

norsk shakespeare tidsskrift

BILAG:
OM POLITISK
TEATER

ALAIN BADIOU
OM POLITIKK,
TEATER OG
SANNHET

SIDE 32



VINGE OG MÜLLERS
IBSENSAGA I
NATIONALTHEATER
REINICKENDORF

SIDE 106

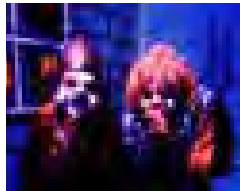


Foto: Vinge og Müller

HENNING
GÄRTNER OM
SARAH KANE
ESSAY

SIDE 38

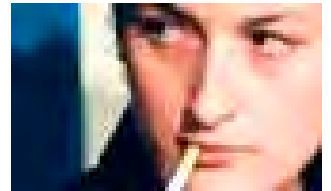


Foto: Lars Cuzner

INTERVJU MED FRANK CASTORF

SIDE 6

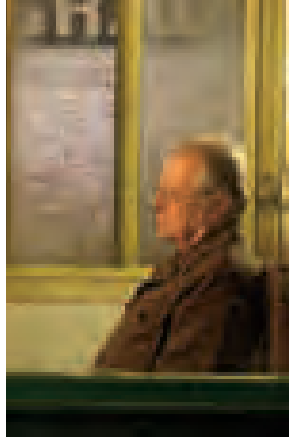
CASTORF-EPOKEN OG SJEFSSKIFTET PÅ VOLKSBÜHNE

SIDE 12-23



Foto: Richard Heidinger





Frank Castorf. Foto: Richard Heidinger

Finn Iunker. Foto: CappelenDamm

”
**Det er linja
 Paris-Berlin-
 Moskva som
 forsvinner nå.
 En språklig og
 kulturell akse.**

Tone Avenstroup
 om sjefsskiftet på
 Volksbühne

Enquete:

Terningkast? 4

Volksbühne

Thomas Irmer:
 Intervju med Frank Castorf 6

Uwe Cranner: Alt har en ende. . . eller:
 nærmest en Nekrolog 12

Tone Avenstroup: Det nye er ikke
 alltid nytt. Kommentar 14

Thomas Irmer: René Pollesch'
Diskurs über die Reflexionsbude 20

Therese Bjørneboe: Folk og røvere 21

Avskjedsfest, Volksbühne 22

Dramatikk & Bøker

Henning Gärtner: Sarah Kanes
 dramatikk. Essay 24

Drude von der Fehr: Alan Badiou
 om teater, sannhet og politikk. Essay 32

Henning Hagerup: Handkes *Stendig
 storm*, gjendiktet av Jon Fosse 38

Finn Iunker: Stemmer fra Israel.
 Hittetekster (utdrag) 44

Gruppeteater

Grethe Knudsen og Geddy Aniksdal:
 Intervju med Patricia Ariza 48

Elin Høyland: *Det umuliges kunst*.
 film om Odin Teatret av Elsa Kvamme 54

Erik Exe Christoffersen:
Træet, Odin Teatret, Holstebro 56

Festivaler

Therese Bjørneboe: Festival Theatre
 Olympics, Wrocław 60

Keld Hylidig: Festspillene
 i Bergen 2017 66

Julie Rongved Amundsen: Oslo
 Internasjonale Teaterfestival 70

Therese Bjørneboe:
 Heddadagene, Oslo 74

Svante Aulis Löwenborg:
Minnes museum, Heddadagene 79

Karen Frøslund Nystøyl:
Vinduer, Heddadagene 80

Dans og musikkteater

Kristine Myklestad: «Med rite i
 blodet», essay om Ingri
 Fiksdals danseforestillinger 82

Snelle Hall: Mårten Spångbergs *Natten* 88

Roland Lysell: Cullbergballetten
 50 år, Stockholm 91

Diane Oatley: *Bevegelse* -
Norsk dansekunst i 20 år 96

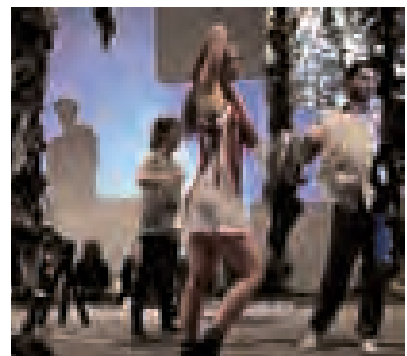
Sigurd Ziegler: *How hard can it be?* 100

Svante Aulis Löwenborg:
Burrows & Fargio, Black Box teater 102

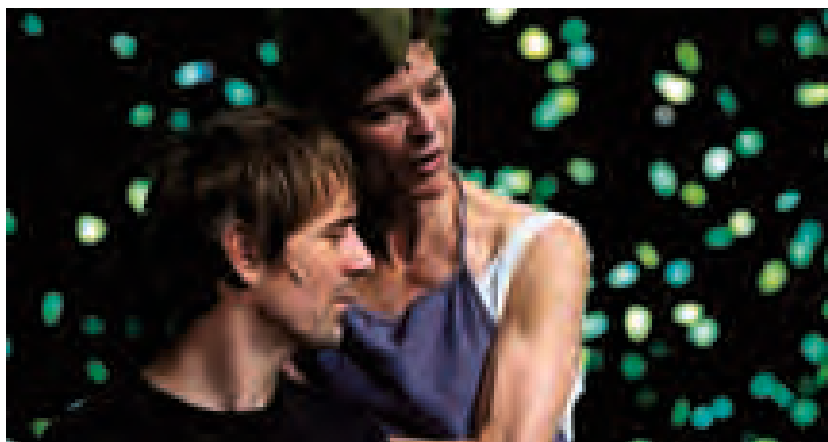
Emil Bernhardt: *Pélleas og Mélisande*,
 Den norske Opera & Ballett 104



Skuespiller og regissør Patricia Ariza.



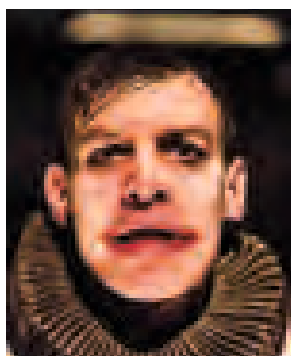
Natten av Mårten Spångberg. Foto: Luca Ghedin



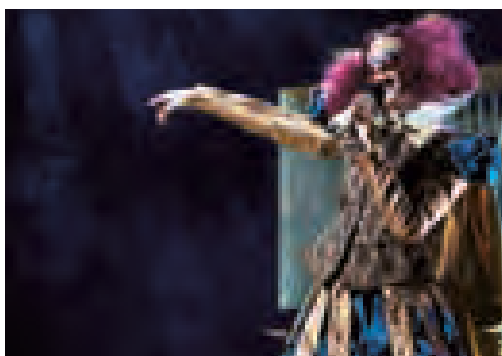
Immer noch Sturm av Peter Handke, regi Dimiter Gotscheff. Foto: Christian Fürst

