møtet noe vi alle kan kjenne igjen.

Å komme til en forståelse av stykket og rollen vil ligne på hvordan man blir kjent med en fremmed eller noe fremmed. Det er et tidkrevende og kompromissløst arbeid, hvor man ofte møter seg selv i døra – og uten at det er videre gledelig. På denne måten blir Hamlet ikke en ubestemmelig skikkelse, åpen for alle mulige tolkninger og projiseringer. Han blir i større grad en reell person, født inn i en særegen familie, en situasjon og en posisjon han etter beste evne må leve i, og han må derfor forstå på sine egne vilkår. Viktigheten av å anerkjenne dette utgjør én side av saken, for Hamlets reelle symbolverdi er etter mitt skjønn lik null om man ikke forstår ham som et egenartet menneske, men bare intellektualiserer ham.

For å forstå Hamlets psykologi må man også ta innover seg hele Danmarks vel. Som tronarving er han ubønnhørlig knyttet til Danmarks utvikling – alt som skjer vil falle tilbake på ham selv. At Claudius har drept hans far blir derfor ingen positiv drivkraft, men en omstendighet han hele tiden må kjempe mot for å kunne tenke klart. Han sprekker som regel i ensomhet. Men ett av hans utbrudd, som også er det jeg ser på som Hamlets ugjenkallelige vendepunkt, er idet han oppdager at Ophelia blir brukt som redskap i et uhandgrikelig renkespill han selv befinner seg i sentrum for. Fra da av er det som om han har erfart hvilken avgrunn som finnes i konsekvensene av Claudius' paranoide ledelse. De sosiale koder som på hoffet opprettholdes som et stadig strammere ansiktsløft, blir en burlesk dødsdans Hamlet må distansere seg fra for å bevare sin forstand, selv om det oppfattes

motsatt. Spillet som pågår mellom Claudius og Hamlet krever et feiltrinn for å kunne fortsette. I teater-i-teater-scenen ser det ut for at Claudius taper stillingskrigen, men ettersom Hamlet ikke har ubestridelige bevis å felle kongen med, blir det likevel Hamlet som trækker grundig feil idet Polonius blir drept. *Stykkets* vendepunkt anser jeg for nettopp å ligge i denne scenen mellom Gertrude og Hamlet. Gertrudes lojalitet til Claudius rystes og rokkes ved, Hamlet har mistet all troverdighet som tronarving, og Claudius har fått et rimelig påskudd for å bli kvitt ham.

Og nok et lite teatersukk: Vår identitetsforståelse henger ofte sammen med hva vi ønsker å oppnå, og som teaterfagfolk er vår oppgave å skape et kunstig liv på scenen så troverdig som mulig. Hvis vi tilsynelatende målbevisst hopper over kollegial respekt og menneskelige hensyn, under påskudd av å få til storslagen kunst eller å skulle få en forestilling og et teaterhus til å lykkes, vil teatret miste sin troverdighet som noe livskapende. Portrettet av et menneske på den ene siden av mynten, blir for meg en påminnelse om hvor uunngåelig grunnleggende disse hensyn er – også faglig sett.

På den andre siden er selvsagt Hamlet en fiktiv skikkelse i et fiktivt univers, og kan ikke forstås som en egen person. Han og stykket er konstruksjoner av idéer og problemstillinger Shakespeare har holdt for å være allmenngyldige. «Reverssiden» av denne mynt-forklaringsmodellen blir derfor upersonlig og abstrakt, og universet Hamlet blir et bilde på menneskets kamp med seg selv. En indre strid hvor alle skikkelsene er en del av Hamlet, skjønt det likevel er den reflekterende og tenkende karakteren Hamlet vi forstår stykket ut fra. Uavhengig av kjønn er han en prins i sitt eget univers (Danmark), men likevel en fange av sin byrd (Danmarks situasjon). På samme vis som Hamlet, er vår alles byrd og byrde at vi er tronarvinger til gener, vaner, stand og levesett – som fra fødselen av utgjør vår fysikk, personlighet og familie – enten vi vil det eller ikke. Vi er prinser i vår egen

kropp og i vårt eget sinn – fri til å styre det som vi ønsker. Men vi er samtidig fanger av de fysiske, psykiske og sosiale betingelsene vi fødes inn i og alt hva det medfører. På hvert vårt vis kjemper vi alle for å komme oss fri fra våre ulike former for lidelse, og for å oppnå lykke. Vi velger ulike strategier for å nå vårt mål, men målet er det samme. Peer Gynt er et eksempel på en som løper bort fra sitt livs forutsetninger i håp om å bli fri og lykkelig. Selv om hele stykket vitner om at Hamlet er seg sitt ansvar bevisst, bærer han likevel på samme ønske som Peer Gynt. Det kommer fram allerede i første linje av hans første monolog: «Gid dette altfor faste kjød var flyktig, og lot seg smelte – løse opp i dugg». Hva er det da som skiller de to?

Teatersymbolene *den smilende og den gråtende maske* illustrerer et premiss for alt teater. Uten kontraster og motsetninger vil det ikke oppstå dramatik – de er derfor begge nødvendige for å skape teater. Denne idéforestillingen finner man igjen i religioner hvis man utvider forståelsen av teater ved hjelp av en replikk fra Shakespeares *As you like it*: «All the world's a stage, and all the men and women merely players». I de ulike religionene går også to grunnleggende motsetninger igjen: godt/vondt, Gud/djevel, glede/sorg, lys/mørke, liv/død, sannhet/løgn. Samme polaritetsprinsipp er en forutsetning for naturlig: vekst/forfall, dag/natt, hun/han, damp/regn. All bevegelse krever et motsetningsforhold. Tanken om at mørket er en nødvendighet, er enkel å akseptere som et premiss for å lage teater. Men den er ikke enkel å akseptere som et premiss for vår menneskelige eksistens for øvrig. Likevel har alle erfart at så er tilfelle. Å bruke denne tanken for å rettferdiggjøre mørke tanker og handlinger, er nødvendigvis en mørk fortolkning og anvendelse av idéen. Et slikt premiss trenger ikke at noen bekrefter det, selv om det ser ut til at svært mange tror det. På samme måte som vi kan velge å sove om dagen og være våken om natten, kan vi velge hva vi ønsker å oppleve, hva vi ønsker å tro og hva vi ønsker å dyrke. Jeg har lest at den gråtende,

tragedie-masken gråter fordi den er lei dette evinnelige dramaet og ønsker en slutt på det. Det fører meg tilbake til *Den tragiske historien om Hamlet, prins av Danmark* som åpenbart hører til denne gruppen. For hva er egentlig Hamlets tilsynelatende dystre tanker?

Som alle andre påvirkes man som skuespiller av det man konsentrerer seg om. For å ha et sunt forhold til et inngående arbeid med Hamlet, har jeg vært nødt for å forstå Hamlet på en måte som blir konstruktiv for min egen del. Denne inngangen har vært til stor glede og inspirasjon – selvsagt også fordi det har hjulpet meg med å finne fram til en begripelig analyse. Å gå i detalj av denne analysen, ville kreve at jeg skrev en hel bok. Men grunnforutsetningen er som sagt å sidestille dramaet i teaterstykket med dramaet som pågår inni oss selv. Som nok de fleste har oppdaget, finnes polariteter og motsetninger også inni oss, og mange ganger uten at vi er klar over det. Vi er ikke bare gode eller bare onde. Men valget av hva vi vil kultivere, vil bare kunne gå i én av retningene. Vilårene som blir lagt i starten av stykket kan ligne syndefallet i Bibelen. Det går ikke an ordrett å lese alt på denne måten – *Hamlet* er som sagt en egen historie og karakterene er sammensatte. Men hvis man forstår gamle Hamlet som Adam, Gertrude som Eva og Claudius som slangen, aner man en likhet. Det gir selvsagt ikke mening i bokstavelig forstand. Hvis vi derimot tenker på Adam som vår fornuft, Eva som våre følelser, og slangen som vårt begjær etter sanselige gleder, blir antagelig bildet mer forståelig*. Med andre ord: Når våre begjærlige egosentriske motiver (Claudius) dreper vår fornuft (Hamlet) og gifter seg med våre følelser (Gertrude), overlater vi Danmark (vår kropp og vårt sinn) i styresettet til våre luner og forlystelser. En slik symbolikk har naturligvis ikke noe med kjønn å gjøre. «Svakhet, ditt navn er kvinne», blir på denne måten et uttrykk for hvor lett begjær kan overliste følelser. Og man kan trygt si at menn kan være minst like svake i så henseende. Gjenferdet forteller til unge Hamlet

(fornuft uten fullmakt): «Det sies at en slange bet meg mens jeg sov i haven. Hele Danmarks øre er skjendig blitt be- dratt av denne løgn. Men vit, du edle yngling, at den slange som har tatt livet av din far, nu bærer hans krone!». Og gjenferdet oppfordrer til hevning. Den unge Hamlets hevning må nødvendigvis bli å ta tilbake sin rettmessige fullmakt ved å drepe Claudius – men det er lettere sagt enn gjort. Han kan ikke være motivert av begjærlig aggresjon eller ærgjerrighet, som Claudius. Hamlet må felle kongen uten å «plette sin sjel» som gjenferdet sier. I *Bhagavad Gita* (sentral Hellig skrift i hinduismen) gir Krishna en lignende oppfordring til Arjuna som kjemper med seg selv idet han står foran et slag mot sine grådige slektninger. Arjuna rådes til kamphandling – men uten egosentriske motiv. Dette må naturligvis også forstås som et bilde på en indre strid.

Å bruke religiøse begreper krever nok dessverre en klargjøring. Ordet religion står for meg for en indre søken etter sannhet. En dogmefri prosess mot å fri seg fra sine fordommer, redsler, drifter og avhengigheter – som alle står i veien for en nøktern vurderingsevne. Det er en empirisk vitenskap, som mer enn noe er betinget av en resolutt vilje til å lete etter hvor man *selv* tar feil, og til faktisk selvdisiplin. En slik forståelse av religion er åpenbart mildt sagt fjern fra det mange i dag forbinder med ordet.

Forsakelse er noe som står sentralt i alle verdensreligioner. Med et bilde av en straffende Gud og et brennende helvete, blir slike begreper undertrykkende og farlige. At begjær og egosentriske motiv alltid vil eksistere i mennesket, er innlysende. Men dersom disse sidene i oss forgifter vår fornuft og blir våre idealer, får vi et problem. De er av natur først og fremst ute etter å glede seg selv, og fordi denne jakten kan gjøre blind, skjer dette gjerne og ofte på bekostning av andre. I tillegg er begjær og egosentriske motiv noe som ikke forsvinner ved å bli tilfredsstillt – de kan tvert imot forsterkes. Man kan ikke frigjøre seg fra noe ved å gi etter for det – men heller

ikke ved å fornekte at det eksisterer når så er tilfelle. På ulike vis kan man i de ulike religioner finne tanken om at uopphørlig frihet og endelig tilfredsstillelse bare kan oppnås ved gradvis å befri seg fra selve *begjæret/ønsket*, for et ønske er i seg selv en bekreftelse på at noe mangler – og fornektelse er en bekreftelse på et ønske. Hvis man med andre ord ikke har drømmer og begjær knyttet til denne jorden, ville man kunne være «konge over et uendelig rike». Den tragiske masken til Hamlet kan tolkes som hans vilje til å fri seg fra det gjentagende dramaets drømmescene. Og bak den smilende masken kan man gjerne finne en Peer Gynt som stadig vil gå en runde til. Hvem man selv er eller vil være er naturligvis en indre og individuell kamp, som det er fåfengt å laste over på andre. Men også Peer Gynt har sin Solveig som venter.

Å være eller ikke være

At Hamlet fremstilles som en prins, er en effektiv måte å understreke at valgene han tar, får konsekvenser for mange flere enn ham selv. Med Hamlets replikk: «Huske deg? Ja, arme ånd. Så lenge minnet lever i denne svimle klode!», kan man trekke hans identitetsforståelse enda videre. Som menneske kan ikke Hamlet fristilles verden og dens utvikling. I en tid hvor individualisme og konsum ser ut for å ha mistet all edrue- lighet, blir derfor Hamlet svært aktuelt. En overfladisk forståelse av et individualistisk, postmoderne tankesett kan føre til at man ufrivillig blir med på et kollektivt korstog mot sannhet og sunn fornuft under fanen: «sannheten er relativ». Men inntil man fullt ut har forstått hva sannhet er, kan denne relative sannheten aldri bli annet enn en påstand. Vår forståelse av sannhet kan saktens være relativ, men begrepet sannhet blir ubrukkelig om det ikke står i motsetning til løgn. Markedskrefter nyter godt av vår relativistiske filosofi og spiller bevisst på behov, begjær og mindreverdighetsfølelse for å få solgt sine varer og tjenester. Å opprettholde og fremprovosere behov og begjær kan nok få et maskineri til å gå så det suser – men mot hva?

Hamlet reiser ikke til Wittenberg, eller til Frankrike som Laertes, og i monologen som starter med «Å være eller ikke være», blir ønsket om å slippe unna tatt opp til en endelig vurdering. Tanken om selvmord vitner i mine øyne ikke først og fremst om et dystert og mørkt sinn, som mange vil ha det til – ikke engang om en døds lengsel. Det er et uttrykk for et ønske om opphør av lidelse og undertrykkelse, en lengsel etter et liv fri fra vonde drømmer. At vurderingen innbefatter muligheten til å ta sitt eget liv avslører i mine øyne dimensjonene i Hamlets lengsel. Gjennom monologen poengterer han ettertrykkelig dette ønskets berettigelse, men midt i denne avveiningen i et grenseland mellom liv og død, er hans konklusjon tross alt rasjonell – han vet ikke om det vil hjelpe.

Valget han står igjen med er å forholde seg til de gitte premissene for sitt liv – ikke gå utenom. Selv om hans konklusjon kan fremstå som en skjebnens meningsløse tvangstrøye, behøver det ikke å være slik saken ser ut for Hamlet selv. Monologen kan like gjerne leses som et uttrykk for en spirende oppvåkning. Det er forskjell på å tro at man er fri, og faktisk å være fri. Og første steg mot en reell frigjørelse, er som alltid å innse at man er ufri. Dernest står man fritt i valget om å la denne erkjennelse lede til et mistrøstig, selvvalgt og skjebnetungt mørke – eller til handling, for å bryte ut av sin såkalte skjebne.

Selv mot slutten, når Hamlet aner hvilken vei dette skjebnedramaet kan ta, nekter han å lytte til forutanelser. Med distansert «etterpåkløskap», kan man spørre hva vitsen med hans opprør var – når det resulterer i død for så mange. Svaret jeg har kommet fram til etter å ha spilt meg gjennom hans drama flere ganger, er fremdeles basert på eget skjønn, men det går som følger:

Ved bruk av gift har Claudius fratrukket både den gamle og den unge Hamlet kongemakten. Han har begått overgrep mot naturen ved å omforme andres skjebner og et helt rike

etter eget for godt befinnende. Gjenom sitt kunstige enevelde er det Claudius som skaper en fange, en slave, av Hamlet. Hamlet er lenket til Danmark og kan i sin posisjon verken flykte eller regjere. Han blir tvunget til å bøye seg for en falsk konge. Det vil derfor være i Hamlets rett å bryte seg løs fra sin påførte «skjebne» – selv om det fører til at et helt rike slår sprekker. Han kan ikke klandres for at Claudius dreper seg til makt og bygger sitt kongerike på løgn. Han er ikke skyldig i andres valg om å føye seg etter et fryktbasert styre. Ei heller er han ansvarlig for alle som lar seg forføre av Claudius' smigrende manipulering og intrikate forfølgelse. At Hamlet opponerer er både berettiget og nødvendig. Og selv om han ikke lykkes før det er for sent, er han alltid fri – i forsøket.

Hamlets spesielle situasjon og reaksjon får konsekvenser som Rosenkrantz beskriver på følgende vis: «faller kongen, dør han ikke alene: som en malstrøm drar han alt omkring seg med. Han er et veldig hjul, plassert på toppen av det største fjell. Ti tusen småting er hengt opp på hjulets enorme eker, slik at hvis det ruller, blir alt det vesle påheng også styrtet i undergang». Man kan si at Hamlet burde ta dette i betraktning i sin opposisjons-trang. Men jeg leser det som Shakespeares måte å understreke at menneskets naturgitte egenverdi og rett til frihet er to ubrytelige premisser – et «være eller ikke være» – og av større verdi enn de største imperier. De er ukrenkelige og uendelige.

(Idéinnholdet i deler av artikkelen er inspirert av bøker og tekster av den indiske filosofen og yogien, Paramahansa Yogananda.)

NOTER

- * Symbolfortolkningen av Adam og Eva er tydeligere beskrevet i boken *Autobiography of a Yogi* av Paramahansa Yogananda, under kapittelet «Outwitting the stars».

Asketisk og teksttro *Hamlet*

(Stavanger): Kjersti Horn renser alt overflødig vekk og setter ordet i sentrum. Torbjørn Eriksen er en Hamlet som tenker med hele kroppen.

HAMLET Av William Shakespeare. Oversettelse: André Bjerke. Regi: Kjersti Horn. Scenografi og kostyme: Katja Fredriksen. Komponist: Erik Hedin. Rogaland Teater, hovedscenen, 30. august

Scenen på Rogaland teater er fylt med ballonger, noen er hjerteformede, med påskriften «Newly Married», andre dekorert med dødningskaller og sjørøverskip. Flere av dem er motiver man vil kjenne igjen fra *Hamlet*, men her er de redusert til partyrekvisitter, som gir meg assosiasjoner til et slags messelandskap. Det får meg til å lure på hensikten. Men forklaringen er kanskje så enkel som at Kjersti Horn vil skape en verden hvor Hamlet stikker seg tydelig ut.

Ballongene fungerer samtidig også som et draperi skuespillerne kan kan

gjemme seg i, og gir dem mulighet til å komme og forsvinne igjen nesten umerkelig. Det fører til raske sceneskift og konsentrasjon, men gjør også rommet litt klaustrofobisk. Men følelsen av innestengthet merkes egentlig bare på Hamlets (Torbjørn Eriksen) måte å bevege seg på. Han setter seg ned, spretter like fort opp igjen, går med lange skritt, som om han måler opp gulvet. Innestengtheten fremstilles slik i stor grad som en subjektiv følelse. Det betyr ikke at Kronborg er et ufarlig sted, men denne forestillingen handler ikke om Kronborg. Den handler om Hamlet.

Asketisk

Forestillingen åpner med at Torbjørn Eriksen går opp på scenen, setter seg ved orgelet på høyre side, og fyller



AV THERESE BJØRNEBOE

rommet med kirkemusikk. Han er kledd i svart dress, skjorte og slips og har hestehale og skjegg. Åpningen henviser til farens begravelse – det står en gravstøtte foran på scenen. Men den ordløse introduksjonen fører til at man blir nysgjerrig på hvem Hamlet er. Den egentlige åpningsscenen med vaktene utspiller seg i halvmørke, og det fører til at det teatraliske ved det hevnjerrige gjenferdet ikke tar fokus. Til tross for at de svarte klærne til Hamlet åpner for flere tolkninger, blir han i dag sjeldent spilt i svart, og kanskje fordi man tenker på det som en klisjé. Men de svarte klærne vekker mange assosiasjoner, fra sorg og melankoli til protest, siden Hamlet går i svart begravelsesantrekk i moren og onkelens bryllup. Men svart kan også bety av man vil opptre inkognito, eller unngå å trekke oppmerksomhet til sin egen person, til kontemplasjon og askese. Og Torbjørn Eriksens Hamlet fremstår som en åndelig søkende ung mann. Det at han har hestehale og skjegg kan naturligvis oppfattes som en positur, slik som så mye annet ved Hamlet. Men tradisjonelt er skjegg og langt hår et tegn på askese.

I flukt med det, og at Hamlet er student ved universitetet i Wittenberg, kan man også lure på om han er puritansk. Men i Kjersti Horns oppsetning legges det lite vekt på seksuelle spenningsforhold, eller seksuell avsky – utover det som blir sagt. Det er lite erotikk mellom Claudius (Anders Dale) og Gertrude (Mette Arnstad), noe som i mange oppsetninger leder opp til å fokusere på Hamlets angivelig også *seksuelt* kompliserte forhold til moren. Forestillingen skreller vekk mye av det som tolknings- og iscenesettelsestradisjonen har «lært oss» om rollene.

Tekstnært

Det mest påfallende ved Kjersti Horns oppsetning er at hun setter ordet i sentrum. Det er nesten ikke kuttet i teksten (i André Bjerkes oversettelse), men når forestillingen er på «bare» ca 3, 5 time skyldes det også det høye tempoet i mange av replikkvekslingene. Det er nesten som på engelske Shakespeare-



Hamlet (Torbjørn Eriksen) mellom Rosenkrantz (Roar Kjølv Jensen) og Guildenstern (Ragnhild Arnestad Monness). Foto: Stig Håvard Dirdal

oppsetninger, og mye kan tyde på at Kjersti Horn har hatt det elisabethanske teatret i tankene, både i forhold til romløsningen og fokus på språket. «Let's hear a play», lyder en Shakespeare-replik (i *A Midsummer Night's Dream*), og på Rogaland teater hører man hvor muskuløst stykket er. Men det er ingenting deklamatorisk over replikkføringen. Slik Torbjørn Eriksen fremfører teksten er det ikke frasering og modulasjon som tar oppmerksomhet, man følger den tanke for tanke. Samtidig som Eriksen skrifter tempo og ofte har høyt volum, mens han driver de andre fra skanse til skanse.

Når man gir teksten hovedrollen, fø-

rer det til at Hamlet blir et selvfølgelig midtpunkt. Ganske enkelt fordi han har så mye tekst, og medvirker i så mange av scenene. Det sies at Hamlet er en så takknemlig rolle fordi det oppstår en spesiell kontakt mellom Hamlet og publikum. Det betyr imidlertid ikke at det er nødvendig å understreke dette ved å la Hamlet fremføre sine monologer direkte til salen. På Det Norske Teatret sto Marie Blokhus flere ganger nesten oppi fanget til publikum på første rad. Men det er selvsagt et spørsmål om hvilke gester man legger inn. Torbjørn Eriksens Hamlet er alene, og retter spørsmålene og anklagene til seg selv. Torbjørn Eriksen har som skuespiller en



tilbakeholdt, en heller innadvent enn utadvent utstråling, samtidig som han beveger seg langt utpå følelsesmessig. Noe av det mest imponerende ved hans tolkning av Hamlet ligger i at han både gir dekning for Hamlets følelsesmessige opprør, fortvilelse og brutalitet, men også hans evne til å betrakte sine egne følelser på distanse. Ved å følge (og finne) gestene i replikkene, er det som alle fasettene og motsetningene i Hamlet kommer til uttrykk helt av seg selv.

Kronborg

I mange teater- og ikke minst filmversjoner er iscenesettelsen av Kronborg så viktig at det nesten overskygger hoved-

personen. Slik kunne man for eksempel oppleve Uwe Cramers oppsetning av *Hamlet* (Molde). Der var festningsverket til Kronborg i første scene et skur som ga assosiasjoner til et check-point i DDR eller et tidligere Østblokkland. I andre versjoner har Kronborg eller Danmark blitt fremstilt som et forretningsimperium (*Hamlet goes business*, Aki Kaurismäki 1987) eller multinasjonalt selskap, Denmark corp. (*Hamlet*, Michael Almereyda 2000). Det er selvfølgelig mange grunner til at Kronborg frister regissører til å kontekstualisere eller trekke analogier til samtiden. Men det har også sammenheng med en tradisjon for å bruke Hamlet som et speil

for historiske fenomener, en nasjon («Tyskland er Hamlet») eller historiske perioder. Gjerne også en tragisk kløft mellom et politisk forsteinet regime og en handlingslammet intelligensia. Det fører gjerne til tolkninger hvor Hamlet fremstilles som en desillusjonert ungdomsopprører, eller til en betoning av at han opplever verden som absurd. Replikken «Noe er råttent i Danmarks rike» får også ofte preg av å være en slags vignett. Selv om vekten strengt tatt bare sier at «noe» er råttent i Danmark, og ikke at hele landet er råttent eller pestbefengt. Hvis man unngår fristelsen til å plassere Hamlet i en «umulig» kontekst, blir spørsmålet om Hamlets ansvar og handlingsrom et mer akutt moralsk og individuelt anliggende.

Betrakter man *Hamlet* som en hevntagedie, som jo var den foretrukne sjangeren i det elisabethanske teatret, er Hamlets dilemma hvordan han skal utføre oppdraget han er pålagt av gjenferdet, men uten å forvandles til et slikt monster som onkelen. Og når stykket inneholder et så høyt antall spionscener, er det jo blant annet en konsekvens av det, og det betyr ikke nødvendigvis at Danmark er et fengsel – selv om det er det for Hamlet. Det er verdt å påpeke at selv om Kjersti Horn setter teksten i sentrum, så tar hun også klare regivalg og foregir ikke å iscenesette en historisk autentisk *Hamlet*. Men noe av det gledelige ved oppsetningen er at den tillater seg å «gjeninnsette» Hamlet som hovedperson, mens den gir en relativt skisseaktig fremstilling av de øvrige rollene. For det er Hamlet som har definisjonsmakten her, og de andre blir formet av hans blikk, slik som den stadig mer groteske Claudius, spilt av en som alltid sterk Anders Dale. Det fører det ikke til en rollback til den romantiske Hamlet, men til et forsterket fokus på Hamlet som sannhetssøker.

Ballongene med alle *Hamlet*-motivene har flere funksjoner. Kanskje «partyrekvisittene» også er en henvisning til at overfladiskhet er en konstant trussel i teatret, nettopp i omgang med klassikerne.

Spelet i spelet i spelet

Ei oppsetjing som utholar seg sjølv gjennom maskespel.

HAMLET Av William Shakespeare. Omsetjing: Edvard Hoem. Regi: Peer Perez Øian. Scenografi og kostyme: Hendrik Scheel. Komponist og lyd-designar: Lucy Swann. Dramaturg: Mari Moen. Det Norske Teatret, premiere 10. oktober

Kva er det med *Hamlet*? Stykket er opp gjennom åra blitt behandla på så mange slags vis. Heiner Müller braut til dømes stykket opp og let Hamlet forlate rolla si i det ikoniske *Hamletmaschine* frå 1977. Kva slags Hamlet og kva slags verd er det ensemblet på Det Norske Teatret og regissør Peer Perez Øian held fram for oss? At verda er ein scene og at vi alle spelar roller i ho, er gamalt Shakespeare-nytt. Oppsetjinga på Det Norske Teatret understrekar frå første stund nettopp dette. Skodespelarane er likt kledde i lilla smokingjakker og dei har masker med biletet til hovudpersonen på.

Død og vonløyse

Oppsetjinga startar med monologen som held fram moglegheita for sjølv-mord. Han startar med: «Å, berre denne for, for seige kroppen/fekk smelte, tine, løysast opp i dogg» i Edvard Hoems gode omsetjing av stykket. Marie Blokhuis spelar prins Hamlet med ein fortvilt energi slik at livet, sjølv kor mørkt det er, vinn over døden i opptakta til stykket. Blokhuis gjer verkeleg ein framifrå jobb i rolla som Hamlet.

Opningsscena blir, trass i Blokhuis'

spel, svært stiv og statisk. Denne stivleiken forplantar seg utover i oppsetjinga og gjer sitt til at ho blir noko ujamn og sprikande. Men den haltande dynamikken gjev òg eit rom som kler Hamlet. Verda hans/hennar heng ikkje saman, vi forstår at ho er roten og falsk.

Kva er det Perez Øian vil seie med maskespelet? Alle gjev seg ut for å vere Hamlet, eller dei gjev seg ut for å spele han. Alle ynskjer å vere Hamlet. Dei seier at dei er Hamlet, men alle ser at dei ikkje er det. Kven er det så vi vil vere? Og kven er vi? «Vi» er ikkje ei heilt homogen masse, men mange av oss i teaterpublikummet på Scene 2 på Det Norske Teatret er middelaldrande menneske frå mellomklassa. Ein generasjon som er kjende for å ikkje ville bli vaksne. Vil vi alle vere den evigunge studenten Hamlet som har all rett til å vere i mot den rotne Staten? Vil vi vere det eine individet som har rett? Seier oppsetjinga noko om dette uthola maskespelet der alle latar som om dei er evig unge og står i ein evig opposisjon til eit samfunn dei står midt oppi sjølv? Ein situasjon som står som oksymoronet «permanent revolusjon».

Eit svart hol

Scenerommet på Scene 2 på Det Norske Teatret er tomt og svart som Hamlet si indre verd. I rommet står ein mobil konstruksjon som minnar om ei vektstong. Han har ei lita scene (teater i

teatret) på den eine sida og ei stong ut i rommet på den andre, der det etter tur heng discokule, ein måne, eit kålhovud og Yoricks skjellett. Ein røykmaskin står i eit hjørne og kostyme heng på knagar. Det heile gjev eit rått preg og står godt til Hamlets brutale verd. Det tomme rommet kan òg bli som eit svart hol som sug til seg all energi og difor gjer det tungt å spele i og tungt å interessere seg for når scenene blir for lange.

Det er få faste haldepunkt i Hamlets verd. Ingen er til å stole på. Sidan ikkje noko konkret verd blir halden opp for oss blir ho endå vanskelegare å få grep om. Vi og Hamlet har for lite kunnskap om verda til å forstå ho. Hamlet er søkande, men enno ganske umogen. Han/ho blir ein forvirra og fortvilt svartkledd ungdom som slår i alle retningar samstundes i eit forsøk på finne sin veg.

Frank Kjosås spelar både Ofelia og Horatio. Det fungerer greitt og gjev kan hende eit hint til Heiner Müllers postdramatiske versjon av stykket. Han parerer godt – i begge rollene – Hamlets mørke alvor. Hamlets mor Gjertrud (Ane Dahl Torp) og Polonius (Vidar Magnussen) blir sjablongar i Hamlets fortvilte, men òg sjølvmedlidande verd.

Den nye kongen er ein handlande mann, han tek avgjersler og gjennomfører dei. Han er ein tydeleg statsmann som klatrar i hierarkiet og går bokstaveleg over lik for å komme til toppen. Mads Ousdal gjev tyngd til Claudius'





Frank Kjosås som Ofelia (bak), og Mariue Blokhus som Hamlet, i *Hamlet*. Regi: Peer Perez Øian. Det Norske Teatret 2014. Foto: Dag Jenssen

samvitskval og maktkåtskap og gjer han til ein klar og tydeleg karakter.

Glimt av meining

I denne versjonen blir ikkje Hamlet sendt til England, men til Noreg med Danskebåten. Scena er ein film som blir vist i det vetle teatret i teatret. Filmen ser ut som om han er sett saman av stillbilete. Han startar på Helsingør slott før vi følgjer studentane Rosenkrantz (Kaia Varjord), Guildenstern (Judy Nyambura Karanja), Haratio og Hamlet gjennom ein fuktig fest på båten til Noreg der Hamlet til slutt tek livet av Rosenkrantz og Guildenstern. Horatio og Hamlet endar opp på baren «Ofelia» i Oslo og der treff dei ein norsk astrofysikar.

Spillmessig fungerer kan hende ikkje scena på baren Ofelia optimalt, Blokhus fell litt ut av Hamlet-rolla når ho talar med astrofysikaren Knut Jørgen Røed Ødegaard, ho er meir Marie Blokhus enn Hamlet, men det gjer

ikkje så mykje for scena blir fin og eit lyspunkt i den elles gjennommørke verda til Hamlet. Sjølv om oppsetjinga rommar gode humoristiske innslag blir det dette møtet med Røed Ødegaard som gjev mest sol og varme. Røed Ødegaard talar om dei siste tidene til jorda, om den planetariske tåka som kjem til å oppstå når sola vår døyr – planetarisk tåke er det vakraste som finst, seier Røed Ødegaard. Han talar rørende og smått barnleg om at det er viktig at folk på jorda held fred med kvarandre slik at dei kan samarbeide om å flytte til ein annan planet ein gong i den fjerne framtida. Han får framtida til å sjå så lys og håpefull ut. Han talar om parallelle univers, om Gud og om einsemd. Røed Ødegaard hevdar at menneske var mindre einsame før då dei hadde lettare tilgang på lyset frå stjernene, lyset frå stjernene gav menneska håp og tru. I byane ser vi berre det menneskeskapte lyset og oss sjølve og ser ikkje så godt at vi er ein del av eit enda større heile.

Samtalen sluttar med at det er det same kva ein vel, men at det er kanskje viktig å ta eit val og velje noko.

Død, og atter død

I det meiningstomme universet på Helsingør slott finst ikkje noko håp om liv. Når ingen er det dei gjev seg ut for å vere er dei til slutt ingenting. Den verdskjende lauken har inga kjerne.

Kjosås gjer Ofelias galenskapsscene sår og fin. I gravarscena kunne ein kanskje ha utnytta komikartalentet til Vidar Magnussen endå betre. Her er ein av gravarane eit skjellett som han spelar som ein marionett og Magnussen er ein elendig dukkefører. Det finst mykje humor i stykket, noko fungerer godt, medan nokre stadar kunne han ha vore spissa noko. Som vi veit går det under med Hamlet og den falske verda hans, det er døden som vinn til slutt. Når maskene fell er det ingenting igjen. Edvard Hoems fine gjendikting får siste ord: «og så tar stilla over.»



Clarence drepes ved drukning i et akvarium i Jamie Lloyds oppsetning av *Richard III*. Trafalgar Studios 2014. Foto: Marc Brennes

Forsoningsløs og politisk bevisst

(London): *Richard III* på Trafalgar Studios dveler ved vold, konflikt og et heller skjørt håp om forsoning, og griper dermed direkte inn i politiske situasjoner i vår tid.



RICHARD III Av William Shakespeare. Regi: Jamie Lloyd. Design: Soutra Gilmour. Produsent: Trafalgar. Transformed/Jamie Lloyd Productions/Ambassador Theatre Group. Trafalgar Studios, Studio 1 17. september

Trafalgar Studios i Whitehall, London har et mål om at hver produksjon skal være et «springbrett for diskusjon og fantasi». Teamet rundt *Richard III* gjør alt for å framheve stykkets og oppsettningens relevans for dagens politiske situasjon, og i programheftet knyttes tematikken både til nyere britisk historie og til aktuelle situasjoner i verden i dag. Det er tydelig at det er de politiske strukturene i Shakespeares drama som skal dissekteres og studeres.

For å oppnå dette er handlingen lagt, ikke til nåtid som man kanskje kunne forvente, men til vinteren 1979, en vinter der Storbritannia var rammet av enorme streiker, og som passende nok har fått navn etter åpningslinjen i *Richard III*: 'The Winter of Discontent'. Det finnes riktignok ikke konkrete referanser til streikene i forestillingen, men kontekstualiseringen bidrar til å sette fokus på de politiske temaene. Vi blir tatt med tilbake til et brunt- og grønnfarget kontorlokale der yorkistene feirer seieren i den nettopp avsluttede borgerkrigen. Til tross for at kontorlandskapet er svært detaljert utrustet, foregår alle stykkets scener her, og i begynnelsen er det litt vanskelig å gå med på at rommet uten å forandres i særlig grad både kan være likhuset der Lady Anne sørger over sin myrdede ektefelle og Clarences fengsel-scelle i the Tower. Etter hvert faller dette mer på plass ettersom bordene og stolene i rommet tas i bruk på nye og overraskende måter. Publikum sitter på begge sider av rommet, noe som skaper en interessant energi. Det er som om vi er fluer på veggen i selve maktens bolig.

Troverdig Richard

Den som har invitert oss inn er selvfølgelig Richard i Martin Freemans skikkelse. Han vender seg stadig til oss og forklarer oss hvordan alt egentlig henger sammen. Freemans Richard er full av fakter både i

gester og i tale, og både pukkelrygg, ikke-fungerende arm og haltende gange er svært til stede. Særlig i begynnelsen framheves komikken i karakteren, men selv om Freeman beveger seg i grenseland for hvor store fakter vi kan tåle, lykkes han i å skape en troverdig Richard.

Karakteren blir mer distansert fra de andre karakterene på scenen, enn den blir distansert fra oss i salen. I tillegg er Freemans timing i leveransen av blankverset en fryd å høre. Særlig i den tidlige scenen med Lady Anne går det til tider så fort og elegant at både Anne og jeg i salen er klare for å lytte til alle Richards råd og anbefalinger. Freeman utnytter Shakespeares tekst til det fulle, og gjør Richard til en merkelig figur som nettopp fordi han står utenfor, både gjennom sine fysiske handikap og sine elegante retoriske evner, klarer å trollbinde både karakterene på scenen og publikum.

Også flere av de andre skuespillerne gjør svært godt arbeid i de mindre rollene. Gina McKee er en følelseladet Elizabeth, og det er i stor grad henne som står for de mer emosjonelle scenene. Særlig øyeblikket når hennes mann er død, men hun likevel må ta seg sammen for å være en mor for sine barn, er svært sterkt. Joshua Lacey's frekke og freidige Rivers er et deilig friskt pust, mens Forbes Massons Hastings er svært underholdende med sitt smørbukkhår og uregjerlige temperament.

Forestillingen er full av brutale volds-scener som ofte trekker ut. Clarence drepes ved drukning i et akvarium (med en ekte gullfisk!), og det er ganske ubehagelig å se på mens skuespillerens hode tilsynelatende blir holdt under vann i godt over ett minutt. Et tilsvarende ubehag oppstår når Richard og Lady Anne slåss i flere minutter før Richard endelig overmannet henne og kveler henne med en telefonledning. Freemans ansiktsuttrykk etter drapet får store deler av salen til å le, men det er en latter som raskt setter seg fast i halsen når man tenker over det grusomme man akkurat har sett. Ved å dvele såpass lenge og eksplisitt ved volds-scener, tvinges publikum til faktisk å ta vol-

den innover seg istedenfor bare å godta den som en del av handlingen. Dette er etter min mening et svært vellykket grep.

Makt og ansvarfraskrivelse

Om ikke scenografien fungerte helt i åpningen av stykket, kommer den desto mer til sin rett mot slutten. I den avgjørende kampscenen er bord og stoler hindringer, gjemmesteder, angrepsposisjoner osv. Her blir det også gjort et flott grep når det gjelder gjenferdene som hjemsøker Richard. Istedenfor en lang scene der gjenferdene en og en snakker til Richard, er gjenferdene motstanderne Richard slåss med på slagmarken. Ettersom Richard avmaskerer og dreper dem, lyder de skjebnefulle ordene «despair and die» stadig oftere.

Til slutt bør man kanskje stille spørsmålet om hvorvidt forestillingen klarer å nå målene som er satt om å belyse de politiske strukturene på en slik måte at det er relevant for oss i dag. Mitt svar til dette er ja. Jeg har allerede nevnt hvordan den eksplisitte voldsbruken tvinger oss til å ta grusomheter inn over oss på en mye mer fundamental måte enn man klarer når man forservert dem i raske reportasjer på Dagsrevyen. I tillegg møter vi personer med makt som både fraskriver seg ansvar for sine gjerninger og som benytter seg av en hver mulighet til å stige i gradene, moralsk eller amoralsk. Men det som kanskje mest av alt knytter stykkets handling opp til vår tid, er slutten. Endelig er tyrannen Richard drept, og en ny, god konge, Richmond, er satt på tronen. Men er det noe vi har lært av den arabiske våren, den siste tids utvikling i Egypt og gjentatte militærkupp i Thailand (alle situasjoner som det også vises til i programheftet), så er det at det skal mer til enn et nytt styre og noen pene ord for å skape en sikker og fredfull fremtid. Dette blir svært tydelig i Philip Cumby's Richmond som preker forsoning samtidig som han bøyer seg over sine fienders lik og utstøter jubelrop som om han var på fotballkamp. Som så ofte i vår verden i dag, er det lite ved dette som minner om faktisk fred og forsoning.

Autoritets- problemer

(Stockholm, Wien, Oslo, Tromsø):
Fire oppsetninger av *Kong Lear* med
helt forskjellige forestillingskonsepter
viser hvor vanskelig dette stykket er.



Sven Wollter som Kong Lear, i Ole Anders Tandbergs *Kong Lear*, Kulturhuset Stadsteatern 2013. Foto: [Ukjent]

KONG LEAR Overs.: Britt G Hallqvist. Regi: Ole Anders Tandberg. Scenografi og kostyme: Maria Geber. Stadsteatern Kulturhuset, 8. januar 2014

KÖNIG LEAR Overs. Peter Stein etter Graf von Baudissin. Regi: Peter Stein. Scenografi: Ferdinand Wögerbauer. Burgtheater, 16. februar 2014

KONG LEAR Overs.: Svein Selvig. Bearbeidet av Bibbi Moslet. Regi: Stein Winge. Nationaltheatret, Amfiscenen. 9. november 2013, 3. mai 2014

KONG LEAR Overs.: Morten Wintervold. Bearbeidelse: Lucia Cajchanova og Hilda Hellwig. Regi: Hilda Hellwig. Scenografi: Jan Lundberg. Kostyme: Hilda Hellwig. Hålogaland Teater, 11. september 2014

Kong Lear er som et høyt fjell som alle beundrer, men som ingen nærer noe særlig ønske om å bestige,» skrev Jan Kott i essay «*Kong Lear* – eller Sluttspill» (1961), og sitatet ble gjengitt i Nationaltheatrets program til *Kong Lear*. Siden Stein Winge ikke akkurat er kjent for å behandle klassikere med ærefrykt, var det vel ment som en finne. I de siste sesongene har likevel *Kong Lear* blitt oppført på en rekke scener. To av

oppsetningene var avskjedsforestillinger, og rollen som Lear regnes jo for å være et paradenummer for eldre skuespillere. Men det er ikke nok til å bære en forestilling.