Anmeldelser

Svante Aulis Löwenborg: Nationaltheater Reinickendorf, Berlin.....	106	Elin Lindberg: <i>Et dukkehjem</i> , Rogaland Teater.....	122
Lars Harald Maagerø: <i>Twelfth Night</i> , The Globe.....	108	Julie Rongved Amundsen: <i>Nostalgi</i> , Torshovteatret.....	123
Birgitta Haglund: <i>Hamlet</i> , Teater Galeasen, Stockholm.....	110	Therese Bjørneboe: <i>Brødrene Karamasov</i> , Trondheim.....	124
Lars Harald Maagerø: <i>Hamlet</i> , Schauspiel Hannover.....	111	Elin Høyland: <i>Fyrsten</i> , Nationaltheatret.....	125
Keld Hylidig: <i>Hamlet</i> , Den Nationale Scene.....	112	Wenche Larsen: <i>Hvem har æren</i> , Oslo Nye.....	126
Lillian Bikset: <i>Hamlets pappa er et spøkelse</i> , Barneteatret Vårt.....	113	Karen Frøslund Nystøyl: <i>Åstaddiktning</i> , Det Norske Teatret.....	128
Roland Lysell: <i>Stilla liv</i> av Norén, Dramaten.....	114	Elin Lindberg: <i>Sju dager i august</i> , Det Norske Teatret.....	129
Frode Helland: <i>Norén x 2</i> , Det Norske Teatret og Nationaltheatret.....	116	Ilene Sørboe: <i>11 år</i> , Det Norske Teatret.....	130
Lars Harald Maagerø: <i>Ungeduld des Herzens</i> , Schaubühne, Berlin.....	118	Lillian Bikset: <i>Eg ringer mine bror</i> , Hordaland teater.....	131
Birgitta Haglund: <i>Århundredets kärlekskrig</i> , Stockholm stadsteatern.....	119	Elin Lindberg: <i>Førstereis</i> , DNS/ Riksteatret.....	132
Birgitta Haglund: <i>Nattvandringar</i> , Ensembleverket, Stockholm.....	120	Hedda Fredly: <i>Spoiler</i> , Black Box teater.....	133
		Ilene Sørboe: <i>Milo Rau: Five Easy Pieces</i> , Black Box teater.....	135
		Lillian Bikset: <i>Helvete er de andre</i> , Teatret Vårt.....	136
		Lillian Bikset: <i>Privattimen</i> , SoF.....	137



Hamlet med Hannes Meidal, Galeasen. Foto: Mats Bäcker



Som dere vil, Nationaltheatret. Foto: Marte Garmann

BILAG: OM DET POLITISKE I SCENE- KUNSTEN

Leder	139
Innledning.....	140
Hvit tilstand Svart sinn.....	144
Frihet	152
Å utfordre ideologien.....	156
Hvilke verdier baserer norsk kulturpolitikk seg på?.....	158
Geniale følelser	164
Hvordan definere politisk teater i dag?.....	168
Per Gynt med Donald Trump-cap? God idé!.....	174
Det radikale paradokset.....	178
Utvanning som forsterkning.....	182
Kunsten å felle en kirsebærallé.....	186
bidragsytere	192



Paneldebatt under seminaret «Om det politiske i scenekunsten» på Black Box teater: Fra venstre: Kristian Meisingset, Anna B. Watson, Chris Erichsen, ordstyrer Magnus Salte, økonomi- og administrasjonssjef på BBT og Andrea Spreafico. Foto: Richard Heidingør.

Teater og historisk bevissthet



Av Therese Bjørneboe,
redaktør

DENNE UTGAVEN ER et ekstra stort dobbelt-nummer, med et eget bilag om politisk teater, basert på seminaret «Om det politiske i scenekunsten» på Black Box teater/Oslo Internasjonale Teaterfestival. Utgaven har tyngdepunkt på internasjonal scenekunst, med en egen temaseksjon om Volksbühne. Eller Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz, som det ble døpt til av Castorf og medarbeiderne hans da de tok over teatret i 1991. Nå er det historie. Ved siden av et intervju med Frank Castorf, som ble gjort i scenografien til avskjedsforestillingen *Faust* i mai, trykker vi anmeldelser, erindringer og kommentarer til sjefsskiftet. I tillegg til en fotoreportasje fra avskjedsfesten på Rosa-Luxemburg-Platz 1. juli.

Forrige utgave av tidsskriftet hadde større fokus på norsk teater og scenekunst, blant annet Morten Traaviks *Århundrets rettssak*, men også norske og internasjonale samarbeidsprosjekt som *New World Embassy* og *Public Calling* m.m. For tidsskriftet er det naturligvis viktig å stå på begge ben. Men samtidig kan sjefsskiftet på Volksbühne oppleves litt som om grunnen blir revet vekk under føttene. Volksbühne har hatt en spesiell plass i hjertet mitt og hos flere av våre faste medarbeidere. Slik det fremgår av arkivet, intervjuer med Christoph Schlingensiefs *Hamlet* (2/2001), med Bert Neumann (4/ 2015) og en rekke utgaver fram til denne.

I debatten rundt sjefsskiftet på Volksbühne har flere påpekt det meningsløse ved å skifte ut en teatersjef som i manges øyne har gjort det til Tysklands beste teater. Men debatten har også dreid seg om fremtiden til det tyske teatersystemet, som et system basert på repertoarteater og faste ensembler. Eller det tekstbaserte teatret. I intervjuet med Castorf snakker han om *Faust*, som var hans avskjedsforestilling på Volksbühne (se også anmeldelse i forrige utgave). Som det fremgår av intervjuet er oppsetningene hans preget av store historiske kunnskaper og en sterk historisk bevissthet, som ikke står i motsetningsforhold til det er samtidsorienterte og politisk utfordrende («Historien tilhører ikke gårsdagen», side

6). Dette er også en av årsakene til at sjefsskiftet oppleves som slutten på en epoke. Tysk teater har vært preget av landets spesielle historie. Det historikeren Eric Hobsbawm kalte for «ekstremismens korte århundre». Men som det fremgår av intervjuet med Castorf, kan man ikke forstå det som har skjedd i det 20. århundre, eller dagens konflikter uavhengig av den europeiske kolonihistorien og opplysningstiden. «Teatret er vår navlestreng til antikken,» sa den nå avdøde Volksbühne-regissøren Dmitri Gotscheff.

Marietta Pickebroch, som er programsjefen til Chris Dercon, Castorfs etterfølger, har uttalt at programmet på Volksbühne kommer til å bestå utelukkende av verk fra det 20. og 21. århundre. Det føyer seg inn blant Dercons uttalelser om at tysk teater er «retrospektivt», og redd for forandring («forandring gjør alltid vondt»). Selv omtaler Dercon seg som en «change manager». Tone Avenstroup skriver mer om sjefsskiftet i kommentaren «Det nye er ikke alltid nytt», mens Uwe Cramer i sin kommentar argumenterer for at det er riktig med et sjefsskifte på Volksbühne.

I debatten har det blitt innvendt at Berlin allerede har scenekunstinstitusjoner som presenterer den typen internasjonale produksjoner Dercon hevder at han vil fornye Volksbühne med. Sjefsskiftet vil uansett ha ringvirkninger på hele teaterlandskapet i Berlin fordi nye Volksbühne har langt større ressurser og flere scener enn HAU og Berliner Festspiele, som nå programmerer liknende produksjoner. På Berliner Ensemble tar Oliver Reese over som teatersjef etter Claus Peymann, og til høsten vil Castorf sette opp *Les misérables* der -- av alle ting (turistene kommer til å få seg en overraskelse!). Så det historisk og litterært orienterte teatret kommer ikke til å forsvinne fra scenene i Berlin, og på Schaubühne fortsetter Thomas Ostermeier, som er en uttalt forsvarer av det tekstbaserte teatret.

I denne utgavens enquete er temaet terningkast og om innføringen av terningkast har hatt betydning for hvordan man leser/ skriver teateranmeldelser. Svarene viser at hverken skuespil-

lerne eller teaterkritikerne er tilhengere av terningkast. Det er kanskje ikke overraskende. Men det fremgår av flere av svarene at det store dilemmaet ved ordningen er firene. Ifølge Lillian Bikset i Dagbladet var det digitaliseringen, altså nettpubliseringen som var argumentet for innføringen av terningkast. Men hvor mange klikk genererer en firer? eller en treer? Neste skritt i en slik utvikling kan være at redaksjonene setter en sperre for å publisere anmeldelser av forestillinger fra fire og ned. Eller -- på grunn av tabloidverdien ved en skikkelig slakt -- gjør unntak for oppsetninger som får terningkast én. Dette høres kanskje ut som en fleip, men i en i en tid hvor det er så mange kulturuttrykk som slåss om oppmerksomheten kan man lett argumentere for at det bare er de beste eller de virkelig dårlige oppsetningene som har offentlig interesse. Treerne og firene har det ikke. For teatrenes markedsavdelinger, som i stadig større grad har gått over til å bruke terningkast i reklamen, og sløyfe sitater, burde det være et tankekors.