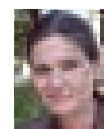
Drømmespill

Kong Lear omhandler mange tema, blant annet aldri og tap av verdighet. I Ole Anders Tandbergs oppsetning i Stockholm er Lear (Sven Wollter) en mann som ligger for døden. Scenen fremstiller et sykehjem, med flere sengeposter, pleiere og rengjøringshjelpere. Rundt Wollters seng sitter og står døtre og svigersønner. En av dem sender tekstmeldinger, men alle er preget av kjedsomhet.

Det neste som skjer, er at Sven Wollter plutselig retter seg opp i sengen – og går inn i rollen som Lear. Kanskje han er en tidligere skuespiller, som tror at han er tilbake på scenen? Eller er det andre grunner til at han identifiserer seg med Lear? Det får man ikke noe svar på. Men når skuespillerne skifter fra nåtidige klær til dronningkjoler, er det

nesten som om konseptet bare er et påskudd for å ta seg lov til å lage kostymedrama og «stort teater». Det blir riktignok skapt friksjon mellom de to planene, for eksempel når Sven Wollter rir inn på scenen på en diger hest. Men det fører jo helst til komikk. Visuelt er det en imponerende og velregissert forestilling, men dilemmaet ved å sette opp stykket som en fantasi i hodet på Lear er at det ikke står noe på spill, og at det blir vanskelig å motivere situasjonene og karakterene.

Alexander Mørk-Eidems *Hamlet* på Det kgl teater slet med noe av det samme. Riktignok etter en sterk del én. Der var Hamlet en rølpete ung mann som flyktet inn i data- og middelalderspill. Kronborg var virtual reality i historiske kostymer. Jeg hadde ventet at Ole Anders Tandberg ville gå mer på klingene av tema som aldri og hjelpeløshet. Men forventningene mine var preget av Luk Percevals *Kong Lear*, som jeg så i Zürich for en del år siden. Der spilte Thomas Tieme en dement og angstridd, men aggressiv Lear på et sykehjem.





Petra Hellberg

Han forsto ikke hva døtrene sa, og var rasende over å behandles uverdigg. Tieme ser ut som han er sterk som en okse, og på et tidspunkt slo han i stykker en lang panke med bare nevene. Sven Wollter bærer sin krone med verdighet, skrev en av de svenske anmelderne. For meg var han mer som en gjest i en annen virkelighet.

Men Ole Anders Tandbergs utgangspunkt er personlig, han skriver fint om sin mors demens og død i programmet. Hun sluttet å kjenne ham igjen, og var tilbake i barndommen. *Kung Lear* slutter med et sitat av Edgar Allen Poe: «*All that we see or have ever seen, is but a dream within a dream.*» Som en epilog i en Shakespeare-komedie (ikke tragedie!) henviser det til at teater er illusjon, men også til at illusjoner er en del av livet. En forsonende slutt, men den hadde stått seg på at det lå noe «uhørt» i mellom.

Familiedrama

Kong Lear er også et stykke om forholdet mellom makt og autoritet, og en fa-

milietragedie – og *kjærlighetstragedie*, selv om det absolutt ikke dreier seg om romantisk kjærlighet. Likevel åpner stykket med en «forlovelse». I første scene skal Cordelia giftes bort. Det er jo nokså eiendommelig at Lear har ventet med arveoppgjøret helt til den yngste datteren skal bli gift. Men det viser både hvor nært han er knyttet til nettopp Cordelia, og at Lear lar seg styre mer av følelser enn fornuft. Det er dårlig politikk å dele opp riket, og er det noe stykket ettertrykkelig viser, er det jo det. Første scene viser samtidig hvor tett kjærlighet, politikk og økonomi er vevd sammen i dette stykket. Som det fremgår av titlene til Cordelias friere, Frankrike og Burgund, dreier det seg naturligvis om taktiske og politiske ekteskap. Når Cordelia forstøtes, sier Lear at hun har falt i pris. Men ved en skjebnens ironi fører det faktisk til at Cordelia får en som elsker henne for den hun er.

Som kjent kommer Lear selv til å «falle i pris» ikke lenge etter at han gitt arven fra seg. Han har lagt opp til å bo hos de to eldste døtrene, men tror han

skal behandles like standsmessig som før. Isteden fratras han all autoritet. Med Cordelia i eksil, har Lear hverken kjærlighet eller autoritet. Bare narren og Kent, og deres hengivenhet viser at Lear neppe har vært en tyrann, men en verdig konge.

Peter Steins oppsetning på Burgtheater bød på en sjelden anledning til å se en historisk og realistisk oppsetning av *Kong Lear*. Sin vane tro har han ikke strøket noe i teksten. Det medvirker – om ikke hundre (som i teksten) – så i hvert fall et førtitalls statister som Lears menn. De sitter ved noen bord på trebrisker, og i lyset fra brennende fakler. En av Peter Steins sterke sider som regissør er nettopp evnen til å komponere og bruke rommet, her er soldatleiren iscenesatt malerisk, men den virker autentisk. Det er ingen buldrende gjeng, jf. Gonerils påstander om at Lear forvandler borgen til et horehus eller kneipe. De er tause og slitne.

En annen kvalitet er karakteranalysen. Særlig fremstillingen av de to eldste døtrene, fordi de for en gangs skyld har

et komplekst indre liv – slik man vanligvis gir Shakespeares mannlige skurker. De har blitt giftet bort i henhold til politiske hensyn, men ekteskapslykken er ujevnt fordelt. Corinna Kirchhoffs Goneril er en skarp iakttagere, kjølig og rasjonell, men man aner et voldsomt emosjonelt undertrykk. Et atomfattendende nag. Dorothee Hartingers Regan er mer direkte enn Goneril, mindre gåtefull, og lykkelig gift. Kontrasten mellom søstrene fremgår også av kostymer og hårfrisyre. Det eventyragtige ved åpningen i *Kong Lear* kan føre til flat karaktertegning. Men det trengs samtidig noe mer enn karakteranalyse, skuespillere må også individualisere – gjøre rollene til sine egne. Problemet med Peter Steins oppsetning er at den historiske realismen gjør forestillingen stivbent. Det er litt som en forelesning. Lears narr (Michael Martens) er ikledd en spraglete narredrakt, og kan samtidig bringe tanken til antikkens kyniske filosofer. Den store og nakne bakveggen er en henspilling på et tomt og gudløst univers. Men lysskiftene er forutsigbare og det blir for «pent» for et stykke som *Lear*. Klaus Maria Brandauer har pondusen, men også uberegneligheten og barnsligheten. Likevel blir han mer rørende enn tragisk. Jeg har sett flere store skuespillere som Lear og blitt skuffet. Det er vanskelig å gi rollen formatet Lear trenger, og når man ser skuespilleren anstrenge seg, blir det analysen man ser. Men det resulterer også fort i teater. Jeg tror Lear trenger en form for primitiv hensynsløshet.

Irriterende og intenst

Stein Winges oppsetning på Nationaltheatret går til motsatt ytterlighet. Her hersker kaos, formløshet. Estetisk trekker de forskjellige komponentene i hver sine retninger. I første scene har Lear kongekappe og krone, mens Cordelia (Victoria Winge) ser ut som en blitzer og hopper opp i fanget hans. Regan behandler ham samme sted så nedlatende at det kan virke som om denne Lear ikke forlanger, men trygler om kjærlighet. Er han dement? I stykket er det jo slik at kaos bryter løs når barn slutter å



Kristian Fr. Figenschow jr. som Lear i *Kong Lear*, regi: Hilda Hellwig. Hålogaland Teater 2014.

behandle foreldre med taknemlighet og respekt. Men her møter man en verden som har gått i oppløsning fra begynnelsen av. I begynnelsen er det likevel et komisk skjær over Sverre Anker Ousdals Lear forsterkes når han skifter til joggedress og turstaver. En mann fra Oslo vest, som forsøker å overbevise seg selv om at han skal ta Birken? Når teksten samtidig er bearbejdet til prosa, gis ingen mulighet til forhøyning.

Scenografien er enkel. En rekke dører henspiller kanskje på Sartre, og fører til at rommet kjennes klaustrofobisk og tett. Ellers er det bare noen pinnestoler, et bord og en handlevogn – som er narrens kjerre og hjem. Det er tradisjon for at Cordelia og Narren spilles av samme skuespiller, men Winge går lengre ved å la Cordelia forkle seg som narren. Den viktigste forbindelsen mellom rollene ligger naturligvis i at begge elsker Lear, og Lear elsker begge to nesten like høyt. Men humoren til narren blir litt vanskelig å motivere – det tar oppmerksomhet, og rolledubleringen svekker nok også overraskelseeffekten i den gripende gjensynsscenen. Regan og hennes foranledningen lesbiske partner, Cornwall

(Anniken von der Lippe) virket inspirert av sjangerfilmer og japanske *cartoons*. Men når Regan spiser Gloucesters øye, blir ondskapen så grotesk at det blir latterlig.

Likefullt er forestillingen på sitt beste usedvanlig intens. Kanskje på grunn av nærheten til skuespillerne. Sverre Anker Ousdal har en vidunderlig evne til å frasere. Da jeg så forestillingen igjen, lå spillet hans nesten på grensen til publikumsfrierte i scenen med Gloucester. Men det fungerte. Lear benytter samme taktikk som narren: Brutal humor, for å forhindre Gloucester fra å gå fra forstanden. Og den nonsjalante spillestilen til Anker Ousdal fanger opp Lears paradoksale mentale nærvær og selvbevissthet, midt i hans fantasteri.

Bi-handlingen fungerte stort sett bedre enn scenene med døtrene. Men det er vanskelig å få Edmunds (Mads Ousdal) kalde beregning til å gjøre inntrykk i en verden som er så grotesk – enn si få monologen hans til å fremstå som et opprør mot en rådende orden. Mads Ousdal har likevel en evne til å uttrykke noe betent og uhyggelig helt subtilt, i kontrast til overspillet om-



Sverre Anker Ousdal som Lear, i *Kong Lear*, regi: Stein Winge. Nationaltheatret 2013. Foto: Leif Gabrielsen

kring. Det var derfor langt på vei Ousdal & Ousdals forestilling. Hvis det ikke hadde vært for Jan Sælid, som kanskje er den beste Edgar jeg har sett. Edgar, eller Gale Tom. Jan sælid viser at Edgar kjemper for livet for å beholde et åndsnærvær – det eneste som til slutt gjelder. Man forstår at det er Edgar som bærer tidens byrde på sine skuldre. Stein Winge lar forestillingen slutte med at han står med kronen mellom hendene uten å få frem en lyd.

Borgerkrig

Hilda Hellwigs oppsetning i Tromsø står i likhet med Winge i gjeld til Jan Kotts konsept om Den store mekanismen. Hun gir forestillingen en sirkulær form hvor åpningsscenen speiler slutten. Det åpner med at scenen er full av døde, forvridde kropper, og lyden av



Klaus Maria Brandauer som Lear og Joachim Bissmeier som Gloster (Gloucester) i *König Lear*, regi: Peter Stein, Burgtheater 2014. Foto: Reinhard Werner

helikopterstøy. Soldater i gassmaske blir firt ned fra taket. Slik blir det lagt opp til en politisk tolkning med referanser til samtiden. Men scenen henspiller også på det eventyrlige ved begynnelsen. Her ved at det dukker opp en fé som tryller liv i de døde. Først sier feen replikkene, så begynner det å rykke i kroppene, og så leser døtrene smigertalen feen dikterer. Cordelia (Trude Øines) nekter i hykle. Men kroppsspråket hennes er også dukkeaktig og stivt.

I motsetning til de tre øvrige forestillingene, hvor Lear spilles av skuespillere på omkring 70 år, ser Kristian Fr. Figenschow jr. relativt ung. Aldring er derfor ikke et tema her, og det fører til at Lear ikke fremstår som representant for noe almenmenneskelig, men for en maskulin problematikk. Hilda Hellwig legger mye vekt det støyende og brutale følget til Lear, og en maskulin kriger- og partykultur. I begynnelsen er det effektivt, men når det løper soldater over scenen ved nesten hvert eneste sceneskift, og dem er det mange av, blir det transportetapper. Det er noe forfriskende ved at Hellwig tar seg så store friheter, og at hun behandler Lear som

politisk allegori. Men mye går tapt. Når fokus legges på kjønnsroller betyr det like fullt at man nærmer seg rollene som klisjeer. Det mest iøyenfallende eksemplet er at Edgar, spilt av Jonas Deleurd, forkler seg som kvinne, istedet for å kamuflere seg som Poor Tom. Det gir anledning til en voldtektsscene, som kan henspille på forfølgelse av transvestitter og homofile i land som Russland. Forestillingen lider dessverre under en omtrentlig gjendiktning som trivialisere og alminneliggjør. Skuespillerne gjør en god jobb, men det er bare åpnings-scenen som sitter igjen.

A. C. Bradly hevdet at *Kong Lear* var «Shakespeare's greatest achievement», men også at det var «too huge for the stage». Det knytter seg kanskje ikke bare til tragisk format, men til lengde og omfang. Det fungerer jo ofte bedre på film, hvor man kan skape variasjon gjennom nærbilder og panorama. Etter å ha sett fire så ulike forestillingskonsept lurer jeg på om det – mot formodning – er en fordel å sette det opp i mindre rom. Uansett gjenstår det vel bare å si som Beckett: Fail, fail again, fail better...

Frihetens paradokser

I denne imponerende og spennende boken gransker Stephen Greenblatt hva et ord som «frihet» kan bety i forbindelse med Shakespeare. På et selvstendig og originalt vis drøfter han dikterens verker ved hjelp av fire begreper hentet fra Theodor W. Adornos estetiske teori og skriver innsiktsfullt om problematiske skikkelser som Shylock, Edmund og Iago.

SHAKESPEARE' FREEDOM Av Stephen Greenblatt. The University of Chicago Press, 2010. 144 s.



I 2010 ga Stephen Greenblatt ut en bok jeg anbefaler alle Shakespeare-entusiaster å lese. Til tross for sitt beskjedne sideantall er *Shakespeare's Freedom* et viktig, originalt og stimulerende bidrag til den kolossale litteraturen om Stratford-dikteren, og boken befester nok en gang Greenblatts posisjon som en av vår tids ledende Shakespeare-fortolkere. I Greenblatts tilfelle kan man utvilsomt konstatere at ingen er over ham, skjønt enkelte er ved siden.

Genitivkonstruksjonen i tittelen henspiller på to ting: Det frihetsbegrepet som lar seg utlede av dikterens verker, samt Shakespeares egen kunstneriske frihet – som ifølge Greenblatt ikke hadde noen reelle grenser med unntak av dem forfatteren etablerte selv. Greenblatt skriver om Shakespeare at han blir slått av «the apparently unbounded po-

wer and visionary scope of his achievement» og føyer deretter til:

... the limits that he embodied are ones he himself disclosed and explored throughout his career, whenever he directed his formidable intelligence to absolutes of any kind. These limits serve as the enabling condition of his particular freedom. (s. 7)

Like før, helt i begynnelsen av første kapitell skriver Greenblatt også at Shakespeare «seems to have been able to fashion language to say anything he imagined, to conjure up any character, to express any emotion, to explore any idea.» Som man ser, har han ingen vanskeligheter med å bli panegyrisk, noe han også har demonstrert ved tidligere anledninger, som i den imponerende biografien *Will in the World* fra 2005 – der han bl.a. omsvøpsløst karakteriserer Shakespeare som «the greatest playwright not of his age alone but of all time», og fastslår at han har skrevet «the most important body of imaginative literature of the last thousand years». Så

selv om Greenblatt og Harold Bloom har et divergerende syn på svært mye, er de definitivt samstemte på ett område: Shakespeare er genial, unik og evig.

Greenblatt har delt boken inn i fem kapitler. Det første, «Absolute Limits», er en generell redegjørelse for tematikken han befatter seg med, mens de resterende kapitlene kretser rundt fire begreper Adorno drøfter inngående i *Estetisk teori*: skjønnhet, negasjon, autoritet, autonomi. Hvert av begrepene blir viet et eget kapittel, men «autonomi» er uansett en nøkkelterm hele veien og står i nær sammenheng med den shakespearske friheten Greenblatt ønsker å utforske. Det er, bør jeg kanskje understreke, ikke snakk om å ikle Shakespeare adornittiske gevanter, snarere om å la seg inspirere av og fruktbart anvende tankene til en av vår tids mest betydningsfulle kunstteoretikere. Det er ikke mange filosofer som har tatt kunsten så alvorlig som Theodor W. Adorno, og under lesningen av *Shakespeare's Freedom* har jeg innimellom tenkt på hvor spennende det ville ha vært hvis Frankfurt-filosofen hadde skrevet et helt es-





Chandos-portrettet av William Shakespeare (1564 – 1616), malt i 1610.

say om Shakespeare, et essay på samme høye nivå som dem han har skrevet om Goethe, Eichendorff, Heine, Stefan George, Proust og Beckett. Som Greenblatt sier, var imidlertid Adorno dessverre ikke spesielt interessert i Shakespeare og skrev svært lite om ham.

Individuasjon

Fenomener som individualitet og individuasjon er en forutsetning for ekte autonomi og spiller en essensiell rolle i *Shakespeare's Freedom*. Ikke minst er Greenblatt opptatt av å påvise hvordan Shakespeare langt på vei bryter med sin samtids skjønnhetsideal, som betonte det plettfrø, det fullkomment harmoniske og alt i alt pregløse – en helhet hvor ingenting kan legges til, fjernes eller forandres uten at det virker skjemmende (på 1400-tallet ble dette idealet pregnant formulert i Leon Battista Albertis *Om bygningskunsten*, som det siteres fra i boken). Dette idealet setter også sitt preg på billedkunsten; Greenblatt gjør f.eks. oppmerksom på hvordan de mange portrettene av dronning Elizabeth følger et bestemt mønster:

«... the queen's clothes and jewels are depicted with fantastic attention to detail, but her face again and again is a blank, expressionless mask» (s. 24). Nettopp ved å avbildes uten noen spesielle kjennetegn eller fysiske særegenheter, kan dronningen gis status som konformt vakker, slik det sømmet seg en kvinnelig regent, men Shakespeares kvinneskikkelser blir ofte fremstilt på en måte som adskiller seg markant fra den praksisen. Venus, Cleopatra og de forskjellige heltinnene i komediene «achieve individuation through their distance from conventional expectations» (s. 4), mens sonettene «Dark Lady» blir beskrevet som typisk uskjønn eller atypisk skjønn, som i sonett nr. 127, der den svarte fargen representerer et brudd med favoriseringen av det lyse, hvite og påstått rene:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slandered with a bastard shame ...

Greenblatt presiserer at det rådende idealet ikke blir regelrett dementert, men snarere komplettert av en mer paradoksal form for skjønnhet: «Instead of embodiments of just proportion, harmony, and symmetry, we have figures who are, in the perception of the age, 'stained', and yet whose stain is part of their irresistible, disturbing appeal.» (s. 43) Dermed er det så avgjort verdt å merke seg, slik Greenblatt gjør, at det er i diktene til «the Dark Lady», ikke i diktene til den idealiserte unge mannen, at sonettene jeg trer ut av anonymiteten og navngir seg selv som *Will*. Individuasjonen omfatter også den talende selv, objektet trekker nærmest subjektet med seg, etter at subjektet har utstyrt det med individuelle trekk. Dette medfører, for å spinne litt videre på Greenblatts ideer, at det kausale forholdet mellom den skapende og det skapte blir mer innfløkt og uoverskuelig. Man kan tenke på det vakre paradokset som blir formulert i Bernhard av Clairvaux' bønn til jomfru Maria i siste sang av Dantes *Paradiso*:

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
[Du er hun som foredlet menneskenaturen så mye at dens skaper ikke forsmådde å gjøre seg selv til hennes skaperverk.]

Individuasjon hos Shakespeare er selvsagt ikke bare noe som finner sted i forbindelse med nyanseringen og demensert av et skjønnhetsideal. Enkelte av Shakespeares sterkest fremstilte skikkelser utmerker seg overhodet ikke ved sin skjønnhet, men ved diverse varianter av hat og negasjon. De mest innlysende eksemplene er Richard III, Shylock, Iago, Edmund, Goneril og Regan; noen vil sikkert også nevne Macbeth og hans Lady, men disse to blir strengt tatt drevet mer av ærgjerrighet enn av hat. Greenblatts kapittel om denne tematikken er uhyre fascinerende lesning og kaster et tidvis nytt og uventet lys over Shakespeares skurker og *hero-villains*.

Shakespeares outsiders

Ikke minst foretar Greenblatt en interessant sammenligning av de fire første skikkelsene jeg nevnte ovenfor. Han understreker hvordan tre av dem kan defineres som outsiders, hatet de føler, er langt på vei en konsekvens av at de blir stigmatisert og utstøtt – Shylock mest grelt og brutalt, fordi han er jøde, Richard på grunn av sin pukkelrygg og Edmund i og med at han er født utenfor ekteskap. Det foreligger imidlertid viktige forskjeller mellom dem: Mens Edmund og Richard ønsker å bli tatt opp i det fellesskapet de delvis er blitt ekskludert fra, er Shylock nøye med å understreke sin jødiske tilhørighet og ta avstand fra det samfunnet som ser ned på ham. Forakt avler forakt; det antisemittiske hatet de kristne manifesterer overfor Shylock, blir gjengjeldt – og det med en glød og en retorisk kraft som fører til at han fremstår som den mest minneverdige skikkelsen i *The Merchant of Venice*. Ikke engang Portia klarer å gjøre et tilnærmet like sterkt inntrykk på leserne og teaterpublikumet som ham; så sterkt er dette inntrykket at det ofte blir tatt for gitt at det er Shylock, ikke Antonio, som har gitt stykket dets tittel. For de fleste kunne denne alt annet enn lyse og lykkelige komedien like gjerne ha hett *The Jew of Venice*, og det er symptomatisk at straffen som rammer Shylock til slutt, nettopp innebærer at han blir tatt opp i det fellesskapet han avskyr, skjønt absolutt ikke som et fullverdig medlem av det. Denne nådeløse innlemmelsen er egentlig en anonymisering eller en tilintetgjørelse av Shylocks identitet, og dette er unektelig også hensikten: «... with this loss of difference, the Jew simply disappears.» (s. 71) Etter dette er det vanskelig å nyte idyllen i dramaets femte akt med noe som minner om god samvittighet, skjønt slik Greenblatt noterer seg, bidrar denne akten uansett til å sørge for at stykket forblir en komedie. Men *The Merchant of Venice* er virkelig ikke et spesielt morsomt drama, i motsetning til *Love's Labour's Lost*, *A Mid-*

summer Night's Dream, *As You Like It*, *Twelfth Night* og *Much Ado About Nothing*. I Shakespeares produksjon inntar vel stykket om kjøpmannen en tilsvarende plass som *Don Juan* inntar hos Molière: Det er en genial komedie som man bare unntaksvis ler av.

Greenblatt poengterer videre at selv om de nevnte kjeltringene og antihelten har en gruppetilhørighet, er de selv sagt ikke på noen måte representative for gruppene de identifiseres med. Til tross for at det udiskutabelt foreligger problematiske tendenser i *The Merchant of Venice*, blir det aldri antydnet at alle jøder er som Shylock. Tvert imot får han karakter av å være et ganske enestående kasus – i likhet med de andre mørke skikkelsene hos Shakespeare oppnår han en markert individuell status i kraft

Shakespeare var en usedvanlig dyptborende, grundig og illusjonsløs analytiker av det politiske spillet

av hatet han føler; individuasjonen blir et resultat av negasjonen: «None of these villains represents an entire group; each is driven by something peculiar to himself. To be sure, the criminal drive always exists in some relation to its possessor's whole life, a life that invariably includes group identifications. But the hatred that impels these characters is what pulls each of them out of the larger sociological category and makes them distinctive.» (s. 57-58)

Og i et annet drama som også utspiller seg i Venezia, lar Shakespeare sin mest gåtefullt onde skikkelse være en velansett representant for det gode selskap, «en av oss». I *Othello* er det den rettskafne og edle tittelfiguren som har en outsiderposisjon, mens ingenting ved Iagos gruppetilhørighet kan forklare eller så mye som gi et hint om hvorfor han handler som han gjør. Iago blir hverken stigmatisert, foraktet eller mis-tenkeligjort; den svært lite overbevi-

sende begrunnelsen han gir for sitt ekstreme hat, er at en annen offiser enn han selv er blitt tilgodesett i forbindelse med et avansement. Her står vi overfor «a limitless, absolute worldless hatred lodged in an ordinary human being» (s. 71), og takket være dette blir Iago desto uhyggeligere. Shylock er ikke uhyggelig, og han har sine grunner til å handle som han gjør, Richard III er besatt av maktlyst og bitterhet; det samme gjelder Edmund, som i tillegg gir uttrykk for at han kjemper en kamp på vegne av alle såkalt uektede barn: «Now gods stand up for bastards!» (Om man skal tro på ham, er riktignok en annen sak, en utpreget altruist er han strengt tatt ikke.) Iago er så uhyggelig fordi han ikke engang har et gjenkjennelig irrasjonelt motiv for det han foretar seg, og når man tenker på ham, er det lett å assosiere i diabolisk retning. Greenblatt siterer det Othello sier da rekkevidden av Iagos ondskap går opp for ham, og han betrakter ham for å se om han er i besittelse av en djvelsk hestefot:

I look down towards his feet; but that's a fable.
If that thou be'st a devil, I cannot kill thee.

Men hårreisende nok er det ingen tvil om at «the demi-devil is altogether human» (s. 71). Samtidig virker det fullstendig logisk at en av Iagos direkte etterkommere i litteraturen er Miltons Satan – som faktisk er langt mer sympatisk enn Othellos fenrik.

Makt og autonomi

I drøftelsen av autoritetsbegrepet er Greenblatt opptatt av Shakespeares skepsis overfor ideen om kongens ukrenkelige, til og med gudегitte posisjon og understreker at han helt åpenbart ikke mente det nødvendigvis er galt å avsette regenter, noe både *Richard III* og *Macbeth* illustrerer: «Unlike the most conservative voices in his time, Shakespeare did not position himself squarely

against the bloody unthroning even of anointed monarchs. Violence, as he well understood, was one of the principal mechanisms of regime change.» (s. 76) Et ironisk poeng i denne konteksten er at usurpatoren og brodermorderen Claudius i *Hamlet* utviser «genuine skills at governance» (s. 80) mens den gode, uselviske idealisten Henrik VI nærmest er komplett udugelig som statsoverhode. Shakespeare var en usedvanlig dyptborende, grundig og illusjonsløs analytiker av det politiske spillet, og det er ytterst interessant at «politiker», slik Greenblatt påpeker, var «a word with sharply negative connotations in this period» (s. 100). Et av Shakespeares grep går ut på å vise at kongemakten ikke på noen måte er hellig, men verdslig og politisk fundert, og at han visste altfor godt at regenter hyppig tyr til vold for å sikre sin posisjon. Greenblatt minner i denne sammenhengen om at offisielt godkjent tortur «was at its height during the reigns of Elizabeth and James» (s. 133), altså de to britiske monarkene Shakespeare fikk oppleve – og særlig den første av dem var jo definitivt et gedigent politisk talent. Flere forfattere i Shakespeares samtid – som Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Thomas Nashe, Ben Jonson, Thomas Middleton og Thomas Dekker – ble dessuten idømt fengselsstraffer «as a direct or indirect consequence of their writing» (s. 14) Frittalenhet, eller tilløp til det, var ikke noe man applauderte på denne tiden, så vi kan virkelig gruble over hvordan Shakespeare greide å unngå å havne i myndighetenes søkelys. Det er mer enn nok av sprengstoff i stykkene hans.

Shakespeares konger er overhodet ikke suverent autonome, selv om de til tider innbiller seg at de er det; total autonomi er i det hele tatt «not a state available for any sentient creature» (s. 111). Greenblatt viser hvordan Shakespeare gang på gang gir uttrykk for denne erkjennelsen, og det er typisk at det mest autonome og suverent frie mennesket vi møter hos dikteren, er hans sannsynligvis minst tiltalende hovedperson: Kriegeren og drapsmaskinen Co-

riolanus, som forsøker å leve som om han var «author of himself», uavhengig av andre mennesker og den øvrige omverdenen. Dette lykkes som kjent ikke, noe Shakespeare fremhever ytterligere ved å la Coriolanus bli drept av en rasende folkemengde istedenfor å vansmekte i eksil, slik han gjorde ifølge Titus Livius: «The last words to reach Coriolanus' ears are society's definitive response to the man who imagines that he can live after his own law: 'Kill, kill, kill, kill, kill him!» (s. 111)

Ifølge Greenblatt finner vi hos Shakespeare også en økende skepsis med hensyn til forestillingen om estetisk au-



Stephen Greenblatt. Foto: Harvard

tonomi. Selve dette uttrykket kan riktignok ikke Shakespeare ha vært fortrolig med, primært fordi ord som «estetisk» og «estetikk» ennå ikke forelå på hans tid, men tanken var uansett velkjent, bl.a. ble den formulert i et skrift av Shakespeares samtidige Philip Sidney, *The Apology for Poetry*: Her heter det at den sanne dikteren ikke er underlagt naturen, men følger sin egne lover, en tankegang Greenblatt vittig nok mener kommer tydeligst til uttrykk i *A Midsummer Night's Dream*, i Bottoms forvirrede oppsummering av det han har opplevd sammen med alvene: «The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was.» I den samme komedien fremsier Puck en epilog som gir et tydelig hint om at poesi og dramatisk best kan sammenlignes med en drøm, noe Green-

blatt utlegger som en korreks eller kraftig modifikasjon av tankegangen i Sidneys skrift: «If this is the play's summary claim to aesthetic autonomy, it is one that collapses Sidney's proud vision of the liberated imagination into something far more modest and more practical. The work of art lives after its own laws, in a way that a dream lives after its own laws.» (s. 120)

I en annen epilog skrevet mange år senere, finner Greenblatt et radikalt annerledes syn på kunsten. *The Tempest* avsluttes med disse linjene, lagt i munnen på Prospero:

As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.

Pucks «dream» er blitt erstattet av «crimes» i denne henvendelsen til publikum: «... where Puck had excused the play's limitations by comparing them to the bad dreams that members of the audience might have had, Prospero invokes the crimes that they might have committed.» (s. 122) Ifølge Greenblatt skyldes denne utviklingen at Shakespeare med tiden kom til å mene at prisen som må betales for estetisk autonomi er for høy; noen av de mest autonomt orienterte skikkelsene hans er da også hensyns- og skruppelløse mennesker som Richard III, Edmund og Iago. Greenblatt går riktignok – og heldigvis – ikke så langt som til å hevde at Shakespeare endte med å forkaste poesien og kunsten fullstendig, men konstaterer isteden at «the shift we see from 'dream' to 'crime' is a measure of his deepening awareness of the nature of his craft and the risks it entailed». (s. 123)

Også i denne boken viser Greenblatt oss *Will in the World*, Shakespeare fremstår som et uhyre reflektert menneske som fulgte årvåkent med på tidens hendelser og hadde et komplekst, nyansert syn på politiske, etiske og estetiske spørsmål. Ingen ville heller ha trodd noe annet, men det er en stor glede å få det så solid og spennende dokumentert som her. Sin vane tro byr Greenblatt oss Shakespeare-kritikk av det aller ypperste slaget.

*Kart over ensomme tekster
som venter på historie:*

Ny Müller- bibliografi

BIBLIOGRAPHIE HEINER MÜLLER Av Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013[utkommet 2014]. 3 bd., tils. 1786 s., EUR 188

«Gjennomsnittsverket til en lærd av i dag,» skriver Walter Benjamin, «kommer til å bli lest som en katalog. Men når kommer man dithen at bøker skrives som kataloger?»¹

Florian Vaßens katalog *Bibliographie Heiner Müller* – omtrent 1800 sider fordelt på tre bind – er selvfølgelig et imponerende stykke arbeid, men hvorfor synes vi her i Norge at det er så selvfølgelig når tyskere leverer et imponerende stykke arbeid? Kanskje det ikke er verre enn at vi er spesielt svake for tysk grundighet, for vi har faktisk flere norske bibliografier å vise til; blant andre finnes på nb.no (Nasjonalbiblioteket) én om Hamsun og én om Ibsen.² Ellers kan nevnes et tidlig forsøk på å skrive en Nordahl Grieg-bibliografi – trykt i ett eksemplar i 1944 til markeringen av broren og forleggeren Harald Griegs femtiårsdag.³

Bibliografie som genre

En bibliografi er i hovedsak en av tre ting: Enten er den (a) en opptegnelse over alt som forfatteren selv har skrevet, i alle kjente utgaver, eller den er (b) en opptegnelse over alt som er skrevet om forfatteren, eller også er den (c) begge deler, altså et forsøk på å oppstille en katalog som dekker alt som er skrevet av, men også om forfatteren. Grieg-bibliografien fra

1944 er et eksempel på (a), Nasjonalbibliotekets Hamsun-bibliografi et eksempel på typen (b), mens Ibsen-bibliografien hører inn under kategori (c).⁴

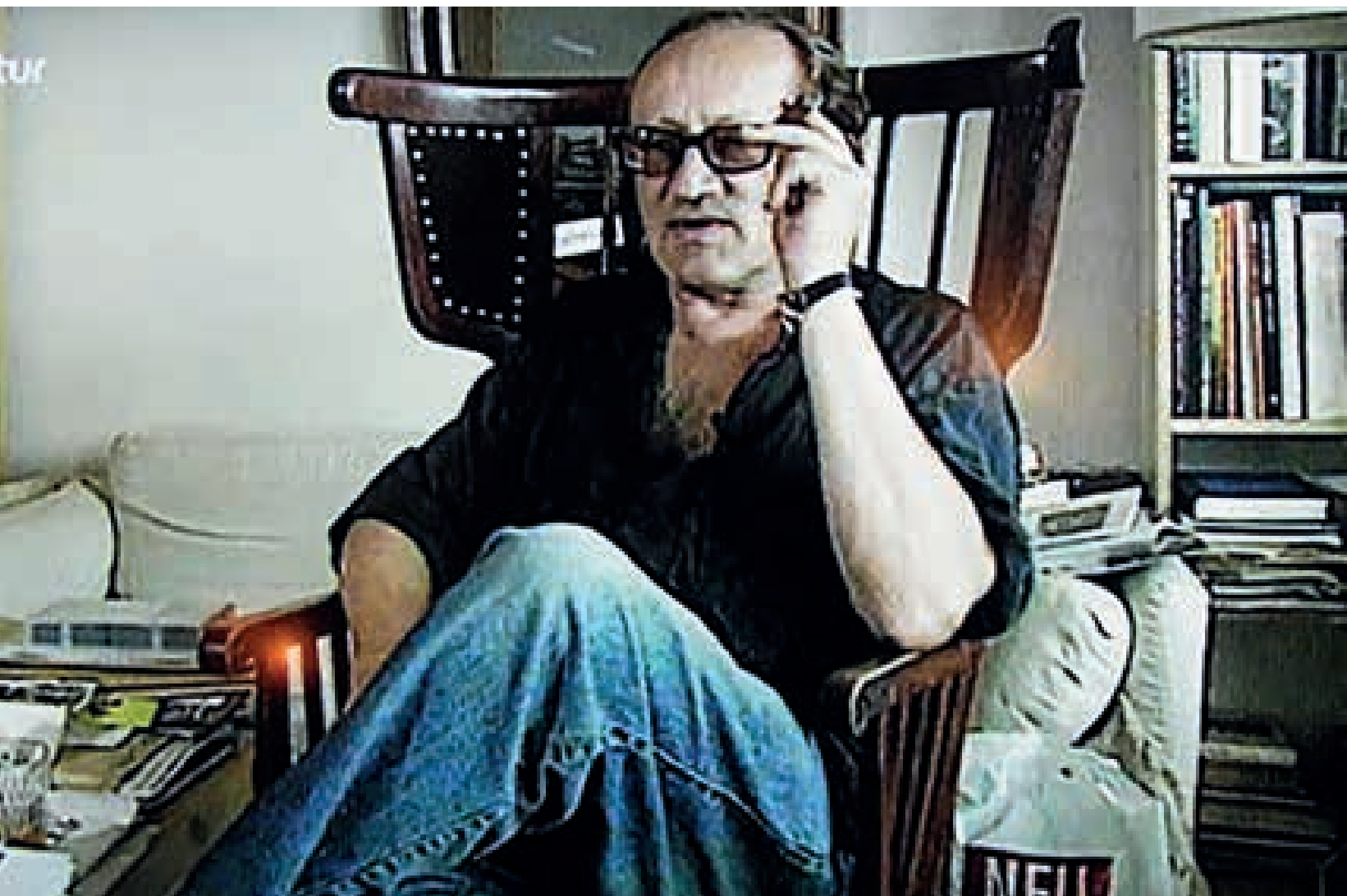
I prinsippet er det veldig enkelt: Man bare begynner et sted, og så handler det om å fylle på og fylle ut. Den tidligste Brecht-bibliografien jeg kjenner, er fra 1949 og på bare seks små sider, men reker like fullt å ha med en seksjon IV, *Übersetzungen* (oversettelser) og en seksjon V, *Über Brecht* (om Brecht). De tre første seksjonene prøver å dekke *Bühnenstücke* (arbeider for scenen), *Gedichte* (dikt) og *Allgemeines* (essays).⁵

Når bøker en gang skal skrives som kataloger, forestiller Walter Benjamin seg, vil det oppstå et «fortreffelig skriftstykket der meningenes verdi er nummererte uten at de dermed vil bys ut til salg». ⁶ I den andre kjente Brecht-bibliografien fra 1957,⁷ ett år etter Brechts død, er bidragene blitt så mange at de er nummerte, nesten som auksjonsobjekter som likevel ikke «bys ut til salg». Denne bibliografien har to hoveddeler, én katalog over tekster av Brecht og én katalog over tekster om Brecht. Den tredje Brecht-bibliografien synes å ha sprengt sine egne rammer: Gerhard Seidels forsøk fra midten av 1970-tallet later til å ha vært planlagt i fire bind (samt indeks og register), men meg bekjent ble bare første bind utgitt.⁸

«Meningenes verdi», altså hvilken verdi et forfatterskap har, kan til en viss grad kvantifiseres: Henrik Ibsen, Knut Hamsun og Bertolt Brecht er alle populære forfattere, og derfor kommer deres verker i stadig nye opplag og utgaver, og det skrives flittig

AV FINN IUNKER





Heiner Müller var kjent som et glitrende intervjuobjekt, her på ZDF-kultur.

om dem. Dette gjør bibliografisk arbeid møysommelig (alt skal registreres) og dynamisk (det kommer stadig nye bidrag), men også umulig (ingen kan vite om alt er tatt med). Ikke minst er det et akkumulativt arbeid: Som med Brecht kan noen begynne et sted og andre fortsette der den første slapp. Dessuten vil det alltid være snakk om en eller annen form for avgrensning. Man kan ikke få med alt. Et ganske vanvittig prosjekt i så måte et forsøk på å analysere *alle* oppsetninger av Aiskylos' *Agamemnon*, globalt og til alle tider.⁹

Alle disse elementene er aktive i Florian Vaßens Müller-bibliografi. Selv om vi her i Norge liker å tro det motsatte,

utgjør Heiner Müllers verker et vesentlig forfatterskap, også globalt; han er ikke like *hot* som tidligere, men det skrives som aldri før. En ny utgave av hans verker i tolv bind pluss registerbind ble slutført i 2011, men en nyutgave av bind 1 (dikt) er allerede under planlegging. I 2003 kom det en *Heiner Müller-Handbuch*, faktisk med et langt større omfang enn en tilsvarende håndbok om Kleist (!), og nå i år, skjønt med copyright for i fjor, er det altså kommet en katalog på 1800 sider.

Müller internasjonalt

De første 670 sidene sidene er viet Heiner Müllers egne tekster, i alle utgaver

og med alle kjente oversettelser. Her finner man blant annet Øyvind Bergs oversettelse av *Wolokolomsker Chaussee* (s. 75). De neste drøye 1100 sidene (bind II/1 og bind II/2) er et forsøk på å registrere alt som finnes av sekundærlitteratur. Her finner man blant annet min egen hovedfagsoppgave fra 2002 (s. 1585).

Dette er allikevel ikke den første Müller-bibliografien. Florian Vaßen utarbeidet selv, sammen med Ingo Schmidt, en første utgave for tyve år siden, med samme tittel,¹⁰ og i mellomtiden har Olav Schmitt laget en prisverdig oversikt for Müller-håndboken.¹¹

Arbeidet har satt som en avgrens-

ning i tid alle kjente bidrag før 1.1.2012, og til tross for det høye sideantall er det mye som ikke er tatt med. Utelatt er fremfor alt pressemeldinger, med unntak av en del fra tiden rundt Heiner Müllers død 30. desember 1995, men heller ikke eksamensarbeider om Müller er tatt med (magister- og masterarbeid, samt såkalt *Staatsexamen*), med unntak av dem fra utlandet, herunder altså mitt eget.

Det eneste jeg savner, er et ekstra register, der de utenlandske bidragene er systematisert etter land eller språkområder. Den internasjonale resepsjonen av Heiner Müller er stor, og man sitter med inntrykk av at han har hatt størst gjennomslag i USA, men skrives det mer om Müller i Frankrike enn i Sverige? Man finner ikke svar på slike spørsmål ved å gå til personregisteret, som likevel avslører at svenske Lars Bjurman har gjort en betydelig innsats som oversetter og kommentator, noe som for øvrig underkjennes fullstendig i håndbokens kapittel om resepsjonen i Skandinavia.¹² Som bokanmelder er det vanskelig å vurdere i hvilken grad et landregister ville ha sprengt verkets rammer, men savnet er der. Bibliografien i *Heiner Müller-Handbuch* tyder forresten på at Müller har hatt større gjennomslag i Frankrike enn i hele den engelskspråklige verden, målt i antallt oversettelser (33 mot 20).

Florian Vaßen har selvsagt ikke klart

seg uten assistanse. Han har kunnet støtte seg både til sin forrige bibliografi, samt til Olaf Schmitts bibliografi i håndboken, og han har fått hjelp fra en rekke personer for å dekke det store utland. Det er en vesentlig styrke ved prosjektet at Vaßen har saumfart hele kloden på jakt etter bidrag om Müller, og kanskje nettopp derfor er det et savn at bidragene i verket ikke er systematisert etter land eller språkområder. Vaßen hatt hele fire informanter fra Norge,¹³ fem fra Brasil, to fra Polen, en fra Sør-Afrika, fem fra Japan og så videre over flere sider.

Müller i Norge

Den norske Müller-resepsjonen synes å begynne i 1986 med et temanummer av *Spillerom* (3/1986), der Gunnar Nyquist har oversatt en rekke tekster. Flere av tekstene hans har siden den tid vært iscenesatt i Norge: Elsa Kvamme var først ute med et forsøk på å sette opp *Die Hamletmaschine* på Nationaltheatret i 1987, men forsøket later til å ha strandet fordi hun ikke fikk skuespillerne med seg.¹⁴ Roy Lie Jonassen klarte å bringe flere oppsetninger til premiere mellom 1988 og 1991, mens Baktruppens oppsetning eller frie bearbeidelse av *Germania Tod in Berlin* kan sies å ha definert både denne gruppens identitet såvel som Heiner Müllers status i det norske teaterlandskapet. To oppsetninger på Den Nationale Scene på 1990-tal-

let sementerte bildet av Heiner Müller som en lukket, kald, postmoderne og fullstendig uspillbar tysk dramatiker.

Tekstene hans har like fullt funnet en fortsettelse i Norge, etter Müllers død, fremfor alt i tidsskrifter som *3t. Tidsskrift for teori og teater*, *Vagant* og *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. Så langt er Øyvind Bergs nevnte oversettelse av *Wolokolamsker Chaussee* på Kolon Forlag i 1995 den eneste bokutgivelsen i Norge, men også andre stykker er oversatt i sin helhet, som *Die Hamletmaschine*, *Quartett* og *Bildbeschreibung*.

Til tross for at han er blitt flittig diskutert i teatermiljøer, synes ikke tekstene hans å ha tiltrukket seg noen særlig akademisk interesse her i Norge. Unntakene finnes, men de er ikke stort mer enn som så: unntak. Det er synd, for etter at støyen rundt Heiner Müller som moteforfatter har lagt seg,¹⁵ burde dørene stå åpne for mer produktive møter med hans særegne og på alle måter utfordrende univers. For eksempel er hans utallige intervjuer simpelthen glimrende litteratur, og de opptar tre tykke bind i verket (til sammen cirka 2800 sider!). Særlig er alle samtalenene med Alexander Kluge inspirerende lesning for enhver med interesse for for tiden såvel som nåtidig kunst, litteratur og teater.

«Ensomme tekster»

Da Heiner Müller i 1977 i et brev til



Baktruppens Heiner Müller-oppsetning, *Germania Tod in Berlin*, Frascati, Amsterdam 1989. Foto: Bob van Dantzig

Baktruppens Heiner Müller-oppsetning, *Germania Tod in Berlin*, Høvikodden Kunstsenter, Oslo 1989. Foto: Sven Åge Birkeland.

Brecht-forskeren Reiner Steinweg antyder at hans eget arbeid var «ensomme tekster, som venter på historie»,¹⁶ var det lett å forstå utsagnet som i overkant kokett ettersom Müller da var på god vei til å bli en verdensstjerne, men tekstene hans virker i dag mer ensomme enn noen sinne. Hva tekstene venter på, om noe overhodet, er uklart, men jeg er sikker på at de ville virke forfriskende på yngre norske forfattere som har unngått den nevnte støyen rundt ham.

Florian Vaßen betoner i sin innledning at Müller-forskningen nå har fått et nytt fundament. Ja, han går så langt som til å hevde at vitenskapelig omgang med Müllers tekster ikke lenger vil være mulig uten denne bibliografien.¹⁷ Det høres kanskje drøyt ut, men når man tenker seg om, har han helt rett. Et systematisk arbeid med Müllers arbeid har med denne bibliografien tre bein å stå på: den nye verkutgaven, håndboken og altså Vaßens monumentale verk. Det ville simpelthen være veldig merkelig dersom man skrev en vitenskapelig artikkel om Heiner Müller og ikke på noe tidspunkt konsulterte bibliografien, eller for den saks skyld håndboken.

NOTER

- 1 «Das Durchschnittswerk des heutigen Gelehrten will wie ein Katalog gelesen sein. Wann aber wird man soweit sein, Bücher wie Kataloge zu schreiben?» Walter Benjamin, «Lehrmittel», i *Einbahnstraße* (1928), sitert etter *Gesammelte Schriften*, red. av Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972 ff., bd. IV/1, s. 105.
- 2 Se hhv. www.nb.no/bibliografi/hamsun og www.nb.no/bibliografi/ibsen.
- 3 Kaare Haukaas, Nordahl Griegs forfatterskap: bibliografi, utgitt til Harald Griegs femtiårsdag, Oslo 1944.
- 4 Til Nordahl Griegs forfatterskap er det også utarbeidet en senere bibliografi av typen (b); Alt Kryhlmann, Nordahl Grieg bibliografi 1945–1962, Oslo 1964[?].
- 5 Gerhard Nellhaus, «Brecht-Bibliographie», i *Sinn und Form. Sonderheft Bertolt Brecht*, Potsdam: Rütten & Loening 1949, s. 259–264.
- 6 «[...] so entsteht ein vortreffliches Schriftwerk, in dem der Wert der Meinungen beziffert ist, ohne dass sie deswegen feilgeboten sind.» Walter Benjamin, samme sted, jf. n. 1.
- 7 Walter Nubel, «Bertolt Brecht-Bibliographie», i *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht*, Berlin: Rütten & Loening 1957, s. 479–623.
- 8 Gerhard Seidel, *Bibliographie Bertolt Brecht. Titelverzeichnis. Band 1*, Berlin og Weimar: Aufbau-Verlag 1975.
- 9 Fiona Macintosh (m.fl., red.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford: Oxford University Press 2005.
- 10 Ingo Schmidt og Florian Vaßen, *Bibliographie Heiner Müller*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1993 (bd. 1) og 1995 (bd. 2).
- 11 Olav Schmitt, «Bibliographie», i Hans-Thies Lehmann og Patrick Primavesi (red.), *Heiner Müller-Handbuch*, Stuttgart og Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003, s. 450–504.
- 12 Knut Ove Arntzen, «Skandinavien», i *Heiner Müller-Handbuch*, s. 390–394.
- 13 Jeg er en av dem. Kanskje gjør dette meg mindre habil til å kommentere verket, men det får stå sin prøve.
- 14 Arntzen, «Skandinavien», s. 392.
- 15 Den norske støyen toppet seg på mange måter med en redselsfull nekrolog forfattet av daværende teaterkritiker i *Dagbladet*, Hans Rossiné, jf. hans «Omstridt tysker», i *Dagbladet* 7.1.1996, s. 4. Her uttrykker Rossiné – i en nekrolog! – nærmest lettelse over at Müller ikke er blitt flittigere spilt på norske scener. Han lurer på om norske institusjonsteatre har kviet seg for å spille ham fordi de frie kompaniene i så stor grad «har gjort Müller til deres», og medgir forsåvidt at «det er i tilfelle en bemerkelsesverdig holdning til en samtidig europeisk dramatiker». Like fullt konkluderer han: «Men jeg vet ikke om jeg vil være først ute med å beklage den.»
- 16 Heiner Müller, «Verabschiedung des Lehrstücks», i *Werke*, red. av Frank Hörnigk, bd. 8 (Schriften), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, s. 187.
- 17 «Die Müller-Forschung wird – so meine Zuversicht – durch diese Bibliographie neue Impulse erhalten; wissenschaftliches Arbeiten zu Müller wird ohne sie nicht mehr möglich sein [...]», s. 18.



The Answering Machine, Teatro LOT 2013. Scenese ttelsen ble gjenopptatt i anledning jubileumsseminaret for Finn Iunker i Lima, juli 2014. Foto: Teatro LOT

It was twenty years ago in May

(Lima): I anledning premieren på *The Answering Machine* i Peru 24. juni arrangerte kompaniet Teatro LOT et seminar tilegnet Finn Iunker. Det er 20 år siden Iunkers debut som dramatiker, og i dette foredraget diskuterer han denne teksten.





Det er virkelig fantastisk å bli invitert helt til Peru bare fordi jeg skrev et stykke i Nederland og Tyskland for 20 år siden. Det er rart og fint, og sånn skal det være.

The Answering Machine var mitt første stykke, men det var ikke første gang jeg skrev for teater. I 1992 og 1993 lagde jeg flere mindre forestillinger, som oftest sammen med andre og alltid i en setting der tekst bare var ett av flere sceniske elementer i en ellers *likestilt dramaturgi* – begrepet var den gang på alles lepper. Det er viktig å huske dette utgangspunktet, for da Hans-Thies Leh-

mann lanserte sin idé om et «postdramatisk teater» i 1999, befant jeg meg et helt annet sted, og jeg hadde vært der lenge. Hovederfaringen fra tiden før 1994 var at den dramatiske teksten måtte være robust nok til å tåle møtet med teatrets maskineri, men den virkelige innsikten ligger i at den, med et lån fra Goldoni, er en tjener for to herrer, teatret og litteraturen. William hadde aldri blitt Shakespeare hvis han bare hadde tjent en av dem.

DasArts

Våren 1994 ble det startet en ny skole i Amsterdam, DasArts, som var tenkt som en slags tumleplass for skuespillere og regissører, dansere og koreografer. Til dette teaterlaboratoriets aller første semester var det tatt opp seks nederlendere og seks tyske studenter fra såkalt anvendt teatervitenskap i Gießen – og en nordmann. Etter innledende uker i Amsterdam reiste vi til Gießen og deretter til Frankfurt am Main før vi returnerte til Amsterdam. Ved avslutningen var *The Answering Machine* ikke bare skrevet ferdig, men også trykt for aller første gang som et eget hefte, og underveis hadde det også rukket å bli spilt både i Gießen og i Frankfurt, regissert av amerikanske John Jesurun. Det var ti hektiske uker, og skolen var så fersk at ingen egentlig forstod hva den var ment å være, slik at den var åpen for alle typer sceniske eksperimenter.

Anno mundo

Da jeg reiste fra Bergen til Amsterdam, hadde jeg imidlertid helt oversett det faktum at jeg nå ikke lenger kunne skrive på norsk. Av en eller annen grunn stoppet det helt opp: Jeg var vant til å uttrykke meg på andre språk, men jeg hadde åpenbart aldri forsøkt å tøye fantasien, slik man er nødt til når man skriver, på andre språk enn mitt morsmål. Resultatet var at ikke bare selve skrivingen stoppet opp; hele jeg holdt på å implodere. Tanke, tale og skrift var et eneste stort rot. Jeg har aldri følt meg så bundet til egen skriving som da. Så

lett det er for en danser, tenkte jeg.

Min *Answering Machine* blir gjerne forkortet som «AM», men jeg ser at dere i Teatro LOT her i Lima forkortet *The Answering Machine* som «TAM». Begge forkortelsene sier noe vesentlig om teksten, tror jeg. For å begynne med en av dem. Tam. Tam. Tam-tam. Ta-ta-tam. Ta-tam. (*Finn Iunker synger nå noen vers fra Piafs vise «Padam, padam», utrolig elegant:*)

Tatam, tatam, tatam

Il arrive en courant derrière moi

tatam, tatam, tatam

Il me fait le coup de souviens-toi

The Answering Machine er et stykke musikk. I begynnelsen var det en beat. «And. A few suggestions. For you.» Ta. Ta-ta-tam-ta. Tam-tam.

Forkortelsen «AM» forteller en annen historie. Min reise med DasArts var en reise fra Amsterdam til Amsterdam, via Gießen og Frankfurt am Main, så å si en reise fra Am til Dam eller fra A til M. Jeg så også at «AM» er en forkortelse for *anno mundo*, verdens år, det vil si det året verden ble skapt, for min del et *rather big bang* hvor en ny eksistens i språklig eksil skulle skapes.

I begynnelsen var det ingen intelligens. Men det var minner. Plutselig husket jeg fraser fra popsanger (særlig The Beatles), hele scener fra filmer og skuespill, og nesten hele T.S. Eliots *The Waste Land*, som jeg tidligere hadde lært meg utenat. Alt sammen på engelsk, som i min situasjon ikke lenger var et fremmedspråk, men et reservoar av tilgjengelig *hjemmespråk*. Alt var tilgjengelig.

Danse, tenke

Hjemme i Bergen hadde jeg studert logikk og funnet strukturene usedvanlig vakre. Musikk og logikk er for meg to sider av samme abstraksjon. Det jeg hadde studert, var et enkelt system som binder setninger sammen til mer komplekse ved hjelp av bindeord (konnekter) som «og», «eller», «ikke» og «hvis ...

THE ANSWERING MACHINE ble skrevet på engelsk under et opphold i Nederland og Tyskland i 1994. I regi av John Jesurun ble det første gang vist 29. mai 1994 i Gießen. Første regulære produksjon var ved belgiske tg STAN med premiere i Bergen i desember 1994, produsert av B.I.T. Teatergarasjen. Stykket er senere spilt i Danmark, Sverige, Finland, England, Nederland, Belgia, Tyskland, Italia, Portugal, Østerrike, Canada og Peru. *The Answering Machine* fikk peruansk premiere i mai 2013, produsert av kompaniet Teatro LOT og regissert av Carlos Cueva. I juni 2014 ble forestillingen vist under et jubileumsseminar om *The Answering Machine*.

så». Hvis det regner, så er gatene våte.

En ting var at jeg nå med denne enkle logikken kunne prøve å strukturere mine stadig veldig forvirrede tanker, en annen at jeg allerede hadde brukt denne type språk i et arbeid for scenen i 1992. Den gang hadde jeg stått på scenen med et hjemmesnekret inventar av to verb («tenke» og «danske»), to substantiver («tanke» og «dans»), tre pronomen («jeg», «du» og «vi») og de nevnte konnektivene, som så ble brukt til å improvisere frem setning etter setning, der det ofte kræsjet, men ikke alltid.

Hvis ... du ... tenker ... og ... jeg ... ikke ... danser ..., så ... kan ... vi ... danse ... tanken ... som jeg ... ikke ... tenker.

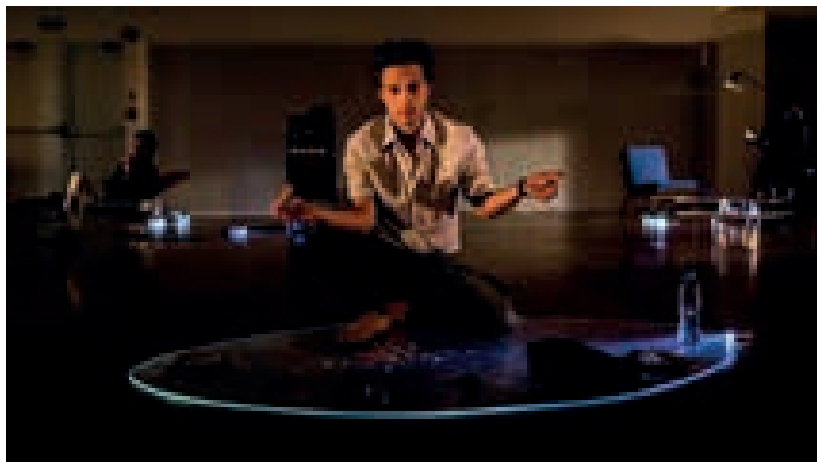
Spørsmål og svar

Jeg har aldri likt tittelen på stykket. Hvis jeg hadde vært ved mine fulle fem, hadde jeg aldri valgt en tittel som refererte til en tåpelig dings og i tillegg var en allusjon til Heiner Müllers ikoniske *Die Hamletmaschine*. Men i min nye, fremmedspråklige tilværelse var jeg også ute av stand til å forstå vanlig språk på et figurlig nivå. Alt var konkret. En *answering machine* var for meg ikke en telefonsvarer, men simpelthen en maskin som produserte svar. Dessuten var man også på denne tiden fullstendig bedøvet av tanken på at «kunsten skal ikke gi svar, bare stille spørsmål», noe jeg aldri har forstått, slik at jeg like godt kunne bevege meg i motsatt retning.

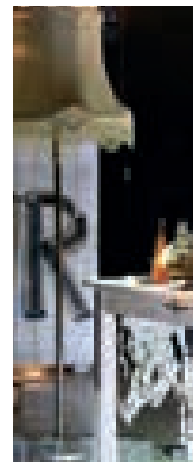
Ikonoklasme anno 1994

Når det figurlige nivået er lammet, spiller det vel liten rolle om man legger alle kortene på bordet? Hvordan får man en idé ned på papiret? Slike spørsmål stilte jeg, og bildene som oppstod, var ofte både rare og teatrale. Jeg kunne se for meg en gruppe mennesker som stod rundt et bord og la alle kortene på det. Alle! Jeg kunne se for meg den samme gruppen som tok ideer frem fra lommen, i alle former og farger, og prøvde å få dem ned på papiret. Ideene kunne ta fyr eller eksplodere eller klekkes ut og bli sommerfugler.

Viktigere var det at jeg sakte, men sikkert fjernet alle disse bildene fra tek-



The Answering Machine, Teatro LOT 2013. Foto: Teatro LOT



The Answering Machine, regi: S

sten jeg skrev. Jeg har, som alle andre, en visuell fantasi, men bildene jeg lager mens jeg skriver, pleier å stivne ganske fort, slik at jeg prøver å klare meg uten dem i den ferdige teksten. Slik var det også i 1994. *The Answering Machine* er ikke en hermetisk tekst, til tross for det grafiske førsteinntrykket den etterlater. Tvert imot er det en åpen tekst som lengter etter *levende bilder*. Som teatret, ikke jeg, skal skape på scenen.

Mikroscener

The Answering Machine er bygget opp av det jeg vil kalle mikroscener, en slags moduler som kan bestå av ett eller flere ord, små dialoger, monologer eller «polyloger» (samtale mellom flere enn to). Regelen under skrivingen var at hver slik modul eller mikroszene måtte kunne iscenesettes på minst tre måter for å få innpass i den ferdige konstruksjonen, og med konnektivene prøvde jeg å binde dem sammen til større moduler. Konnektivene fikk hos meg en slags poetisk betydning. I naturlige språk kan «og» fungere nærmest som «+», som i «ung og vakker», men ofte struktureres elementene også i tid, slik at «jeg stod opp og gikk på jobb» ikke uttrykker det samme som «jeg gikk på jobb og stod opp», siden «og» her må forstås mer som et «og så» – det jeg under skrivingen kalte Den episke partikkel. «Og (så)» var en *story* (temporal struktur), «hvis ... så» var et plott (kausal struktur). Resten var valg («eller») eller avvisning («ikke»).

Drama som kunstig intelligens

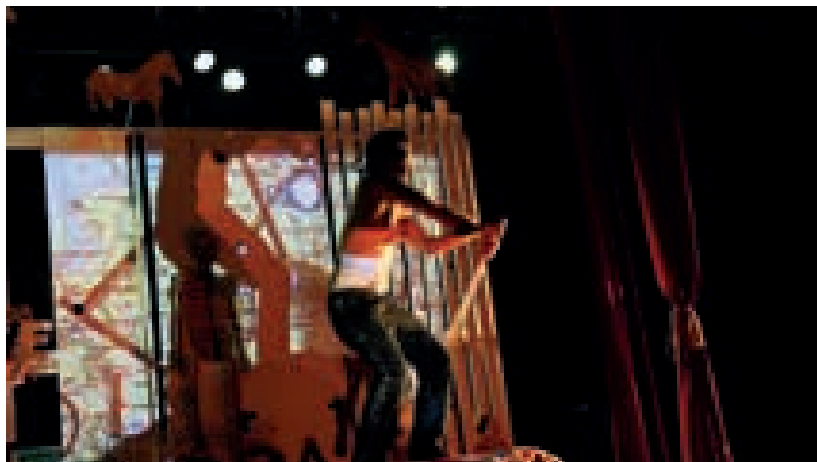
Forbundet med alt dette var også en annen fascinasjon på denne tiden: kunstig intelligens. Nylig bestod et computerprogram den såkalte Turing-testen som sier at når det ikke lenger er mulig å vite om den man «snakker med» på skjermen, er et program eller ikke, har programmet vist en slags «intelligens». Programmet som nå er utviklet, gir seg ut for å være en selvsikker, 13 år gammel gutt. Siden en 13 år gammel gutt normalt er alt annet enn sikker på seg selv, samtidig som han gjerne vil vise hele verden at han er nettopp det, er personligheten kanskje i sitt vesen så kunstig at selv en kunstig personlighet kan virke ekte.

I 1994 kjente jeg til to slike programmer. Det ene hadde jeg lest om i en bok: *Parry the Paranoid*. Han stolte ikke på noen. Det virket som om han var på flukt fra mafiaen, men han ville helst ikke snakke om det. Det andre programmet hadde jeg med meg på en diskett, *Eliza the Psychotherapist*, som jeg forsøkte å føre en samtale med og som nå og da produserte responser som jeg kunne bruke. («Are you saying no just to be negative? No. You are being a bit negative.»)

For meg var det meste av såkalt pragmatisk eller handlingsorientert litteratur (romaner og skuespill) en form for kunstig intelligens. Man sitter og leser, og opp fra bokstavene stiger en lys



Saila Hyttinen. Verk Produksjoner, samproduksjon Black Box Teater 2008.



The Answering Machine, regi: Saila Hyttinen. Verk Produksjoner, samproduksjon Black Box Teater 2008.

levende Hedda Tesman eller Emma Bovary med vage lensler og med selvut-slettende kjedsomhet. På scenen skaper skuespilleren (kunstig) liv av de replikkene som ser så statiske ut på papiret. Av den grunn trekkes mange forfattere mot teatret, og attraksjonen synes å være gjensidig, for skuespilleren trenger intelligensen fra en god tekst mens han eller hun står på scenen.

I 1994, i min fremmedspråklige tilværelse, var det helt nødvendig for meg å bruke skrivingen til, slik jeg så det, å *gjenskape* min egen intelligens. Og den bygget jeg opp på kunstig vis, ved hjelp av logikk, fragmenter fra dikt, filmer og sanger, og med forsøksvise samtaler med Eliza the Psychotherapist. Er *The Answering Machine* dermed et kunstig stykke? Hva er i så fall et ekte stykke? Under skrivingen må jeg ha vært som en selvsikker, 13 år gammel gutt, for jeg var ikke sikker på noe som helst. Av den grunn, tror jeg, finnes det i *The Answering Machine* rikelig med kulde og kynisme, men også en slags vaklevoren menneskelighet.

Nøkkelen i Kina

Til slutt vil jeg gjerne utdype noen svar jeg for noen dager siden ga til en journalist fra *El Comercio*.*) Han ville vite hvordan jeg gikk frem for å bryte den konvensjonelle dramaturgiens regler, og han ba meg kommentere det faktum at alle mikroszene i *The Answering Machine* kan spilles av både kvinner og menn.

For det første, og det er viktig. *The Answering Machine* er ikke et forsøk på å bryte regler, snarere strever stykket med å lage dem, slik at form og tema kan fungere godt som en enhet. Det er like fullt viktig å forstå, særlig for yngre dramatikere som står rådløse overfor et teatermaskineri, at dramaturgien, inkludert det meste av dramateori fra Aristoteles til Hans-Thies Lehmann, ikke er annet enn et analyseredskap. Det har ingen hensikt for en dramtiker å analysere et skuespill før han har skrevet det, men sørgelig nok forhindrer ikke dette teaterfolk fra å innprente i unge talenter at du må skrive inn en spenningskurve her, en kontrast mellom rolle-lene der. Et dramatisk verk er som et hus, og dramaturgien er som en nøkkel. Man bruker nøkkelen til å åpne huset og til å bli kjent med alt som finnes i huset. Men man kan ikke bygge et hus med en nøkkel.

For det andre, og det er viktigere. Det stemmer at *The Answering Machine* ikke strever etter å bestemme om den som fremfører det ene eller det andre tekstfragmentet, er en mann eller en kvinne. Men slik er det med alle mine tekster for teater. Jeg forsøker ikke å diskriminere noen, hverken med hensyn til kjønn, etnisitet eller alder. I Norge klages det ofte over at det er for få roller til kvinner, særlig til eldre kvinner, og slik er det kanskje her i Peru også. Men denne sytningen skyldes bare at vi er så bedøvet at naturalismen, den merkelige

trangen til å reprodusere virkelighet på teaterscenen, at vi ikke merker hva som skjer.

I Norge er vi veldig stolte over at Ibsen spilles i Kina, men vi ville aldri tillate at en skuespiller med asiatiske utseende stod på scenen i Norge og fremstilte Fru Alving. At ingen forstår hvor rasistisk dette er, er simpelthen grufullt. Men det konvensjonelle teatret diskriminerer ikke bare på bakgrunn av rase. Vi finner oss ikke i noe som helst. Vi luker ut alle. Vi trenger en neger hvis vi skal spille *Otello*, men bare da. Eldre som yngre, kvinner som menn: Vi vil ikke ha noe som kan forstyrre den stereotypiske forståelsen av rollen. Hvis du halter: glem det. Hvis du er neger eller guling, for gammel eller for ung, blind eller døv, hvis du ikke snakker korrekt norsk: glem det. Hvis du sitter i rullestol, kan vi bruke deg i *Endgame*, men du kommer ikke inn på teaterskolen hvis du sitter i rullestol, så bare glem det. Etter 20 år med *The Answering Machine* synes det passende å slutte med et spørsmål, og med det takker jeg dere alle så mye for oppmerksomheten: Er det virkelig sånn vi vil ha det i 2014?

(Foredrag holdt i Lima, Peru, 25. juni 2014).

NOTER:

*) *El Comercio* er en stor peruansk dagsavis.
– [http://en.wikipedia.org/wiki/El_Comericio_\(Peru\)](http://en.wikipedia.org/wiki/El_Comericio_(Peru))

Lenge levde folke-teatret

Skattebetalernes teater skal være et tilbud for alle som bor i Norge, ikke bare de med en solid økonomi, skriver Hans P. Henriksen.

Artikkelen «Lenge leve hybridteateret», i Shakespearetidsskriftet nummer 1 2014, nevner Carl Morten Amundsen meg flere ganger som en målbærer for kritikken av «hybridteatermodellen». Derfor dette korte svar.

Jeg er enig i alt Carl Morten Amundsen skriver. Det er en hyllest av folketeaterideen. Troen på folketeatrets samfunnskontrakt ser det derfor ut til at jeg og Amundsen deler. Amundsen unngår allikevel å kommentere ett viktig trekk ved «hybridteateret» som skiller det fra folketeatret: billettpriser.

Billettprisene har i gjennomsnitt steget 150 % mer enn den generelle lønns- og pristigning i samfunnet fra 1987 (1) og fram til i dag (2). Det vil si at det er 150 % dyrere å gå i teatret i dag enn i 1987 (3). Fra 2015 øker Nationaltheatret sine billettpriser med ytterligere 15 % (4).

En samfunnskontrakt som bygget på folketeaterbevegelsen, som var et bærende premiss for norsk teaterfi-

nansiering fra krigen og fram til 1980, var at tilbudet skulle ha høy kvalitet, være bredt og nyskapende, *samt tilgjengelig for de med lavere inntekt*. Det siste er fjernet i «hybridmodellen». Dette er politisk villet og formulert. Det er satt ut i livet de siste 35 årene av flere og skiftende regjeringer.

Det at det har lyktes å få det til å se ut som om tilbudet i dag er nærmest det samme, om ikke bedre, som for 30 – 40 år siden hva gjelder bredde og tilgjengelighet, er et informasjonsmessig kunststykke som må tillegges profesjonelle informasjonsavdelinger, NTO og politikere som har ønsket seg denne utviklingen. Realiteten er en ganske annen: Siden 1980 har prosentandelen av de 6 største teatrenes budsjetter, som ikke kommer fra offentlige bevilgninger, steget fra ca 10 % til ca 25 %. Samtidig har de offentlige overføringene steget med 150 % i denne perioden regulert for lønns- og prisvekst (konsumprisindeksen). Det vil si at inntekter i kroner og øre som tas inn på billettsalg har steget formidabelt på 34 år. Det er en vesentlig endring. Det skaper store føringer for reperatoar og prising.

Det har ødelagt folketeatermodellen, slik kulturarbeidere for Civita/Minerva for tiden vil ødelegge folkebibliotekene.

Stjålne klær

Det påfallende er at teatermiljøet ikke har reagert på denne utviklingen gjennom disse 35 årene. Andre miljøer har vaktet tempelet sitt bedre, slik for eksempel bibliotekarforeningen reagerte da de blå-blå i fjor ville nulle krim fra innkjøpsordningen.

Av liberale hensyn. Bibliotekforeningens slående argument var: «skal ikke de som ikke har penger til å kjøpe bøker kunne lese krim»? At åpne sosialister som Amundsen aktivt tilslører denne nyliberale utviklingen når den skjer i teatret er for meg vanskelig å forstå. Det kan virke som Jan P. Syses utsagn «de stjal våre klær mens vi badet», fremdeles har gyldighet for venstresidens kulturpolitikk. Det er bare uklart hvem som har stjålet hva. Kanskje liberalistene har stjålet folketeatrets klær, mens sosialistene har overtatt liberalistenes innhold. Den rådende statskapitalismen har åpenbart støtte i alle leire, og da er det viktig å spille på lag med makten uavhengig av hva man koloniserer: kunst, journalistikk, sykehus, skoler, jernbaner eller teater.

Folkebibliotekene er en viktig grunnstein i det norske demokratiet. Det var folketeatret også. Folketeatret har forsvunnet. Vi burde stå sammen for å gjenopprette det. Det var grunnleggende for legitimeringen av den offentlige støtten til teater etter krigen. Det er uklart hva som skal legitimere oss i framtiden. Popularitet og egeninntekt? Kvalitet og tilgjengelighet har noe med hverandre å gjøre når det gjelder offentlige tilbud. Skattebetalernes teater skal være et tilbud for alle som bor i Norge, ikke bare de med en solid økonomi.

Hans P. Henriksen, regissør, professor på KHiO

- 1) NOU 1988: 1 Scenekunst «koster billetten på en profesjonell teaterforestilling i dag fra 50 til 150 kroner, med et gjennomsnitt på 70-75 kroner». (s. 242)
- 2) Priser hentet fra Nationaltheatrets og Det Norske Teatrets nettsider 2014
- 3) Utregning av konsumprisindeksen fra statistisk sentralbyrå
- 4) Nationaltheatrets nettsider 2014: «Priser».

Status: Stillstand

«Kan dere ikke bare fortsette forestillingen», slik lød en kommando fra sal til scene under folkemøtet i Schaubühnes *Ein Volksfeind* i Oslo. «Vi er et norsk publikum, ikke ta kontakt med oss», var en hørbar og gjentakende kommentar på veg ut av salen. Jeg hadde vanskelig for å tro at akkurat det var sant, det som var ment var nok heller, «vi er et norsk publikum, ikke konfronter oss.» La oss nordmenn for guds skyld ikke se at samfunnskrefter kan påvirke familielivet! En kan lett bli paranoid på det norske publikums vegne på en kveld som denne. Var grunnen for at forestillingen falt i smak at den ga mulighet for, i alle fall for en stund, å leve seg inn i et deilig Ibsenskt familiedrama?

Det er tjuefire år siden Ibsen tok en tur tilbake til Norge med den første Ibsenfestivalen, altså lenge etter et ubehag ved tomheten i Ibsen hadde oppstått her hjemme, og enda lengre etter at Brecht hadde gått hardt ut mot Ibsen og det borgerlige teater han representerte, et teater Brecht mente virket handlingslammende og søvndyssende. Brecht prøvde på tross av sin kritikk å gjøre det samme som Ibsen; å få menneskene til å se verden som den er; en verden full av løgner. Men de ble begge raskt konvertert til konserverte trekkplaster...

Vi kan bruke mye tid på å



AV HANS H. HENRIKSEN



AV SYNNOVE RYUM

diskutere virkemidlene teamet fra Schaubühne benyttet, og i hvor stor grad de lykkes, alt for å unnå den egentlige diskusjonen. Diskusjonen som ikke lenger er; kan teater virkelig være politisk handlingskapende, men derimot; tørr vi å la det være det, eller har vi for mye å miste til ikke å la forestillingen fortsette...

*Synnøve Ryum, Master student,
Senter for Ibsenstudier*

*Open letter to members of
the Union of Theatres of
Europe meeting in Israel
13 -16 November 2014.*

Dear members of the Union of Theatres of Europe,

We write as citizens of various countries in Europe, as enthusiastic patrons of independent and challenging theatre, and as people who cannot forget the terror visited on the civilian population of Gaza in July and August this year.

We note with some amazement that the Union of Theatres of Europe is about to hold its general assembly in Israel, a country that is not in Europe. We note with equal surprise that the current president of the Union of Theatres of Europe, Ilan Ronen, is Israeli.

Ronen is the artistic director of Habima, the national theatre of Israel. His name became familiar to a wider public in Europe in 2012, when he argued that Habima could not refuse to per-

form in Israel's illegal settlements, including Ariel, in the West Bank: 'Like other theatre companies and dance companies in Israel, we are state-financed, and financially supported to perform all over the country,' he told the Observer newspaper in the United Kingdom. 'This is the law. We have no choice. We have to go, otherwise there is no financial support.' This is the line Ilan Ronen continues to take.

In the spring of 2014, an open letter was sent to Norway's National Theatre (NT) asking it to withdraw from the partnership with Habima. The National Theatre responded by asking Habima to stop performing in the illegal settlements, as a pre-condition for continuing their collaboration. However Habima's director explicitly refused to meet this pre-condition. Then in August came the Israeli assault on Gaza that left 2,000 Palestinians dead – 500 of them children – and over 10,000 injured. A further petition against NT's collaboration was delivered to them, signed by actors from a range of Norwegian theatre companies. Responding to the controversy the Haifa-based Palestinian theatre, ShiberHur, did decide to withdraw from the project. Nevertheless, and despite Habima's refusal, the National Theatre dropped its principled pre-condition, and decided to continue its partnership with Habima.

In other countries in recent years, people alleged to have broken international law have been referred to the International Criminal Court – but you, theatres of Europe, appear on the face of it to be willing to endorse Habima's participation in the Is-

raeli colonisation of Palestinian land and the apartheid practices of the settlers (how many Palestinian villagers whose land was stolen by the settlement of Ariel, for instance, do you think are allowed to attend theatre performances by Habima in Ariel?).

To say we're surprised is an under-statement. To say we wish you were not holding your general assembly in Tel Aviv – and not participating in a four-day colloquium on the theme of TERRORisms (sic) conceived and organised by Habima – is to put it mildly.

We've had a look at the synopsis of *God Waits at the Station*, the Israeli play which will premiere on the first night of your meeting. It's about a suicide bombing by a Palestinian woman inside Israel. Such things have happened. But we've scoured the rest of what's publicly available of your programme to see where the terror experienced by Palestinians in Gaza and the West Bank at the hands of the Israeli army and air force and Israeli settlers might be explored as dramatic material, workshopped for its potential to reach audiences in Norway, Germany, and so on. We can't find any such thing.

You are using funds from the Culture Programme of the European Union to run a programme that sounds as if it was written by the Israeli foreign ministry: a one-day 'Terror Special' conference on the challenge of suicide bombings to democracies; a round-table on cultural boycott that sounds as though it's already made up its mind: 'Shouldn't artists and cultural institutions make every effort to become a «bridge» in conflict zones', you say (while you sit in a country whose government uses culture not as a bridge, but as legitimisation for its project of colonisation).

We're amazed. We think you shouldn't go. We don't under-

stand how you've got yourselves into this relationship with Habima. Europe had experience of oppressive military occupations not so long ago. Have you forgotten the terror inflicted on those civilian populations?

<https://artistsright2sayno.wordpress.com/2014/11/10/open-letter-to-members-of-the-union-of-theatres-of-europe-meeting-in-israel-13-16-november-2014/>

*(Se også enquête i NSTT, nr.
2-3/2014. red. anm.)*

Apri De Angelis, Playwright, UK
Slon Assidon, Human Rights activist, Morocco
Jean-Luc Bansard, Director, actor and head of the Théâtre du Tiroir, France
Ronnie Barkan, Co-founder of Boycott from Within, Israel/Palestine48
Laurent Baudoin, Historian, France
Sebastien Benedetto, Theatre director, France
Paul Birchard, Actor, director, teacher, Scotland
Benni Bjørn, Actor, Norway
Professor Haim Bresheeth, UK
Michel Bühler, Singer, writer, Switzerland
David Calder, Actor, UK
Juan Carlos Hernandez, Photographer, Switzerland
Taghrid Choucair-Vizoso, Actor, UK
Caryl Churchill, Playwright, UK
Mike Cushman Convenor, Jews for Boycotting Goods, UK
Joseph Daher, PhD student/University assistant teacher, Switzerland
Jonathan Daitch, Photographer, France
Annalisa Dal Pra, teacher, Norwegian Theater Academy, Norway
Jihad Darwiche, Storyteller, France
Raymond Deane, Composer and author, Ireland
Tam Dean Burn, Actor & theatremaker, Scotland
Elyse Dodgson, International Director, Royal Court Theatre, UK
Joss Dray, Photographer, auteure, France
Camilla Eeg-Tverbakk, Dramaturg and associate Professor, Norway
Helge Evidinsen, Freelance tour/stage manager and actor, Norway
Liz Elkind, Scottish Jews for a Just Peace, Scotland
Marius von der Fehr, Artist, writer, Norway
Denise Fischer, Switzerland
Françoise Fort, Festival du film, Palestine. Filmer c'est exister, Switzerland
Pauline Goldsmith, Actor, writer and director, UK
Juliana Herzberg, Actress, Germany
Catherine Hess, Palestine. Filmer c'est exister, Switzerland
Thomas Hildebrand, Actor and musician, Norway
Selma James, International Jewish Anti-Zionist Network, UK
Kai Johnsen, Theatre director, Norway
Michael Kalmanovitz, No Israeli Funding of the Arts
Eleanor Kilroy, Artists right to say 'no', UK
Marius Kolbenstvedt, Actor and musician, Norway
Birgitte Larsen, Actress, National Theatre, Norway
Alphonse Layaz, Artist, Switzerland
Beatrice Leresche, Storyteller, Switzerland
Les Levitdow, Jews for Boycotting Israeli Goods, UK
Amber Lone, Writer, UK
Dr. A.M. Mechan, Scotland
Hafid Melhay, Bookseller, France
Jenny Morgan, Film-maker, UK
Trond P.S. Munch, Actor, Norway
Ofir Neiman, Co-editor of The Occupation magazine, Israel
Diana Neslen, Stop G4S Campaign, UK
Liv Kathrine Nome, Singer and musician, Norway
Nina Ossavy, Actor and director, Norway
Mohamed Paz, Artistic director of Prana Natyam, France
Miranda Pennell, Film-maker, UK
Bernard Pesant, Director, France
Jacques Pous, Writer, Switzerland
Kamal Rawas, Director, actor and head of the Théâtre Rire du Miroir, France
Professor Jonathan Rosenhead, UK
Sabine Rouve, Switzerland
Claire Salmon-Legagneur, Visual artist and costume designer, France
Seni Seneviratne, Writer, UK
Sara Serrano, theatre director, Spain
Kamila Shamsie, Writer, UK
Michele Silbony, French Jewish Union for Peace, France
Brita Skybak, Visual artist, Norway
Gillian Slovo, Writer, UK
Callum Smith, International Administrator, Royal Court Theatre, UK
Gerda Stevenson, Actor/writer/director/singer/songwriter, UK
Vanessa Stilwell, UK
Julia Taudevin, Actor, Scotland
Richard Twyman, Theatre Director, UK
Nicolas Wadimoff, Film-maker, Switzerland
Dror Warschawski, Researcher, France
Naomi Wimbome-Idrissi, Jews for Boycotting Israeli Goods, UK
Demian Vitanza, Playwright, author, Norway
Dominique Ziegler, Writer, theatre director, Switzerland

Teatre som deltar i prosjektet 'TERRORisms':
Staatsschauspiel Stuttgart, Germany
National Theatre of Oslo, Norway
Jugoslovensko Dramsko Pozoriste, Belgrade,
Serbia

Habima – National Theatre of Tel Aviv, Israel
Young Vic Theatre London, England (an associate member of the project)
Shiber Hur Company, Palestine (withdrawn)
Comédie de Reims, France

Festivaler



Lykkelige dager på Ruhrfestspiele

(Marl, Recklinghausen, Düsseldorf): Tjuefem år etter Becketts død, trollbant britiske og tyske stjerneskuspillere publikum på årets Ruhrfestspiele.