Det spørsmålet som kanskje *burde* blitt stilt i enqueteen er om bevisstheten om effekten ved terningkastene farger anmeldelsene. Det klassiske argumentet for terningkast er at det tvinger kritikerne til å ta stilling. Men så enkelt er det ikke, fordi det forutsetter at kunstkritikk har en selvskreven plass i avisene. Kanskje det heller er slik at kritikere kan føle et behov for å legitimere anmelderiet ved å legge stemmeleiet litt høyere enn en forestilling hadde fortjent. For er det ikke påfallende mange flere?

En viktig motivasjon bak Norsk Shakespearetidsskrift har helt fra starten av vært å styrke kritikken og offentligheten omkring teater. Både ved å gi anmeldelser og artikler større plass enn i dagsavisene, og gjennom internasjonalt utsyn og orientering. Men samtidig som tidsskriftet har vært en viktig rekrutteringsplattform for nye kritikere, og ganske klart også har hatt betydning i forhold til at det i dag er en større åpenhet for å trykke artikler om teater utenfor Norge i aviser og dagspresse, så har ikke utvik-

lingen i dagspressen akkurat fulgt den kurven vi hadde håpet. Det har snarere vært et «ett skritt fram og to tilbake». Men siden vilkårene for kritikken og den seriøse teaterjournalistikken har blitt vanskeligere, er tidsskriftsoffentligheten i dag blitt enda viktigere. Norsk Shakespearetidsskrift vil satse mer på nettpublisering av teaterkritikk i tiden fremover, ikke som erstatning for papirutgavene, men som et supplement.

Bilaget «Om det politiske i scenekunsten» er basert på et seminar på Black Box teater. Her blir begrepet politisk teater stilt under lupen av skribenter og scenekunstnere med svært ulike innfallsvinkler og ståsteder. «Vi håper at tekstene kan fungere som en kartlegging av hvor diskursen befinner seg, og eventuelt tydeliggjøre hva som kan være neste steg i diskursen om det politiske i kunsten», skriver de to redaktørene og initiativtakerne til seminaret, Valborg Frøysnes og Ingri Fiksdal. Vi vil gjerne at tidsskriftet skal fungere som publiseringsplattform for flere liknende initiativ. God lesning!

Therese Bjørneboe

Husdramatikere søkes!

Dramatikkens hus søker husdramatikere for perioden 2018 - 2019.

Som husdramatiker får du teaterfaglige ressurser, scenerom og visningsmuligheter i to år, samt et stipend på i alt kr 200 000.

Søkere må ha fått ett eller flere verk oppført i profesjonell sammenheng.

Søknaden må inneholde en plan for perioden som husdramatiker, prosjektbeskrivelse av aktuelle prosjekter/ideer, CV og tekstprøver.

Søknad med vedlegg sendes til:
husdramatiker@dramatikkenshus.no

Les utfyllende utlysning på:
dramatikkenshus.no

Søknadsfrist: 4. september 2017

Dramatikkens | hus

I løpet av de siste årene har flere aviser innført terningkast i teateranmeldelsene sine. Tror du det har hatt noen konsekvenser for anmeldelsene; hvordan de skrives og leses, og for markedsføringen/kommunikasjonen rundt forestillingene?



Foto: Gisle Bjørnby

Terningkast er noe dritt.

Markedsavdelingene blir selvfølgelig overlykkelige hvis de kan trykke en terning med mange øyne på plakaten, for da selges det visstnok flere billetter. Og vi ønsker jo å få folk i hus. Jeg også. Men jeg synes det er deprimere når dette vies stor oppmersomhet fra andre hold i teatret. Vi vet at de fleste anmeldere har svært kort tid på seg til å levere en tekst, og terningen kan noen ganger virke som en hardt trent redningsplanke. Det kan da ikke være noen journalister som elsker disse terningene heller? Hvor inspirerende kan det være å bruke tid på å tolke sitt inntrykk av en forestilling når man er nødt til å trykke en terning øverst?

Avisene (både på nett og papir) bruker mindre plass på anmeldelser enn tidligere. Ihvertfall gjelder dette teater. Teateranmeldelser genererer få klikk, og er derfor uinteressant for de fleste medier å bruke ressurser på. De driver jo butikk, jeg skjønner det. Men er det helt håpløst romantisk og nostalgisk å gi oppmerksomhet og betydning til dette

møtet mellom anmelder og lesere, selv om de ikke er mange? Jo mer tabloide disse tekstene blir, desto mindre innehar de livets rett. Tror jeg. Derfor forundres jeg ikke over at de fases ut her og der.

Vi som jobber med teater kan kanskje også tenke oss om før vi deler en anmeldelse på sosiale medier? Alle vesener med puls blir vel glad for ros og åtgang, (selv er jeg så flaut forfengelig at jeg har spart på anmeldelser hvor jeg føler meg godt sett...). Men hvis vi faktisk drømmer om mer dytptøyende anmeldelser bør vi kanskje ikke spre de mest lettvinde?

Andrea Bræin Hovig, skuespiller, Nationalteatret

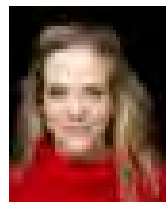


Svaret må vel bli et ubetinget «ja». I vår sosial-mediale (er det et ord?) «liker-tid» er det vel innlysende at kjappe blikk på kjappe terningkast gir kjapp info til leseren som kan kjappe seg til neste tommel-opp. Hvorvidt anmelderen selv derfor endrer sin «skrivemåte» og blir f.eks. mer generell/overfladisk enn han/hun ellers ville vært kan man bare spekulere om, men at terningkastet som sådant

ikke akkurat innbyr til lengre innsiktsfulle drøftinger burde vel være rimelig klart.

Markedsføringsmessig ville jeg tro at terningkastet fungerer på samme måte som beskrevet ovenfor; et kjapt blikkfang som gir mottakeren den informasjonen vedkommende tror er tilstrekkelig for å avgjøre hvorvidt man skal se forestillingen. At det kanskje ikke er like attraktivt å bruke en treer som en femmer i promoteringen overlater jeg til markedsførerne å gruble over...

Even Stormoen, skuespiller, Rogaland Teater



Jeg synes problemet ved terningkast viser seg sterkest ved terningkast 4. Det kan ikke brukes til å selge billetter, og favner alt fra ganske likegyldig til egentlig veldig bra. Ofte kan jeg se noe jeg synes har store og særegne kvaliteter, det kan gripe meg veldig, men det er også ting jeg ikke synes lykkes. I slike tilfeller kan jeg ha tenkt at jeg selv ville gitt en forestilling 4. Dersom jeg da er anmelder, blir dette problematisk, idet terningens øyne er så mye tydeligere enn språk. Det blir vanskelig å få kommunisert

til folk at forestillingen er verdt å se.

Jeg tenker at anmelderne bør føle et visst ansvar i slike tilfeller. Ettersom teatret ikke kan selge med terningen, trenger de desto mer noen entydige, attraktive setninger. Jeg anerkjenner at anmelderne ikke er selgere, men i Teatrets tjeneste er det lov å ha slikt i bakhodet, når verden/presen er blitt som den er blitt.

Samtidig legger nok mange publikummere merke til det dersom det bare er verbalt skryt på teatrets hjemmeside omkring en forestilling. Man gjennomskuer at kastene antagelig ikke har vært gode nok, og dersom man vil være «trygg», ser man med skepsis på sitatene. Terningen trumfer språket, fordi den er så entydig. Tror man...

Jeg frykter at terningene forenkler og muligens forringer samtalen omkring teater, idet man lett snakker i terningkast når man selv diskuterer, nettopp fordi det er så mye lettere enn språk. Det kan jeg tenke at er synd, nummeret før emoji, liksom. Og da er det jo ikke så mye mer å si.