I'LL GO ON Av Samuel Beckett. Regi: Colm Ó Briain. Scenografi: Robert Ballagh. Gate Theatre Dublin. Premiere 23. september 1985. Ruhrfestspiele 6.–10. mai

EH JOE Av Samuel Beckett. Regi: Atom Egoyan. Scenografi: Eileen Diss. Gate Theatre Dublin. Premiere 6. april 2006. Ruhrfestspiele 6.–10. mai

GLÜCKLICHE TAGE Av Samuel Beckett. Regi: Stéphane Braunschweig. Scenografi: Stéphane Braunschweig, Alexandre De Dardel. Düsseldorf Schauspielhaus/ Théâtre National de la Colline. Premiere 12. april 2014. 10. juni 2014 i Paris

ENDSPIEL Av Samuel Beckett. Regi: Jan Bosse. Scenografi: Stéphane Laimé. Deutsches Theater Berlin. Premiere 2. juni 2007. Ruhrfestspiele: 16.–18. mai 2014

WARTEN AUF GODOT Av Samuel Beckett. Regi: Ivan Panteleev (tilegnet Dimiter Gotscheff). Scenografi: Mark Lammert. Deutsches Theater Berlin/ Ruhrfestspiele Recklinghausen. Premiere 5. juni 2014



AVINA VOIGT

Michael Gambon i *Eh Joe*, et TV-stykke av Beckett fra 1965.
Regi: Atom Egoyan. Gate Theatre, Dublin.

kunst). Slik ble festivalen til og vokste seg større.

Nå trekker festivalen mer enn 80.000 besøkende hvert år, og byr på nasjonale og internasjonale gjestespill og urpremierer av og med unge talenter, kjente regissører og berømte skuespillere. Årets motto er «Inselreiche. Land in Sicht – Entdeckungen» (Øyriker. Land ohoi – nye oppdagelser), og festivalen fokuserer på tekster som kommer fra øyriker som Irland, Storbritannia, Sicilia, Australia og Japan.

Måpende tilskuere

Irske Gate Theatre ble invitert med to oppsetninger, *Eh Joe* og *I'll go on*, som begge er basert på tekster som Beckett opprinnelig skrev for andre medier enn teater, og som vanligvis settes opp hver for seg. Under Ruhrfestspillene vises begge på én kveld og de byr på to store navn: Sir Michael Gambon og Barry McGovern. Beckett skrev *Eh Joe* i 1965 for TV, som tekst for stemme og ansikt, og regissøren Atom Egoyan har laget en versjon for teaterscenen. Som vanlig har forfatteren levert instruksjoner om hvordan, hvor ofte og hvor lenge kameraet skal bevege og nærme seg hovedpersonens ansikt. Slik opplever man et slags direktesendt fjernsynsteater, siden Egoyan følger anvisningene til punkt og prikke.

Tyske aviser fokuserte mye på Dumbledore-skikkelsen fra *Harry Potter*-filmene og festivalledelsen brukte også filmrollen i PR-arbeidet. Men Sir Michael Gambon har lang fartstid som Beckett-skuespiller (*Endgame*, *Eh Joe*, *Krapp's Last Tape*, *All That Fall*) og har spilt Joe i flere år. Denne kvelden er det bare ansiktet hans som gjelder. Som Joe skal han verken snakke eller ha noen som helst form for mimikk, bare lytte til (eller tåle) den kvinnelige stemmen som her tilhører Penelope Wilton. *Eh Joe* er en veldig kort tekst der kameraet zoomer inn Gambons ansikt mens han hører på stemmen. Hele oppsetningen varer omtrent en halv time, og klarer å fengsle publikum. Det er en sjelden opplevelse at ingen hoster eller rører på seg. Alle lytter trollbundet til Becketts

ord og sitter klistret til Gambons ansikt.

For det er mye å se der. Selv om Beckett ikke ville ha minespill, er det bra at regianvisningen overses denne gangen. Joe hører på en død stemme som befinner seg i hodet hans, slik Beckett beskriver det. Stemmen angriper ham og hvert ord stikker som en kniv. Alt man hører etterlater spor i Gambons ansikt. Her kan man se alt han føler, fra opprørthet, kjedsomhet, medlidenhet og trøtthet til sinne, mens han sitter ubevegelig på sengen.

Livet i et nøtteskall

I'll go on er tittelen på kveldens andre oppsetning fra Dublin. Barry McGovern, som kalles den ideale Beckett-skuespilleren i den engelsktalende teaterverdenen, tar for seg romantrilogien *Molloy*, *Malone dies* og *The Unnamable*, og får frem essensen av alle tekstene i løpet av 80 minutter. Og han klarer det umulige: Man lurer på hvorfor Beckett alltid anses som vanskelig eller deprimerende. Kvelden viser nemlig at Beckett er en av verdens morsomste forfattere (og noen av oss har selvfølgelig visst det hele tiden).

McGovern begynner med en kort prolog og spør tilskuerne hva de venter på mens han skreller en banan. Han konkluderer med at showet alle venter på består av venting. Å vente er selve showet – og med denne setningen befinner man seg midt i det beckettske universet, som McGovern behersker til fulle. Iscenesettelsen hadde premiere på 1980-tallet og siden har McGovern også spilt *Watt* og *Mens vi venter på Godot*. Men *I'll go on* er hans mesterverk, og forestillingen virker like ny og fersk som om den hadde premiere i går, og ikke for tretti år siden.

Som *Molloy* snakker han blant annet



Barry McGovern i *I'll go on*, festivalens andre oppsetning fra Gate Theatre i Dublin.

Den tyske festivalen Ruhrfestspiele er en av de eldste og største teaterfestivalene i Europa, og finner sted i byen Recklinghausen i Nordrhein-Westfalen hvert år fra 1. mai til midten av juni (og den må ikke forveksles med festivalen Ruhrtriennale som finner sted fra august til september i en annen del av Ruhrområdet). Festivalen var i utgangspunktet en markering av solidaritet i den umiddelbare etterkrigstiden. I vintermånedene 1946/47 forsynte gruvearbeidere fra den lokale gruva i Recklinghausen teatrene i Hamburg med kull, uten at besetningsmaktene fikk vite det. Som motytelse kom teaterfolkene fra Hamburg til Ruhrområdet sommeren etter og spilte teater under mottoet «Kunst für Kohle – Kohle für Kunst» (kunst for kull – kull for

om moren, sykkelen, møtet med politimannen, avisen som varmer best, prompting, hunden han dreper, papegøyen og småstein han suger på. Det er Molloy i et nøtteskall, denne gangen helt uten Moran. Fokuset er på Molloy reise til moren og hans opplevelser på veien dit. I *Malone dør* venter hovedpersonen på sin side på å dø. Han ligger i sykesengen og forteller historier. Ifølge Malone dreier livet seg om to ting: mat og avføring. Så enkel som denne sammenfatningen av livssyklusen er også scenografien. Bortsett fra et slags bord som fremstiller Molloyes sykkel og Malones seng er scenen tom. Kvelden avsluttes med *Den unevnelige*, som presenteres på utrolige ti minutter. McGovern befinner seg ved scenekanten og uttaler ord så lenge de finnes, som det heter i teksten («you must say words, as long as there are any»). Han finner mange ord som han uttaler fortere og fortere, svimlende fort faktisk. Ordene slutter ikke å strømme ut av ham, tausheten kommer ikke, og da er det bare å innse at han må fortsette. Slik er det *Den unevnelige* som gir McGovern oppptreden tittelen. Han prøver å slutte, mislykkes, prøver igjen, mislykkes igjen – et klassisk Beckett-dilemma. Og ingen mislykkes så strålende som McGovern når han prøver å kvitte seg med språket. Tilskuerne mister derimot munn og mæle, og sitter måpende igjen i salen før de begynner å juble.

Overvåket stålanlegg

I Düsseldorf vises en annen kjent tekst, i tillegg til de jeg fikk se på Beckett-festspillene i Recklinghausen. *Glückliche Tage* (*Deilige dager*) hadde premiere i april i år, og der Gate Theatre viser en Joe som er langt eldre enn Beckett la opp til, skilte Düsseldorf Schauspielhaus med en veldig ung Winnie, og med ikke bare én, men fem hauger. Tankene mine går til Trøndelag Teater der Eva Jørgensen satte opp *Deilige dager* med fem Winnier i 2003. Damene gjorde en utmerket jobb. Men i Düsseldorf forsvinner Claudia Hübbeckers Winnie litt blant de fem haugene. I første akt er haugen hun befinner seg i

dekket med blått materiale som får den til å minne litt om et månelandskap. De øvrige haugene er bare stålskjeletter. Naturen er borte. Siden Winnie overvåkes av et kamera som står rett foran henne, kan den blå haugen også oppleves som en bluescreen, som en spesialeffekt der noe annet skal settes inn, f. eks. et riktig landskap. Bortsett fra kameraet og det store lerretet bak Winnie, er det ingen visuelle effekter. Når den blå haugen forsvinner i andre akt, forsvinner også Hübbecker, merkelig nok.

Skuespillerinnen drukner i regissør Stéphane Braunschweigs scenografi og virker fortapt. Stålskjelettene oppleves som distraherende og altoverskyggende. Kamera og lerret som kanskje er ment å henvise til nåtidens omfattende overvåkning og virtuelle virkeligheter, gjør forstyrrelsen større. På lerretet vises det bare et lite utsnitt av scenografien, bare en del av grusomheten, nemlig Winnie som er fanget og sitter fast til hoftene, haugen med det blå materiale, Willie og Winnies utstyr (hennes veske, speil, lepestift, lupe, tannbørste, paraply og revolver og Willies avis) i første del og Winnies ansikt i nærbilde i annen del. Braunschweig vil lure tilskuerne og skjule grusomheten ved hjelp av et stort lerret og nærbildet. Men å se dobbelt eller å måtte velge mellom skuespillerinnen og hennes filmversjon skaper uro og ødelegger opplevelsen (selv om det fungerer utmerket i *Eh Joe*). Winnie snakker for å overleve; språket er alt hun har. Kampen er allerede tapt når andre akt begynner. Der Braunschweig vil henvise til en slags menneskelig motstandskraft midt i en ubeboelig verden, som han uttrykker det i programmet, blir stålanlegget for overveldende. Winnie er hovedpersonen i *Glückliche Tage*. Men denne gangen ble dekorasjonen for sterk for en av Düsseldorfs viktigste skuespillere, Claudia Hübbecker. Hun hadde ikke sjanse siden regissøren legger mer vekt på scenografien.

Menneskelig discokule

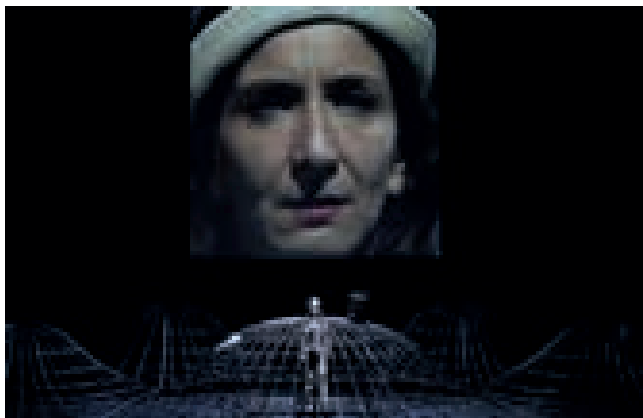
Tilbake til Ruhrfestspillene møter jeg noen Beckett-karakterer som prøver å kvitte seg med hverandre. Et par som

gjør en lek av det hele, er Clov og Hamm i *Endgame*. Fra premieren i 2007 har Wolfram Koch (Clov) og Ulrich Matthes (Hamm) spilt 'det evinnelige sluttspillet' ved Deutsches Theater i Berlin, uten bistand fra Nagg og Nell. Selv om Beckett sannsynligvis ville stanset oppsetningen, siden dette strider imot sceneanvisningene, byr regissøren Jan Bosse i positiv forstand på lett underholdning. Han fokuserer på Clov og Hamm og deres lek. Her er det ingen hund, ingen foreldre og ingen scenografiske elementer – som vegger, vinduer, stige eller kikkert – som forstyrrer handlingen. Det er bare skuespillerne og teksten som gjelder på den hellende og tomme scenen.

Matthes har på seg en glitterdress og ser ut som en levende discokule, mens Koch er iført en oransje kittel som passer kjøkkenarbeidet perfekt. Til tross for utvendige og velkjente kroppslige forskjeller, er dette to jevnbyrdige spillere. Deres lek fremhever Becketts stadige gjentakelser, hele *Sluttspill* blir lekende lett og morsomt – og er derfor helt i Becketts ånd, selv om store deler av teksten er strøket. Regissør Jan Bosse satser fullt og helt på sine to skuespillere og teksten. Resultatet er et ironisk og parodisk spill.

Godot som hyllest

It is a game, everything is a game. [...] It is a game in order to survive, sa Beckett om *Mens vi venter på Godot*, da han iscenesatte det i 1975 på Schiller Theatre i Berlin. Spillet skulle ikke imitere virkeligheten, men være tilgjort, klart og transparent. Når man skal vise noe vanskelig – og å vente er vanskelig – tyr man til spill. I *Godot* minner karakterenes rutiner om *music hall* (eller vaudeville) og sirkus. Det finnes sang og komiske elementer fra music hall-tradisjonen og sirkusklovnens kamp med bukser og sko. Til og med Luckys tale kan forstås som en music hall-parodi. At Lucky ikke kan tenke uten hatt, og at det i det hele tatt lekes med hatter, er fra Stan Laurel og Oliver Hardy. I den første amerikanske oppsetningen av *Godot* spilte til og med Bert Lahr, en vel-



Claudia Hübbecker som Winnie i *Glückliche Tage*. Regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. Düsseldorf Schauspielhaus/ Theatre de la Colline 2014. Foto: Sebastian Hoppe



Wolfram Koch (Estragon), Christian Grashof (Pozzo), Andreas Döhler (Lucky) og Samuel Finzi (Vladimir) i *Warten auf Godot*, Deutsches Theater 2014. Foto: Arno Declair.

kjent komiker og vaudeville-skuespiller (også kjent som feig løve i filmen *Trollmannen fra Oz*), rollen av Estragon.

Som det står i undertittelen til den engelske utgaven, er det en tragikomédie. Om man legger vekt på det tragiske eller det komiske, eller prøver å fokusere på begge deler, er regissørens avgjørelse. Siden Beckett beskriver skuespillet som en lek, er det fristende å få frem det komiske.

I Recklinghausen møter tilskuerne en mektig og samtidig minimalistisk dekorasjon. Den skrå scenen er tildekket av sjokkrosa stoff og under stoffet er det en stor trakt, litt som verdens navle, som føder og sluker alt. Siden forestillingen vekker så mye begeistring, savner jeg verken landeveien eller treet. *Mens vi venter på Godot* hadde premiere under festivalen, og er en samproduksjon med Deutsches Theater i Berlin. Forestillingen er et svar på en felles drøm hos regissøren Dimiter Gotscheff og skuespillerne Samuel Finzi og Wolfram Koch, to av hans mangeårige følgesvenner og favoritter. Gotscheff døde i oktober i fjor, og de andre ønsket å gjennomføre iscenesettelsen likevel, som hyllest til Gotscheff. En bulgarsk landsmann og medlem av Gotscheffs kunstneriske familie, Ivan Pantelev, har ansvaret for regien.

Når det rosa tøyet er fjernet, begynner ventingen. Selv om ingenting skjer, to ganger, og selv om man vet det, ser man en forfriskende ny *Godot*. Becketts tekst fremstår som menneskelig, nåtidig

og positiv. Det absurde virker ikke lenger fullt så absurd og Godot er ikke farlig, men en naturlig del av Vladimirs og Estragons liv. Denne *Godot* er ikke tung og gravalvorlig. Det oppstår en letthet, uten at forestillingen blir lettvent.

Man befinner seg i en uendelig loop. En følelse som forsterkes fordi pausen uteblir og andre akt følger straks etter et kort teppefall. Finzi (Vladimir) og Koch (Estragon) er perfekte klovner. De utfyller hverandre (også med hensyn til kostymene), men har også sine rutiner. Didi og Gogo opptretter, tuller, mimer og later som om de spiser, håndterer sko, mister buksene eller sitter. De leverer stikkord til hverandre og holder spillet gående. Slik utvikler det seg en helt egen dynamikk dem imellom. Når Finzi synger «En hund kommer inn på kjøkkenet» og klarer å underholde publikum, selv om han synger samme sang om og om igjen, er det en av kveldens beste scener, selv om sangen er utrolig irriterende og fremførelsen spesiell. Når de til slutt gjør narr av hverandre idet Koch («kokk» på norsk) dukker opp fra trakten da Finzi nok en gang kommer til passasjen om kokken, er det slapstick i beste forstand.

Å få tiden til å gå, er en utfordring når man må klare seg uten rekvisitter som sko, hatt, nepe, reddik eller kjøttbein. Skuespillerne er helt overlatt til seg selv. De er gjøglere og agerer leken-de lett. Pozzo (Christian Grashof) og Lucky (Andreas Döhler) sørger for litt tidsfordriv. Historien om hvordan Poz-

zo fikk Lucky, byr til og med på et alvorlig øyeblikk. Det er et fint eksempel på hvordan skuespillerne helt i forbigifarten får frem det tragikomiske ved teksten. Lucky har for øvrig ingen bånd, men store problemer med trakten, og kjemper med det rosa tøyet som han drar med seg istedet for koffertene. Hans monolog utløser spontan applaus hos tilskuerne, mens Didi og Gogo nyter å slå Luckys talestrøm av og på ved å knipse med fingrene (ett knips og Lucky slutter å snakke, ett knips til og Lucky fortsetter å tenke). Senere viser de nok en gang full kroppsinnsats for å få tiden til å gå og mime-driver en del idrett. Inspirert av Lucky, later de for eksempel som om de spiller tennis (hver gang en usynlig ball treffer rekkerten knipses det med fingrene). Eller de etterligner et sjakkspill der til og med et usynlig sjakkur trykkes etter hvert sjakktrekk. Eller de later som om de rider (hovlydene og rytmen etterlignes med fingerknipsing). Slikt fører til en hel del applaus under forestillingen. De viser frem kunstene sine – og gjør alt for å gi oss litt adspredelse.

Becketts sceneanvisninger er tilpasset en livsbejaende iscenesettelse, med en pass stor dose alvor. Den er komisk, uten å være platt, lakonisk og poetisk (som så mange av Gotscheffs oppsetninger). Berlin kan glede seg til en ny teatersuksess i høst, og Ruhrfestspiele kan være godt fornøyd med sine fortryllende Beckett-oppsetninger.

Festival med framtidssikt

(Fjaler): et vart tenkt store tankar da Teaterfestivalen i Fjaler vart planlagt for andre gong.

Dale i Sunnfjord er den største tettstaden i Fjaler kommune, men har korkje hotell eller teater. Dette har ikkje hindra initiativtakarane Miriam Prestøy Lie og Torkild Sandsund i å arrangere festival akkurat her. Både publikum og aktørar vart innlosjert heime hjå folk og teater vart spelt i idrettshallen, på løa, i privatheimar og i skogen.

2014-versjonen av festivalen tok skogen med inn i teatret og teatret inn i skogen. Ingrid Fiksdals *Night tripper* brukte skogen som scenerom, NONcompany med *KAZAK:kazak* synte oss naturbilete frå i Canada og Lisa Lies *Skogsunderholdning* tok skogens mystikk inn i teatret. Som avveksling frå hovudtema kunne mellom anna det yngre publikummet bli underhaldt av den solide *Kjøkkenet* av Jo Strømgren Kompani og fantasifulle *Heksestrekar* av Hordaland Teater.

Ein tydningsfull del av festivalen var det faglege innhaldet, også det under festivaltemaet. Til dømes kunne ein delta på soppkurs og foredrag om treplanting i Senegal. Under eit symposium for skog vart fortid og framtid i den vestlandske skogsdrifta diskutert med innlegg frå både forskarar og lokale skogbrukarar. Innslaga i denne delen av programmet hadde det til felles at dei var relevante for lokalbefolkninga og var lite teaterfaglege, men like fullt viktig innhald gjort mogleg av teaterfestivalen.

Festivalen i Fjaler husa fleire store

namn i norsk samtidsteatersamanheng. Men er det eigentleg forsvarleg å invitere så omfattande produksjonar til ein liten vestlandskommune? Hadde ikkje publikummet her vorte like nøgde dersom ein inviterte eit par komikarar frå Bergen i tillegg til den lokale revygruppa, så lenge dei fekk gå på låvedans etterpå? Svaret på desse spørsmåla er innlysande: Så klart har folk i distrikta glede av, og rett til, å sjå scenekunst på høgt nivå.

Dei alternative scenene

Mangelen på tradisjonelle scenerom førte til mange interessante møte mellom aktørar og festivalpublikum. Eit godt stykke inn i skogsmørkret hadde scenograf Signe Becker og dramatikar Eirik Fauske laga ei lita stadsspesifikk visning med tittelen *Skogsarbeid*. Mellom tre vart store kvite segl heist opp i tusmørkret og på dei kunne tilskodarane lese projisert tekst henta frå dagboknotat, dikt og tekstskisser frå Fauske sjølv. Dette eksperimentet vart ei unik lita oppleving skapt spesielt for festivalen.

Den tyrkiske versjonen av Jon Fosses *Sonen* vart vist i ein privatheim og var nok festivalens mest eksotiske innslag, laga i Istanbul av teaterkompaniet Doney Atölyesi. I Dale skapte dei eit sjarmerandeammerspel, kor dei fleste replikkane vart levert på tyrkisk og det ukjende språket kledde Fosses tekst uvanleg bra: merkeleg nok vart stem-

ninga i stykket tydelegare når ein berre forsto enkelte nøkkelord i det som vart sagt.

Bygdekinoen vart også omgjort til teaterscene, her var det installert eit mystisk skogslandskap med røykefektar og store lauvtre som hang oppned frå taket. Seks år etter at produksjonen vart synt sist, fekk dalingane oppleve *Skogsunderholdning* av Ibsenpris-nominerte Lisa Lie. Publikummet sette heilt klart pris på den burleske standupen om konspirasjonsteoriar om alt det mystiske eksisterer mellom himmel og jord. Atmosfæren som oppsto i det ganske groteske skogslandskapet gjorde seg ekstra godt i denne samanhengen.

Med plass til to parallelle teaterscener var idrettshallen ein fin arena for teater. Her viste NONcompany sitt reisebrev frå skogen i Canada. Framsyninga er ein del av ein trilogi der NONcompany har reist gjennom taigaen – skogbeltet som strekk seg frå Elverum via Russland til Canada.

Publikum fekk servert filmklipp frå dei store skogane i Canada på eit heildekkande halvgenomsiktig lerrett. Stort sett utan ord, og med fokus på ein poetisk bileteveknad, gav aktørane på scena eit inntrykk av den kanadiske skogen i samspel med videomaterialet dei sjølv hadde skapt. Resultatet vart ein vakker og underfundig installasjon av bilete og lyd, med høg teknisk presisjon. Det totale inntrykket av framsy-



AV INGRID SALTVIK FAANES OG RAGNHILD GJEFFEN

ninga enda likevel opp som noko introvert og vi sakna litt meir djupne i tema.

Suksess med Hoems ferjereiser

På andre sida av skiljeveggen i idretts-hallen spelte Sogn og Fjordane teater (Soft) si nyaste storsatsing *Kjærløvens ferjereiser*. Musikalen, basert på boka av Edvard Hoem med same tittel, startar i ein ventehall kor ein forfattar freistar å skrive ferdig si nye bok før flyet til Roma går. Med inspirasjon frå menneskja på flyplassen skriv han historia om vestlandsbygda Ramvik og om kjærløiksturar på ferja. Medan forfattaren skriv, dukkar karakterane i boka opp på scena og fortel historia med song og dans.

Framsyinga innehaldt ein stor dose regn og ferjer – noko som passa godt inn i eit regntungt Fjaler. Frå taket regna det slik at både scena og skodespelarane vart blautare og blautare. I tillegg var det tunge vestlandsværet framstilt ved hjelp av lyd og projeksjonar på eit bakteppe av halvgjennomsiktige plastremsar. Det einaste faste sceneelement framfor plastteppet var ei lang grøn seterad som minna om venteområder på både flyplass og ferje, med mange smarte og praktiske løysingar som skapte mange fleksible scenerom

Eit regnkledekledd ensemble bidrog til fleire vellukka heilskapsverknadar, med fleire gode songprestasjonar frå både erfarne ringrevar og unge lovande skodespelarar. Dei lukkast særleg med den vanskelege overgangen frå dialog til song. Her må musikken til Henning Sommero få mykje av æra: gode melodiar og tydelege songtekstar vart spelt av eit orkester ein så vidt kunne skimte bak mellomteppet.

Hoems roman er frå 1974 og Sofits sceneversjon i regi av Yngve Sundvor var lagt til same tiår. Enkelte tema og handlingar var tydeleg daterte, men mykje er framleis det same; Vestlandet er ikkje ferjefritt enno. Og om det ikkje er bygginga av eit nytt kraftverk som trugar bygde-Noreg, så vil det alltid vere andre ting som gjer det. Hoems forteljing er både artig og trist, og syner eit daglegliv det er lett å kjenne seg att i



– også i dag. Trass i ei god historie og mange fine grep kunne manuset godt vore stramma litt inn.

Produksjonen har synt seg som ei frisk og vellukka satsing som alt har stole hjarta til vestlendingane. Det er godt å sjå eit regionteater som satsar stort, både i scenevolum og turneverksemde, trass i at teatret nyleg har blitt trua med nedlegging frå politikarhald – er det denne framtida regionteatra skal ha?

Viktigheten av periferien

Sjølv om brorparten av innhaldet i Teaterfestivalen i Fjaler var framsyningar som allereie er vist i større byar, var det likevel noko heilt anna å oppleve dei omgitt av fjell og fjord. Der ein på teaterfestivalane i storbyane spring til framsyning og heim igjen, bidreg den perifere festivalen til ei meir heilskapleg oppleving av framsyningane, med skog, regn og felles måltid.

Vi høyrer stadig om kunstnarar som vel å forlate det pulserande storbylivet til fordel for meir landlege om-

givnadar med atelier og studio i nedlagte låvar og fjøs. Og når tydingsfulle kunstnarar trekk ut i periferien, korfor skal da ikkje kunsten kome etter?

Dale i Sunnfjord er ikkje den fyrste utkanten som syner scenekunst i stor skala: vi har alt ein desentralisert spelt-radisjon der eit nasjonalt og internasjonalt publikum valfartar til både Olav på Stiklestad og Peer ved Gålåvatnet kvar sommar, og Stamsund internasjonale teaterfestival i Lofoten har lukkast utan å vere ein metropol.

Det er kanskje slik at innbyggjarane i Fjaler hadde satt like stor pris på meir lokale teaterføretak enn dei store (og meir kostbare) kompania – der og da. Men da ville dei ha gått glipp av eit større gode. Sandsund og Prestøy Lie gav bygda si eit høve til å oppleve, og vekse gjennom samtidskunsten, samstundes som tilreisande fekk oppleve Fjaler og kva utkant-Noreg kan by på.

Om nokre år har kanskje Teaterfestivalen i Fjaler eit like profilert namn som scenekunstnarane den husar.



De elendige på søppelfyllingen

Belgiske les Ballets C de la B bruker femtusen kilo kasserte klær i sin siste forestilling.

AV KJETIL SKØIEN

TAUERBACH Koreografi: Alain Platel. Lydbilde og originalmusikk: Steve Prengels. Kostyme: Teresa Vargho. Dramaturg: Koen Tachelet, Hildegard De Vuyst. Les Ballets C de la B/Münchener Kammerspiele. Dansens Hus, gjestespill 29. august

Tauerbach er inspirert av livet på søppelfyllingen i Brasil, og materialet til forestillingen hentet fra en dokumentarfilm, *Estamina*, av Marcos Prado. Skuespilleren Eslie de Brauw har hovedrollen som denne kvinnen. Det er en tragisk virkelighet vi får se, fattigdom og elendige liv. Koreografen er nødvendigvis uestetisk. Koreografen Alain Platel kaller det bastarddans. Musikkvalget er Bach, som i partier synges av døde. Vi får se en blanding av visuell installasjon, teater og dans. Det handler om menneskets store evne til å overleve selv i ekstreme situasjoner.

Alain Platel kommer fra psykologien, der han arbeidet med barn med forskjellige handicap. Med dårlig skjult ironi startet han dansekompaniet Les Ballets C de la B i 1984. Navnet på kompaniet gir assosiasjoner til et nasjonalt ballettkompani. Hans forestillinger forsøker alltid å bryte estetiske normer for hva dans skal være, de viser fram

Tauerbach, koreografi og konsept: Alain Platel. Les Ballets C de la B/ Münchener Kammerspiele 2013. Foto: Chris Van der Burght

skjønnheten som ligger i det stygge, det frastøtende, det utfordrende. Det finns tydelige referanser til bl. a. Antonin Artaud.

Sist de var i Oslo, på Dansens Hus for noen år siden viste han fram eldre dragartister som tok fram gamle minner, kledde seg om til kvinner og ga oss en trist, søt og humoristisk forestilling om kjønnsroller og forfall. *Gardenia* skapte et muntert ubehag.

Dilemma

Tauerbach er også full av ubehag, hva kan man ellers forvente når utgangspunktet er det mest hellige stedet man kan tenke seg, en stinkende søppelfylling i Brasil.

Det store dilemma er at den er meget renslig. For som publikum forventer man seg stank, skitt, rotter, blod, avføring, mens man opplever en scenografi som er en haug av rene klær, kostymene til danserne er også nyvaskede. Men det hadde vært en felle å prøve å gjenskape søppelfyllingen, dette er jo et kunstverk og skal selvfølgelig distansere seg fra virkeligheten. Det eksotiske utgangspunktet kan oppleves som et problem, en umulighet, et dilemma. Publikum blir presentert for mange spørsmål omkring hva som skjer med mennesker som lever på et eksistensminimum. Nesten som dyr blir de gale, oppfører seg som ville, blir irrasjonelle, lukker seg inne i sin egen elendighet, og mister evnen til empati, til å elske, til å ha sex. Hele deres fokus er materielt, det gjelder å finne noe de kan spise eller selge. Forestillingen får fram disse problemstillingene i en rekke fragmenterte scener.

Dyriske lyder

I begynnelsen av forestillingen ligger alt fokus på skuespilleren Elsie de Brauw, som ser sint og innesluttet ut. Hun er en representasjon av kvinnen som bor på søppelfyllingen, hun lager dyriske lyder og snakker til en mannsstemme som kommer fra høytalere ute i salen. Hvem denne mannen er, forblir et mysterium. Er det eieren av søppelfyllingen som ser ned på de som lever der, eller er det en indre stemme hos en mentalt syk person? Snakker hun med seg selv i sin ensomhet? Livet har ikke vært snilt mot kvinnen fra Rios søppelfylling, men selv om hun er mentalt syk er hun en karismatisk person som ytrer sannheter ut fra en innsikt i menneskesinnet. Danserne oppfører seg i mange scener som hennes kjæledyr, uskyldige, men uavhengige. De beveger seg under hauger av klær og klatrer opp i metallstillas som henger over scenen. De kan heises opp og ned, som en liten mulighet til å komme seg vekk fra dette helvete, men faller hele tiden ned og tilbake i avfallet. De har sluttet å snakke og lager mest lyder som kan minne om insekter eller dyr. Danserne, de andre beboerne på fyllingen, snakker gjennom sitt spastiske kroppsspråk, mens skuespilleren har språket som sitt uttrykk, og kaster sine meldinger ut i verden, ut i salen til publikum. Vi observerer mennesker som oppfører seg annerledes, irrasjonelt,

absurd. I en scene drar danserne skuespilleren rundt på scenen i haugene med klær på en voldsom måte, det er som om de vil vise henne verden. Etter denne frigjørende reisen rundt i rommet blir hun mer og mer en del av gruppen. Tidligere i forestillingen har hun observert de andre, mennesker som ikke har problemer med å vise sin nakenhet, og ikke har skam eller regler.

Bach

Tittelen *Tauer Bach* er hentet fra en video og cd av den polske kunstneren Arthur Zmijewski, hvor han har latt et døvekor synge Bach. Lydene de skaper er rare, plagete, groteske og komiske, og ligner uttrykket til danserne, til menneskene på søppelfyllingen. Platel får oss til å lytte på en spesiell måte og gir oss en mulighet til å finne ut av hva skjønnhet er, hva er vakker lyd og hva er uhyggelige og stygge lyder? De uforståelige lydene fra de døve setter i gang tankene. Bach er skjønnheten i elendigheten. En flue summer stadig som eneste lyd ved siden av Bach og kvinnen sier ut til publikum «are you listening»?

Dette er en forestilling som handler om det marginale; noe mange kunstnere har latt seg fascinere av gjennom tidene, og som lett kan føre til eksotisme. De rike vestlige kunstnerne reiser til en fattig verden fjernt fra deres virkelighet, og lager dokumentarisk kunst. Det spektakulære finns i det ekstreme, hos dem som ikke lever som andre, de marginaliserte menneskene.

Danserne danser som forkrøplete barn, ofte liggende eller sittende på gulvet. De er tre menn og to kvinner, alle meget sterke, teknisk og uttrykksmessig modne, erfarne dansere. De fleste har arbeidet med Alain Platel i fem til ni år, og det gir forestillingen selvfølgelig en styrke, de kjenner hans språk, forstår hva han er ute etter og kan lytte til og ta impulser fra hverandre og veksle mellom å være en gruppe og tre ut som sterke enkelt-dansere. Dette er en viktig kvalitet i forestillingen.

Tradisjonell form

Formen, hvor en skuespiller og en gruppe dansere er på scenen og 95 % av teksten er hos skuespilleren, er velkjent fra mange forestillinger av forskjellige koreografer. Det blir en dramaturgisk påstand som skaper to verdener, dansen og teksten, og det er vanske-

lig å få disse to verdener til å smelte sammen, teksten kan lett bli kommentarer til det danserne utfører fysisk. Men etter en halvtime med tekst står skuespilleren ganske stille på scenen i lange sekvenser og blir etter hvert mer og mer en del av dansernes verden.

En lang tynn mann skiller seg ut, nesten naken vrir han seg rundt på scenen som en androgyn slange og er en solist i forestillingen, Romeo Runa er en fantastisk danser, men kan bli for maniert enkelte ganger i sin galskap, han viser fram en person som har gått inn i en psykose og det ender med at han tror han er blitt en sommerfugl og svever rundt i glede på søppelfyllingen i forskjellige kjoler og store stoffer. Han har også en rekke ekstreme seksuelle solo og duoer med de andre som alle handler om en selvsentrert og uforløst seksualitet, en gang elsker han med hjulet på en trillebår.

Danseren Ross McCormack har en lang solo som begynner med at han lager lyder som minner om insekter, han improviserer med stemmen, dette samples og spilles opp for ham og han blir tvunget til å følge sin egen forvrengte stemme eller rettere sagt insektet, han utfører en sterk og utleverende solo og viser fram en person som ikke har et valg, men styres av noe utenfra som tvinger ham til å agere.

Forestillingen består av fint komponerte scener som aldri blir for lange, de veksler mellom tekst framsagt alene, gruppedans hvor alle er like, soloer og duoer og noen scener hvor små lyder er i fokus, forsterket gjennom fire hengende mikrofoner. Denne måten å bygge opp en danseforestilling er meget velkjent og får *Tauerbach* til å ligne på utallige andre. Det er litt skuffende, jeg forventer meg kanskje en annen type dramaturgi, en annen komposisjon av helheten når utgangspunktet er så ekstremt som livet på en søppelfylling, der tidsopplevelsen må være en helt annen enn andre steder. Derfor burde kanskje også forestillingen hatt et mer ekstremt tidsforløp. Publikum burde blitt satt i et ubehag gjennom en annerledes og mer ukjent dramaturgi.

Nå kan innvendingene jeg kommer med få det til å høres ut som forestillingen ikke er god, men den er sterk og direkte og det er ikke et øyeblikk jeg opplever som dødt eller uinteressant. Alt som skjer på scenen er kunstnerisk gjennomarbeidet og tydelig

i hva det vil uttrykke og fortelle, både om menneskene på fyllingen og også mer generelt om oss som mennesker. I de få møtene mellom danserne kan det virke som om de skal hjelpe eller være gode mot hverandre, men det ender i at de gir hverandre et slag eller et spark og forblir alene i hver sin verden, i sin kamp. Koreografisk er det ikke fokus på flotte dansetekniske posisjoner men mer forkrøplete, vridde bevegelser som er nærmere et hverdagskroppsspråk enn danseres ofte teknisk imponerende høye bein eller store sprang. Dette er riktig for uttrykket, de er mennesker som lever i en dyrisk virkelighet, og samtidig er de som deg og meg.

I noen korte sekvenser lar de seg friste til noen teaterleker, som når de koder objekter på scenen til å bli noen annet enn det de er, mikrofonen blir en dusj, en genser et gevær og en sykkelpumpe. Det er morsomme og billige effekter som de kunne vært foruten, det blir en annen form og er små sidesprang, som skaper latter og underholdning.

Slutten

Alle på søppelfyllingen er låst inne i seg selv og i ekstrem fattigdom. Hvordan avslutter man denne evige tilstanden, finns det et håp, en utvei, en forløsning?

I de siste sekvensene ser det ut som om de kommer sammen, finner hverandre i en lang slow motion-dans til skjønn musikk av Bach og de setter seg ned i en sirkel og synger Mozart, fra *Così Fan Tutte*. Jeg spør meg selv hva dette skal bety, finner de ut av noe sammen eller er det Bach som er skjønnheten og håpet i grusomheten? Da de sitter og synger blir de nesten private, de trer ut av de groteske rollene de har vært i, i en og en halv time. Jeg vet ikke om denne slutten gir noe svar eller om den gir publikum en tro på at det finnes en mulighet for disse menneskene. Det hadde kanskje vært bedre å trekke alt ned i det elendige også til slutt, så man får følelsen av at det ikke finns noen utvei eller mulighet for de elendige. Slutten, hvor de kommer sammen, gir et uklart bilde av håp, som blir for enkelt og utydelig.

Skuespilleren skriker gjentatte ganger, «I do not agree with life», en setning som kunne vært tittel eller overskrift for hele forestillingen og som sikkert virker gjenkjennelig på mange i salen, for hvem er enig med det livet de har skapt seg eller er utsatt for.



Ibsen går igjen i dansen

Det virker opplagt å sammenligne to danseproduksjoner basert på Ibsens drama under Ibsenfestivalen 2014. Det faller uventet ut til fordel for den minst påkostede og profilerte.

AV SIDSEL PAPE

ROTATING NORA Koreograf: Ingunn Bjørnsgaard. Komponist: Eivind Buene. Sceneograf: Thomas Bjørk. Lysdesign: Lutz Deppe. Lyddesign: Morten Pettersen. Dramaturg: Kai Johnsen. Kostymedesigner: Ane Aasheim. Produseres av: Ingunn Bjørnsgaard Prosjekt, og Dansens Hus

GHOSTS – IBSENS GJENGANGERE Regi: Marit Moum Aune. Koreografi: Cina Espejord. Musikk: Nils Petter Molvær. Sceneograf: Even Børsum. Kostymer: Ingrid Nylander. Lysdesign: Kristin Bredal. Dansere fra Nasjonalballetten, elever fra Ballettskolen og Barnekoret ved DNO&B, Nils Petter Molvær og Jan Bang

Ingunn Bjørnsgaard Prosjekt hadde i samarbeid med komponist Eivind Buene, premiere på *Rotating Nora* den 12. septem-

ber på Dansens Hus. En uke senere hadde Nasjonalballetten premiere på *Ghosts* – Ibsens *Gjengangere*. For *Ghosts* er regissør Marit Moum Aune, koreograf Cina Espejord og komponist Nils Petter Molvær oppført som ansvarlige kunstnere, neppe i tilfeldig rekkefølge.

Gjengangeren *Gjengangere*

I 2005 satte Aune og Molvær opp *Gjengangere* for Riksteatret, men musikken er ikke gjenbrukt fra den gangen. Med *Ghosts* er teater lagt inn i dansen sammen med Espejord, i følge hennes egne ord. Tolkningen er nokså lik, men uttrykket i *Ghosts* er helt annet, sier Aune i Nasjonalballettens program. Resultatet kan minne om danse-teater fra 70-tallet og blir godt mottatt av dem som bekjenner seg til dansekunstens modernisme.

Bjørnsgaard har tidligere skapt dans både av *Fruen fra havet* (2010) og *Hedda Gabler* (2013). Å jobbe med overtydelig og velkjent litterært materiale utgjør en motsats til eget språk som koreograf, sier Bjørnsgaard i Dansens Hus' høstprogram. Den motstanden som *Et Dukkehjem* yter henne er åpenbart fruktbar og har resultert i et uttrykk av vår tid med den assosierende tittelen *Rotating Nora*.

Selv om produksjonsvilkårene i Nasjonalballetten er langt mer lukrative enn i det frie feltet hvor Bjørnsgaard virker, så overgår

Rotating Nora med de enkleste virkemidlene langt på vei den påkostede *Ghosts*.

Fristende sceneanvisninger

Det som skiller forestillingene er langt mer enn det som forener dem. Begge produksjonsteam har satt seg godt inn i stoffet, og danserne har til og med studert tekstene. Det er ingen selvfølge. Begge forestillinger inkorporerer Ibsens komisk gammelmodige og utdaterte sceneanvisninger, som danserne framfører på sine morsmål.

Det kan virke som om anvisningene er fristende å iscenesette fordi et slikt grep kontekstualiserer forestillingen med lettvtint ironisk distanse, noe som forventes av kulturprodukter av i dag. At dansere snakker sine morsmål har ingen virkning på meg, som har fulgt med i dansekunst siden dette morsomme påfunnet ble lansert på 80-tallet. Og nettopp presentasjonene av sceneanvisningene er det eneste jeg har å utsette på *Rotating Nora*. De er preget av dårlig diksjon, faller midt mellom spill og opplesing og fungerer ikke som noen av delene. Aune/Espejord gjør de samme feilene i en påkostet svarthvitfilm som starter *Ghosts*. Det som fungerer med filmen er at danserne er personlig tilstede, iført sine egne klær, fri for de påtatte rollene de baler med på scenen. Barna fra Ballettskolen ved DNO&B er mer troverdige i sine rolletolkninger enn de voksne, etablerte danserne.

Dans, middel eller mål

Dansere er ikke ofte trent i teaterteknikk. De er best når de beveger seg i spenningsfeltet mellom å samtidig være og ikke å være seg selv på scenen. Forenklet sagt danser «jeg, men ikke meg». Danserne til Bjørnsgaard spiller ikke spesifikke karakterer, men får kunstnerisk frihet til å gestalte forskjellige aspekter ved stykkets arketyper. Det gir et abstrahert og medskapende rom både for dem som dansende subjekter og for publikum.

Begge oppsetningene har engelske titler og navnevalgene sier mye om kunstnerisk motivasjon og metode. *Ghosts* er det engelske navnet på Ibsens *Gengangere*. I introduksjonen før forestilling fortelles det at Espejord har «oversatt» *Gengangere* til dans. Når dansende par illustrerer lengsel, lyst og lidenskap, så overlates lite til fantasien. Når menn stadig sjonglerer sprikende damer med skjørt som avslører fargen på trusa, så sier det mer om sjangerforventinger enn om fortolkning av Ibsen.

I *Gengangere* blir ballett brukt for å gjøre Ibsen sexy. Dans blir et middel for å vise sider av stykket som tradisjonelt ville vært antydnet i dialogen. Slik blir *Ghosts* pardoksalt nok en mer bokstavelig tolkning av Ibsens drama enn i tekstteater. Når danserne stabber stivt rundt med alt fokus på aktiverte ansiktsmuskler, savner jeg å se dem utfolde mer av sitt fag.

Rotating Nora er inspirert av *Et dukkehjem*, særlig i scenen som representerer et vendepunkt, den vridende Tarantella-dansen til Nora. Sirkulerende bevegelser brukes både individuelt og av gruppen i flere scener, derav navnet *Rotating Nora*. Bjørnsgaards koreografi er mye basert på runddans, en basal bevegelse brukt av utallige dansestiler verden over i uoverskuelig tid. Det blir gjerne mer vellykket når en koreograf konsentrerer seg om «motion» og lar publikum legge til «emotion» selv.

Ny musikk til arvesølv

Begge forestillinger bruker nykomponert musikk, dog med svært blandet hell. Eivind Buene benytter Brahms og skaper en filmatisk lydkulisse som understøtter dansens sterke flyt. Mollværs samarbeid med Jan Bang, plassert bak et DJ-bord på Operaens store scene, gir inntrykk av å forsøke å virke

hipp. Musikkens forutsigbare format, avslører at den er uferdig. Tre minutter repeterende rytmer med tre sekunders mellomrom, fanger forestillingen inn i konvensjonelle mønstre som Ibsen hadde til hensikt å fri oss fra med *Gengangere*.

Det er ikke lett, men heller ikke nytt å lage dans av Ibsens dramaer. Særlig *Fruen fra havet* har gjentatte ganger vært tolket av koreografer. Birgit Cullberg hadde Europa-premiere med stykket på Festspillene i Bergen i 1960. I 1996 tolket Lise Ferner det med dans som materiale. Ina Christel Johannesens laget *Hedvig fra Ibsens Vildanden* i 2013. Un-Magritt Nordseth og Monica Emilie Herstad har også brukt Ibsen i flere oppsetninger på 2000-tallet.

I et land som til de grader gnir på arvesølv, er det ikke underlig at forestillinger basert på Ibsens dramaer dukker opp med jevne mellomrom. Det er penger å hente

på slike produksjoner. Mer finansiering er neppe motivasjonen til Nasjonalballetten for å sette opp *Gengangere*. Aune/Espejord forsøker å vise hvor aktuell Ibsen er med å tydeliggjøre temaene incest og aktiv døds-hjelp, men det overskygger den dårlige ideen om å legge teater i dans og følelser på dansernes fjes.

Når det gjelder Ingun Bjørnsgaards Prosjekt er det større grunn til å mistenke valget av Ibsen for å være et ønske om å tilfredsstille bevilgende myndigheter og programmerende aktører, som Ibsenfestivalen. Men fordi *Rotating Nora* er forløst som forestilling, er det lettere å tilgi et slikt eventuelt frieri.

Bjørnsgaard/Buene framhever de arketypiske trekkene i et *Dukkehjem* og skaper sømløs og skinnende dansekunst. Aune/Espejords *Ghosts* blir ufrivillig det tittelen tilsier, et spøkelse, et skinn av en forestilling som frister til påkalling av *Ghostbusters*.



Frank Kjosås (Overrøbbelen), Marie Blokhus (Den grønneklædte) og Mats Oustdal (Peer) i *Peer Gynt*. Regi: Erik Ulfsby. Gåla 2014. Foto: Bård Gundersen, Peer Gynt AS

Selvvalgt splittelse

(Gåla): Erik Ulfsbys *Peer Gynt* er en rik og frodig tolkning med vekt på sviket. Mot seg selv, og mot de andre.

AV LILLIAN BIKSET

PEER GYNT Av Henrik Ibsen. Regi: Erik Ulfsby. Scenografi: Arne Nøst. Kostymedesign: Christina Lavery. Lysdesign: Torkel Skjerven. Musikalsk ansvar: Kjetil Bjerkestrand. Lyddesign: Simen Scharring. Peer Gynt AS, Gålåvatnet, 1. august

Den som ønsker å lese *Peer Gynt* som en kritikk av Norge, eller av forbrukerorientert kapitalisme, kan lett finne støtte for det i oppsetningen. Samtidig er dette et nært og nærgående psykologisk portrett av mennesket Peer, en person med talenter, men uten bevissthet om hva han skal bruke dem til.

Tyngdepunktet er lagt til den såkalt «vanskelige» fjerdeakten i Nord-Afrika. Og når «vanskelig» her står i «», er det fordi «» er hjertelig til stede, men vanskelighetsgraden skrudd betydelig ned.

Peer og massen

Mads Ousdals Peer er en mann med mer energi – fysisk, mentalt, erotisk – enn han har utløp for. Han er ikke uten evne til selvrefleksjon, men han velger den vekk. Ofte stopper han opp. Han undres, han spør seg om han har gjort, og gjør, de riktige valgene. Hver gang går selvgranskningen over i diktning og fantasi. Når Ousdals Peer går utenom er det som regel et bevisst valg. Det er enklest. Det gir ham tilgang på de penger, de kvinner og den status han tar for lykke. Men at et valg er tatt bevisst, betyr ikke alltid at det er riktig. At man mistenker at noe er galt, kan i seg selv være en grunn til å jage videre. Dette synliggjøres i Ousdals rolletolkning, i stemmetonen og mimikken han gir Peers høyttentende replikker, i den fysiske fremstillingen av Peers skiftende energier og viljer, i samspillet med de mennesker han møter. Regissør Ulfby, dramaturg Mjøs og skuespiller Mads Ousdal har gjort ham til en mann det er lett å lese og lett å gjennomskue. Deres *Peer Gynt* utleverer Peer med innsikt og klokskap, men uten skjønnmaling. Han forstås og forklares, men unnskyldes ikke.

Oppsetningens svakere scener er de innledende. I midtpartiets massescener, som Dovregubbens Hall, Dåreristen og skipsforliset ved norskekysten, danner ikke statistene bare en ramme om protagonist og situasjon, slik de har hatt tendens til å gjøre tidligere år på Gålå. De danner situasjon. Nysirkusets fysiske stiliserte kommunikasjon vinner over spelets illustrerende oppstilthet. Men i bygdescenene, som bryllupet på Hægstad og begravelsscenen ved Peers hjemkomst, dominerer spelstilen fremdeles. Her er menneskemassen kulisser og illustrasjon, mer enn en handlende mangelaktør. Kanskje er dette et valgt virkemiddel, for å understreke kontrasten mellom Peers eventyr ute og hans savn etter eventyr hjemme, men det kan også virke som om Ulfby ikke alltid har bestemt seg for hva han skal bruke alle disse menneskene til. Massens funksjon i disse scenene er ikke like klar som i de mer nytolkede delene. Her kan en håpe på videre arbeid neste år.

På solen jeg ser

Lyden er uvanlig velmikset. Ikke en hvisken går tapt, og musikerne, ledet av Kjetil Bjerkestrand, kommer til sin rett. Musikalsk som scenisk står oppsetningen på trygg tradisjonell grunn, men selvstendig tolket og med nye innfallsvinkler. Ett eksempel: Når Peer, i det øyeblikk i Nord-Afrika der all handling stilner rundt ham og han lar tankene gå hjem, er det ikke Grieg vi hører. Fra Arve Tellefsens fiolin lyder *Sæterjentens søndag*, Ole Bull-melodien Bull selv en gang spilte fra toppen av pyramiden i Kairo, den om seterjenta som følger solens posisjon for å se når kirketiden begynner. En henvisning til Solveig, naturligvis. Budeiene som Peer hadde en orgie med er strøket, kanskje nettopp for dette øyeblikkets skyld, for ytterligere å tydeliggjøre at det ikke er dem han tenker på. Solveig er ennå ikke selv synlig, men når hun kommer til syne nyanserer hennes opptreden den figur vi er vant til å se.

Heidi Ruud Ellingsens middelaldrende Solveig, etterlatt i Norge, skjuler ikke sitt savn eller sinne. Hun kjemper og slåss med sine egne følelser, klynker og skriker dem ut. Dette er ikke en blyg eller passiv kvinne. I oppsetningen understrekes det at det er Solveig som velger Peer. Hun tar initiativ, et valg, ikke en tilfeldighet. Dette er en seksuelt interessert, pågående Solveig. Forskjellen mellom henne og hans andre kvinner – Ingrid (Andrea Rudland Haave), den grønneklede (Marie Blokhuis), Anitra (Belinda Braza) – er ikke den forslitte hore-madonna-inndelingen, men at de, som Peer, er egoister, grådige mennesker som bruker andre for å dekke egne behov, mens hun, Solveig, er omsorgsperson inntil og inn i det fanatiske. Men uten behov og uten frustrasjon er hun ikke, noe som igjen framgår i sluttscenen. Solveig mottar Peer med glede, vemod og omsorg. Sin smerte venter hun med å vise til han ligger livløs i hennes armer. Først da lar hun sorgen og fortvilelsen bryte inn i sangen. I denne scenen finnes flere ekkoer til Mor Åses død, og Gålåoppsetningens iscenesettelse fungerer som en høytaler for dem. Slik Peer fortsatte sin tale til moren (Birgitte Victoria Svendsen) etter at hun hadde sluttet å røre seg, fortsetter Solveig sin sang til Peer når han ligger stille. Men der Peers mål var å trøste seg selv, prøver Solveig å trøste Peer. Begge setter ham først.

Humanisme, ikke religion

Den religiøse dimensjonen er dempet i dramaturgien: Peers forhold til seg selv og andre handler om menneskelig ansvar og menneskelige muligheter, ikke om gud eller djevel, himmel eller helvete, engler eller demoner. De mytiske figurene Bøygen, Den fremmede passasjer og Knappstøperen er slått sammen til én, tolket av Svein Tindberg, hvis tilbakeholdne fremtoning og stramme kostymer i de tre rollene er tilstrekkelig lik til at i alle fall undertegnede tolker endringer som skifter i situasjon og ikke skifte av skikkelse. Han har fortsatt et preg av noe overnaturlig. Som den eneste av skikkelsene går han på vannet, på en skjult gangvei rett under overflaten som alle andre går utenom. Men hans funksjon kan like gjerne være å uttrykke Peers underbevissthet eller overjeg (samvittighet og selvbevissthet) som å illustrere religiøse krav. Dette inntrykket forsterkes av at han også opptrer, taust og i bakgrunnen, i scener hvor han ikke finnes hos Ibsen. Hver gang står Peer ved valg.

Gålåvatnets *Gynt* er to teatersjefers oppsetning, og skjønt den enes arbeid er mest omtalt så langt, er også den andres avgjørende. Arne Nøst har forankret sin scenografi i en stedsbevissthet som vil gjøre det vanskelig å flytte *Gynt* fra Gålå, om Ulfby & kompani skulle vurdere en nedskalert versjon annetsteds. Nøst benytter utemulighetene i natur og værforhold, med en hydraulisk fleksibel plattform nedgravd i gressbakken, med båter på vannet og den allerede nevnte gangveien i vannet, med telt slått opp i bakken og med levende hest. Estetikken er naturnær, men bruker ofte og effektivt også brudd med det naturlige. Grantrær og vannkant fungerer som rekvisitter og vollene mot vannet – en tidligere sammenhengende voll som nå er dels utgravd og blitt til to – benyttes som scenefløyer med mulighet for raske skifter. Også amfiet anvendes som arena.

En eventuell inneversjon av konseptet, i nedskalert og tilpasset versjon, med samme tekst- og rolletolkninger, vil fortsatt være en svært sterk forestilling. Men tapet av den fysiske rammen vil være et tap av en dimensjon. Undertegnede håper i stedet at det samme teamet får sjansen til å videreutvikle sin *Peer Gynt* på Gålå neste sommer.



Ærlighetens tragedie

(Stavanger): I Lisa Lie sin iscenesettelse av Ibsens *Lille Eyolf* er det et åpent spørsmål om ærligheten er en frigjørende kraft, eller om den kommer alt for sent.

AV INE THERESE BERG

LILLE EYOLF Av Henrik Ibsen. Regi: Lisa Lie. Visuell konsulent: Tobias Leira. Rogaland teater, Teaterhallen. Premiere 29. august

Et diorama med en fjellscene, en skogscene og en vidde med en slags tipikonstruksjon fyller halve teaterhallen på Rogaland teater. På parketten foran står et piano plassert langs den ene veggen som en slags forsikring om at jo, dette er et borgerlig Ibsens hjem, selv om det ligner mer på et rom i naturhistorisk museum.

Lang fartstid

Lisa Lie har rundt ti års fartstid fra norsk teater, men det er først med *Lille Eyolf* på Rogaland teater hun tar steget over i en tradisjonell regissørrolle. Sammen med Stina Kajaso utgjorde hun duoen Sons of Liberty. Iført

lakk, lær og mye teatersminke produserte de drøye, «tongue-in cheek» overflødigtheshorn av noen forestillinger. En gjennomført trashy estetikk og morbid slapstick-humor skilte dem for ti år siden ut fra alt annet på norske scener. Så fulgte flere imponerende soloforestillinger hvor teksttalentet trådte enda tydeligere frem. Hun har da også gitt ut flere bøker og var i år nominert til Ibsenprisen for stykket *Blue Motell*. Dette var hennes første forestilling produsert av en institusjonsteater-scene, det hadde premiere på Trøndelag teater og ble også co-produsert og spilt på Black Box Teater i Oslo. Forestillingen var umiskjennelig «Lie'sk», med burlesk og absurd humor som gjennomsyret de svært løselig sammenhengende scenene.

Med *Blue Motell* friskt i minne reiser jeg til Rogaland teater med en klar forventning om at Lie virkelig *går løs på* klassikeren om den lille gutten som drukner fordi foreldrene er altfor oppslukt av seg selv og hverandre. Lie har valgt å utforske relasjonene mellom de voksne karakterene, deres forhold til Eyolf kommer mer i bakgrunnen, selv om hans død er instrumentet som driver handlingen framover. Ekteparet Rita og Alfred mangler en grunnleggende forståelse for hvordan deres egen oppførsel påvirker menneskene rundt dem, det driver dem fra hverandre og får til slutt Alfreds søster Asta til å flykte fra dem. Ensemblet lykkes i å fremstille ubehaget ved den ibsenske konfronterende ærligheten som driver fram den ene avsløringen etter den andre, for til slutt å ende i en slags

selverkjennelse. Men, er den bare midlertidig og hva er det igjen å redde?

Forstyrrende brudd

Regissøren har kuttet mye i teksten og legger inn flere brudd i de ellers realistisk spilte dialogene; Eyolf spilles på premieren av Emma Lola Ihle som veksler med de andre barneskuespillerne Nicholas Herrem og Niclas Christoph Piel. I stedet for en krykke bærer Eyolf på en dukke i barnestørrelse, iført et identisk kostyme, en shortsdress, med matchende cardigan, blondekrage og hvit sløyfe i håret. Disse gammeldagse barneklærne leser jeg som en kommentar til hva Eyolf representerer for sine foreldre. Ikke et annet menneske, men en slags forvokst babydukke som de kan kle ut og leke familie med. Eyolf får ikke engang si fram replikkene sine, istedenfor er det de voksne snakker for, og på vegne av ham.

Dette er ikke det eneste tydelig symboliske grepet til Lie. Mot slutten av stykket lar hun for eksempel Gretelill Tangen som spiller Rottejomfuen vende tilbake som en dublering av Rita, rollen som deilig forførerske legges ettertrykkelig bort. En mørk skikkelse iført ballettdrakt, kappe og skjelettsminke vandrer inn og ut av scenen som Lille Eyolfs spøkelse og en gestaltning av døden, følgesvennen som Alfred ser for seg. Døden, den dukker alltid opp i Lisa Lie sine forestillinger, men her er det som realismen ligger som en klam hånd over de symboltunge regigrepene. Eller er det kanskje omvendt, at bruddene, om de er aldri så poetiske og meningsbærende i seg selv, blir forstyrrende elementer. De står der som tilløp til en forestilling man bare kan ane konturene av.

Ibsen på museum

Hvorfor har Lisa Lie og scenograf og kostymedesigner Marte Ekhougen plassert det «Almerske» hjem i en museums-kulisse? Er det en ironisk kommentar til Ibsentradisjonen? Symboliserer det at det borgerlige ekteskapet til Rita og Alfred har vært en slags gammeldags kulisse? Skuespillerne sitter, står og klatrer i scenebildet, men med en realistisk spillestil er det som om de ikke helt registrerer omgivelsene. Dettets spillet får imidlertid fram teksten og ved å kutte bort Ibsens mest arkaiske tiltaleformer og vendinger bringes publikum nærmere kjernen i dra-

maet. Lars Funderud Johannessen, Marianne Holter, Helga Guren og Svein Solenes lykkes med å gjøre Alfred, Rita, Asta og Borgheim og deres «firkantforhold» gjenkjennelig og relevant.

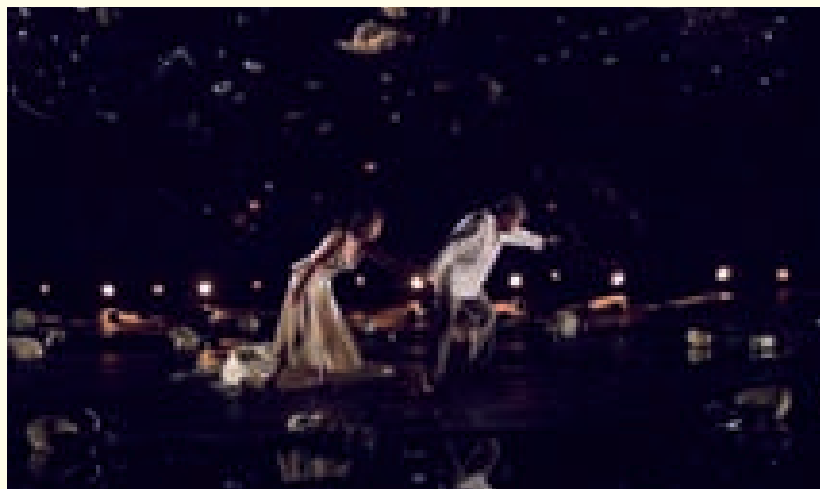
Ser man på hva slags analyse Lisa Lie gjør av teksten viser hun seg som en utmerket Ibsen-fortolker, men det virker ikke som hun har fått til å ta konsekvensene av sitt eget forestillingskonsept. Den tunge symbolik-

ken er karakteristisk for hennes kunstnerskap, men framstår i denne teaterkonteksten såpass mye som påfunn at jeg lurer på om institusjonsteatre har magiske assimilerende krefter. Hvilke gjensidige forventninger har det vært mellom teatret, skuespillerne og regissøren og hvordan har de preget produksjonen? Er Ibsen en slags svenneprøve som Lisa Lie har måttet gjennom for å bli tatt på alvor som regissør i institusjonsteatret? I så

fall, hvorfor må alle inn i pepperkakeformen?

Kanskje det er mine egne forventninger til Lisa Lie som danner en barriere mellom meg og teateropplevelsen. Uansett, Lie står for en fornyelse av norsk teater som hun etter min mening ikke har fått nok oppmerksomhet for. Fornyelse vil det alltid være behov for, men det fordrer at auteurer får fritt spillerom for sine egne prosjekter, fullt og helt.

Hildegunn Eggen (Irene) og Kai Remlov (Rubek) i slutten av *Når vi døde vågner*, regi: Tyra Tønnessen. Trøndelag teater 2014. Foto: GT Nørgaard



Fornyende Ibsen

(Trondheim): Tyra Tønnessen frigjør *Når vi døde vågner* fra kammerspillformatet i en visuelt slående oppsetning.

AV THERESE BJØRNEBOE

NÅR VI DØDE VÅGNER Regi: Tyra Tønnessen. Scenografi: Bård Lie Thorbjørnsen. Trøndelag teater, hovedscenen, 8. oktober

Jeg må innrømme at det var med en viss juro jeg gikk inn i salen på Trøndelag teater. Ville *Når vi døde vågner* fungere på hovedscenen? *Når vi døde vågner* skiller seg ut blant Ibsens sene stykker ved at det utspiller seg utendørs. Første akt er lagt til et badehotell, andre til et høysfjellssanatorium og tredje akt opppe i høyfjellet. Men stykket

settes likevel nesten bestandig opp på små og intime scener med lite scenografi. Slik var det også i de to siste norske oppsetningene jeg har sett, Terje Mærlis på Rogaland teater, og Stein Wingses på Malersalen på Nationaltheatret.

Når det er vanlig å sette det opp på intimsener, skyldes det antagelig både at stykket er svært statisk og handlingsfattig, og et ønske om at man skal komme tett på rollene og skuespillere. Motforestillingene mine til hovedsceneformatet knyttet seg ikke minst til det siste, forvetninger om karakterspill, vekt på indre konflikter og avkledning av kunstnermyten

Men i Tyra Tønnessens *Når vi døde vågner* rettess publikums oppmerksomhet like mye på rommet som på karakterer. Isteden for en tradisjonell scenografi, har Bård Lie Thorbjørnsen skapt en installasjon eller et stykke landskapskunst. Scenen er fylt av flate og blankskurte steiner som ligger i uoversiktelige formasjoner innover i rommet. I forkant er det et par vannbasseng, som en overgang

ned mot fjæra, hvor havet strømmer inn og fyller badekulpene med vann. Scenografien er konkret og allegorisk samtidig.

Romslige tolkninger

Forestillingen åpner med at Renate Reinsve poserer i knøttliten bikini. Hun har akkurat badet. Samtidig som Kai Remlov står noen meter borte, med blikket lenket til displayet på mobiltelefonen. Majas forsøk på å være blikkfang, er tydeligvis spilt tid. I første akt av *Når vi døde vågner* dreier stykket seg om forholdet mellom Rubek, en feiret kunstner, og hans langt yngre kone. Etter flere år i utlandet er de tilbake i Norge på ferie. Åpningsreplikken til Maja «Hør bare hvor lydløst her er» gir stykket et foruroligende anslag, som fortsetter med Rubeks nedlatende «Så du kan høre stillheten du, lille Maja». I Tyra Tønnessens oppsetning er anslaget likevel komisk.

Det som plager Rubek i begynnelsen, er angivelig at han har sviktet sitt kunstnerkall. Da han giftet seg med Maja, trodde han at han valgte «livet». Men nå har han innsett at det var et feilgrep, og behandler henne patroniserende og brutalt. Men det preller av på Maja. Hun er den det er lettest å like, men en av grunnene til at *Når vi døde vågner* er et vanskelig stykke, er at det er vanskelig å mobilisere sympati for karakterene, som heller ikke er så fascinerende personligheter som andre figurer hos Ibsen.

Det er noe forkomment og litt hjelpeløst over Kai Remlov, som tildrar seg sympati, selv når Rubek roper at han har fått nok av det evinnelig samlivet med Maja. Det kan også skyldes at konstallasjonen ung kvinne/eldre mann gir andre assosiasjoner når de fremstilles nåtidig. Det jeg liker best, er at de fremstår som alminnelige mennesker, og at vekten på skuespillernes utseende, fysikk og alder tilfø-

rer noe personlig og erfart. Det er særlig de eldre Tønnessen interesserer seg for.

Hildegunn Eggen er en befriende lite eterisk Irene, og klarer å vise det overspente ved henne på en måte som berører, og det skyldes også betoningen av det kroppslige. I en sekvens som henspiller på dreieskivene Irene sto på som modell, knepper hun opp kjolelivet og viser Rubek sin nakne overkropp. Hun er ikke lenger den hun var. Men kroppen vekker ømhet hos ham, og det fører igjen til at jeg ser med varme på ham og på dette parets umulig ønske om å skru tiden tilbake. Tine opp frostskaedene.

Paradoksale tablåer

I begynnelsen av andre akt, står det i sceneanvisningen at det leker og synger en flokk med dansende barn inne på vidden. Rubek sier til Maja at det er noe harmonisk, nesten som musikk, over måten de beveger seg på. Men jeg har aldri sett en oppsetning av *Når vi døde vågner* hvor det medvirker barn, til tross for at de står i en så sterk og viktig kontrast til andre motiver – aldringen, lydløsheten, den kjølige marmoren i Rubeks kunst, døden.

Men det har inspirert Tyra Tønnessen. Her fungerer barna liksom naturen som projeksjonsobjekt, på en måte som er både tragikomisk og rørende. I en sekvens dykker Kai Remlov ned i et av bassengene, og i samme øyeblikk skyter det en barnekropp opp av vannskorpen. Det er som Tønnessen vil vise at Rubek virkelig tror han har funnet ungdomskilden. Hva var livet uten illusjoner? Tønnessen fletter inn henspillingene på de vitalistiske strømingene i Ibsens samtid, som jeg oppfatter Ulfheim som et karikerende uttrykk for. Barna representerer fornyelse, samtidig som de blir iscenesatt av Rubeks blikk, og hans evne til å dikte såvel som til å se. Rullesteinene fører også tanken til Munch, spesielt «Sjalusi» og «Livets dans». Munch mente jo forøvrig selv at *Når vi døde vågner* var inspirert av dette bildet, som fremstiller kvinnen i tre stadier.

I siste scene, hvor Maja og Rubek er oppe i høyfjellet, etter å ha trosset advarslene til Ulfheim (tilforlætelig spilt av Endre Hellestveit), skaper regissør og scenograf nok et slående optisk bedrag. Hildegunn Eggen og Kai Remlov ligger flate på scenegulvet, samtidig som et digert speil over dem får det til å se ut som at de klatrer opp mot en

topp. Tablået henspiller på Rubeks skulptur «Oppstandelsens dag», men også på Rubek og Irenes selvbedrag, og er skremmende og flertydig når barna kommer inn, kledd i samme drakt som diakonissen.

Tyra Tønnessen lykkes i å snu perspektivet på stykket, muligens inspirert av Ratam Thiyams *Dødssanger* (etter Ibsen) fra Manipur, som ble vist på Ibsenfestivalen i 2010. Men i en norsk sammenheng er det

befriende at stykket blir løftet ut av kammerspillformatet, som til tross for at *Når vi døde vågner* er så tydelig symbolistisk, har ført til en vektlegging av karakterer og psykologisk spill. Når det så ofte blir satt opp på småscener, skyldes det helt sikkert også at det er et av de minst underholdende stykkene til Ibsen. Vi er levende døde, hevder Irene. Men når det statiske ikke blir underslått, men løftet frem, blåses det liv i dem.



Gunilla Röör och Kirsti Stubø i *Höstsonaten*, regi: Åsa Melldahl. Stadsteatern 2014. Foto: Petra Hellberg

Skuld... och än mer skuld

(Stockholm): Kirsti Stubø spiller Eva som en bottenfrusen själ mot Gunilla Röørs Charlotte i *Höstsonaten*.

AV ENEL MELBERG

HÖSTSONATEN Av Ingmar Bergman. Regi: Åsa Melldahl. Scenograf: Lars Östbergh. Stockholms Stadsteater, 20 augusti

Det är tredje gången denna konfrontation mellan mor och dotter, mellan diva-mor och känslomässigt förkrympt dotter spelas upp i Sverige. Det märkliga är att dottern vid dessa tre versioner gestaltas av en norska: vid första, filmversionen, var det Liv Ullmann mot Ingrid Bergmans moder, sedan vid Dramatenversionen Maria Bonnevie mot Marie Göransson och nu Kirsti Stubø mot

Gunilla Röör på Stockholms Stadsteater. Det kan ha att göra med att Ingmar Bergman vid urversionen skrev rollen åt Liv Ullmann och därför förlade handlingen till en nordnorsk miljö. Fonden är här också ett stort fönster mot snöklädda fjäll och på väggen till vänster finns Munchs porträtt av Strindberg.

Skuld

I den här versionen har scenografen Lars Östbergh byggt upp en 70-talistisk träinteriör, inte den traditionella Bergmanska prästgården, utan en etagevåning med ljus trätrappa där det springs upp och ned, görs entréer och sortier, nedstigningar och uppstigningar. Scenkläderna av Ansofi Nyberg bär också 70-talsprägel, som för att markera tiden då verket skapades och ge oss viss distans. Bergmans brottnings med de typiskt Bergmanska frågorna om skuld är här projicerade till en kvinnlig gestalt: skuld inför karriär, otroheter och självupptagenhet och de omkostnader detta har för barnen. Bergmans brottnings med Gud får sitt omvända uttryck i en för en gångs skull god och försiktig präst, spelad lågmält och fint av Christer Fant, medan hans hustru får formulera sig

kring andligheten, försoningen och nåden. Vid filmversionen lät Bergman även sin ex-hustru Käbi Laretei stå för filmmusikens konsertpartier, och karriärmoderns roll, liksom de många analyserna av musikstycken står säkert i skuld till henne och vad han lärt av samlivet med henne. Också detta ett typisk Bergmanskt manér att samla gamla och nya kvinnor kring samma projekt. Man kan notera att hans sista hustru, namne till Ingrid Bergman, fick vara med som produktionsansvarig. Musiken spelar stor roll i denna pjäs, inte bara som yrkesmarkör för moderns rollfigur, utan som konstnärligt uttryck. Regissören Åsa Melldahl låter pianostycken av Chopin och Beethoven framföras som små egna konserter och ger dem tid att klinga ut till meditativa vilopunkter i föreställningen. Dessa framförs på ljudband i kulissen men ett par gånger körs ett piano in på scenen och någon person får slå de första ackorden. Detta kan ses som att en viktig del av moderns liv inte får glömmas bort i konfrontationen med dottern. Men musiken kan också bli en illustration till hur dottern upplever modern, till exempel när Eva spelar ett Chopinpreludium och ber om en ärlig och seriös bedömning, och får en förödande kritik. Först är modern välvillig och småleende som mot ett barn, men när hon pressas ger hon en veritabel lektion av sin Chopintolkning och visar sig som den seriösa konstnär hon är.

... än mer skuld

Valet av Gunilla Röör till Charlottes roll ter sig inte som helt självklart: hon har spelat en mängd olika roller, från komedienne till psykologiskt störda eller frustrerade kvinnor, men minst av allt femmefataler och hennes image har ingenting av diva över sig. Det måste emellertid vara ett medvetet val, eftersom Åsa Melldahl har velat göra henne mer flerdimensionell och lyfta fram den moderna kvinnans konflikt mellan yrkeskarriär och barn, mellan eget kärleksliv och omsorg för familjen. Detta finns med i Bergmans text och Charlotte får berätta hur hon har försökt, hon har lämnat yrket och varit hemma med barnen men inte klarat av det. Hon har inte heller klarat av att ha den andra dottern, den handicappade Helena, hos sig. Helenas roll verkar Bergman ha skrivit in för att ge modern än mer skuld, hon har nämligen lämnat

bort henne till en institution och aldrig besökt henne, och nu är hon inte redo att möta henne när Eva har tagit hand om henne. Helena spelas här realistiskt instuderat av Rakel Wärmländer i rullstol och med spastiska rörelser, men Åsa Melldahl illustrerar också drastiskt skulden genom att låta Helena komma in på natten och lägga sig över modern och fullkomligt kväva henne. Denna roll spelades med stor virtuositet av Lena Nyman i filmen. Men när Bergman låter Eva i en av sina monologer beskriva hur Helenas sjukdom förvärrades av att hon i tonåren förälskade sig i moderns älskare, som till och med verkar ha haft en romans med henne, tycker jag han går för långt i sin ambition att projicera egna tillkortakommanden och egen skuld på Charlotte. Jag får inte ihop flickans medfödda sjukdom och institutionalisering med den olycksaliga tonårsförälskelsen med åtföljande sjukdom och modersskuld. För här är allt mammans fel, åtminstone enligt Evas syn på saken.

Bottenfrusen

Gunilla Röör gör vad hon kan med denna aningen statiska modersroll, för när hon kommer på besök efter sju år är allt redan för sent, alla olyckor har inträffat och kan inte rättas till, Eva har till och med förlorat ett barn, vilket kan förklara att hon är totalt inkapslad i sin sorg, sin ensamhet och sitt monologiserande. Texten bjuder på flera monologer och ingen tycks lyssna på de andra. Det blir nästan en kliché när Eva i en av sina utbrister: «Du har aldrig lyssnat på någon annan...» Eller när Charlotte efter att ha berättat om alla sina framgångar säger: «Usch, jag pratar bara om mig själv, berätta hur du har det!» Man har upplevt för många sådana icke-möten, inte minst sedan Norénpjäserna, men modersrollen kan även hänföras till Strindbergs *Pelikanen* eller Tjeckovs *Måsen*. Liksom att parets förlust av sonen kan ses som ett eko av Ibsen. Gunilla Röör pendlar mellan att låta som en världsvan egocentrisk karriärkvinna, en mor som slänger kärleksord omkring sig, «spelar» kärlek, vilket hon också anklagas för, och att försöka värja sig och sin egen bräcklighet. I motsats till Liv Ullmanns mer kuvade och gråtmilda och till sist furiösa spel i den försenade tonårsrevolten, spelar Kirsti Stubø en bottenfrusen själ som lärt sig hantera sin sorg utan alltför stora känslostormar, även

vid denna erynnienatt av uppgörelser står hon vänd mot publiken i sina monologer, en monolit av inkapslad sorg och kärleksbrist, men med tårar i ögonen likt en gråtande sten, vilket blir mycket gripande.

Peripeti och katharsis sker utanför scen; när Charlotte inte kan ta emot mer gör hon sorti uppför trappan, kanske för att skaka av sig såväl mötet med den handicappade Helena som anklagelserna från Eva på samma sätt som hon gjort tidigare. Eva däremot verkar ha gått igenom en förvandling och fått en förlösning som inte gestaltats inför våra ögon. Det kommer nästan som en chock när vi får höra hennes försoningsbrev till modern sväva över den tomma slutsce- nen. Men en urladdning, ett tillfälle att få skälla ut någon brukar oftast gagna den som skäller, inte den som får ta emot.

Når barn må være voksne

«Æ vil ikke skilsmisses!» roper Lille-Jason i *Medeas barn*, en forestilling så tett på livet at bare barna våger å le.

AV KAREN FRØSLAND NYSTØYL

MEDEAS BARN Av Suzanne Osten og Per Lysander. Produsert av Hålogaland teater. Oversettelse til nordnorsk av Morten Kjerstad. Regi: Toril Solvang. Lille Hålogaland teater. Ibsenfestivalen 2014/ Nationalteatret. Amfiscenen, 17. september

1975 skrev Suzanne Osten og Per Lysander teaterstykket *Medeas barn* sammen med ensemblet på Unga Klara – en forskende teatervirksomhet i Stockholm som retter søkelyset mot barn og unges vilkår, og ønsker å lage kvalitetsforestillinger for barn som spiller ut deres verden og virkelighet. I *Medeas barn* ønsket de å undersøke hvordan barn opplever en skilsmisse. Gjennom stykket forsøker de å skildre følelsene som oppstår i barna med respekt og ærlighet. Eller som Suzanne Osten selv har sagt det:



Peder Funderud Skogvang, Gora Karlberg og Ingrid Mikalsen Deirball i *Medeas barn*. Regi: Toril Solvang. Lille-HT 2013. Foto: Ingunn A. Mørholm

«ta barns tillvaro och upplevelser på allvar och skildra barns begränsade möjligheter att agera i en värld reglerad av vuxna.»

Utsatt

Barn er utsatt ved skilsmisser. En skilsmisse mellom foreldrene er sjelden noe barna forslår. Det kan være opprivende for mange, for andre kanskje befriende – men uansett innebærer foreldrenes avgjørelser i en slik situasjon store omveltninger for et barn. Da Osten og Lysander skulle lage barneteater om skilsmisse, valgte de å ta utgangspunkt i Euripides' tragedie *Medea*. Det er kraftig kost for den som kjenner skuespillet og vet om de to barnas fatale endelikt der. Men Medea dreper ikke barna sine i *Medeas barn*. Likevel parallellføres situasjonen: I en skilsmisse er det mange ganger barna som er ofrene – eller som ofres – da ikke ment i den drepende betydningen av ordet. Samtidig: hva må de to barna til Medea ha tenkt når faren forlater moren? Ett er sikkert: foreldrenes valg går så definitivt ut over dem.

I Lille Hålogaland teaters versjon av *Medeas barn* er alle fem skuespillerne barn. Jason, Medea, Lille-Jason, Lille-Medea og barnepike Anna er uniformerte, kledd i rødt og sort, de ser ut som små voksne. Barna entrer scenen, stiller seg på rekke og plukker opp hver sin dressjakke som ligger på gulvet. De presenterer seg («Jeg heter Peder, og jeg skal spille han Lille-Jason»), kontrakten blir tydelig inngått. Som en ytterligere forsterkning sminker barna hverandre etter presentasjonen. Så stiller de seg opp som et kor og forteller myten om Jason og Medea slik

at den blir forståelig for et barn, men uten å legge noe mellom. Vanskelige ord forklares, skuespillerne hjelper hverandre med det.

Grenser

«Ka e skilsmisse, pappa?» spør Lille-Jason. Det får han ikke noen fullgode svar på. Barnevaktten Anna er mest opptatt med mobilen sin, men søsteren Lille-Medea forklarer hvordan det hele arter seg: Først puler man, så blir man skilt. De to søsknene forsøker å spille ut en skilsmisse for å forstå hva det er, og de bruker lekene sine: Hoppetauet blir grensen mellom de to (mellom mor og far), og lekene skal fordeles. Glauke, fars nye kjæreste, blir grensevakt. De spiller det ut mens de skriker «Stikk!» og «Forsvinn!» til hverandre. Samtidig drømmer de om et sted der alt er godt og der alle kan være sammen.

Virkemidlene er enkle og sterke både i rekvisitter og spill. Når lekene brukes, blir de sterke symboler på oppbrudd. Mor, Medea, raser og skriker i mikrofonen («Æ vil dø!») og hun nærmest kaster barna fra seg. Skrikene hennes vrenger seg, men når hun snakker, er hun til tider roligere enn Siv Jensen. Det er skummelt. Denne enkle, men effektfulle kontrasten skaper et definitivt alvor.

De voksne bruker også replikker hentet direkte fra Euripides' skuespill. Replikker som naturlig nok går over hodet på barna – noe som nok også er tilsiktet. De voksnes snakk, diskusjoner og argumentering er ofte uforståelig.

Far Jason er ikke noe bedre enn mor. Når han har barna, vil han spille fotball, og da skal Lille-Jason stå i mål. I stedet for å drive

keepertrening med sønnen, er Jason mest opptatt av å score. Kanskje ikke uventet, men effektivt og overførbart.

Latter

Under stykket var de voksne blant publikum i hovedsak alvorlige, mens barna lo. Det tyder på at stykket og regien klarer å treffe noe i barna. Og barna lo hjerteligst av ting som var ganske på kanten – som scenen der Lille-Jason og Lille-Medea diskuterer selvmord. «Skal man begå selvmord, må man finne på nakne lurts», finner de ut i leken sin. Så de forsøker hoppetau, blant annet.

Lille-Jason og Lille-Medea viser tydelig hvem læremestrene er. De skriker «Forbannede unger» til hverandre, «Æ vil dø!», «Satan!», «Forpult!». Men det er ingen tvil om hvor de har det fra. Eller som denne replikkvekslingen mellom de to barna når de planlegger å rømme: «Hva tror du de sier når de oppdager at vi er blitt borte?» «Deilig å bli kvitt dem.» Barna ler, for en voksen er det sårt.