Ane Dahl Torp, skuespiller, Det Norske Teatret

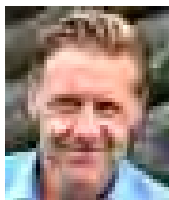


Foto: Kristin Mesjø

Det er vanskelig nok å få seksere i yatzy, så hvorfor godtar vi dette jaget etter flest antall øyne på terningen i nesten alle øvelser i kunsten, i kulturen, ja i livet. Vi har jo lagt oss til en måte å snakke på som reguleres av terningkast. «Livet mitt er terningkast tre akkurat nå!» Det kan kanskje bety at personen er i dyp krise, men det kiler ikke akkurat i empatisenteret vårt. Og det er akkurat det; der vi daglig prøver å nå ut til følelsene hos publikum, blir vi redusert til et terningkast når anmelderene skal vurdere det vi har holdt på med i 8 uker. Det virker som akseptet av at vi vurderer alt utifra terningkast har satt seg som et fettlag på vurderingsevnen vår, som vi bare ikke orker å forsøke og fjerne. Ja, det er for dumme, men både utøvere, anmeldere, markedsføringsavdelinger og publikum snakker samme språk, i terninger, så da er vel alt greit!? Forresten, hva skal vi egentlig med anmeldelser som er rablet ned på en halvtime etter endt forestilling for å rekke deadline, når vi har terningkast?

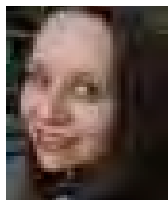
Mads Ousdal, skuespiller, Nationaltheatret.



Jeg tror at terningkast har betydning for hele anmelderiet. Konsekvensen jeg frykter mest, er at mange lesere nøyer seg med terningkast og ingress, uten å ta seg bryet med å lese hele anmeldelsen. Det er flere år siden BT innførte terningkast, og jeg snakker stadig med teaterinteresserte som husker hvilket terningkast jeg ga, men som ikke «husker» hvordan jeg argumenterte, trolig fordi de aldri leste begrunnelsen. Et realt slakt blir nok lest, likeledes kanskje en sekser, men jeg tror at et terningkast midt på treet ikke innbyr til lesing. Slik svekkes den offentlige samtalen om et allerede perifert fenomen.

Jeg merker også noen ganger under skrivingen hvordan tanken på terningkastet romsterer oppe i hodet mitt. Det er et så unyansert symbol at det rett og slett virker forstyrrende når en anmeldelse skal forfattes på altfor kort tid. Kanskje bidrar det også noen ganger til at en karakter 3,5 dras opp til 4. Minst én gang har jeg gitt 4 til en debutant, mens teksten har ropt 3.

Jan H. Landro, teaterkritiker i Bergens Tidende



Jeg tror vi, som lesere og kritikere, har vennet oss til å se terninger følge kritikken. Dagbladet, som jeg skriver for, innførte terningkast på alle anmeldelser våren 2015. Tidligere hadde avisen brukt terningkast på anmeldelser av underholdningsteater og show. Daværende kulturredaktør Geir Ramnefjell forklarte i egen avis at terningkast var «en effektiv måte å presentere stoffet på digitalt».

I teorien fungerer terningkast som snarvei til og oppsummering av kritikkens kvalitetsvurdering. Angivelig lokker det også leserne. Om dette stemmer i praksis vet jeg ikke. Jeg tror terningkast er med på å styrke misoppfatningen om at kritikkens hensikt er forbrukerveiledning. I verste fall fremstår det som et signal om at «one size fits all», noe som er like usant i scenekunsten som i klesbutikkens prøverom. Samtidig ser jeg at det å sette terningkast tvinger oss som kritikere til å ta tydeligere standpunkt, og at det kan føre til tydeligere tekster.

Teatrenes infoavdelinger kan virke fiksert på terninger. Femmer- og seksert-

ninger egner seg som salgsoppfordringer på plakater og i sosiale medier. Å oppmuntre meningsutveksling ved å dele mer kritisk tekst prioriteres sjelden. Denne holdningen bidrar til en «løp og kjøp»-kultur, mer enn en yringskultur. Dette ville kanskje vært rådende selv uten terningkast, men terningkastene demper i alle fall ikke tendensen.

Lillian Bikset, teaterkritiker, Dagbladet



Foto: Øyvind Eide

Fra vårt synspunkt har ikke måten anmeldelsene skrives på endret seg i en bestemt retning. Derimot ser vi en viss nedgang generelt i anmeldelser hos enkelte større medier. Dette kan sannsynligvis tilskrives mindre ressurser i enkelte redaksjoner til dekning av kulturstoff.

I sin kommunikasjon ønsker Nationaltheatret å bidra til innsikt og bakgrunnstoff rundt de enkelte forestillinger. Samtidig har Nationaltheatret i sitt samfunnsoppdrag som hele landets teater et ansvar for å nå ut til et bredt publikum i sin markedsføring av forestillingene. Konkurransen er hard om oppmerksomheten hos et stort og sammensatt publikum, og

bruken av terninger er et av mange virkemidler i markedsføringen. Terningene er enkle og effektive symboler, spesielt på flater hvor det ikke er mulig eller hensiktsmessig å bruke en lengre beskrivende tekst. I dette perspektivet har terningene det vi kaller en stoppeffekt i markedsføringen, som gjør at vi lettere fanger oppmerksomheten hos et bredt og til dels nytt publikum.

Svend Aavitsland, markeds sjef, Nationaltheatret.



Frank Castorf på Paris-metrostasjonen Stalingrad, som inngår i hans iscenesettelse av *Faust*. Scenografi: Aleksandar Denić. Stillbilde fra 3sat: Richard Heidinger

Historien tilhører ikke gårsdagen

(Berlin): Samtale med Frank Castorf om Volksbühne, *Faust* og historien, i en metrovogn på stasjonen Stalingrad.



I BEGYNNELSEN AV mars iscenesatte Frank Castorf en triumfartet finale for 25 år som teatersjef og hovedregissør på Volksbühne, med en 7 timer lang *Faust*. I juni fulgte Dostojevskijs *Et svakt hjerte*, som et lett henslengt satyrspill samme sted. Beslutningen om ikke å forlenge Castorfs åremål som teatersjef, til tross for all suksessen og anerkjennelse verden over, er en av de største kulturpolitiske skandalene i tysk teater de siste tiårene. Uansett hva hans etterfølger, den belgiske kuratoren Chris Dercon, vil gjøre på Volksbühne, kommer det til å bli målt mot Castorf-epoken. Disse omstendighetene ønsker Castorf ikke å kommentere – og det er forutsetningen for dette intervjuet, som fant sted på metrovognen ved stasjonen Stalingrad i Paris, som er ett av (de videooverførte) spillestedene i *Faust*.

– *Deres Faust-oppsetning er fremfor alt en kritisk tolkning av hovedpersonen i kontekst av den europeiske kolonihistorien og den terroristiske motstandskampen til den algirske frigjøringsbevegelsen. Til tross for det, virker tolkningen likevel ikke historiserende eller mytologiserende, den fremstår snarere som en refleksjon av vår egen samtid og dens utallige konflikter, som utspiller seg på forskjellige tidsplan – og som i siste instans fører til at Faust storslått mislykkes med sitt prosjekt.*

– Med stykket *Der Auftrag* fra 1979 peilet Heiner Müller seg inn mot det han dengang oppfattet som verdens tilstand: Vi kommer ikke til å trekke oss selv opp fra sumpen, slik som Münchhausen gjorde, det vil ikke lykkes for oss her i Europa. I stykket sier slaven Sasportas Når jeg er død, vil slaver over hele verden og av alle raser føre oppstanden jeg har arbeidet for videre. Når de er døde, vil steinene og ørkenene gjøre det. Noe, som eksisterer utenfor og uavhengig av oss. Og det må naturligvis tas inn i oppsetningen som en ansats.