Medeas barn snur rollene på hodet og setter barnet i sentrum. Med enkle virkemidler plasseres skyld og uskyld der det hører hjemme. Barna fra Lille Hålogaland teater imponerer med tilstedeværelse og trygghet på scenen. At skuespillet vekker latter i barna, viser at det treffer. Samtidig er det egnet til å strø salt i såret hos en voksen. Men mest av alt viser skuespillet at barn ikke skal måtte være voksne – nettopp ved å la alle rollene spilles av barn. Det gjør *Medeas barn* til en varig og virkelighetsnær teateropplevelse.



Brakkesyke

Hanne Tømtas *Tre Søstre* er blitt en øvelse i kjærlighet og klaustrofobi, eller en øvelse i den klaustrofobien mangel på kjærlighet fører til.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

TRE SØSTRE Av Anton Tsjekhov. Oversatt av Kjell Helgheim. Regi: Hanne Tømta. Scenografi og kostyme: Nora Furuholmen. Lys: Øyvind Wangensteen. Nationaltheatret, baks scenen 1. november

Anton Tsjekhovs *Tre Søstre* er et monotont stykke dramatik. Det skjer ikke så mye, selv når det virker som om noe skal skje, som en karnevalsfeiring i andre akt, avlyses det til fordel for den rådende apatien. Og når byen begynner å brenne i tredje akt har heller ikke det noen særlig innvirkning på de sentrale karakterene, det er en hendelse i en rekke av hendelser de er like apatiske til som vodka og vær. Allikevel er stykket preget av en nerve og intensitet, og det er denne intensiteten som sitter igjen i meg etter å ha sett Hanne Tømtas oppsetning på Nationaltheatret.

Intimt

Forestillingen spilles på baks scenen, som vil

si på hovedscenen, men med inngang fra baksiden av teatret og med publikum og skuespillere plassert sammen på innsiden av jernteppet sånn at salen ikke er synlig. Dette skaper et helt eget intimt scenerom som åpner for nærhet og tilstedeværelse. Ved å legge gulvtepper på scenegulvet skapes en hjemmekoselig atmosfære som bryter med den lukkede teatersfæren baks scenens vegger representerer. Det lukkede jernteppet ut mot teatersalen bidrar til å skape en lukket-het som både kan knyttes til den knugende innestengtheten i hjemmet, men også en teatral adskillelse fra den virkelige verden utenfor.

Hanne Tømta har lagt opp til en tekststro versjon av stykket, bare små endringer er gjort, og blant annet er to fenriker kuttet fra rollelisten. Disse fenrikene har ikke en viktig plass i Tsjekhovs stykke, men de bidrar i teksten til stemningen av at søstrene og broren Andrejs hus er åpent, og at det rett som det er stikker innom offiserer fra den nærliggende militærforlegningen. Mangelen på de ekstra offiserene synes jeg imidlertid løses fint i forestillingen gjennom den intime scenografien. Publikum blir her invitert inn i familiens stue, og slik opprettholdes det paradoksale i at familien Prozorovs hus har åpne dører for de som kommer på besøk, men familien selv for evig virker bundet til det samme huset.

Alder

I Tsjekhovs tekst er søstrene unge kvinner som opplever at de står på terskelen av livet. I Tømtas iscenesettelse er søstrene, spilt rolig

og behersket av Trine Wiggen, Laila Goody og Mariann Hole, betydelig eldre. Denne endringen i alder bidrar til at maktesløsheten søstrene føler forsterkes. Det er i første akt fremdeles bare gått ett år siden faren deres døde, men på spørsmål om hvor lenge det er siden de flyttet fra Moskva til provinsbyen, svarer Olga i forestillingen at det er 21 år siden, 10 år lenger enn hos Tsjekhov. Dette er ikke store endringen, men det betyr at det allerede fra begynnelsen virker mindre sannsynlig at de skal komme seg bort, og at følelsen av motstand mot det samfunnet de lever i har gjæret lenger. Den mellomste søsteren Masja giftet seg med læreren Kulygin da hun var 18 år gammel, dette er beholdt i forestillingen, men hvis vi kan gå ut fra at Masja er ti år eldre, blir tyngden av hennes kjærlighetsløse ekteskap med læreren om mulig enda mer drepende.

Søstrenes alder i forestillingen øker deres bitterhet. På denne måten tillegger Tømta stykket noen dimensjoner, som for min del gjør forestillingen enda mer eksistensiell, men også mer parodisk. Den eneste som ikke er eldre enn det Tsjekhov legger opp til er broren Andrejs kone Natasja, spilt av den unge, nyutdannede skuespilleren Marianne Stormoen. Hun fungerer som opposisjon til søstrene, som en representant for det uambisiøse, men lykelige. Hennes relative ungdom øker naiviteten hennes, men gjør henne også til et større symbol på søstrenes bitterhet og angst.

Kjærlighet, Moskva og klaustrofobi

Et gjennomgående tema i *Tre Søstre* er deres dragnings mot Moskva. De føler seg malplassert i provinsbyen, og lengter tilbake til sin fødeby Moskva. Masja sier et sted at hvis hun hadde bodd i Moskva hadde hun ikke lagt merke til årstidene, alt de forbinde med den drepende kjedsomheten i provinsbyen er borte i drømmenes Moskva. Tidligere har jeg alltid lest den rollen Moskva spiller i stykket som drømmen om det innholdsrike livet, om å være til stede der det skjer og som kontrast til kjedsomheten de opplever i provinsen. Tømtas oppsetning oppnår imidlertid å snu dette rundt for meg, og om ikke endre så i hvert fall utvide hvordan jeg opplever søstrenes dragnings mot Moskva. Alle søstrene opplever større eller mindre kjærlighetsintriger i

løpet av stykkets gang, og tidligere har jeg lest disse kjærlighetsintrigene som kjedsomhetsfull mens de venter på det store livet utenfor. Hos Tømta settes imidlertid kjærligheten i fokus, og drømmen om Moskva fungerer i større grad som substitutt for den manglende kjærligheten, ikke nødvendigvis som mål i seg selv. Det er kjærligheten de drømmer om. De ønsker å bli sett, å bli elsket og elske. I tredje akt sier Irina at hun hele tiden har ventet på at de skal reise til Moskva, og at hun der skal finne kjærligheten, men at hun nå innser at det ikke kommer til å skje og at hun derfor like så godt kan gifte seg med baron Tusenbach, som er en av de militære som frekventerer huset, men som hun ikke elsker. Denne replikken stod i Tømtas iscenesettelse ut for meg som en innsikt om at kjærligheten og Moskva har vært to sider av samme sak for henne, og at ved å gi opp det ene gir hun også opp det andre.

Tsjekhovs stil der ingenting egentlig skjer, og det er få dramaturgiske klimaks, fører ofte til at den eksistensielle kjedsomheten og apatien blir dyster i det sceniske uttrykket. Tømta klarer imidlertid å skape en lystig stemning i det klaustrofobiske rommet. Det er mye latter og komisk oppgitthet. Karakterene er gode mot hverandre, sånn i all hovedsak, og med unntak av Natasja, forenes de i sin livskamp. Sammen med den inkluderende scenografien gjør dette at jeg nesten får lyst til å være med, fordi den svært klaustrofobiske stemningen skaper en sterk følelse av samhold – til tross for at de holder på å kveles. Stemningen blir nesten karnevalesk, der hierarkiene er avskaffet og alle sitter i samme båt. Sånn sett er det passende at det er Natasja som avlyser familiens karneval i og med at hun står utenfor det klaustrofobiske fellesskapet. Når militærförlegningen i fjerde akt skal flyttes, er det vanskelig å si om dette skaper muligheter for forandring for søstrene, eller om det bristende fellesskapet dreper deres eneste gnist av livsopphold. Jeg vet ikke. Slutten på *Tre Søstre* føles plutselig åpen.



Nils (Joni Sköld) och Märten (Björn Svöerback) i *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*. Västana teater 2014. Foto: Håkan Larsson

Nils Holgersson flyger igen

(Sunne): Selma Lagerlöfs världsberömda *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* har för andra året i rad satts upp av Västana teater i Värmland och blivit en succé, ett allkonsteverk för alla åldrar.

AV ENEL MELBERG

NILS HOLGERSSONS UNDERBARA RESA GENOM SVERIGE Dramatisering och regi: Leif Stinnerbom. Kostyme: Inger Hallström Stinnerbom. Västana teater 2014

Sedan sju år tilbake bor vi i Värmland, inte langt från Selma Lagerlöfs Mårbacka och ganske nära Sunne och Västana teater, där vi har kunnet glädja oss åt mange dramatiseringar av hennes verk, men også flere andre. For tre år sedan, till Västana teaters 40-årsjubileum, spelades en innovativ och vacker *Misanthropen*, ett kraftprov som visade fram bredden på denna teaters kapasitet. Dessförinnan har vi också fått se en spektakulär *Kalevala* och en *Midsommarnattsdröm* försatt i fornordisk miljö, men det är ändå Selma Lagerlöf som

går hem här i trakten. *Nils Holgersson* har spelats 1998 och togs upp igen förra året, med sådant publikrekord att den fick gå i repris i år. Det hörs många norska röster i publiken och de som kommer för första gången uttrycker ofta en slags glädjefylld häpnad över att det kan vara så spänstigt, så spektakulärt och vackert i denna «berättarlada», för det blir ju alltid en teaterfest när Västana slår till: en fest för alla sinnen, med originalmusik, akrobatik och dans och fantastiska dräkter.

Ett beställningsverk för folkskolan

Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige skrevs under unionskrisens år och Selma Lagerlöf stod på Norges sida, hon var även pacifist och hade inget till övers för de svenska krigshetsarna. Hon tänkte sig genom denna bok ge Sverige tillbaka lite av dess heder och ära. Nils Holgersson är ett beställningsverk och den ska vara pedagogisk och beskriva Sverige, men hon vill också «ge liv åt kartan (...) fylla den med skogar och sjöar, fält och ängar, byar, slott, lantgårdar och städer, alltifrån Ystad till Haparanda». Hon vill använda sig av sagor och sägner och lokala berättelser, hon vill också levandegöra Sveriges historia, hon använder informanter och ger sig ut på resor i landet. Hon blev glad över beställningen från folkskolläraarnas förening och förstod att den skulle kunna ge inkomster i Sverige, men trodde inte den skulle nå utlandet. 1909 får hon Nobelpriset som den första kvinnan och kan köpa tillbaka sin fädernegård Mårbacka, 1914 väljs hon in i som första svenska kvinnan i Svenska Aka-

demien. *Nils Holgersson* är i sin helhet på ca 600 sidor, skars 1921 ner med ca en tredjedel av författaren, eftersom det hade klagats från skolhåll på att den var för lång, olika bearbetningar och bildversioner har gjorts sedan dess, men moderna utgåvor har åtgått till det ursprungliga formatet. Den var i första hand tänkt som läsebok för folkskolan och tyvärr har detta förstört många skolbarns intresse. Trots dess rykte bland svenska läsare som «tråkig» har den ändå gjort ett segertåg genom världen och gjort Nils Holgersson minst lika känd som Pippi Långstrump.

En fostran till att bli människa

Det som Västanå gör av boken är ingen barnföreläsning utan som vanligt en totalteater, ett allkonstverk för alla åldrar, men kanske på grund av längden inte riktigt lämpad för de minsta. Skolboken har fått ge vika för festen, Sveriges geografi har blivit skymd av de fantastiska fåglarna, fågelperspektiv växlar med relationsproblematik, hjälpare och stjälpåre växlar på vägen som i alla sagor om uppbrott och hemvändande, och som grundton har regissören Leif Stinnerbom tillsammans med dramaturgen Susanne Marko lyft fram Nils växande. Först ser vi honom som slängig, håglös och djurplågande tonåring, fint spelad av Joel Sköld i grön toppluva och stickad tröja, sedan som förvandlad till pyssling med Martin Luthers katekes (vilken han av fadern beordrats att läsa i som straff) som en enorm dimensionsmarkör, därefter som ungefär jämnstor med de fåglar och djur han möter på sin färd för att bli en ansvarstagande och god människa. Det blir en värstingresa i fostrande syfte, där alla konflikter lär honom att själv bli en hjälpare. När han har växt sig stor som människa återfår han också sin mänskliga form och storlek.

Den största fostraren är vildgässens ledarfågel, Akka från Kebnekajse, som först inte tilltror pysslingen någon förmåga att följa med hela vägen till Lappland, men när han visat sig kunna rädda både henne och andra genom en del faror tar hon sig an honom, liksom hon en gång har tagit hand om örnungen Gorgo. Akka spelas av en av Västanås ledande skådelpelare, Adriana Savin, och det hon gör som Akka är enastående, med små gester och rörelser visar hon i hela sin fågelkropp vad hon menar och tänker, hon visar ledaregenskaper och moder-

lighet, vildhet och mildhet, och den slutliga försoningen mellan henne och fosterdottern Gorgo i Hanna Kuller förnämliga gestalt är hjärtskärande. För örnen har ju vuxit upp till rovfågel och dödat andra fåglar, men genom Nils förmedling inser modern att dottern inte kan göra något åt sin natur och dottern lovar att i alla fall aldrig röra flocken. Varje art får leva enligt sin natur, men eftersom det finns mänskliga drag hos dessa sagodjur, får de också anpassa sig till humana normer.

Ett allkonstverk

Fågelflocken: genom flyttfågelsträcksformationer, koreograferade danser av Jimmy Meurling till den nykomponerade musiken av Magnus Stinnerbom (årets kulturpristagare i Sunne) som ger illusion av flygande, riktiga flygningar med hjälp av rep och linor, djurensembler med en röstbehandling som liknar körsång och inte minst dräkterna, de fantastiska skapelserna av Inger Hallström Stinnerbom som tillsammans med maskerna nästan blir huvudnumret i föreställningen, tas vi med på denna hisnande, gränsöverskridande flykt. Fienden som följer med på hela resan, men till sist hamnar i fångenskap på Skansen är Smirre rävv, plastiskt, dansant och expressivt spelad av norska Silje Onstad Hålien. Men även hennes djurnatur blir förlåten och Nils räddar henne, liksom Gorgo ur fångenskapen. Olika fågelkollektiv växlar med individer som blir mer framträdande: tranor som dansar på styltor, tamgäss som kacklar och vaggas, kråkor och björnungar, kor med stor ansiktsmask, en bandhund, en klok korp, vikt spelad av Rickard Hasslinger, och en liten tomte i Hanna Bylunds dansanta gestalt, han som är orsak till Nils förvandling. Och så förstas Mårten Gåskarl på vars rygg Nils får flyga med vildgässen. Förra året spelades han av en suverän Björn Söderbäck, som i år tyvärr blivit skadad och till premiären fick ersättas av Västanå teaters *Gösta Berling*, *Misanthropen* m.fl., Jakob Hultcrantz Hansson, som tillika fungerat som regiassistent för denna föreställning och aldrig gör bort någon roll. Lika rörande som förra året var Mårtens möte med lilla söta Dun-Fin, spelad av Margit Myhr, och scenen där alla deras nykläckta ungar rusar fram på scenen är hjärtnipande.

Människan och naturen

Det andra stora temat som lyfts fram i

föreställningen är människan och naturen, vildheten kontra tämjdheten: hur långt ska människan få gå i sin framfart med att lägga naturen under sig? Kanske måste även mänskligheten gå igenom en fostrande resa, få sig en fläkt av vildgässens frihet för att förstå ropet från vildmarken.

«Om du har lärt dig något gott hos oss, Tummetott, så kanske du inte tycker att människorna bör vara ensamma på jorden. Tänk på att ni har ett stort land och att ni nog kunde ha råd att lämna några nakna skär och några grunda sjöar och sumpiga mossar och några öde fjäll och avlägsna skogar åt oss fattiga djur, där vi finge vara i fred!» får Akka från Kebnekaise säga till slut och det budskapet vill nog Västanå teater också föra vidare.

Nästa sommar sätter man upp den ny skrivna pjäsen *Lomjansguten* av Lars Andersson, om en 1800-talsspelman som växte upp och ligger begravd i Gräsmark men hann resa till Norge och spela och bland annat vara elev till Ole Bull.

Krigets förbisedda kvinnor

(Göteborg): *Den ryska babusjkan* ger röst åt bortglömda kvinnors lidande, i skuggan av krig och maktfullkomliga despoter. Cinnober Teater spelar en bitvis omskakande monolog av den omstridde Putinkritikern Vladimir Sorokin.

AV BIRGITTA HAGLUND

DEN RYSKA BABUSJKAN Av: Vladimir Sorokin. Översättning: Ben Hellman. Regi: Anna Forsell. Scenbild och kostym: Ellinor Ström. Musik och ljuddesign: Dan Tommi Hildén. Dramaturg och ljusdesign: Svante Aulis Löwenborg.

Redan ute i Cinnober Teaters foajé möter publiken välkända bilder av en barbröstad, machoutstrålade Putin



ute i vildmarken. Cinnober vänder för första gången blickarna mot Ryssland och Vladimir Sorokin, en kontroversiell författare som inte räds att kritisera Putins styre. Sorokin brukar driva hårt med makten i sina verk. Han skriver dramatik, filmmanus och romaner där han exempelvis blandar realism med dystopisk science fiction och blinkar till den ryska litteraturhistorien. Under 1980-talet var hans texter förbjudna i Sovjet. Han är känd för att vara provokativ och åtalades för att ha spridit pornografi när hans roman *Blått fett* publicerades 1999. Hans aktuella monolog, som kommer spelas i Oslo 2015, rymmer inte fullt så uppseendeväckande element. Men den förmår ruska om ändå... Nu har den fått Skandinavienpremiär, i Anna Forsells regi och med Odille Annette Heftye Blehr på scen. Pjäsen utspelar sig 1986, tre år innan Berlinmuren föll. Vi möter en babusjka som här får representera de kvinnor som har sett sina män dra ut i krig för att inte komma tillbaka och sedan stå där ensamma med barn att försörja. Aktuellt, med tanke på att det idag finns gissningsvis runt 5000 ryska soldater involverade i Putins «hemliga» krig i Ukraina.

Tre omstarter

Babusjka betyder gammal kvinna, eller farmor/mormor. Men det vi främst ser framför oss är nog de där kända souvenirdockorna som man kan öppna, en efter en, och plocka fram nästan identiska, mindre dockor ur. På samma sätt är den här föreställningen uppbyggd – med en åldrad kvinna som visar sig

bli medelålders och till sist ung. Här presenteras tre olika skeden av hennes liv, där hon återberättar samma historia under tre korta akter som skiljs åt av burleska, folkliga melanspel – ett slags genrebrott.

Scenografin går i gammalrosa och gråblått, precis som babusjkans blomliga klänning. På bordet brinner en fotogenlampa. I en hylla står en rysk ikon. Den gamla kvinnan, som sitter och sover vid bordet när publiken kommer in, vaknar till. Reser sig mödosamt. Släpar stappande fram stolen till publikplatserna. Sätter sig själv där och blickar ut över den lilla scenen. Här ska hon betrakta och återberätta delar av sitt eget liv, på samma sätt som vi kommer få betrakta hennes. Det handlar om saknad och sorg. Om längtan. Men också om liderlighet och stunder av glädje. Hon berättar hur hennes älskade löjtnant, strax efter deras bröllop, klev på tåget för att resa till fronten och strida mot tyskarna i andra världskriget. Hur alla andra kvinnor grät medan hon bet ihop. Han kom aldrig tillbaka, blev aldrig funnen. Det är som om babusjkan, i synnerhet den äldre, stundtals går på minerad mark när hon söker sig fram bland minnena. Att hon vill hålla dem vid liv men samtidigt är rädd för de känslor som hennes minnen kan väcka.

Samma ord, nya betydelser

Sorokin är en postmodern författare, i sitt sätt att blanda stilar och genrer. Förhållnings-sättet med perspektivförskjutningarna i hans monolog är, kan man säga, också postmodernt – en dekonstruktion av en berättelse

genom att texten får nya innebörder när kvinnans ålder och gestaltningen förändras, även om orden är desamma. Ganska snart börjar tidsperspektiven skeva och det blir sprickor i realismen – det är något som inte stämmer. Som när den unga kvinnan klagar över sina onda gamla ben, eller berättar att det var femtio år sedan hennes löjtnant försvann...

Upprepningen av texten riskerar att trötta ut publiken, att det blir enformigt, och vissa partier i andra akten ligger kanske väl nära den första, med nästan identiska scenerier. När vi har lärt känna texten krävs det desto mer av skådespeleriet för att behålla publikens intresse. Det lyckas Odille Annette Heftye Blehr med nästan hela vägen. Överlag är hennes gestaltning vibrerande och finkalibrerad, hon har en stark närvaro.

I en artikel i nummer 1/2014 av Norsk Shakespeare- och teatertidskrift skriver Sorokin att han vill ha «teatral heroin, LSD, China White». Teater som rusningsmedel. Det tillståndet börjar den här uppsättningen så smått närma sig mot sitt slut. För när monologen startar om för tredje gången är det som om föreställningen, mot alla odds, tar ny sats, blir förlöst. När den unga kvinnan kliver in på scen sker en tydlig förändring i energier. Då släpper också Anna Forsell de tidigare, bundna scenerierna. Babusjkan liksom tar tag i oss, skakar om oss, hon är otålig, suktande efter liv, ibland smått poserande. Men mest av allt är hon plågad av den sorg som den åldrade kvinnan bär med större jämnmod och den medelålders med mer kontroll. Känslokasten är tvära, ena stunden målar hon läpparna, nästa brister hon ut i gråt, målar läpparna, brister ut i gråt... Sceneriernas rundgång skapar desperation och nervighet, en känsla av att hon håller på att sprängas inifrån.

Och det blir tydligt hur monologavsnittens avslutande mening «vi är ryska babusjkor» ändrar klang genom föreställningen. Första gången hörs det en biton av stolthet när babusjkan förmedlar dessa ord, sista gången finns där bara skräck, smärta, rädsla. Ur radion hörs inte, som tidigare, ryska folktoner utan Putins mässande stämma.

Den ryska babusjkan ger någon form av återuppriktelse till alla dessa åsidosatta kvinnor genom historien. Gör dem synliga inte minst i sina våndor, men också i sin lust och uthållighet. Här träder de fram, blir levande.



De elendige

(Bergen): *Hellemysrfolket* som storslått og nådeløs, men overtydelig musikal.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

HELLEMYSRFOKLET Av Amalie Skram. Dramatisert av Gunnar Staalesen. Komponist: Julian Berntzen. Regi og koreografi: Johan Osuldsen. Sangtekstforfatter Johan Osuldsen. Scenografi: Tine Schwab. Lys: Øyvind Wangensteen. Lyd: Bjarte Våge/Rune Bjørøy. Den Nationale Scene, Store Scene, 16. oktober

Hellemysrfolket er en publikumssuksess i Bergen og den har vært fullstendig utsolgt allerede fra premieren. Men holder den mål slik at den kan avlaste alle historene og skrønene rundt den mytiske maratonvisningen på over åtte timer av *Hellemysrfolket* i 1992? Jeg vet ikke, for i 1992 var jeg 10 år og bosatt i Nedre Eiker, men som innflytter til Bergen dukker stadig denne forestillingen opp som en bauta i den kollektive teaterhukommelsen.

Musiker Julian Berntzen og forfatter Gunnar Staalesen (som også skrev manuset i 1992) kjennes som en opplagt duo når Bergens bykrønike skal iscenesettes. De har et glimrende utgangspunkt. Amalie Skrams naturalistiske tekst rommer alle de store følelsene, fødsel, liv og død, kjærlighet og hat, overklasse og filleproletarer. Den ekstra dosen

med tristesse er perfekt for scenen. Amalie Skrams fire bind har blitt til et kompakt teaterstykk på nesten tre timer. Staalesen har gjort gode prioriteringer og grepet der han kutter en generasjon er lurt. Han forvalter likevel Skrams intensjon med verket godt. Staalesen kutter ut Sivert sine foreldre, Jens og Marthe, og gjør Sivert til barn av Sjur Gabriel og Oline «Småfylla». Det fortetter handlingen veldig og når Sivert ser sin egen mor rekende full gatelangs blir hele «slekten gang»-tematikken veldig tydelig (kanskje i noen scener for tydelig).

Om man ikke har verket klart i minne så handler dette altså om kampen ut av arvesynden, det er by mot land, fattig mot rik. Og det har dette naturalistiske mørke over seg med drap, barnedødelighet og vold som sentrale element. Det er basert rundt flere trekanthistorier der kjærligheten ser ut til å være klasseløs, men umulig å gjennomføre.

Klasse og skjebne

Vi befinner oss i Bergen en gang mellom 1840 og 1890 der strilene kommer til byen for å selge fisk, mens byfolket håner dem. Sivert (André Søfteland) er stykkets hovedperson og den som fletter trådene sammen. Forestillingen begynner når Sivert er gammel og ligger på dødsleiet med sin kone Petra (Kjersti Elvik) ved seg. Deretter nøstes historien opp og vi får svarene på hvorfor han endte opp slik. Sivert er fra et hjem med tjuveri og vold, men han lover å endre sin skjebne. Det klarer Sivert ikke. Han får en

sønn som også vil endre slekters gang, men heller ikke han klarer å bryte ut av mønsteret til familien. Flere av skuespillerne følger rollen sin fra ungdom til alderdom, og spesielt Karoline Krüger og Elvik imponerer i detaljrik utvikling og troverdighet. Fie (Idun Vik) og Severin (Pål Rønning) er gode som bærere av håpet om renselse, og Vik leverer forestillingens beste sangprestasjoner, mens Rønning maner frem undergangen hos seg selv på en imponerende måte.

Les misérables

Patosen og følelsene kan minne om *Les misérables*. Det finnes massive korpartier og hele veien kjennes det som om det skal appelleres til følelsene, enten det er i de mange duettene eller i de store massescenene med dans. Forestillingen fortøner seg som en musikal i sjangerens reneste form og sangen er det bærende element. Du finner den surrealistiske marerittscenen, mjuke duetter, flere vendepunkt og et stort typegalleri. Det er svartkledde personer med hvite, slitne ansikter som skriker ut om å være «brikker i skjebnens spill» og om umuligheten av å slippe unna arvesynden. Det er mange nifse silhuetter, allvitende nøkkelkort og noen typer og scener som faktisk kan minne litt om *Whitch Witch*. Det er med andre ord blitt litt av en show.

Hver eneste scene er stappet med dramatik, men i all denne dramatikken blir det også tidvis for overtydelig og for insisterende. Dette skyldes kanskje den enorme komprimeringen som er foretatt. Jeg sitter med gåsehud fordi jeg lar meg rive med følelsesmessig og av de visuelle effektene, samtidig som hodet ikke aksepterer det som skjer. Det er som om Staalesen ikke stoler på at vi ser at Fie bærer den samme bagasjen som moren gjorde som ung. Selv i den pompøse musikalsjangeren så bør vi la undertekst være nettopp det, og ikke la karakterene rope ut det som helst bør ligge skjult mellom linjene. Kvalitetene på sangene er varierende, fra det virkelig gode, til det noe plumpe og nødrimpregede. Men slik må det kanskje være når all dialog er lagt inn i sangnummer.

Julian Berntzens har prøvd å lage en klassisk musikal og lykkes langt på vei gjennom låter som grovt sett enten skal vise lyset eller mørket. Det finnes flere høydepunkt som «Det skulle vært meg» og «Tippe Tue» der

både musikk og tekst fungerer svært godt sammen. For (tekst)tydelig blir det dessverre i låter som «Arven i fra Hellemyrens jord» og «Når skjebnen kaller».

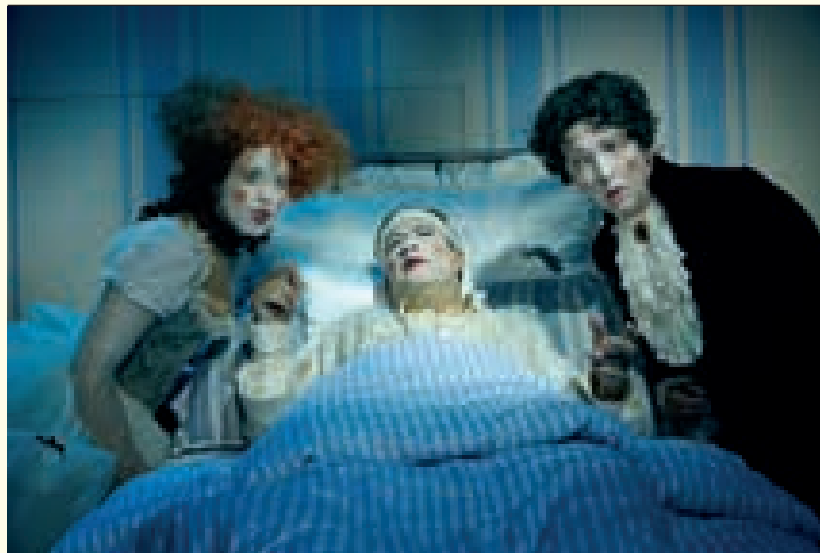
Arv og miljø

Scenografien er imponerende og tro mot det historiske tilsnittet i forestillingen. Også kostymene er tidsriktige. Med enkle virkemidler og kulisser endrer scenen seg raskt,

enten det gir illusjon av å være i båt på vannet, i torgboden eller i hjemmene. Elementer slukes ned i scenegulvet og de bruker få, men virkningsfulle rekvisitter. Slik må det være når mye skal bli sagt, da er det ingen tid å miste på tunge sceneskift. Det hviler et deterministisk mørke over scenebildet som underbygger den følelsen som fyller rommet fra start til slutt om at dette aldri kommer til å gå bra og at ingen kommer unna seg selv.

Men der Skram var naturalist og fulgte Darwins skjebnesyn om at menneskene var arv og ikke miljø, har Staalesen lagt inn en vri med en vending der han lar minst ett av barna ha skjebnen i egne hender. Der Skram lot fortellingen skje i et tungt mørke i et sakte tempo, har det på scenen blitt et større baluba i et hektisk tempo, slik det kanskje var nødt å bli når naturalismen møter den underholdningsfokuserede musikalformen.

Ine Jansen, Bjarte Hjelmeland og Morten Roarht i *Hypokonderen*, regi: Kim Bjarke, Oslo nye 2014. Foto: L-P Lorentz



Commedia dell' Bjarte

Estetisk lekker Molière-produksjon skaper en herlig barokk ramme rundt Bjarte Hjelmeland som den fullkomne Molière-skuespiller. Med sin lunefulle hypokonder fikk han frem gapskratten hos undertegnede.

AV MAJA LØVLAND

HYPOKONDEREN Av Molière. Oversettelse, bearbeidelse og regi: Kim Bjarke. Scenografi og kostymer: Camilla Bjørnvad. Lysdesign: Ola Bråten. Masker/parykker: Julie A. Clark. Musikk av Nino Rota. Oslo Nye Teater, 14. september.

Molières *Den innbilt syke* er bearbeidet til mertidsriktige *Hypokonderen* på Oslo Nye Teater av teatersjefen sjøl, Kim Bjarke. Oppsetningen viser at han vet hva han holder på med, modernisering av klassisk komedie er Bjarkes spesialitet og her er resultatet blitt en velbalansert stilren og helstøpt forestilling. Det er kvalitet i alle ledd. Kostymer, scenografi, farge- og musikkbruk er barokt, men enkelt og fint likevel. Bjarke skaper sånn sett en perfekt ramme rundt hovedpersonene og innholdet i stykket, for det er spillet som står i sentrum her.

Moderne samfunnskritikk

I Molières karakterkomedie skulle egenskapene hos hovedkarakteren advare folk mot å bli som han, dramaene skulle være pedagogiske og oppdragende. I *Den innbilt syke* skulle legestanden kritiseres, og det er jo forståelig uti fra den tidens årelating og andre grusomme «legende» metoder. I dag retter Bjarke kritikken mot vårt helsefokuserede samfunn, med det veldig, nærmest tvangs-

messige fokus på helse, sunnhet og på sykeliggjøring av friske mennesker, noe som er helt berettiget. Men han gjør det med mindre fokus på moralisering og mer på humor, selv om det kanskje blir litt mange tarmskylinger. Bjarke har iscenesatt teksten tilpasset vår tid, med en del tidstypiske referanser, som reservasjonsretten og 5-2 dietten, men ikke for mye, det er god balanse mellom ny og gammel tid.

Den innbilt syke er Molières siste (ballett) komedie, og det sies at han døde på scenen mens han spilte Argan selv. Den tidens komedier hadde faste handlingsløp i en fast form. Det handlet som regel om et ungt forelsket par som ikke får hverandre, fordi faren til jenta har andre ekteskapsplaner for henne. Men med hjelp av tjenestefolkenes smarte intriger, så løser det seg alltid til slutt. Handlingens enhet er i varetatt her, ja, men den faste dramaturgien gjør forestillingen i dag litt forutsigbar, akkurat det at vi må gjennom det faste handlingsløpet blir litt langt, spesielt på slutten av første akt. Men de løser opp dette mer i andre akt med sterkere vekt på komediespillet, som de drar langt ut, og Hjelmeland får ta frem sine indre demoner på en herlig måte.

Farsespilldrevet

Bjarte Hjelmeland spiller hypokonderen Argan på en litt overdreven, teatral måte. I starten blir det litt mye roping og hoiing, men ingen spiller rarere utsatt for et komplott enn han. Ansiktsbruken og mimikken hans er kostelig under all den pudrede hvitheten. Han aner at noe er galt, men det demrer ikke helt, en tilstand han uttrykker veldig presist. Han tar av og til frem sin indre kvinne, som vi har sett Hjelmeland gjøre i revyer og komedier mange ganger tidligere. Men aldri har jeg

sett hans indre kvinne komme mer til sin rett enn hos hypokonderen.

De har lagt seg på en noe overdreven farseaktig spillestil, alle skuespillerne har små absurde særegenheter, veldig teatrale og det får frem detaljene på en morsom måte. Ine Jansen spiller fint opp mot Hjelmeland, men noe mer dempet. Hun er freskere og frekkere enn på lenge med sin østkantdialekt og fine mimikk, og hennes fantastiske sortier må fremheves. Det er disse små opptrinnene som minner om commedia dell'arte. Molière hadde god kjenskap til den gamle italienske komedien og i Bjarkes oppsetning har de lagt inn små humoristiske avbrytelser eller opptrinn (*lazzi*) som ikke har så mye med stykket å gjøre ellers, men de fungerer veldig fint. Jansens karakter, Toinette, er vår helt, den tenkende, den utpekerte men snille tjenes-tejenta, som jo ofte er helten hos Molière. Hun og de andre skuespillerne gjør små plutselige sprell som tar tankene vekk fra hovedintrigen og vekker oss. Dette teatrale grepet løfter forestillingen.

Forblir fast

Eric de Soleglad s beiler er også herlig overdrevent fremstilt, hans karakter er tatt såpass langt at vi virkelig grasser med den unge bruden, selv om vi jo vet at alt går bra til slutt, for det gjorde det i komediene. Molière hadde en fot i den klassistisk komedieformen, men også en annen i commedia dell'arte. I denne oppsetningen tar Bjarke også inn moderne standup- eller revyspill, som jo er vår tids mer fleksible sjangre. Her er skuespillerne også i direkte samspill med publikum, noe Hjelmeland behersker til stor begeistring. Og det brukes nok mer banning enn Molière hadde tenkt seg, og det er definitivt befriende. De prøver mange grep for å få den gamle komedien til å leve for oss i dag. Men de klarer ikke røske nok opp i intrigen, så for dagens publikum blir den nok i fasteste, langdrygeste laget.

Ensemblet i *Moby Dick*. Regi: Ole Johan Skjelbred. Trøndelag teater 2014. Foto: Signe Fuglesteg Luksengard



Potent hvaljakt

(Trondheim): *Moby Dick* er blitt en formsterk forestilling, som likevel mister noe av seg selv på veien.

AV EIVIND HAUGLAND

MOBY DICK – Basert på Herman Melvilles roman. Oversatt av: Bjørn Alex Herrman. Regi og dramatisering: Ole Johan Skjelbred. Visuell konsulent: Marco Vaglieri. Kostymekonsulent: Ane Aasheim. Lysdesign: Gøril Nordgaard. Lyddesign: Jon Platou Selvig og Anders Schille. Trøndelag Teater, Studioscenen, 30. november

Teatersjef ved Trøndelag Teater, Kristian Seltun, har en uttalt målsetning om å la form stå i fokus under sin sjefsperiode.

I dette ligger det blant annet en forståelse av at regissørens kunstneriske formvalg gjør hver oppsetning til et nytt scenisk verk, også om den bygger på et klassisk forelegg. Man kan argumentere for at dette fordrer et fokus på et samtidig og nyskapende innhold, men samtidig er det interessant å se hvorvidt en sterk formtenkning også kan bidra til å aktualisere en tilsynelatende foreldet litterær klassiker for scenen.

Besatt kaptein

Denne gangen er det skuespiller, dramaturg og regissør Ole Johan Skjelbred som sammen med et ensemble på fire skuespillere har tatt fatt på Herman Melvilles to-binds hvalfangerroman *Moby Dick* og gjort den om til en hal-

vannen times forestilling på Trøndelag Teaters studioscene. I romanen fortelles historien om hvalfangerskuta Pequod, der kaptein Ahab har styringa. Kapteinen har tidligere mistet det ene benet sitt i møtet med den hvite hvalen Moby Dick, og er blitt besatt etter å spore den opp og ta livet av den. Selv ser han seg som nærmest udødelig, og risikerer derfor villig både eget og hele mannskapets liv for å nå målet sitt. På veien viker han ikke en tomme – til tross for tiltakende desperasjon og bønnfallelser fra enkelte i mannskapet. Hvalen synes å ha en slags gudommelig uovervinnelighet som Ahab ikke greier å la være å utfordre, og det er problematiseringen av denne voldsomme hybrisen jeg opplever som kjernen i fortellingen. Hva har så Ole Johan Skjelbred og ensemblet valgt å legge vekt på i sin sceniske versjon av *Moby Dick*? Og i hvilken grad vil oppsetningen fremstå som et relevant og selvstendig verk, også for de som ikke har lest boka på forhånd?

Menneskelig overmot

I forestillingens program snakkes det om kaptein Ahabs besettelse som et bilde på menneskelig overmot og hensynsløst profittjag, og det trekkes linjer til dagens situasjon med global oppvarming og klimakrise. Mennesket tror kanskje det kan seire over naturen, men det bereder bare sin egen undergang. Slik også kaptein Ahabs besettelse tilslutt fører til hans egen og de fleste av mannskapets død.

Selv om hvalfangstindustrien er en sentral del av norsk sjøfartshistorie, er den kanskje ikke like sterkt til stede i vår bevissthet i dag. De tematiske påpekningene teatret gjør i programmet, der de i tillegg setter likhetstegn mellom

datidens hvalolje- og dagens oljeindustri, er imidlertid et interessant utgangspunkt i omgangen med denne fortellingen. Det bidrar til å løfte *Moby Dick* inn i vår samtid, og særlig i forestillingens første halvdel er referansene til den vestlige moderne verden tydelig tilstede. Skuespillerne er sminket bleke med blodskutte øyne, og med hår og kostyme som gir assosiasjoner til alt fra 60- og 70-tallets hippier til 80-tallets jappetid, tegnes det opp karakterer som har blitt livsfjerne i all sin besettelse. Det er som om de er dopet ned, slik også den jevne nordmann kan sies å være neddopet under oljeformuens beskyttende vinger, fjernt fra all verdens problemer. En naiv idealisme og følelsen av ansvarsfraskrivelse sniker seg også inn med bruken av blokkfløyter og pumpeorgler, særlig idet blokkfløyten brukes til å illudere både harpuner og pistoler. Dette underbygges for eksempel også av Kenneth Homstad som likegyldig spiller «The Popcorn Song» på pumpeorgel i rollen som nettopp oljerik nordmann, og et ensemble som går over i distansert teoretisering og lystig allsang så fort stormene truer. Etter min mening et ganske treffende skråblikk på det norske samfunnet.

Formen åpner opp

I dette står også forestillingens spillestil og formuttrykk sentralt. Man har valgt en leken og performativ inngang til fortellingen, der skuespillerne blant annet veksler mellom å representere «seg selv» og spille de ulike karakterene i historien, og der det å vise til et scenisk her og nå er viktigere enn å skape en lukket illusjon om at vi er om bord på en hvalfangerskute. Slik den store hvalen er hvit er også scenegulvet helt hvitt, men bortsett fra en mer eggehvitt skinnstol, det nevnte pumpeorgelet, et piano, et slags seil og en grønn trosse som sakte men sikkert kommer ned fra taket, er scenerommet tomt. Det er egentlig lite som minner om et skip, isteden velger man rent fysisk å kun hentyde skuta og sjøreisen gjennom bruken av trossa og små koreograferte sekvenser der skuespillerne vugger fram og tilbake, stemningskapende fargelagt av de knirkende lydene fra et skip i fart. Dette formvalget bidrar til å åpne opp stoffet, og tillater at man putter inn treffende referanser til kjønnsdebatt (han/hun/hen), delelinje-, elbil- og oljepolitikk.

Blant annet. På den måten peker forestillingen også utover romanforelegget, særlig når de ulike samtidige referansene blir liggende som et bakteppe under kapteinens urovekende og besatte monologer (for øvrig mestertlig spilt av Kjersti Tveterås). At det er en kvinne som for det meste gir liv til kapteinen, er samtidig mer eller mindre underordnet. Den åpne formen bidrar isteden til at det er hva som sies, og ikke hvem som sier det, som blir interessant. Og det oppleves befriende.

Gitt skuespillerens stadige skifte mellom karakterspill og representasjon, er det først i disse sekvensene at kapteinen framstår som en tydelig karakter, men det bidrar samtidig til å gi ham nesten psykopatiske trekk. Når kapteinens stamping med elfenbensprotesen og enkelte av replikkene hans også blir legemliggjort og sagt i kor av alle skuespillerne i en stram felleskoreografi, er det som om han og hans besettelse umerkelig kryper inn under huden på dem. På den måten får både kapteinen og forestillingen en stund også et fascinerende, men uhyggelig grep om oss i publikum.

Roman vs. forestilling

En helt uavhengig posisjon som eget verk greier likevel ikke forestillingen helt å innta. Her er det interessant å referere til teaterkritiker Ine Therese Bergs Kritikerprisvinnende kommentar *Mellom to permer*, som sto på trykk i Morgenbladet i februar i år. Der skriver hun bl.a. at «(...) i alle dramatiseringene jeg har sett, er det som om det skuespillerne gjør på scenen ikke er det viktigste, at de egentlig bare viser til noe annet. (...) Vanligvis liker jeg at en forestilling peker utover seg selv – men til et annet og helt fullendt verk?»

Noe av den samme følelsen sitter jeg igjen med etter å ha sett *Moby Dick*. For samtidig som ensemblet ironiserer over forholdet mellom menneske og natur, ironiserer de også over forholdet mellom forestilling og roman. Særlig gjelder dette romanens lengde og veksling mellom litterær og encyklopedisk form. Ved å lese programmet, forstår man det meste av disse ironiseringene, men samtidig må man spørre seg om de romanspesifikke referansene får for stor plass. Hva er interessant for forestillingen og hva bringer den framover? I andre halvdel tenderer forestillingen mot å stoppe litt opp, både fordi det regimessig er

lite tempo- og energivariasjoner, men også fordi ensemblet her virker mer låst fast til det litterære forelegget. Noe av lekenheten og referanserikdommen fra første halvdel forsvinner, og det medfører at det blir mer utydelig for meg hvorfor det er viktig at vi blir fortalt nettopp denne historien. Der hvalen og naturen på brutalt vis overviner kapteinen og hans overmøt i romanen, velger man å avslutte forestillingen før den endelige kampen tar til. Isteden forsvinner skuespillerne ut i et bakrom dominert av et sterkt, hvitt motlys, før de lukker døren etter seg. Man kan selvfølgelig tolke inn både den hvite hvalen og et guddommelig dødslys i dette, men om det er mennesket som ser lyset, betyr det samtidig at frelsen venter? Hva blir i så fall budskapet da? For meg blir den sceniske slutten dermed for udefinert. Det er dessverre litt betegnende at jeg dagen etter forestilling måtte gjøre en innsats for å huske hvordan den sluttet, mens den første timen fortsatt står rimelig klart for meg. Jeg savnet rett og slett den avsluttende brodden jeg ante konturene av i første del.

Friskt pust

Dette er likevel noe av det mest interessante jeg har sett på Trøndelag Teater i det siste. Et dyktig ensemble, som alle får vist nye og spennende sider ved seg selv, loser oss gjennom halvannen time med blokkfløyte, hvalforedrag, overmøt, arroganse, spagetti og en anelse sjømannskap. Vi har ikke råd til å miste hvaler på grunn av sånne som deg, blir det sagt når en i mennesket detter over bord. Etter min mening illustrerer den replikken mye av det forestillingen kritiserer; at vi her oppe på oljeberget har blitt et folk som vet prisen på alt, men ikke verdien av noe. Det er et budskap som kommer tydelig igjennom også til publikum som ikke har lest romanen på forhånd, men den litt vage og uforløste slutten gjør meg samtidig usikker på hva forestillingen konkluderer med. Til tross for dette sørger det lekne sceniske uttrykket og referanserikdommen for at forestillingen engasjerer og oppleves som et friskt pust. Det er tydelig at teamet bak vil noe, både formalt og innholdsmessig, men forestillingen får alt i alt kanskje mest å si for teatrets videre formeksperimentering enn publikums oppgjør med egen distansert unnfallenhet.



Et metafysisk Panoptikon

I *Ingenting av meg* går ordene i dialog med scenehandlingene på en vakker måte og skaper et mangfold av betydninger. Men regissøren opphøyer gjennomsnittsmennesket til en universell norm, mens teksten i grunnen åpner opp for avvikende og skeive tolkninger.

AV JULIAN BLAUE

INGENTING AV MEG Av Arne Lygre. regi: Maria Kjærgaard-Sunesen. Scenograf og kostymedesigner: Mie Riis. Lysdesigner: Gyril Høgberg. Lyddesigner: Christopher Woxholt. Det Norske Teatret, Scene 2, 5. september

«En liten leilighet. Tomme rom. Nesten ingen møbler», er hovedpersonens (Gjertrud Jynge) første replikk. Har regibemerkningene falt ned i kvinnens munn? Kanskje. Eller hun konstaterer bare det hun ser når hun entrer scenen:

en minimalistisk, abstrakt gjennomsnittslighet som hun nettopp har flyttet inn i. «Du og jeg», er hennes neste replikk: Hennes nye kjæreste (Eivin Nilsen Salthe) står framfor henne, de skal bo her sammen.

Språket i denne teksten blomstrer alltid når det figurene konstaterer faktisk også skjer. Eller når det nettopp *ikke* skjer eller skjer på en litt annen måte; da er det snakk om en antieffekt: vi forventer at det skjer og så... Det er på grunn av dette forholdet mellom handling og ord, at denne høylitterære teksten trenger den harde sceniske virkeligheten. Teksten går i en polyfon dialog med scenen, snarere enn at det ene representerer det andre.

Resultatet er et teaterrom i vibrasjon! Et genialt grep: Si at du skjærer brødet, mens du samtidig gjør det eller ikke gjør det, og en hel teatral verden åpner seg! Så lett er det nok ikke; hos Arne Lygre blir denne teknikken en av de vakreste former for kompleksitetspoesi jeg noensinne har sett på scene!

Fragmentert tidshjul

Jeg ble fortalt at *Ingenting av meg* handler om en kvinne som har forlatt mannen sin (Glenn André Kaada) og som har mistet sitt barn ved en ulykke, som hun muligens var medskyldig i. Jeg fikk også vite at det på nåtidsplanet handler om henne og hennes nye mann, som til slutt forlater henne fordi den problematiske fortiden ikke slutter å spøke i

deres nye liv. Jeg ble i tillegg opplyst om at drømmene det nyforelskede paret har, er ensbetydende med stykkets fremtidsplan.

Men det var ikke slik jeg oppfattet det da jeg opplevde forestillingen: Handlingen ble for meg snarere et vakkert fragmentert tidshjul, der eksistensielle motiver dukker opp helt ukronologisk, i et slags metafysisk panoptikon.

Jeg ble vitne til det ville tilbakeblikket på et levd liv i dødsøyeblikket: kvinnen møter sin svigermor (Marianne Krogh), som blir til kvinnens egen mor, og så til kvinnens barn. Barnet drukner i et hull i isen, som representeres av et stort hull i scenografien, ikke realistisk, men loddrett i bakveggen. En kake står på bordet og det skrøpelige stearinlyset med en ekte flamme er så vakker som tingenes virkelige væren alltid er på scenen: den brenner og bruker det oksygenet som vi alle i rommet puster. Så kommer knulle-, slikke- og sugescenene, som mannen og kvinnen sier at de holder på med, men som de i virkeligheten bare antyder; med tøy på, helt uten knulling, slikking og suging. Og mannen entrer hjemmet og sier samtidig: «jeg er ikke hjemme». Han observerer seg selv og uttaler, slik det ofte skjer i dette stykket, det som i konvensjonell dramatik bare ville vært usynlige, regibemerkninger. (Derfor kan han faktisk si at han ikke er tilstede og som talende kropp allikevel være til stede på scenen, og ikke desto mindre ha rett i at han ikke er til stede. Got it? Ikke jeg selv heller helt. Men nesten.) Og så ser vi den helt avgjørende siste scenen: «Han» og «meg» altså «kvinnen» og «mannen» – slik man kunne sagt i dette heteroseksuelle Jon-Fosse-Universet som alle forestillinger på Det Norske Teatret jo på en måte alltid er – beslutter å dø. De tar piller for at det skal skje. I teksten heter scenen «Nå». Denne tittelen kan være et tegn på at det vi har sett tidligere virkelig er et tilbakeblikk på livet, sett i dødsøyeblikket, som da altså danner forestillingens nåtidsplan. Figurene beskriver også her det de gjør – altså å dø – og henholdsvis gjør og gjør de det ikke: Kvinnen gjør det, mannen ikke. Hullet i scenografien som før representerte et hull i livet, eller for å snakke videre i nærdøden-opplevelses-sjargongen: som en tunell inn i døden. Mannen sier: «Jeg snur meg ikke.», og jeg føler meg minnet om Eurydike-myten. Orpheus snudde seg, da han

var på vei opp fra dødsriket med Eurydike, og siden dette var imot reglene, måtte hun vende tilbake, altså dø. Men hvis mannen ved å si at han ikke snur seg, vil symbolisere at han ikke lar kvinnen dø, lyver han. Både Orpheus og mannen i Lygres stykke går alene tilbake til de levende og etterlater kvinnene alene i dødsriket.

Et transvestittisk lysglimt

Forestillingens scenograf skaper en enkel scenografi, der alt man ser på scenen har en funksjon. Også de metaforiske elementene – hullet i scenografien som både er døden og et hull i isen – funker. Alle gjenstander er dessuten både seg selv, men kaster også skygger eller blir speilet på et eller annet sted i scenografien. På denne måten visualiseres tekstkompleksiteten, men kanskje på en nes-ten litt for opplagt måte.

Kvinnen på scenen kler seg som en hvilken som helst middelklassekvinne i Oslo anno 2014, og mennene gjør det samme, eller nei: det hadde jo vært spennende! Mennene kler seg *ikke* som middelklassekvinner, men derimot selvsagt som middelklassemenn. Normalitetsuniverset scenografien i denne oppsetningen har skapt, grunner sikkert i et forståelig behov for å uttrykke at forestillingen ikke dreier seg om en subkulturell konflikt, men om allmenne menneskelige problemer. Jeg kan følge tanken og langt på vei være enig i at det hadde vært et feilspor hvis mennene for eksempel var transvestitter og kvinnene rare kunstvesener på grensen til dyreriket. Likevel tok jeg meg selv i å til tider savne et villere uttrykk. Regibemerkningene åpner heldigvis opp for det: «Menneske gestalter tre ulike identiteter: Hans mor, min mor og min sønn»; og regissøren oppfyller for så vidt akkurat dette underliggende ønsket mitt når bestemoren med skolesekken plutselig blir til «min sønn», altså streng tatt til et transvestittisk vesen. Her tennes en gnist i meg jeg skulle ønske hadde blitt tatt mye lenger.

Mellomrom

Derfor spør jeg meg selv: Må man se ut som gjennomsnittstilskueren på Det Norske Teatret for å være en troverdig forkynner av sjalusi, skyld, maktkamp, død og kjærlighet? Har subkulturer, det menneskelige mangfoldet, ingen universelle problemer? Jeg vet at

spørsmålet har blitt stilt ofte, men kanskje det allikevel ikke er så irrelevant som det høres ut. Ikke bare på grunn av det transvestittiske bestemor-sønn-vesenet, som «gestalter tre ulike identiteter», slik det sies så fint i regibemerkningene. Det mangfoldige betydningsrom, som åpnes opp i gapet mellom ord og handling, kan karakteriseres

som et transvestittisk mellom-rom, altså et queer-rom der ambivalensen som sådan er et poeng. Mikhail Bakhtin oppdaget polyfonien i romanen som en subversiv strategi i forhold til det kommunistiske diktaturet. Lygres flerstemmige tekst setter på en subtil og overraskende måte spørsmålsteget ved normalitetstyraniet.



Johannes Winther Farstad og Janbr. Jansen i *Norsk reising*, regi: Kim Sørensen, Riksteatret 2014. Foto: Gisle Bjørnåy

Perler på en litt slapp snor

Virile og oppfinnsomme historiske tablåer i en rotete og vel pedagogisk ramme. Men *Norsk reising* vinner på en sjarmerende humor-musikalitet.

AV MAJA LØVLAND

NORSK REISNING Av Kjetil Indregard. Regi: Kim Sørensen. Komponist og musikalsk ansvarlig: Atle Hanstensen. Komponist: Karianne Jæger. Koreograf: Jan Ivar Lund. Scenograf: Gjermund Andresen. Kostymedesigner: Milja Salovaara. Riksteatret

Forestillingens forteller «Henrik Wergeland» (Espen Beranek Holm) har selvfølgelig en nasjonalromantisk agenda, død som levende. Han utfordrer to vanlige (les: slappe) norske ungdommer av i dag til å redde landet. Intet mindre! Han tar dem gjennom historiske og dramatiske tablåer fra den store norske fortellingen, med hensikt å finne en bortglemt norsk motstandskraft. Norge må mobiliseres mot en ny (svensk) okkupasjonsmakt. Finner de den? Ja, men dessverre, ikke helt der vi hadde ønsket det. Klisjeen om den sta, trassige, frihetselskende motstandsordmannen står sterkt, men lever den i dag? Kjetil Indregard undersøker lett, bredt og humoristisk hvordan dagens ungdom ville ha taklet en okkupasjon av landet. I en (litt vel) pedagogisk sofiesverdeninspirert reise, forsøker han å røske de kunnskapsløse ut av facebook-døsen og lirke fram et gammeldags heltemot.

Lavterskel

Reisen sparkes friskt i gang fra en annen svensk okkupasjon, nemlig kelterinvasjonen, da summen på Henrik Wergelands regning blir på nøyaktig kr. 1814,- Henrik Wergeland føler seg kallet til å formilde den glemte norske fortellingen til dagens generasjon. De sitter cupcakespisende og «vellykkede» på Grand Café, de småsnakker om spa, caffè latte og andre tidstypiske temaer i det rike Norge, da de plutselig blir invadert. De føler seg ikke truet i det hele tatt, trekker bare på skuldrene, men da «Darth Vader» truer med å ta fra dem de sosiale medie-godene deres, da får pipen en annen lyd. For å redde nasjonens sjel må to helt vanlige norske ungdommer finne 9 nøkler, gjemt i historiene mest dramatiske hendelser for å løse opp gåten hvor den norske urkraften ligger gjemt i dag. Det er dette med de 9 nøklene som aldri helt fungerer. De forblir en litt overtydelig dramaturgisk utenpå-løsning, en praktisk løsning, så tidshoppene kan gjøres uten så mye annen logikk. For her hoppes det langt og kort, hit og dit og med baklengs skru.

Humormusikalsk

Stykket er iscenesatt som en presentende jubileumsrevy. En form som lekent og selektivt oppsummerer de historiske tablåene og som i seg selv har vært en sterk tradisjonsbærer i norsk kulturhistorie. Styrken ligger i revyenumrene, i de ironiske tablåene, og i tablåenes detaljer, i ideene, referansene og komediespillet. I samtidens ånd går referanser på kryss og tvers av historien, og gjenkjennelse til både enkle og doble referanser, til både innhold og form. Det gir forestillingen et tidstypisk uttrykk, og ligner mye på referanse- og dobbeltreferanseleken i Mørk-Eidems *Peer Gynt* (hos Skavlan), Komilabens *Ti Liv* og mange andre før det. Det er ikke nyskapende, men det er mye oppfinnsomt, morsomt og meta-morsomt. Det er linken mellom scenene som virker noe rotete. Overgangene er ujevne, noen helt herlige og noen helt merkelige. Muligens kompenserer fortelleren litt for dette i all sin tydelighet. Men det egner seg nok veldig godt for ungdom.

Svorsk revyhistorie

Regissør Kim Sørensen har med seg noe av

sjangerleken fra Statsteatret og dyrker spilleleken stort også her. Ideene og kraften ligger i enkeltscenene, hvor de drar klisjene langt ut og legger til noe nytt. I samspill med meget skikkelige Teodor Janson og Elisabeth Moberg, blander Sørensen sammen med musikkansvarlige Atle Hansens, en fin miks av humor og musikk som stanser tiden en liten stund. Teodor Janson bærer i seg selv på en egen svensk-norsk revytradisjon som gir noe ekstra til denne forestillingen, han gir den et ekstra referanselag. I revyen har vi vært underlagt svenskene helt siden Povel Ramel og Hasse og Tages glansdager, for ikke å snakke om da Ernst Rolf kom gående gjennom de svenske skoger og la under seg det meste av Skandinaviens revypublikum. Jansons karakter Karl Johan er en gjennomgående komisk figur som representerer det verste av okkupantene, en adelig overfladisk fransksvensk blei. En perfekt rolle for Janson. Janson har en ekstrem skikklighet rent musikalsk og et velutviklet språkøre. Monika Hjelle og Sindre Krogtoft-Larsen gjør noen fine figurer og får nok spille mer revy i fremtiden.

Drita fulle av oss selv

Indregard påstår at nordmannen alltid har trodd at han er noe. Det er ingen dårlig påstand. Sett med 2014-øyne er det faktisk helt logisk. At vi vant over svenskene med potetkrig og at det bak Sissel Kyrkjebøs fasade pågår en sangkrig eller kamp for tilværelsen med Celin Dion, og Roald Amundsen seier til Sydpolen skyldes ren kannibalisme, ja, det er fantasifulle argumenter vi ikke kan motsi. De bygger godt opp under denne påstanden. Vi har ikke noen jantelov, det er en misforståelse, vi har en jan-t-lov, i Jan Thomas versjon av historien: vi skal tro at vi er noe! Vikingene skylder på media for sitt dårlige omdømme. Ja, godt å få oppklart disse misforståelsene.

Til slutt – finner de svaret på gåten? Ja, kraften fins der fremdeles, men den tas bare frem før jul, da alle skal gjennom den risikosporten det er å drikke seg full med kollegaer og sjef. Da kommer det gamle trollet frem igjen og viser sitt sanne ansikt, og det er der vi møter på det norske av det norske. Synd, men sant.

Uforløst stress

I likhet med stykkets tre sosialarbeidere er også Det Norske Teatrets versjon ute av form.

AV EIVIND HAUGLAND

EIT HAV AV SLIKE SOM KASPAR HAUSER Av Felicia Zeller. Oversatt av: Runa Kvalsund. Regi: Hilde Brinchmann. Koreografisk assistanse: Kristin Ryg Helgebostad. Kostymekoordinator: Else Jacobsen Skogheim. Det Norske Teatret, Scene 3, 18. september

Eit av hav slike som Kaspar Hauser handler om hverdagen til tre barnevernsansatte, hvor den fjerde, Bjørn, har møtt veggen og er sykmeldt på ubestemt tid. Tilbake ligger det et hav av uåpnede og usystematiserte saker, som blir overlatt til de tre resterende og allerede overarbeidete og fortvilte kollegene.

I tittelen ligger det en henvisning til det tyske mysteriet Kaspar Hauser, en sekstenåring som tilsynelatende dukket opp fra ingenting i Nürnberg i 1828. Selv påstod han at han hadde blitt holdt fanget og isolert i et mørkt rom hele livet, men da han ble myrdet på like mystisk vis fem år senere, greide man aldri å finne ut om gutten snakket sant eller ikke. Da den tyske dramatiker Felicia Zeller fikk i oppdrag å skrive et nytt teaterstykke for Theater Freiburg, var utgangspunktet en samtidig barnemishandlingsak som fikk stor medieoppmerksomhet i Tyskland. Teatret og dramatiker ønsket å undersøke hverdagen til de som arbeidet med å forhindre slike saker – de tyske sosialarbeiderne. I arbeidet med stykket tilbrakte Zeller mye tid på et sosialkontor i Berlin, og ut i andre enden kom en scenetekst som uten vanskeligheter kan overføres til norske forhold.

Formeksperimenterende

Som utvekslingsstudent i Freiburg så jeg originaloppsetningen i 2008. Den representerte et vendepunkt for meg i min forståelse av teatret og dets muligheter, og har preget meg siden. Særlig var det tekstens og oppsetningens formspråk som fascinerte meg. Til tross for researcharbeidet har teksten



Eit hav av slike som Kaspar Hauser. Regi: Hilde Brinchmann. Det Norske Teatret 2014. Foto: Dag Jenssen

ingen dokumentarisk form. Ved siden av arbeidet med tekstens tematikk og innhold, er nemlig de formmessige undersøkelsene av materialet særlig interessant for Felicia Zeller. I programmet fra 2008 beskrives Zeller som en språkkunstner med en egen tydelig signatur, der det samtidig er naturlig å trekke linjer til René Pollesch og Elfriede Jelinek. Det tror jeg er en riktig beskrivelse. *Eit hav av slike som Kaspar Hauser* er skrevet som en sammenhengende ordflokk, der rollefigurene plutselig avbryter egne tankerekker og utsagn med nye tanker eller sitater fra sakspapirer, klienter og andre kolleger de har hatt omgang med. Avbrytelsene er skrevet i store bokstaver, og skiller seg derfor visuelt ut i den tette tekstmengden. Samtidig inngir den flommende teksten med de stadige og plutselige avbrytelsene et oppjaget inntrykk, og de tre barnevernsansattes hektiske og bekymringsfulle hverdag synliggjøres derfor også gjennom et direkte avtrykk i tekstens form. I manuset er det også instruksjoner om at karakterene snakker med et høyere tempo enn vanlig, samtidig som de verken får være nær hverandre fysisk eller gi ting til hverandre. Sammen med tekstens form understreker dette etter min mening et behov for en mer performativ tilnærming til regi og spillestil, der psykolog-realismens forklarende årsak-virkningssammenhenger er underordnet. I originaloppsetningen hadde man lagt seg på en slik performativ linje, og det gjorde bl. a. at jeg – som den gang ikke var helt stødig i tysk – likevel kunne forstå handlingen og

karakterenes kvaler fullt ut. Det var nemlig første gang jeg virkelig opplevde at en kroppslig og intuitiv forståelse var minst like verdifull som en intellektuell.

Problematiske sjangervalg

Like virkningsfull ble dessverre ikke den norske versjonen i Hilde Brinchmanns regi. Det Norske Teatret beskriver stykket som en svart farse, og Brinchmann har valgt å understreke dette ved å legge seg nærmere revyens overdrevne og karikerte spillestil. Dette vises også i kostyme og sminke, der de hvite ansiktene og bustete parykkene gir assosiasjoner til klovnens univers. Samtidig har hun forsøkt å trekke ut en handlingens logikk fra teksten, i kjent norsk realistisk tradisjon. Vi ser dette blant annet ved at de tekstlige avbrytelsene ofte blir illustrert gjennom bruk av ulike dialekter, liksom for å tydeliggjøre for oss i publikum at nå er det noen andre som snakker. Det er mulig at det gjør tekstens mer absurde passasjer lettere å forstå rent intellektuelt, men dette – i tillegg til mye innlagt fysisk handling mellom karakterene – medfører samtidig at rytmen i teksten blir brutt ned og at oppsetningen til tider både blir for langsom og overtydelig. Det merkes blant annet ved at de innlagte musikalske og koreografiske bruddsekvensene i større grad føles som unødvendige pauser enn nødvendige pust i bakken. Selv om det ikke er noe å si på innsatsen til Charlotte Frogner, Kikki Stormo og Iren Reppen, gjør den karikerte spillestilen det i tillegg vanskelig å få en direkte medfølelse med og interesse for

karakterene. Innimellom får jeg følelsen av at vi ler av og ikke med karakterene, og det oppleves problematisk. Det er akkurat som om tematikken og skjebnene i stykket ikke blir tatt på alvor. Jeg vil tørre å påstå at Det Norske Teatrets forståelse av stykket som en svart farse representerer kjernen i problemet. I dette tilfellet oppleves i hvert fall farseestetikken som påtvungne komiske opptrinn der det underliggende alvoret fordrives til fordel for enkle typetegninger og lytehumor. Det er først når karikaturene tones ned mot slutten av stykket at jeg virkelig begynner å bry meg om de tre damene foran meg.

Scene 3 som hinder

Eit hav av slike som Kaspar Hauser blir vist på Scene 3, der fokuset ligger på billigere, men flere produksjoner. Tanken bak denne satsningen er god, men som jeg også understreket i anmeldelsen av et tidligere Scene 3-prosjekt, *Dei seksuelle nevrosane til foreldra våre*, er det samtidig flere ulemper. Da som nå er det kanskje i scenografien dette vises tydeligst, og selv om Brinchmann og ensemblet her utnytter det de har tilgang på maksimalt, tilfører de fire kontorpultene på scenen lite til helheten. Runa Kvalsund har levert en stram og god oversettelse av en engasjerende og formbevisst tekst, og det er derfor synd at formeksperimenteringen ikke gjenspeiles i regi og scenografi. Samlet sett har det blitt en forestilling som tidvis underholder og berører, men som raskt forsvinner ut av kroppen og hukommelsen når man har forlatt salen.



RusLAB. En følelsesladet feiring av hjernen. Regi: Angelina Stojcevska. Den Nationale Scene, 2014. Foto: DNS

Parken blir til mens vi går

(Bergen): Vellykket, morsomt og lekent om dystre problematikk.

AV INGVILD BRÆIN

RUSLAB: EN FØLELSESLADET FEIRING AV HJERNEN Av Angelina Stojcevska i samarbeid med Ine Marie Wilmann og ensemblet. Regi: Angelina Stojcevska. Dramaturg: Anders Hasmo Dahl. Skuespillere: Ingvild Holthe Bygdnes, Tormod Løvold og Stian Isaksen. LilleLAB #3. Den Nationale Scene i Bergen,

En sommerfugl, en hare og en rotte løper over scenen og ut døren på den andre siden. Snart gjør de entre på nytt, fra samme inngang, og blir stående i et scenografisk landskap av grønt teppe, girlandere og julepyntaktige, glorete trær og blomster. Det første vi tenker er ikke at vi er i Nygårdsparken i Bergen. Men det er vi heller ikke.

Vi er i et teaterrom som har hentet Nygårdsparken og rusproblematikken der som bakteppe, og hvor det presenteres en forestilling over temaer som berører livet i Nygårdsparken. Uten å snakke om ruspolitikk eller byutvikling. De snakker heller ikke om den omdiskuterte stengningen av parken, som Bergen kommune har iverksatt, selv om denne handlingen må tenkes som et av foreleggene for forestillingen.

I forestillingen *Ruslab – en følelsesladet feiring av hjernen* snakkes det isteden om dette organet vi har øverst på kroppen som volder oss glede, men også besvær. Helten/skuren er i særdeleshet Frontal Cortex, som skil-

ler oss fra dyrene, og som gjør at vi kan se oss selv utenfra, for å si det kort. Men som også under rus blir så tilfredsstillt at resten av hjernen ikke slipper til – det eneste som står... ja, i hodet på den, er å få mer rus.

«Vi» og «dem»

Intet nytt under solnedgangen, kanskje, men det er en god løsning for å nærme seg rusproblematikken generelt og Nygårdsparken spesielt. For opplevelsen av at alle «vi» har noe til felles med alle «dem» blir raskt følbart, da vi jo alle har hjerner, og vi alle i teorien kan bli som rotta i forsøket som blir fremstilt på scenen: En rotte lærer seg at belønningssenteret i hjernen blir stimulert når den trykker på en knapp. Etter det gjør den ikke noe annet enn å trykke på knappen – til den dør. Den glemmer alle andre behov. Det er ikke alle som har en kvalifisert mening om hvorvidt vi burde ha sprøyterom, men alle har en hjerne, og dyp og skrekklagen medfølelse med alle andre som har en – den bedrar oss alle i større eller mindre grad.

De tre skuespillerne (Tormod Løvold, Stian Isaksen og Ingvild Holthe Bygdnes) som fremtrer som ymse dyr, i tillegg til roller under sitt eget fornavn, har sammen med regissør Angelina Stojcevska i sannhet en laboratoriums-tilnærming til stoffet. Terskelen mellom scene og sal er nærmest utvisket, både i publikumsplassering og ved jovial tiltale til publikum. Ensemblet har intervjuet barn på gata om Nygårdsparken og avhengighet, og det er blitt til stor humor og innsikt, takket være de oppsiktsvekkende svarene til lille Torjus. Fremføringen av forestillingen gir inntrykk av at havet blir til mens man ror, selv om det selvsagt ikke er slik. Men forestillingen er arbeidet frem i fellesskap mellom regissør og ensemble, og man får følelsen av at arbeidet i en viss forstand ennå

pågår. Det har med åpenhet for publikum å gjøre, ikke med at det oppleves uferdig.

Spillet er lekent og fysisk, her er gode monologer/dialoger, og forestillingen er humoristisk og slentrende lett, til tross for det mørke temaet. Den er faktisk best når den holder seg til det humoristiske, og ikke gir oss det inn med teskje. Det er fint å si «Vi ønsker å snakke ærlig om rus, ikke bare snakke ærlig under rus». Det blir litt svette når tekstlig friksjon forsvinner, og man står igjen med noe slikt som (uttalt med gråt) «Så meningsløst det er at folk har det dritt, jeg kan ikke hjelpe noen, det er dust». Derimot fungerer det godt når Stian Isaksen hevder at den nye bedøvelsen er smerte, og i neste øyeblikk faller ned mot gulvet på albuene. Da kjenner vi jo alle hans smerte, og oppofring.

Mange motsetninger

En ting som *kunne* blitt kleint, er å sette Perry fra Loddefjord (historisk belastet strøk, om ikke i dag) opp mot Preben fra Kalfaret (bedremannsstrøk), begge utmerket spilt av Tormod Løvold. Men isteden for å vektlegge de ulike oppvekstene, antyder de bare omgivelsene og forutsetningene deres, ved å si at Perry bruker mest overlevelseshjernen, og har ikke rukket å utvikle sin frontal cortex. Preben er derimot kjempefrontal. De bruker begge stoff ved et tidspunkt, men Preben blir ikke sittende fast i det. Til gjengjeld irriterer han seg i voksen alder over slike som Perry som okkuperer den parken Preben skulle ønske hans englebarn kunne leke i.

Scenen hvor skuespillerne tar rottekonsekvensen videre i menneskelivet, hvor de bare må ha mer og mer stimulans av belønningssenteret, er suggererende og sterk. De må for eksempel ha stadig større pletter på hodet for å oppnå samme effekt. Til sist kan ingenting bli nok, og alt rakner. Og det er fint på slutten når Ingvild synger Annie Lennox' «No more I Love You's», og Stian hopper opp i favnen på bjørnen (Tormod) fordi han ganske enkelt trenger nærhet. Det løser ingenting, men det hjelper.

Ensemblet hevder både at ting aldri kommer til å ordne seg, og at det går an å få det bedre. Mange motsetninger i livet er sant samtidig, også denne. Eller som Lars Saabye Christensen sier det i diktet «Eksperiment»: «Det kan da umulig være så vanskelig. Jeg klarer det jo ikke engang selv».



5Boys.com. Regi: Moqi Simon Trolin. Brageteatret 2014. Foto: Brageteatret/Kjetil Moslåtten

Virkelighetsflukt blir samtid

(Drammen): Fem gutter leker. De trer inn i roller som actionfigur, homo, feminist og soldat. De er brutalt voldelige, og skillet mellom lek og virkelighet uklart.

AV ILENE MYRANN SØRBØE

5BOYS.COM Av Simona Semenic. Oversettelse: Thomas Bye. Regi: Moqi Simon Trolin. Scenograf: Bård Lie Thorbjørnsen. Lyd: Magnus Dahle Larssen. Lys: Thomas Evensen.

«S lår du ungen din?» Spørsmålet blir stilt av en helsesøster. Vold i hjemmet er for tiden et tema i debatten i Norge. Familievernet identifiserer vold og sinne som årsak i en økende andel av sakene sine, ifølge Aftenposten (15.08.14). Vold i hjemmet er også ett av temaene i stykket til slovakiske Simona Semenic.

Dramatikeren var tenåring under Balkan-krigen. På Brageteatret blir publikum informert om dette før forestillingen, som en advarsel om hva vi har i vente. *5boys.com* har fått aldersgrense 15 år. Ironisk nok er guttene i stykket i tiårsalderen. De spilles av kvinner.

Hver lørdag møtes Blaz, Kristof, Jurij, Vid og Denis på et hemmelig sted, på scenen representert av en grå container. Den er fylt med kostymer og rekvisitter. Ved spark og slag avgir den en metallisk, hul klang. Dette blir ofte benyttet. På siden i mørket sitter musiker Joseph Angyal. Ved bruk av trommer og fiolin skapes en dyrisk jungelstemning. For det er det dette er: Darwinisme. Ikke vis svakhet. Vær den sterkeste. Gruppehierarkiet utkrystalliserer seg fort. Blaz (Vibeke Oskal) befinner seg øverst.

Vold i hjemmet

Replikkene i stykket er realistiske, korte og presise. Bannordene hagler. «Inntørka fitte» og «verdiløse lille dritt» blir slengt ut som hverdagsord. Tempoet er høyt og opplevelsen er intens. Virkelighetsflukten deres blir til samtidsskildring. De leker familie. Påtar seg rollene som voldelig mor, pliktoppfylgende datter og dritings far. Containeren åpner seg og blir til et hjem. Blaz tar regien. Han filmer og gir ordre. Stemmene deres gir ekko i metallboksen. «Jeg forbanner den dagen jeg fødte deg!» skriker moren (Line Heie Hallem) mens hun slår barnet (Hanne Gjerstad Henrichsen). Hvor har en tiåring hørt dette? Hjemme? På Internett? Ofte avbrytes leken av kommentarer: «Far må komme når middagen er klar, når det ikke er noe rot.» Gjennom volden og dialogen, forstår man hva slags virkelighet som venter guttene når lørdagsleken er over.

Troverdig spill

Hver skuespiller introduserer først seg selv, siden karakteren de skal spille. Under introduksjonen blir kvinnene til unge gutter. Julie Lindvik forvandles til den sportsinteresserte gutten Jurij. Stemme, holdning og blick glir over i en annens. Voksne kvinner som spiller unge gutter har sjeldent vært mer troverdig. De oser av barnlig tilstedeværelse og energi. På et tidspunkt ser jeg på skuespiller Line Heie Hallem spille gutten Kristof spille en aggressiv mor. Nivåene er mange, men hun mestrer dem alle.

Karakterene er vanskelig å skille fra hverandre. Guttene både starter og avslutter med hver sin korte, personlige monolog. Man skulle derfor tro at ønsket er at man skal se på dem som individer. Dette er vanskelig i selve forestillingen, der fremstår de som en gjeng. Blaz er kongen på haugen, men de andre fire er utydelige.

Voldsmekanismene utforskes, og det er en slags grenseløshet i regivalgene. Akkurat

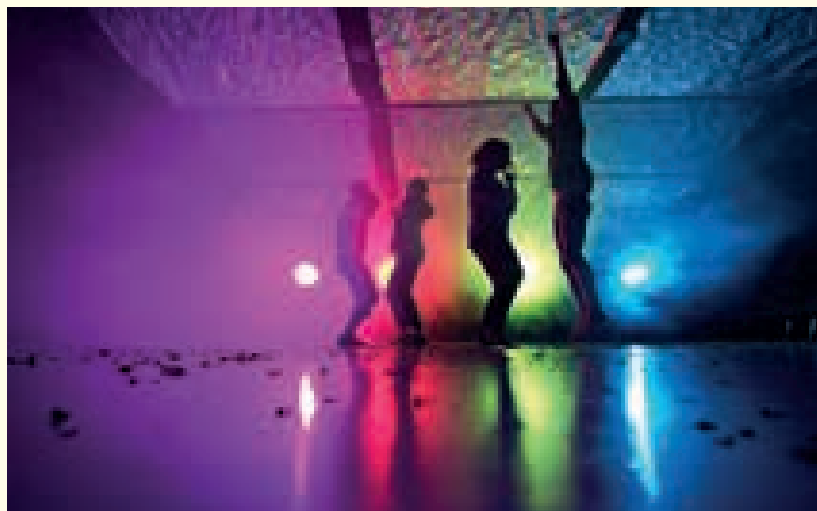
når jeg ikke tror jeg orker mer slag, vold og skrik, stopper de. Mimmi Tamba, som spiller Denis, synger «Freedom just arrived». Et nødvendig pusterom for publikum, før leken gjenopptas: «Skal vi leike homo?»

Simona Semenic stykke handler om fordommer, vold og maktstrukturer. En puler en annen i ræva, før to nynazister kommer og banker dem. Den siste gutten påtar seg rollen som politimann. Men når politimannen blir informert om at nynazistene banker homsene, tar han nynazistenes parti. Betydningen av guttenes handlinger og samtaler treffer meg. Ved å gjøre barnlig rollespill til kritikk av overmakten, går Semenic rett på sak. Hva slags samfunn vokser disse guttene opp i?

Aldersgrense

Det er Semenic som har bestemt at guttene skal spilles av kvinner. De seksuelle overgrepene og mishandlingen som utføres, er handlinger vi forbinder med menn. Ved at kvinner spiller rollene, problematiseres kjønnsrollene. «Du skal la meg knulle deg når jeg ber om det, du er kona mi, det er din plikt», roper far til mor. Semenic moraliserer ikke. Usensurert fremstilles den patriarkalske familiens ytterpunkt. Stykket ble sist satt opp på Backa Teater, og dette tidsskriftets anmelder mente det var «I en sann mening aktuell, politisk teater.» (NSTT, 2-3/12). Det samme kan sies om Brageteaterets oppsetning.

Opprinnelig skulle *5boys.com* spilles for ungdomsskoleelever, men etter premieren ikke det hatt lov til å spilles for 8. og 9. klassinger. I 2012 ble ungdomsforestillingen *De Grenseløse* av Hege Haagenrud avlyst av Buskerud Fylkeskommune. Temaet var den gang spiseforstyrrelser, som psykologisk helsepersonell mente kunne ha en smitteeffekt. Sensuren den gang og aldersgrensen nå, er i mine øyne ikke hensiktsmessig. Hva er vel viktigere enn å ha et felles rom for refleksjon omkring vanskelige og tabubelagte temaer? I stedet for at den enkelte søker det opp på nettet, alene, og uten noe form for filter. Faktum er at spiseforstyrrelser og vold i hjemmet er en del av hverdagen til mange unge. Begge tema er knyttet til stor skam. Kommunikasjon i form av teater kan være et viktig middel til å minke skammen og skape forståelse.



Underholdende Tromsø-potpurri – for ungdommen?

(Tromsø): Sprikende men spenstige gjenfortellinger om dagens Tromsø.

AV RUBEN MOI

TROMSØ RE:VISITED Ide og regi: Mattias Brunn. Musikk: Per Kristian Fox Trollvik. Koreografi: Carl Olof Berg. Scenografi og kostyme: Charlotta Nylund. Lysdesign: Elisabeth Olson. Hålogaland Teater, Scene Øst, 18. september

Tromsø revisited setter en av Norges viktigste internasjonale byer under lupen. Nok ei gang. Stykket forlenger således rekken av debatt- og bruksteater som fokuserer på Barentsregionen etter Stoltenberg II-regjeringen og Gahr Støre satte byen, landsdelen og området på det internasjonale kartet i 2005. Det har vært forfriskende og tankevekkende å få tilført et kreativt perspektiv til de tradisjonelle diskursene i politikken, i academia og i media. Tromsø revisited forholder seg til disse diskursene, så vel som tidligere oppsetninger med samme tema, og som stykket innimellom refererer til både verbalt og i ulike uttrykksformer: *Under*

skruen – ei ravgal nordområdesatsing (2008), *Velkommen* (2010), *Arktisk hysteri* (2011) og *Grensen* 2011 (de to siste er anmeldt i NSTT nr. 3-4 2011).

Stykket begynner med en parodi på fire forskeres (manglende) fremstilling av sine funn om Tromsø by. Gradvis tar personlige forhold over for deres profesjonelle rolle i en rekke scener, krumspring og meta-teatrale innsmett – i fremragende sceneprestasjoner av Gunnar Eiriksson, Marius Lien, Trine Lise Olsen og Per Kristian Fox Trollvik. Tematisk er stykket innovert så godt som samtlige relevante Tromsø-temaer, blant annet: Nordområdeforskningen og -formidlingen, jaktkultur og økologisk skjørhet, urban multikulturalitet, ungdomskultur, kroppshysteri, polyseksualitet, festmentalitet, selvmord, bannskap... Tromsø by er veldig gjenkjennelig, kanskje for gjenkjennelig. Riktignok blir velkjente temaer ironisert over, latterliggjort og fremmedgjort, men slik fornyelse står alltid i fare for også å bidra til å reprodusere de gamle utfordringene som stykket kanskje ønsker å ta et oppgjør med. De ulike temaene kommer også tett som hagl en stormfull vårdag, og dette tempoet gir forestillingen en overfladisk struktur. Temaene er mange og tette, få av dem blir forløst, de fleste smelter bort før forestillingens slutt.