Så kan man naturligvis si: Å, så surrealistisk og drømmeaktig og assosiativt! Det morer meg når jeg for eksempel i Auerbachs kjeller ser denne gjengen drikkende stu-

denter, disse idiotene, som opptrer som svin, hvorpå Faust og Mefisto trer inn i rommet og starter sin verdensreise, sin fantasering. Da er for meg Paris en opplagt mellomstasjon. Eller Moskva. Denne historieoppfatningen kommer til å utvikle seg videre. Det vil si, at man forstår historien som noe som har oppstått på en smertefull måte. Som noe man stiller spørsmålstegn ved. Derfor er Karl Marx den historikeren og økonomen jeg setter høyest – nå som før. Og jeg har moro av å oversette dette til teater.

Når man ser hvor uendelig små biter verden er satt sammen av, slik det beskrives av Goethe, så strekker dette stykket seg over millioner av år. Det er det ikke noe annet stykke som gjør. Og for meg er det svært interessant at jeg har mulighet til å ta for meg av alt det som forekommer meg som viktig i dette verket. Det fins en drivkraft der, som også er en produktivkraft – i *Das Kapital* skriver Marx: Du kan være dum, men har du kapital (arbeidskraft, produksjonsmidler og formue, *overs. ann.*), vil det gjøre deg til et klokt menneske. Under dette ligger det, som i enhver annen konflikt, naturligvis et raseri. Jeg kan ikke forestille meg kunst i en harmonisk verden.

Et kollektivt verk

– *Hva er det som interesserer deg i Goethe? Tidligere har du bare satt opp Clavigio (1986) og Stella (1990)?*

– Ganske kort tid før han døde, i 1832, sa den 82-årige Goethe noe meget spesielt om sitt arbeide til en fransk venn: Mitt verk er verket til et kollektivt vesen. Dette kollektive vesen bærer navnet Goethe. Samtidig var han også en observatør, en europeisk tysk observatør, som med våkent blick tok inn alt han kunne gjøre bruk av i dette verket. Med en usedvanlig verdensåpenhet, og uten å glemme at han som minister i Weimar hadde drømt om Italia, og i 60 år skrevet om dette fenomenet, om denne kjærligheten til den klassiske litteraturen – det er Helena, kvinneskikkelsen. Og så skrev han i



Av Thomas Irmer

flere tiår på dette verket. Man glemmer nesten utgangen av veddemålet mellom Faust og Mefisto. Til øyeblikket får jeg si, til øyeblikket burde jeg si: dersom øyeblikket er så vakkert – da må det bli værende. Men dette veddemålet er sannsynligvis fullstendig uviktig, for i mellomtiden fanget Goethe inn verden. Det er så mange øyeblikksopptak i de 14 000 versene man her har for hånden. Det er umulig å håndtere alle.

Hvis vi ser på den historiske bakgrunnen for *die Goethe-Zeit*, så handlet det først og fremst om å bearbeide den franske revolusjon, perioden med terror, som rystet Schiller og Goethe. Dette er kampen mellom Anaxagoras og Thales. Den ene sier: vi trenger det vulkanske element, vi må ødelegge det bestående, for å bygge noe nytt fra ruinene, nemlig et nytt samfunn med nye mennesker. Thales er den som sier at alt har oppstått av vann. Og på en eller annen måte oppstår en skapning som Homunkulus. Det skapes altså noe organisk av noe uorganisk. Filosofene krangler seg i mellom: trenger vi det evolusjonære, trenger vi det revolusjonære. Det er naturligvis ikke bare i den franske revolusjon at verden har blitt forandret gjennom revolusjonær terror.

– *Goethes Faust har tidligere blitt satt i forbindelse med kolonialismens tidsalder, blant annet av filosofen Oskar Negt i hans studie Die Faust-Karriere: Vom verzweifelten Intellektuellen zum gescheiterten Unternehmer (2006). Men på scenen har han ikke blitt like skarpt fremstilt som en aktør.*

– I andre del, erobrer Faust land. Før det drar han til sjøs. Han er en som er fortrolig med sjøoveri i alle havner i verden. Da kan man undre seg over at en som ham i den marxistiske interpretasjonen blir fremstilt som det evig handlende og verdensforandrende mennesket, som handlingsmenneske. At det er noe spesielt når verden forandrer seg som et historisk fremskritt. På slutten står han der og hører på den elskede arbeidslarmen. Mennesker arbeider, og han tenker at her er det noe som forandrer seg, her går det handlende menneskets drømmer i oppfyllelse, også etter dets død. Han har riktignok et meget spesielt forhold til døden, fordi menneskelig handling for ham når utover den.



Frank Castorf. Stillbilde: Richard Heidinger

Men her dreier det seg ikke om gravearbeid i aktiv forstand, men om hans egen grav. Det han, den blinde gamle, hører og utsettes for, er de dødes spøkelses. Det dreier seg egentlig om det klassiske misforholdet og misforståelsene til et handlingsmenneske hva angår følgene.

– *Hvilken verdi har veddemålet med Mefisto i en slik sammenheng?*

– De er to, som er sammen til døden. Demonene blir vi ikke kvitt. Og derfor kommer kampen til å fortsette inn i framtiden. Den unge Goethe gikk sikkert ut ifra et enkelt veddemål da han bearbeidet den middelalderske legenden. Når ønsket blir oppfylt fra den énes side, vil det også gå i oppfyllelse. Men så enkelt er det jo ikke. Man kan diskutere det fra et juridisk ståsted, og for en jurist er det klart at Faust har tapt veddemålet. Han sier jo faktisk til øyeblikket: *Du bist so schön, du sollst verweilen*. Men det er skrevet i konjunktiv, og i konjunktivet fins det mange muligheter til å desertere. Jeg tør si – det er noe annet. Det dreier seg jo også om en som på slutten av livet faktisk har blitt meget rik, som den koloniasator han er. For det er egentlig dette Faust har praktisert. Denne endeløse «hva er det som holder verden sammen», stadig bevegelse, alltid fortsette videre. Ingen tilbaketrekk-

ning. I de følgende 100 års historie etter Goethes *Faust* har man oppnådd fred i Europa på en bakgrunn av undertrykkelsen av alle andre: det er ikke rettfærdig, ikke frihetlig og ikke broderlig. Det fins ansatser. Men i form av kamper som også dreier seg om raseri. Alt hva vi forsøker å forandre eller å gjøre vår europeiske verden bedre, vakrere og rikere, kommer til å slå om til sin motsetning. Og det er erfaringen i denne metroen, som stanser på stasjonen Stalingrad.

Men det er beundringsverdig at det fins et land som erindrer navnet Stalingrad. Og det er også riktig at man gjør det, og at Volksbühne fortsatt skal ligge på Rosa-Luxemburg-Platz! At man minnes historien, og de viktige navnene. På 8. mai, som i DDR var en frigjøringsdag, og ikke ble forbundet med nederlaget, bør man også huske at algeriere i Setif, som på samme dag heiste Algers flag for å feire seieren over den tyske fascismen, ble meiet ned. Disse dagene i Setif kostet 45 000 mennesker, som feiret seieren, livet. Det er et komplisert anliggende, som førte til en endeløs krig. Frankrike kom egentlig først etter fredslutningen i Evian i 1962, på grunn av den overhengende faren for borgerkrig gjennom OAS, fram til en fredsliggende tilstand.



Frank Castorf. Stillbilde: Richard Heidinger

«Pandoras eske»

– De lar også Lord Byron opptre i forestillingen. Med Manfred skrev Byron allerede i 1817 et svar på Goethes Faust, hvor betegnende nok hovedpersonen besverger en ånd han vil likne. Det er et første brudd med den dualistiske Faust-Mefisto-oppfatningen, og dermed en forsterkning av individualismen, som kan få en til å tenke på din iscenesettelse av Baal. I den forstand at også Baal er en intens og grenseløst individualistisk figur.

– I litterær forstand var han den store mesteren i det 19. århundre. Fanten det en stor forfatter på denne tiden, kan man bare svare Lord Byron. I Manfred fant han sin Faust. En Faust som riktignok beveger seg med store skritt mot Nietzsches overmenneske. En som negerer alt, og som har mye av Mefisto i seg.