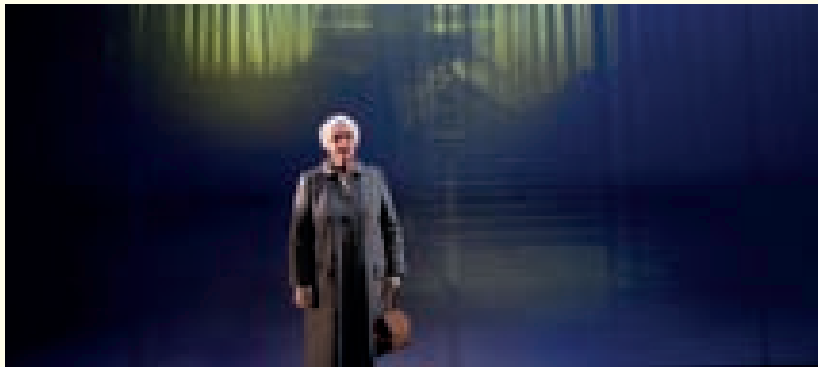
Likevel er det forfriskende å se byens historie presentert i dans på fem minutter; absolutt et minneverdig alternativ til de tykke bøkene og de tørre forelesningene stykket harselerer med. Likeså gir en oppbruddscene mellom et kjærestepar, fremstilt med kraft og

innlevelse av Marius Lien og Trine Lise Olsen på saftig sørlandsk og nordlandsk, intensitet og autentisitet til medias mange features om kjønnsbalanse, seksualitet, geografisk tilknytning og kulturelle motsetninger. Fremstillingen av selvmord er stille og var. Stykkets harselas med isbjørn og fangstkultur byr på overraskende dramaturgi og hysterisk humor. Denne gagen, som så mange av de andre, er meget assosiasjonsrik og inneholder en rekke blinkskudd. Den treffer på Tromsøs isbjørn-fetisjisme og -turisme, kamuflert jakt, Lindbergsaken og Greenpeaces dominerende alvorlige mine. Temaene er mange, varierte og raske.

De mange temaene matches av ulike uttrykksformer og stor spennvidde i stemningskifte. Dans, musikk, standup, monologer, mimespill, dialoger, parodier og sang med mer skaper en stor stemningskala fra latterlig og lidderlig til ettertenksom og opprivende. Her ligger forestillingens styrke og svakhet. Tromsø revisited gjenskaper mange velkjente situasjoner og debatter i frigjørende friske former. Det gjør godt å le av pretensiose og gravalvorlige temaer, det er stimulerende å få medias gjengangere presentert med skråblikk og driv. Likevel: tempo, tankesprang, dans, gags og standup-sekvenser gir denne forestillingen revy-preg og sprik. For den eldre garde og meningsprodusenter av ulike slag fremstår stykket som tidvis sprikende, overfladisk, populistisk og pubertalt. Ungdommen, som dominerte blant publikum, hadde opplagt en helt annen intuitiv og positiv opplevelse under forestillingen. Slik sett er det av stor interesse at den yngre garde tar for seg de forestillingene om Nordens Paris som lagt på vei er fremstilt av tradisjonelle fortolkere og etablerte formidlere.

Det ressurssterke og relativt unge ensemblet bak Tromsø revisited forsterker den nye energien vi også så i *Hedwig and the Angry Inch* i 2013 og *Alexander den store* (anmeldt i NSTT nr. 2-3, 2012), og som teatersjef Nina Wester skaper ved å supplere etablerte regissører og klassisk drama med ulike kunstmiljø og nye talenter i HTs oppsetninger. I dette perspektivet fungerer Tromsø revisited utmerket som spillspill til Hilda Hellwigs polare samtidsversjon av Shakespeares *Kong Lear*, som er høstens hovedsatsning på Tromsøs hovedscene.

Jeg kommer tilbake i kveld, Theodora Hogganvik spilt av Anne Ma Usterud. Regi: Bodil Kvamme. Agder Teater/Kilden 2014. Foto: Agder Teater.



Mellom fiksjon og dokumentar

(Kristiansand): Gaute Heivolls dramatikerdebut bygger videre på materiale fra hans roman *Himmelarkivet* – men teksten hadde muligens vært tjent med en helt fiktiv ramme.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

JEG KOMMER TILBAKE I KVELD Av Gaute Heivoll. Regi: Bodil Kvamme. Scenografi/kostymedesign: Dordi Strøm. Lysdesign: Kine E. H. Kvendseth. Fiolin: Lars Sunde. Agder Teater/Kilden teater- og konserthus, intimsalen, 8. oktober.

Hovedpersonen i *Jeg kommer tilbake i kveld*, Theodora Hogganvik, er basert på et virkelig menneske som Gaute Heivoll også tidligere har skrevet om i romanen *Himmelarkivet* (2008). Opptakten til skuespillet er å finne flere steder i nevnte roman, men tydeligst på side 231:

«Jeg spurte enda en gang om det nordiske reisekortet som Theodora hadde fått skrevet ut av lensmannen i Audnedal i 1953, antakelig fordi hun skulle reise ut av landet. Men Birgit kunne heller ikke denne gangen forstå hvor Theodora skulle ha reist. Verken datteren eller noen av barna hennes kunne si noe sikkert om dette. Så raskt slettes altså sporene etter den reisende. 1953 var for øvrig samme år som Rudolf Kerner ble utvist fra Norge og gjenforent med kone og barn i Heidelberg etter åtte år i fangenskap.»

Hvor Theodora hadde intensjoner om å dra er det ingen som har klare svar på. Men Heivoll har benyttet det som et startpunkt for en tenkt reiser, og et like fiktivt møte. Romanen *Himmelarkivet* tar for seg historien om Louis Hogganvik (1887 – 1945) som ble arrestert av Gestapo den 10. januar 1945, anklaget for å være kommunist. Han ble innhentet til forhør på Gestapos hovedkvarter på Statsarkivet (Arkivet) i Kristiansand, og ni torturfylte dager senere lyktes han (etter gjentatte forsøk) i å ta sitt eget liv ved å svelge biter av madrassen på fengselscella, og slik kveles. Kort tid etter beordret SS-Hauptsturmführer Rudolf Kerner at liket hans skulle dumpes på sjøen. Først når krigen var slutt fikk kona Theodora vite hva som hadde skjedd med mannen hennes.

Strengt tatt er det mer korrekt å si at historien om Louis Hogganvik fungerer som et omdreiningspunkt i romanen hvor blant annet Heivolls bilde av Theodora vies stor plass. *Jeg kommer tilbake i kveld* resirkulerer og bygger videre på dette materialet. I skuespillet har Theodora (Anne Ma Usterud) reist til Tyskland for å oppsøke Rudolf Kerner (omtalt som Kerner i stykket). Når hun ankommer Kerners hus er han bortreist i forretninger, og i stedet møter hun Fru Kerner (Turid Gunnes) og parets attenårige datter Elfie (Henriette Marø). Skuespillet strekker seg over en kveld, fra Theodora ankommer og fram til Kerner kjører opp på tunet noen timer senere. Der slutter også stykket og vi får aldri bevitne møtet mellom Kerner og Theodora.

Psykologisk realisme

Forestillingen er minimalistisk på flere måter. Det enkle scenografiske oppsettet er tidsriktig og stort sett statisk, med et bord og noen stoler plassert midt på scenegulvet.

Bak bordet henger et stykke mørk fløyelsgardin ned, omtrent som en søyle. Lyset bak den delvis gjennomsiktige bakveggen endrer sjatteringer og holdes mesteparten av tiden i blåtoner. Regissør Bodil Kvamme har valgt en spillestil som bygger på psykologisk realisme. Men dette byr på flere utfordringer, særlig siden karakterene ikke utvikles nok i teksten til at man finner motiv for deres ut-sagn og handlinger her. I stedet har de valgt å illustrere teksten med fakter, noe som gir karakterene et maniert uttrykk og får dem til å fremstå mer som sjabloner.

Overgangen mellom scener, og hoppene i tid dette innebærer, markeres med black-outs og sentimental-dramatisk fiolin-musikk. Dette understreker de potente replikkene, som Theodoras svar på hvorfor hun har kommet: «Jeg har kommet for å se mannen deres i øynene».

Valget om å dikte videre på et dokumentarisk materiale fremstår noe umotivert, og (om man vrangleser) til og med noe spekulativt. Historien om Louis Hogganvik er sterk i seg selv, og beskrivelsene av torturen han gjennomlevde på Arkivet er redselsfull lesning. Men man må spørre seg hvorvidt det er et nødvendig utgangspunkt for dette skuespillet. Må det være Theodora som reiser til Tyskland, eller kunne det vært en fullstendig fiktiv person? Forestillingen har valgt å beholde denne dokumentariske rammen, og peker ut på 'sannheten'. Dette gjøres blant annet ved å projisere et bilde av Arkivet på bakveggen ved forestillingens begynnelse – og den enkle teksten «Louis Hogganvik (1887 – 1945)» ved stykkets slutt. I et tablå sitter Theodora alene igjen på scenen, fløyelsøylen bak henne faller dramatisk ned – og idet hun retter blikket opp mot oss er stykket over.

Jeg kommer tilbake i kveld er en dramatikerdebut som legger seg tett opptil andre litterære sjangre, og det er ikke utenkelig at teksten kunne fungert bedre som en (fiktiv) novelle. Teatersjef Ingrid Forthun spør i programteksten i «hvilken grad tåler vi sannhet?». Men trenger noe å være dokumentarisk for å være sant? Bruken av det dokumentariske materialet forsvarer her ikke godt nok, og når det i tillegg behandles med et tidvis svulstig språk, beveger prosjektet seg farlig nærme det sosialpornografiske.



Fortiden innhenter deg

Forfatteren Sarah Doyle har tatt utgangspunkt i en overgrepssak på en skole i 2001. Både offer og overgripere var elever. Kan man gjøre opp for seg i etterkant?

AV ILENE MYRANN SØRBØE

ANAKONDA Av Sarah Doyle. Oversettelse: Hilde Hannah Buvik. Regi: Monica Borg Fure. Scenograf: Bård Lie Thorbjørnsen. Lys: Kristjan Belgau. Produsenter: Blendwerk Teater/ Oslo Nye Centralteatret, 27. august

Vi befinner oss i New York. Det mørke scenerommet er tredelt, men en fengselselle på forscenen, et hjemmekontor på høyre side og en bar på venstre. I cellen tar den drapsdømte Philip Becker (Mads H. Jørgensen) push ups. Han er stereotypen på en *badboy* med hanekam, dragetovering, piercing, *wifebeater*-singlet og jeans. På skolen ble Becker voldtatt av Simpson og tre andre gutter med en «Anakonda-dildo» laget på sløyden. Becker har nå hevet de 53 overgrepene med like mange stikk.

Men hvem er egentlig offeret? Overgriperen Simpson eller morderen Becker? Becker kaller det et barmhjertighetsdrap. Nå trenger ikke lenger Simpson å leve med seg selv.

«Jeg ville granske hva som skjer i etterkant av en slik mishandling,» sa den australske dramatiker Sarah Doyle i et intervju med Dagsavisen før premieren på Centralteatret i Oslo. Det er den første europeiske oppsetningen av stykket, som vakte stor oppsikt etter urpremieren i Los Angeles for to år siden.

Moderne setting

Advokaten Matty (Ola G. Furuseth) og eiendomsmegleren Bivva (Hilde Hannah Buvik) er tilsynelatende lykkelig gift. Begge er kledd i skjorte og dress. De er velstående, vakre og på toppen av karrieren. Matty var vitne til mishandlingen, men han 'bare så på'. Han bærer på skyldfølelse og skam. Dersom han kan få frikjent Becker, vil han kanskje klare å tilgi seg selv.

Mattys legning er et gjennomgående tema. Tove (Martin Lotherington) er en homofil bartender med selvironi. Tove og Matty var skolekamerater. De så pornofilmer og runket sammen. Tove støtter Mattys beslutning om å hjelpe Becker, i motsetning til Bivva. Hun reagerer med frykt og avsky. Media kommer til å kaste seg over saken og ødelegge deres lysende fremtid. Ekteskapet deres virker overfladisk. De påstår at de elsker hverandre, men det er vanskelig å tro på kjærlighetserklæringene.

Fortidens hemmeligheter innhenter de fire karakterene. Smartphones, tredildoer og

proteinshakes mikses med det store spørsmålet: Hvor mye skal man ofre for å bli kvitt skyldfølelsen?

Overgangene

Sceneovergangene er veldig bra løst. Den tredelte scenografien, forandringer i lys og skuespillernes endring av fokus skaper uproblematiske skift. Sarah Doyle har skrevet et manus basert på samtaler mellom hovedpersonen og de andre. Matty går fra Becker i fengselcellen til Tove i baren til Bivva i hjemmet. Jeg leser karakterene som representasjoner av ulike følelser i hovedpersonen. Becker er hans skyldfølelse, Tove er hans seksuelle skam og Bivva hans håp om en ideell fremtid.

Store deler av stykket blir spilt frontalt. Det kler stykkets tema fordi det fremhever at karakterene bekjenner. Furuseth imponerer mest av skuespillerne. Han har også mest å spille på. Jørgensens Becker starter som en sint fengselsfugl, men blir mer nyansert utover i stykket. Bivva er usympatisk og vittig. Stemmen hennes er smertefullt pipende og hun skriker ut i sinne ved enhver anledning. Bivva fremstilles som en selvcentrert botoxkone. Samtalene mellom mann og kone mangler flyt. Replikkene fremføres og hvert ord får like mye trykk.

Oversettelsen

Oversettelsen har valgt å beholde handlingen i New York. Jeg stusser over navn som Stephanie Madsen og snakk om superbowl. Det blir en uheldig blanding av norsk og amerikansk, som skaper en distanse til stoffet.

Jeg mener stykket ikke har noen helter, men i forestillingen blir Matty helten. Bitchen Bivva underbygges, muligens for å få latter på hennes mobbende kommentarer om mannens homofile tendenser. Hva med det såre? Uvissheten rundt mannens legning? Hadde publikum blitt mer involvert i Bivvas kamp, hadde Mattys beslutning blitt mer problematisk for oss også.

Teksten er basert på virkelige hendelser og har interessante refleksjoner omkring ansvar og skyld, men forestillingen oppleves som lite troverdig. Matty feiger ut, og i applausen sitter jeg igjen uten sympati for noen av de involverte. Ikke engang Becker, men det er fordi en så stereotypisk karakter forblir nettopp det.



Livet – slik vi husker det

Verk møter historien sin lekent og respektfullt, og viser samtidig hvor tapt det levde livet er.

AV ELIN LINDBERG

PARADISE NOW Av og med: Verk. Regi: Fredrik Hannestad. Scenografi: Signe Becker, Fredrik Hannestad. Lyddesign: Tilo Hahn. Black Box Teater 16.november 2014

Hvilke øyeblikk var så viktige at selve livet tok en ny retning? Hva har vært viktig for våre valg og vårt verdisyn? Slike store spørsmål er det Verk tumler med på en upretensjøs måte i *Paradise Now*. Forestillinga rommer historier som er hentet fra intervjuer gjort med mange av Verks venner. Historiene blir små glimt av levdt liv.

Det hellige rommet

For flere av teaterguruene Verk nevner som viktige for dem den gangen de startet med teater – Antonin Artaud, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski og The Living Theatre – var teaterrommet hellig. Teaterrommet var et sted for å skape, et opphøyd sted, et sted der trivielle aktiviteter som skravling og småpising ikke skulle foregå. Konvensjonene rundt teaterrommet var – og er, mange steder – ikke ulike konvensjonene rundt religiøse rom. En av disse er å ta av seg på beina før man går inn i teaterrommet. Før vi går inn til forestillinga *Paradise Now* gjør vi nettopp det. Det kan nok hende at det ikke er disse teaterreglene som holdes i hevd her, men det at skitne høstsko vil sette merker på de hvite flakene som dekker gulvet, både på spilleområdet og på publikumsplassene.

Rommet er sirkelrundt. Hvite silkeaktige forheng dekker inn sirkelen. Publikum sitter rundt i den ene halvsirkelen av rommet. Alt er lyst og rolig. Elementer som sirkel, hvithet, silkeforheng, ro og lys er blitt så fulle av konnotasjoner til engleskoler og litt klam alternativisme at det er vanskelig ikke å kjenne på en ironisk distanse. Det ligger kanskje også

en slags distanse i betraktningene Verk gjør, men også et sært og ekte møte med ideen om noe opprinnelig i deres egen historie.

Mange teaterfolk har arbeidet med å finne fram til en slags urspråk og til opprinnelige riter – til et slags «paradise lost». Mye av dette teaterarbeidet som ble gjort på 1960-80-tallet blir av og til møtt med skjeve smil og en overbærende holdning i dag, men det ligger kanskje en liten oppreisning av gamle teaterideer i Verks forestilling?

Teaterpionerene Artaud, Barba og Grotowski representerte et alternativ, en motkultur, et opprør, skriver Fredrik Hannestad i programteksten. De sto som en motvekt mot en noe stivnet borgerlig teaterkultur. Verks forestilling blir ikke en hommage eller hyllest til de gamle guruer, men mer en meditasjon over veien som er gått og livet som er levdt. De nevnte teaterinspiratorene var modernister som bevisst brøt med det som fantes av teatertradisjoner, de kom selv til å skape nye metoder og tradisjoner som igjen inviterte til brudd og videreføring – og i enkelte tilfeller til fastlåsing av en bestemt metode eller stil. Gjennom *Paradise Now* blir vi minnet på denne modernistiske grunntanken om å bryte ned det allerede skapte.

Minnearbeid

Det er noe tilforlatelig og respektfullt over måten Verk møter sitt materiale på. Tekstene til forestillinga er hentet fra historier vennene deres har fortalt. På samme måte som i den forrige forestillinga deres, *Stalker*, gjenfortelles historiene slik de ble mottatt med pauser og gjentakelser. Det gir et nært og dokumentarisk inntrykk. Ikke alle historiene er like minneverdige, noen er ganske trivielle, men det blir ikke historiene i seg sjøl som blir det vesentlige her. Det blir meditasjonen rundt dem, stillheten som omgir historiene og livet selv.

Stillheten rundt historiene inviterer oss som publikum inn til å reflektere over våre egne liv. Hva er det egentlig vi husker? Hukommelsen er lumsk. Vi kan ikke gjengi opplevelser 1:1, vi husker biter og brokker. Opplevelser som blir begrepsliggjort, gjennom språk eller gjennom ei teaterforestilling, blir selvfølgelig noe helt annet enn den opprinnelige opplevelsen.

Et av de scenografiske virkemidlene i *Paradise Now* er projiserte bilder laget av

Mona Grenne på posterbildet til *Journey to the east*. Nordic Black theatre/ Caféteatret 2014.

farge dryppet i en emulsjon – vann og olje kanskje – de flytende, nærmest levende, formene projiseres på det hvite forhenget som rammer inn scenen. Akvarellene minner svakt om dem som brukes i Rorschach-tester – bilder som skal åpne opp for assosiasjoner og si noe om din personlighet og følelser. Her kommer de til å minne oss om nettopp det subjektive i minnearbeidet. Det finnes utallige måter å fortelle om den samme opplevelsen på. Opplevelsen var da, minnet om den er nå.

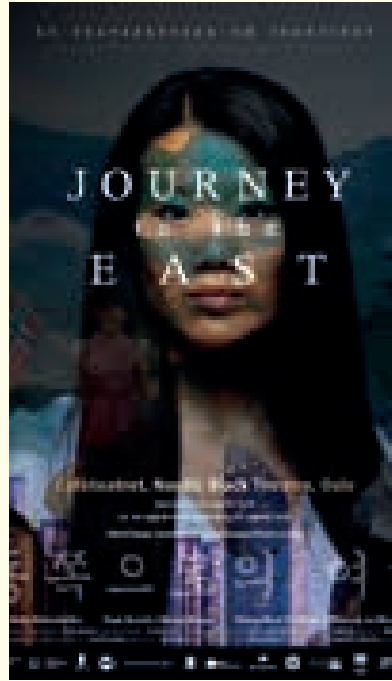
Den hellige skuespiller

Grotowski så på skuespillerens personlige sceniske teknikk som kjernen i teaterarbeidet. Den polske regissøren benyttet seg flittig av religiøs terminologi. Han utviklet det han kalte «Teatrets nye testament» og han søkte å utvikle «den hellige skuespiller». Det fysiske skuespillerarbeidet han utviklet ble ikke sett på som en metode i seg sjøl, men som et middel for å skape et kunstnerisk uttrykk.

Den kvelden jeg så *Paradise Now* ble danseren Magnus Myhr invitert inn som vikar for en aktør som hadde skadet seg. Om han opptrådte som vikar hver kveld er litt vanskelig å vite. Hans solo var uansett et storartet stykke dans! De andre aktørene har en scene med et noe innadvendt fysisk arbeid. Håkon Mathias Vassvik gjør en slags danseparodi.

I det stille maler aktørene seg med kroppsmaling mens historiene blir framført. En slags hilsen til teaterpionerer som forsket i det rituelle og sermionelle? Til sist maler skuespillerene seg med sjokoladesaus og heller kulturmelm over seg i ekte gammeldags performancestil. De minner etter hvert om marmorstatuer. Det hele gjennomføres enkelt og tilforlatelig med en stille lekenhet.

Dette arbeidet lykkes i å gjenopprette en kontakt med noe forgangent gjennom en stille fysisk og visuell meditasjon. Forestillinga vekker også en slags melankoli i og med at den viser at det levde livet og de viktige erfaringene en har gjort er så ugjenkallelige. Livet er nå og som Jerzy Grotowski et sted minnet sine lesere på: «the road is a matter of moving forward».



Selvbiografisk om adopsjon

Mona Grunnes spiller rollen som seg selv, i en forestilling om en adoptert kvinnes reise for å finne sitt opphav.

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

JOURNEY TO THE EAST Tekst: Nelly Winterhalder. Regi: Øystein Ulsberg Brager. Nordic Black Theatre på Caféteatret 24. september

Forestillingen *Journey to The East* bygger på skuespiller Mona Grunnes egen livshistorie. Manuset, som er skrevet av Nelly Winterhalder, handler om reisen Grenne gjorde tilbake til sitt fødeland Korea for å finne sin biologiske mor. Teksten har en klassisk dramaturgisk oppbygging hvor det dokumentariske materialet er innbakt i en fiksjonshistorie om en adoptert kvinnes reise tilbake for å finne sitt opphav, og dermed finne «den siste brikken» slik at hennes selvbilde og identitetsfølelse kan bli helhetlig og

falle på plass. Rammefortellingen inneholder også et møte med en mann, en kjærlighetshistorie som støtter opp om konklusjonen at «jeg er god nok, elskverdig, og har det bra, selv om jeg aldri får møte min mor (underforstått; ikke helt vet hvem jeg er)». Høydepunktet er en faktisk hendelse hvor Grenne får beskjed fra instansen som formidlet adopsjonen i Korea om at de har funnet moren, men hvor dette så demteres når hun møter opp på deres kontor. Et hardt slag for en som «har et krater og et tomrom inni seg» som hovedpersonen mener kun kan fylles gjennom å møte, se og berøre den kvinnen som fødte henne. Som helhet fungerer teksten ganske bra tatt i betraktning forholdet mellom det dokumentariske materialet, det dramatiske verket, og rollen Mona Grenne, som spilles av informantens selv. Skuespilleren Mona Grenne deler ikke sin historie som informant, men spiller rollen som Mona Grenne hvor hun bruker sin profesjonelle tilnærming som skuespiller. Teksten har også innslag av poetiske allegorier fra dyreriket som belyser de emosjonelle og eksistensielle spørsmålene forestillingen tar opp. Scenisk er det kanskje disse som fungerer best, og som åpner rommet mot noe større enn den spesifikke personlige erfaringen. Det er også her Grenne får mulighet til å frigjøre seg fra sin egen historie, og kun være skuespiller. Det opplever jeg som en styrke. Å iscenesette et dokumentarisk materiale, særlig sitt eget, krever en distanse til materialet som innebærer å unngå både identifikasjon så vel som tolkning, i den grad det er mulig. Det er selvfølgelig ekstra krevende når man spiller seg selv, men desto mer nødvendig for å åpne opp materialet for dets ulike betydningsslag. Spørsmålet er om vi eier vår egen historie, og om vi kan unngå å ta eierskap i et materiale når det behandles kunstnerisk? Hvor relevant er Grunnes følelser i den sceniske konteksten, og ville det være mer interessant hvis vi det var mindre viktig for henne å formidle disse som en sannhet og i stedet tilby publikum et refleksivt rom hvor vi kan tenke og føle selv på grunnlag av fakta som legges frem?

Fragmentarisk rom

Selv om forestillingen delvis formidler et fiksjonsmateriale, promoteres den sterkt som dokumentarteater, ikke minst gjennom pro-

grammet. Det er ikke tvil om at dette er Mona Grennes prosjekt og at hun ønsker å dele sin personlige historie og erfaring som adoptert til Norge fra Korea. I lys av den nåværende trenden av dokumentariske forestillinger, og medias personfokusering, kan man spørre seg hvor mange personlige historier vi tåler og orker å høre? *Journey to The East* bruker et formspråk og en estetikk som blander en naturalistisk spillestil, hvor målet primært er å representere psykologiske og emosjonelle erfaringer som rollen gjennomgår, med et mer fragmentert og assosiativt scenisk rom bestående av ulike hvitmalte flater som henger fra taket, hvor klipp fra en rekke koreanske filmer, lyseffekter, og portretter av eldre asiatiske kvinneansikter projiseres. Det fragmentariske rommet formidler noe som ikke nødvendigvis henger logisk sammen. Teksten og spillestilen derimot, samt det faktum at det understrekes at hovedrollen spilles av den personen som faktisk har opplevd historien som fortelles, gir et sentimentalt inntrykk. Det serveres mange klisjéer omkring hvordan det oppleves å være adoptert, og hvilke problemer en adoptert kan forventes å gå gjennom av eksistensiell og emosjonell karakter. Kjærlighetshistorien som antydes i rammefortellingen er et form-grep som bygger opp under dette klisjéaktige inntrykket.

Hva er det som formidles?

Gjennom dramatiseringen av Grennes erfaring, understrekes det faktum at ethvert minne og verbalisering om noe opplevd allerede er dramatisert, redigert og dermed delvis fiksjon. Dramaturgien og spillestilen i forestillingen forsøker å skape logiske sammenhenger der de ikke finnes. Historien har scenisk fremdrift og forestillingen er velgjort, men den makter ikke å formidle det usagte, de fysiske erfaringene, det som ikke lar seg formidle som annet enn en stemning. Aspekter som alltid preger våre virkelige erfaringer, og som scenekunsten potensielt kan formidle til forskjell fra mange andre medier. Slik historien er skrevet, spilt og formidlet, speiler den både den klassiske dramatikens interesse for personlige relasjoner og samtidens tro på genetik som avgjørende for idéen om å bli «et helt menneske», uten å problematisere noen av delene. Grenne spiller rollen som Mona Grenne godt, men det forblir en rolle. Paradoksalt nok da historien

er hennes egen. Følelsene er spilt og materialet er formet til en slik grad at historien blir noe endimensjonal og merkelig nok mindre troverdig. Den fremstår som navlebeskuende og en form for personlig bearbeidelse av et emosjonelt materiale som ikke nødvendigvis er interessant på en scene. Lineær dramaturgi fungerer ofte dårlig på dokumentarisk materiale hvis en ønsker å formidle noe som nærmer seg en følelse av «virkelighet», fordi vår opplevelse og væren i verden ikke er lineær, men fragmentert og full av motsigelser og paradokser.

Vitnesbyrd

Forestillingen beskriver følelser som nok mange adopterte vil kunne gjenkjenne og forestillingen har dermed verdi som vitnesbyrd. Samtidig er den eksistensielle søken forestillingen kretser rundt også fremmed for mange adopterte. Forestillingen mangler flere perspektiver enn Grennes eget, den mangler en større kompleksitet som er knyttet til adopsjon som fenomen, og særlig utenlandsadopsjon. Den naturalistiske spillestilen og klassiske dramaturgien, unnlater å se situasjonen i lys av strukturelle, sosiale og politiske faktorer som også spiller sterkt inn på den adoptertes erfaring. Fortellingen som er valgt bygger dessuten opp under den generelle oppfatningen av at adopterte barn vil få problemer som andre barn ikke har. Dette er en myte. Noe som også forfatter Ane Ramm og familieterapeut Anne Øfsti (begge adoptert fra Korea) understreket i debatten etter forestillingen. Identitetssøken er noe de fleste mennesker går gjennom, og en følelse av å ha et krater, eller et tomrom inne i oss er heller ikke ukjent. Jeg betviler ikke autentisiteten i Grennes følelser og opplevelse av sin situasjon, men min erfaring er at det finnes like mange adopsjonshistorier som det finnes adopterte, og utfordringen ved å bringe disse til scenen er å finne deres relevans i det offentlige rom. Er det egentlig et spørsmål om sannhet eller virkelighet den dokumentariske kunsten handler om? Representerer et dokument sannhet, eller er virkeligheten mer komplisert enn som så? Kanskje det å forholde seg kunstnerisk til opplevde hendelser heller dreier seg om å stille spørsmålsteget ved hvordan minner og dokumenter produseres og fungerer i den sosiale strukturen?

Bidragsytere

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap, Universitet i Bergen. Publiserte internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og workshoper i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Performance Art by Bakruppen: first part*. knut.arnitzen.ille.uib

Baird, Vanessa. Kunstner, Oslo. vanessa.baird@gmail.com

Bernhardt, Emil. Utdannet musiker og komponist fra bl.a. Norges musikkhøgskole og har mastergrad i filosofi fra Universitetet i Oslo. Han arbeider som frilans musikkritiker i bl.a. Morgenbladet. emilbe@online.no

Bikset, Lillian. Teater- og showkritiker for Dagbladet, fagansvarlig for flere teaterkategorier i Store Norske Leksikon og oversetter for Sceneweb.no. Arbeider som frilansjournalist og oversetter, og er utdannet cand.mag fra UiO med noen ekstra vekttall. lillian.bikset@online.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Mag. UiO, kritiker, journalist. Redaktør for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* siden 1998. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen. Pt. teaterkritiker i Aftenposten. Medlem av juryen for International Ibsen Award, tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjørneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Mastergrad i litteratur fra Københavns Universitet med avhandlingen *Julian Henning von Gärtner Blauers pseudonyme agitasjon*. Har gjort performancer ved bl. a. Deutsche Oper Berlin, Theater Bonn, Deutsches Nationaltheater Weimar, DNS, Black Box Teater, Kunstnernes Hus. Jobber i krysningsfeltet mellom religiøse ritualer, filosofisk agitasjon og politisk dekonstruksjon. Skribent i bl.a. Morgenbladet, Kunstforum. julian.blaue@yahoo.de

Borchmeyer, Florian. Studier i litteraturvitenskap i Berlin, Havanna og Paris. Doktorgraden i 2006 i filosofi, med avhandling om historiske bøker om oppdagelsen av Amerika. Tildelt Bayerischer Filmpreis i 2006. Jobber som filregissør og litteraturanmelder i F.A.Z., og som kurator Filmfest München. Leder av dramaturgiatet på Schaubühne isden 2013.

Cranner, Morten. Teaterinstruktør, musiker, sceneaktør, dramaturg. Norges Musikkhøgskole, Statens Teaterhøgskole, KHIO. Tidl. medlem av Verdensteateret. Tidl. dramaturg på Nationaltheatret. Pt. frilanser Nationaltheatret, DNT, NRK.

Djabbary, Ali. Performance artist. Født i Iran, ansatt på Nordic Black Theatre siden 1998. Har jobbet prosjektbasert med Verdensteatret siden 1999. Har deltatt i utallige teater prosjekter. er student i Billedkunst utdanning ved Steiner Høyskole. er aktuell med *Gilgamesh* og *Enkidu*-prosjektet.

Eriksen, Torbjørn. Utdannet skuespiller ved Statens Teaterhøgskole 2000-03, ansatt ved Rogaland Teater, Det Norske Teatret og Thesbiteatret. Studietur til India og USA 2013. Har spilt bl.a. Prins Filip i *Yvonne*, Orestes i *Andromake*, Werther i *Unge Werthers lidinger* av Goethe/Koschwitz/Bosse, Orin i *Sorga kler Elektra*, Hamlet i Anders T. Andersens oppsetning på Thesbiteatret, og Hamlet i Kjersti Horns oppsetning på Rogaland teater 2014.

Falch, Trine. Scenekunstner med bakgrunn fra Verdensteatret og Bakruppen. trine.falch@online.no

Gjefsen, Ragnhild. Master i teatervitenskap. Jobbar aktivt i scenekunstheltet i Bergen i tillegg til å drive scenekunstheltet bloggen frontlosjen.com

Hagen, Lars Petter. Komponist og kunstnerisk leder for Ultimafestivalen. Tidligere kunstnerisk leder i Ny Musikk og Happy Days Sound Festival. Tildelt Spellemannsprisen i 2013 for innspilling i samarbeid med Oslo-filharmonien, tidligere vinner av Arne Nordheims komponistpris og Edvardprisen. lphagen@gmail.com

Hagerup, Henning. Litteraturkritiker og oversetter. Har bl.a. utgitt essaysamlingen *Vinternotater*. brodin.hagerup@gmail.com

Haglund, Birgitta. Redaktør for den svenska teatertidsskriften *Teatertidningen*. Emellanåt frilanser som kulturskribent og kritiker. birgitta@teatertidningen.se

Haugland, Eivind. Master i drama og teater, NTNU (2011). Arbeider frilans som skribent, oversetter, dramatiker og dramaturg med base i Trondheim. Arbeider også som dansekonsulent ved DansIT – Senter for dansekunst i Sør-Trøndelag Sitter i Propellen Teaters arbeidsutvalg, og er styremedlem i ASSITEJ Norge. haugland.eivind@gmail.com

Helland, Frode. Senterleder ved Senter for Ibsen-studier, UiO. Har bl.a. skrevet Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer, *Voldens blomster*. Henrik Wergelands Blomstestykke i estetikkhistorisk lys og Ibsen in Practice (under utgivelse). frode.helland@ibsen.uio.no

Iunker, Finn. Forfatter og litteraturforsker, PhD, forsvarte 10. 10. 2014 sin avhandling «*Der Jasager* (erste Fassung). Text, frühe Rezeption und Einverständnis als Einwilligung. Bor i Oslo.

Johnsen, Kai. Regissør, dramaturg. Utdannet ved Statens Teaterhøgskole og Universitetet i Oslo. Regi på mer enn 40 forestillinger ved ledende norske teatre. Tidligere scenekunstkonsulent og kunstnerisk leder ved Dramatikens hus. Siste forestillinger: *Hav* av Jon Fosse på Nynorskens hus og *Sensurert* av Kim Atle Hansen på Det Norske Teatret. kajohnsen1@gmail.com

Larsen, Wenche. Cand.Philol i Nordisk litteratur og holder på med en PhD i allmenn litteraturvitenskap om Cecile Løveids skuespill ved Universitetet i Oslo. Hun har skrevet om norsk og nordisk samtidsskuespill i en rekke tidsskrifter og antologier, og i 2005 utga hun boka *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecile Løveids dramatik*. wenchela@online.no

Leinslie, Elisabeth. Teaterviter, skribent og lektor. Redaktør Sceneweb. Faglig rådgiver Danse- og teatersentrum. elisabeth.leinslie@scenekunst.no

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@getmail.com

Løvland, Maja. Cand.philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturmåling: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

Melberg, Enel. Författare och översättare, bosatt i Gräsmark, Sverige, men har lägenhet i Oslo. Senaste roman i Norge: *Skyggen av den modell* (om Edvard Munchs «Pubertet», Bokvennen 2012) och i Sverige: *Det borde varit stjärnor* (om fem kvinnor runt Gustaf Fröding, Heidrun 2014). enel.melberg@gmail.com

Myrbråten, Charlotte. Kritiker i Bergens tidende og spiller plater ute. charlotte.myrbraten@gmail.com

Nystøyl, Karen Frøslund. Scenekunstkritiker i NRK og litteraturkritiker i avisen Vårt Land. Tidligere kulturjournalist og programleder i NRK Super. karenfn@gmail.com

Ostermeier, Thomas. Studerte regi ved Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch i Berlin, 1992-96. Regissør og kunstnerisk leder av Baracke, Deutschen Theater i Berlin. Leder av Schaubühne, Berlin siden 1999. Har iscenesatt en rekke stykker, bl.a. *Knives in hens* (David Harrower), *Fucking and shopping* (Mark Ravenhill) *Crave* (Sarah Kane), *Feuerge-sicht* (Mayenburg), *Namnet og Jenta i sofaen* (Fosse), samt klassikere som bl.a. *Nora*, *Hedda Gabler*, *Hamlet*, *Measure for Measure*. Har mottatt en rekke priser, bl.a. Den europeiske teaterprisen New Realities i 2000 og Grand Prix de Critique i Frankrike i 2008/9.

Pajchel, Piotr. Utdannet ved Statens Kunstakademiet i Oslo (2001-2005) Billedkunstner. Styremedlem og kunstnerisk ansvarlig for videoarbeidet i Verdensteatret. Produksjoner: *Konsert for Grønland* (2004), *Fortellerorkesteret* (2006), *Louder* (2007), *And All the Questionmarks Started to Sing* (2010) og *Broen over Gjorme* (2014) piotr.pajchel@gmail.com

Pettersen, Anette Therese. Master i teatervitenskap, UiO, scenekunstkritiker i blant annet Klassekampen. anepettersen@gmail.com

Saltvik Faanes, Ingrid. Master i teatervitenskap. Dei jobbar aktivt i scenekunstheltet i Bergen i tillegg til å drive scenekunstheltet bloggen frontlosjen.com

Seltun, Kristian. Teatersjef Teaterhuset Avant Garden, Trondheim 1998-2001, hvor det ble vist tre produksjoner av Verdensteatret, Philoktetes, Faust/Massnahme og Regla. Teatersjef Black Box Teater, Oslo 2001-2009 og teatersjef på Trøndelag Teater siden 2010. kristian.seltun@gmail.com

Skøien, Kjetil. Billedkunstner, teaterregissør, forfatter. Utdannet ved Statens kunstakademi. Regiarbeid i en rekke land, leder av passage Nord Project siden 1986. Har stilt ut ved bl.a. Samtidsmuseet og Kunstnernes hus. kj-sko@frisurf.no

Sørboe, Ilene. Bachelor i Teatervitenskap, UiO. Teaterarbeider og skribent. ilenesorboe@hotmail.com

Voigt, Ina. Doktorgrad i litteraturvitenskap med en avhandling om Samuel Beckett og Jon Fosse. Skribent og oversetter. inavoigt@yahoo.no

norsk shakespeare og teater tidsskrift

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

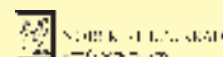
Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Dramatikens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk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

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

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

Forside: Torbjørn Eriksen i *Hamlet*, Rogaland Teater. Foto: Stig Håvard Dirdal

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinno Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Arctic Silk.

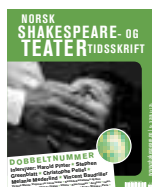




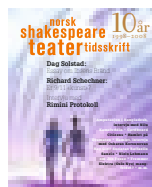
Nr. 1/1998



Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 4/2009



Nr. 1/2011



Nr. 2-3/2012



Nr. 3-4/2013



Nr. 2/1998



Nr. 1/2003



Nr. 1/2006



Nr. 3-4/2008



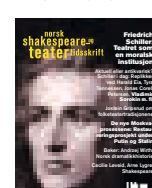
Nr. 1/2010



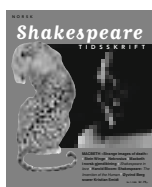
Nr. 2/2011



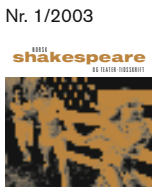
Nr. 4/2012



Nr. 1/2014



Nr. 1/1999



Nr. 2/2003



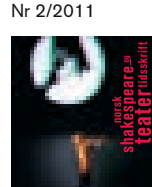
Nr. 2/2006



Nr. 1/2009



Nr. 2/2010



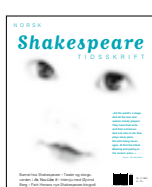
Nr. 3-4/2011



Nr. 1/2013



Nr. 2-3/2014



Nr. 2/1999



Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2-3/2009



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2012



Nr. 2/2013



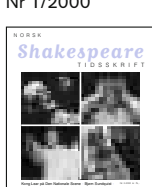
Nr. 1/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 2/2000



Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 1/2001



Nr. 1/2005



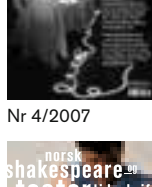
Nr. 4/2007



Nr. 2/2001



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 1/2002

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 15 års arkiv på nett: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:.....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk.	Nr. 2/2005.....stk.
Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk	Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2-3/2009.....stk
Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010.....stk	Nr. 2/2010.....stk	Nr. 3-4/2010.....stk
Nr. 1/2011.....stk	Nr. 2/2011.....stk	Nr. 3-4/2011.....stk	Nr. 1/2012.....stk
Nr. 2/2012.....stk	Nr. 3-4/2012.....stk	Nr. 1/2013.....stk	Nr. 2/2013.....stk
Nr. 3-4/2012.....stk	Nr. 1/2014.....stk	Nr. 2-3/2014.....stk	

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teateridsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no

VÅR  2015

NATIONAL
THEATRET

NATTEN ER LARS NORÉN
DAGENS MOR

MORGON JON FOSSE
OG KVELD

NIKOLAJ GOGOL
REVISOREN

DAVID HARE
SKYLIGHT FRI GOKSØYR & MARTENS

NICK PAYNE
KONSTELLASJONER

VI TYGGER PÅ TIDENS KNOKLER JONAS CORELL
PETERSEN M.FL.

 **OG AENEAS**

NAHUM TATE HENRY PURCELL

 **GREVLINGENS TIME**
— **OM FINN OG FAR** FINN SCHAU
JESPER HALLE