Det er jo sånn, at jeg ofte videreskriver en historie i den neste eller de følgende oppsetningene mine. Altså når det gjelder den ytre formen. Det var ikke bare en stygg guttestrek fra min side å legge Baal til Indokina, men også et forsøk på å bli bevisst om en annerledes historisk kontekst. En kontekst som kanskje gjør det mulig å forstå noe av det overmenneskelige ved Baal og Nietzsche. Men naturligvis også det fenomen

– Det dukker opp mange tanker om verden når man kjører forbi stasjonen Stalingrad. Jeg kommer alltid på bibelordet: Den som sår vind, høster storm.

at noen tror at man kan gjøre ting ustraffet, at menneskene, historien, samfunnet, kommer til å glemme. Det dukker selvfølgelig opp mange tanker om verden når man kjører forbi stasjonen Stalingrad. Jeg kommer alltid på bibelordet: Den som sår vind, høster storm. Det er også en del av Goethe, denne levende tyske motsetningen. Og det er noe spesielt ved hans kjennskap til realitetenes verden. Derfor er det fascinerende at noen, livet igjennom, med vanvittige mange avbrytelser, skrev på et verk som både Schiller og Humboldt rådet ham til å avslutte: Gjør deg ferdig, det holder! Han avsluttet, og helt til slutt, forseglet han det. Og en eller annen kommer til å åpne denne Pandoras eske. Og det er egentlig dette vi viser.

Når man lager kunst – enten man maler et bilde eller komponerer musikk, mener jeg at den virkeligheten vi lever i hører med. Og det interesserer meg – og da hører kolonikrigene utvilsomt med. I forhold til Algeriekrigen, kjenner vi Camus' posisjon og Sartres posisjon, i tillegg til skriftene til Frantz Fanon. Jeg vil si at allerede kunnskapen om hvordan verden forandret seg på Goethes tid, betyr at man må gjøre et utvalg, og jeg bestemte meg for noe som skjedde under en av de grusomste kolonikrigene. Med en nasjon som har influert historien, fra Indokina til dagens situasjon i Midtøsten. Man må tenke på generalmarskalk Petain og på De Gaulle i sin tid. På Céline. Mange franskmenn mener at det kun fantes én kollaboratør og én krigsforbryter, den ene var Céline – den andre Petain.

Vi vet at det hadde vært fint om det var sånn, men at det ikke er sant. Og fordi jeg ofte har beskjeftiget meg med tysk historie og fenomenet industrielt masse-mord, tenker jeg også på våre belgiske venner, Kongo-konferansen i Berlin, i 1884/5, og hvordan det forholdt seg med det som skjedde i kong Leopolds privatkoloni Kongo – et folkemord, som aldri har blitt bearbejdet. Hitler studerte folkemordet på armenerne, som et første systematisk folkemord, og da forsto han at det lot seg gjøre. På grunn av dimensjonene ved verdenshistorien etter revolusjonen i 1917, er det ingen som snakker om armenerne mer. Om alt dette kan man ikke si at det tilhører

gårsdagen. Historien tilhører ikke gårsdagen. Den er en aktiv prosess. Og det er det også å konfrontere sine egne erfaringer med en annen verdensanskuelse. På det punktet er jeg en gammel brechti-
aner: *Es bleibt nicht, wie es ist*. Også i min oppsetning av *Baal* vil jeg ha lov til å si andre ting.

– *De monterer også Gillo Pontecorvos film Kampen om Alger inn i Faust-oppsetningen. Filmen fikk Gulloven i Venezia i 1969, i dag er det som Heiner Müller skulle ha valgt den.*

– Den fanget opp alle momentene i neorealismen og den nye franske filmen, i tillegg til å være en lovprisning av terroren, av befrielsen. En ualminnelig storartet film. Hvor man kan se hva en film faktisk kan utrette. Selvbevissthet. Til hele komplekset kvinnefrigjøring i denne kampen, sa Frantz Fanon: Kle av dere, muslimske kvinner, dere ønsker å frigjøre dere, men enhver

franskmann vil ha dere til køys. Og da kan dere gjøre noe med deres forførelse som bringer verden videre. Dette er noe verden ikke så gjerne vil høre, men det er ikke bare erfaringer fra det 20. århundre. Og av den grunn er Müllersatsen fra *Oppdraget* så viktig: så lenge det finnes utbyttede, må revolusjonen marsjere videre.

Fortvilelse og raseri som drivkraft

– *Verden viser alt i alt lite grunn til revolusjonært håp. Er fortvilelse og raseri også en slags drivkraft i teater?*

– Det er også en form for lidenskap. Når man trer ut av seg selv og legger borgerlige konvensjoner og normer bak seg. Eget velbefinnende. Bekvemhet. Hvordan skal man ellers forstå en som Artaud, som setter likhetstegn mellom teater og pest. Som Baudrillard skrev i sine betraktninger om hat, kort tid før sin død, i forbindelse med rase-

opptøyene i Paris: det er komisk, overalt leser jeg ordet hat. Det står ingenting om hvem mot hvem, men det er en elementær følelse. Hvilket er ekstremt farlig. Man kan forsøke å bekjempe det, men det kommer tilbake som et virus. Noe man heller ikke dialektisk kan forklare som selvmotsetning. Den opptrer snarere som en spesiell form for logisk selvmotsigelse man må forholde seg til, og som på liknende måte forekommer i kunsten.

Bare når man bryter ut av det som holder en nede, blir man fri. Og hatet kan være som et transportsystem, hatet, raseriet, vreden, dette er jo nesten synonymmer. Det tenker Peter Sloterdijk i boka *Kritik der zynischen Vernunft* (1983). Enhver form for dramatisk litteratur er en gjenspeiling av konflikter som utspiller seg mellom mennesker i ulike posisjoner. Ofte skjer det gjennom dialoger og retorikk – der den



Faust 2017: Fra venstre: Marc Hosemann/Mefisto, Lars Rudolph/Wagner, Valery Tscheplanowa/Helena-Gretchen, Alexander Scheer/Lord Byron og Lilith Stangeberg/Homunculus.

ene taler mot «polis» og deretter finner fram til et kompromiss gjennom en domsavgjørelse. Men det kan også føre til krig. Alle rosekrigene er ikke noe annet enn det som har frembragt denne kapitalismen, den opprinnelige utslettelses-akkumulasjonen av blod, svette og tårer som endte i vårt parlamentariske demokrati. Hvor mye hat og urettferdighet generasjoner før oss har måttet tåle, for at vi skal nyte godt av det. Nyttelse er det skjønn, men jeg dras mer mot de Sades nyttelse, som bærer smerte i seg. Jeg tror ikke på den lille freden vi lever i her. Men jeg følte meg heller ikke hjemme i DDR, og har egentlig ikke virkelig ankommet dette landet. Av den grunn tar jeg gjerne metroen i Paris.

Volksbühne

– Når *De ser på 25 år Volksbühne og årene i DDR før det, handlet det mest om smerte, eller om kamp?*

– I DDR lærte jeg at man kan danne en liten kampenhet selv på et så marginalisert teater som i Anklam. Det lå i den på den tiden eksplosive nærheten av den polske grensen, hvor det var mennesker som sa at dette samfunnet stemmer ikke lenger. Det dreide seg ikke om velferd, men om at vi som arbeidere sier nei. Det var Solidarnosc – og vi representere disse interessene. Kyss meg i ræva – generalstreik! Det vakte ingen stor glede hos DDR-borgerne, som også sa: de late polakkene. Men vi hadde dette fellesskapet, og i Anklam var dette mulig.

Det må ikke forstås slik at jeg dengang kom til Volksbühne med helt nye folk. Vi flyttet heller ikke inn fra undergrunnen. Det fantes noen folk som hadde vært her fra den viktige tiden under Benno Besson (1969-77, *overs. ann.*). Fra 1992 – i en tid med rystelser og usikkerhet – ble det igjen arbeidet, produsert. Og jeg visste at det vi gjør, er det viktige. Ikke hva et kamera eller en gråblyant, altså mediene, eller publikum mener. Det er fullstendig uinteressant – vi gjør vårt eget. Ulydighet mot forventninger er en forutsetning for å skape noe, og det stemte kanskje også overens med å ta forholdene i 1989 kritisk opp. Jeg var ingen venn av DDR, disse små

SED-hattebærerne, overhodet ikke. Men på den andre siden, heller ikke med det som ventet oss mellom Rhinen og Ruhr. Vi bare gjorde det. Og man kan som sagt, når man produserer kunst, produserer åndelig, og gjør det med det som prioritet å produsere, ikke betjene et bedriftssystem, være fri. Men fra alle revolusjoner vet man også at de går over i en restaurasjonsperiode. Kyss meg i ræva, vi gjør det likevel. Det var lettere dengangen på 90-tallet, da hersket det full forvirring.

– *Nå er det mye diskusjon om Volksbühne, som også tildels blir idealisert og mytologisert. Men det er vel klart at det til tider gikk heftig for seg?*

– Volksbühne har naturligvis alltid vært en kampplass. Det er ikke noe harmonibilde. Man må naturligvis ødelegge noe, for å kunne bygge noe annet. Det er ikke bare vennlig. Og mange mennesker, som betrakter dette her utenfra, lurer på hvordan de er disse folkene, hvorfor hater de hverandre sånn. Men hatet er eneste mulighet. Det ekstremt antipodiske, det at man rett og slett er en annen enn du er. Og at man så, gjennom arbeidet, kan komme fram til noe felles. Uavhengig av oss, skaper vi noe sammen. Enda så despotisk jeg kan fremstå som regissør, så oppstår det noe virkelig nytt i et fellesskap. Det er et kollektivt produkt, det som noen ganger vil hete Castorf, og det er sammensatt av andre personer og saker. Alt blir tatt opp i det. Aleksandar Denic (scenograf på bl.a. *Faust, overs. ann.*) er også kongenial i det arbeidet vi gjør sammen. Tidligere var det Hartmut Meyer. Først i Anklam, senere Volksbühne. Og i sentrum av arbeidet sto en gestalter som Bert Neumann. En som med stort talent oppdaget hva som var vakkert og som måtte reddes fra glemselen. En stygg handlepose av gråpapir fra DDR. Og så startet vi, ikke med et pr-kontor fra Hamburg, vi ville ha det som det allerede var her. Marmoren fra Rikskanselleriet, eller andre ting som vi var omgitt av. Og det hadde noe av Highwayen, og noe fra Route 66. Det handlet ikke om mote. Det hadde en tidløs modernitet, og Bert Neumann var en som var i stand til å oppdage det arkeologisk og redde det

fra glemselen. Det har alltid vært spesielle mennesker som har søkt sammen hit. Også Sophie Rois, som forsåvidt hadde lagt opp som skuespiller, men som var her sammen med oss, og som i sin særegenhet aldri synes å eldes.

Artaud

– *Nesten helt fra begynnelsen av Deres teaterarbeid, har De henvist til Artauds skrifter, og ofte også montert inn sitater i oppsetningene. «Alt må på det mest eksakte bringes i en rasende orden!». Lar det seg forstå som et credo?*

– De medisinske tekstene, hvordan et menneske forsøker å helbrede en sykdom med denne merkelige, svarte solen, som Artaud sier, og som mange ganger skinner i teatret, og svært ofte i historiske unntakstilstander, som under pesten, hvor mennesker i ytterste fare kan vinne den størst mulige frihet. Det er noe, man trenger ikke akkurat å ønske seg en pest på halsen, men i teatret kan man i det minste simulere noe slikt. Få en anelse om noe som vi ikke lenger virkelig ønsker. For meg har det alltid vært klart, gjennom erfaringene fra DDR, hvordan det gjorde teater morsomt – helt opp til i dag. Og jeg merker at det er svært, svært vanskelig. Det fins skuespillere som har en lengsel etter *Commedia dell'arte*, etter en utrolig oppjaget komikk, også fordi det i *comédie italienne* til å begynne med var forbudt å snakke, og man av den grunn fant fram til et annet kroppsspråk. Det er storartet å kunne forbinde denne folkelige formen med det vi sorterer under filosofi. Å få det til, slik som i stykkene til Heiner Müller. Nå vil det vise seg hvor lenge Müller vil være død.

(Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

Deler av intervjuet ble vist på 3sat (Kulturpalast), 27. mai, på arte 25. juni, og arte France 29. juni 2017.

Se også anmeldelse av Frank Castorfs Faust i nummer 1 2017

«Frank Castorf avslutter et kvart århundre på Volksbühne i Berlin med en 7-timer lang iscenesettelse av Faust.»

Alt har en ende,
men bare pølsa
har to

eller

Nærmest en
nekrolog
en subjektiv en



Skiltet OST (Bert Neumann) demonteres fra taket på Volksbühne, etter den siste fremføringen av
Castoris *Die Brüder Karamazow*. Lørdag 24. juni 2017.

Jeg husker

Jeg husker en stor, ekte tunfisk på scenen som ble danset i stykker i en forestilling av Kresnik

Nå, en dag etter at Volksbühnes nye teatersjef og teamet hans presenterte programmet for den kommende sesongen, opplever jeg at holdningen min til sjefsbyttet på Volksbühne endrer seg, fordi, og jeg innrømmer det: jeg var for sjefsbyttet på Volksbühne. Endring og fornyelse er grunnleggende forutsetninger for at kunsten er og forblir innovativ og samtidig.

Jeg husker det politiske stiftelsesmøtet til CHANCE 2000 med Christoph Schlingenschief

Maleriet overlevde Picasso og musikken overlevde Bach, og slik vil helt sikkert også teatret fortsette å heve og senke sceneteppet uten Castorf i teatersjefstolen. Likevel får jeg følelsen av at en av de siste barrierene mot total kommersialisering og kapitalistisk utnyttelse er i ferd med å falle.

Samtidig blir man klar over hvor mye samfunnet (og en selv) har forandret seg i løpet av de siste 25 årene.

Jeg husker alt for mye rødvin i kantina

Hvordan formidler man dette teatrets enestående betydning uten at det fremstår som individuelle minner eller en samling anekdoter? De siste årene har dette spørsmålet trent seg på gjennom synet av de uforstående fjesene til yngre teaterkolleger, der man etter en forestilling kunne lese hva er det som er så spesielt med dette teatret, liksom?

Jeg husker endeløse monologer på språk jeg ikke forsto.

Man begynner å huske mange øyeblikk, Herbert Fritsch som henger etter en arm i svimlende høyde i *Clockwork Orange*, ekstemperende skuespillere, mye potetsalat og mye blod, Die Ratten – et uteliggerteater, konserter, foredrag, diskusjoner osv.

Jeg husker skuespilleren H. Arnst, som etter en prøve i Pratergarten skrek så høyt og vakkert

og smertefullt flere ganger at alle tilstedeværende og byen stoppet opp i noen sekunder etter hvert skrik

For meg var Volksbühne teatret som ikke skjøv virkemidlene i forgrunnen men isteden brukte de samme midlene til å tilby publikum underholdende deltakelse i og refleksjon av den virkeligheten som omgav dem, helt i tråd med Piscator og Brecht. Det ble ikke snakket om kunst, men om det man så og om de dagspolitiske referansene som gjennom det fremførte kom til syne i en selv.

Jeg husker rundstykkene jeg tok med til kjæresten etter at Borkman av Ibsen/Vinge/Müller var ferdig på morgenvisten dagen etter.

Den felles gleden i å filosofere over de ulike sosiale tilhørighetene som splittet publikum (altså alder, utdanning, opprinnelse, som særlig de første årene ikke på noen måte var enhetlige og fortsatt ikke er det) var og er en av styrkene til Volksbühne. Man måtte ikke ha lest alt eller kjenne hver referanse for å likevel forstå mye eller ane sammenhengene eller komme i snakk med teaterfolk og andre som ikke var teaterfolk etterpå om det man hadde opplevd tidligere, om livet, tilværelsen og stykket man nettopp hadde sett sammen. Volksbühnes verk-tøykasse besto av publikums og kunstnerens hode og lyst.

Jeg husker lysets evige, endeløse fade-outer i Marthaler-forestillinger og «Danke für diesen guten Morgen».

Et kjennetegn ved produksjonene var uten tvil radikale sceniske realiseringer av kunstneriske ideer, uten sikkerhetsnett (også i overført betydning), uten blygsel og uten angst, og dermed unngikk man å spenne ben på seg selv allerede i prøveprosessen.

Jeg opplevde for det meste Volksbühnes produksjoner verken som lukkede kunstuniverser eller tilgjorte helligdommer, men som en idé overskuddspregede over-

takelse av et rom, som jeg ble formidlet, båret og dratt inn i gjennom skuespillerne, som ikke var kunstfigurer og i hvert fall ikke gjemte seg bak rollene sine.

Jeg husker at Steve Binetti forlot scenen med ordene «gi meg beskjed når du er ferdig» da en kollega improviserte i det uendelige.

Muligens er det mye av dette som ikke lar seg formidle til unge mennesker lenger, scenekunstner eller ikke. De står foran bad boyen eller supertenkeren eller guden Castorf og er forundret over kraften hans og den utvetydige holdningen. Ikke bare fordi de biografisk ikke opplevde disse samfunnsmessige omveltningene, men også fordi utopiske, radikale og absolutte posisjoner ikke lenger blir etterspurt. Det er en tid der *anything goes* både ideologisk og kunstnerisk, og der man søker den kollektive konsensusen fordi dagens teater ofte blir sett på som enten ren kunst eller ren underholdning, og fordi vi i det minste i teatret ønsker å oppleve de løsningene og Happy-endingene som samfunnet vårt globalt sett ikke lenger kan by på. Som teater om et bestemt tema med et bestemt estetisk virkemiddel.

Jeg husker Castorf og Gysi som leste manuset til den forbudte forestillingen *Golden fliebst der Stabl* (Stålet flyter gyllent) foran en sprengfull sal.

Castorf åpnet en stor skattkiste og forsynte seg av den kriminelle energien til alle på teatret, fra sentralbordet til snorloftet, ja hele apparatet. Å tenke høyt, å stille spørsmål høyt, å fortvile høyt, skrike, rase osv., uten den fjerde veggen, uten et reflekterende spill fra skuespillerne. Kanskje ble det litt for nærgående for noen, for direkte, for lite høy kunst, for lite elitær kunnskap, for lite «Jeg er en kunstner!», for mye «Forhold deg til dette! Svar meg! Si noe! Tenk noe! Det må ikke nødvendigvis være politisk korrekt, hold meg utenfor, men ikke deg!» Også den



Av Uwe Cramer

Jeg innrømmer det: Jeg var for sjefs-skiftet på Volksbühne

tiltakende bruken av videoteknikk de siste årene passer til dette: Ingen scenisk affirma-
sjon, videoen var ikke et kunstgrep til-
hørende en avstandsskapende fjerde vegg,
men heller en slags skalpell, et instrument
for å trenge dypere inn i scenen.

Jeg vil se hva som holder verden
sammen, jeg vet at jeg ikke klarer det, jeg
kommer til å feile som mange før og etter
meg, – men jeg fortsetter likevel. Det var
Volksbühne for meg.

**Jeg husker hvordan jeg forlot oppset-
ningen av *Nibelungen* i kjedsomhet og for-
argelse**

Det handlet ikke om det «nye», men om
det radikale i ordets rette forstand, om det
som gikk til rota: DETTE MÅ BLI SAGT
NÅ – ingen konjunktiv og ingen redsel for
å gjøre feil.

**Jeg husker at det var for lite whisky i
kantina.**

Jeg lærte også at man i hvert fall må gi
like mye energi inn i en arbeids- eller prø-
veprosess som man forventer å få ut, fordi:
når det ikke er noe som brenner nede,
brenner det heller ikke oppe.

Mest sannsynlig hadde nok en del av
den ekstraordinære energien fra opp-
startsårene med kollisjonen mellom vest
og øst å gjøre, ideologisk og menneskelig,
og den subversive kraften teatrene i DDR
kunne ha.

**Jeg husker tiden da alt dette fant sted –
fra 1990 til i dag.**

Oppbruddstemningen, radikaliteten,
frirommet i hodene og i byen, oppdagel-
sesreisene i kunsten og kneipene og jeg
minnes at alt ble mer og mer stivt og fast-
låst og polert og gjennomøkonomisert og
resignert og hvordan den utopiske fremtid-
sideen forvandlet seg til en dystopi og i alt
dette sto og står dette bygget på Rosa-Lux-
emburg-Platz, som Asterix' lille galliske
landsby, som nå mister druiden Miraculix
– og dermed også trylledrikken.

**Jeg husker en luftvernkanon på sce-
nen som gjentagende skjøt inn i publikum,
hvert skudd ble bejublet med «Det is Ber-
lin!» (berlinsk dialekt for «Dette er Ber-
lin!»)**

Jeg kommer til å huske at jeg så Cas-
torfs siste forestilling (*Ein schwaches Herz*)
på Volksbühne 30. juni.

THE END

(Oversatt fra tysk av Eivind Haugland).

Det nye er ikke alltid nytt

(Berlin): På vei hjem sykler jeg over Alexanderplatz, når jeg ser OST lyse på taket, vet jeg at jeg snart er hjemme. So wird es nicht mehr sein – om skiltet blir stående eller ikke – det er ikke lenger slik.

Av Tone
Avenstroup



DET ER IKKE lurt å beskjære rose i juni, står det i hagebruksbøker. «Man zerschlägt nicht ungestraft Strukturen», uttaler sjefen for Thalia Theater i Hamburg i et intervju om sjefsbyttet på Volksbühne i Berlin. Hvilke strukturforandringer har vi i vente nå som Chris Dercon overtar for Frank Castorf?

Først tar vi navnet

Teateret på Rosa-Luxemburg-Platz i Berlin skal nå hete Volksbühne Berlin. «Rosa Luxemburg hadde ikke noe med DDR å gjøre», sier de lykkelige arbeidsløses filosof Guillaume Paoli. I diskusjonsserien «Im Zentrum des Übels» i Volksbühnes Roter Salon har han invitert popteoretikeren Diederich Diedrichsen til å snakke om kulturkampen som nå raser. «Luxemburg er eldre, det var i 1919 hun ble likvidert.»

Plassen har hatt mange navn, en stund het den Horst-Wessel-Platz. Forfatteren Annett Gröschner påpeker at det var planer om å omdøpe Rosa-Luxemburg-Platz til Bülowplatz. Men da den nye teaterlederen Frank Castorf & co begynte i 1992, tok de navnet etter plassen og bevarte så plassens navn. Dette i protest mot den generelle utviklingen i byen hvor spor fra fortida skulle slettes og det nye bygges opp.

Nedfelt i bakken ligger «Denkzeichen», sorte, smale steinplater med messingskrift med sitater av Luxemburg: «Eine Welt muss umgestürzt werden, aber jede Träne, die geflossen ist, ist eine Anklage, und ein zu wichtigem Tun eilender Mensch, der aus roher Grausamkeit einen Wurm zertritt, begeht ein Verbrechen.» (Verden må forandres, men hver tåre som har flytt, er en anklage, og et menneske som iler til viktig ærend, og av ren grusomhet trækker på en mark, begår en forbrytelse.) Også det kjente «Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden.»/ «Frihet er frihet for dem som tenker annerledes.»

Så tar vi et nytt slagord

«I want to be free.» Dette skal innlede den nye æraen. Om det henspiller på Freie Volksbühne, Elvis Presley eller Ohio Players – kanskje Toyah? Kanskje er det ironisk ment. Så mye mer nærliggende det hadde vært med «Ich

fühle mich in Grenzen wohl» (etter et dikt av Stefan Döring)! Volksbühne vil fortsatt være politisk, spotter Paoli og minner om at arrangørene av Loveparade meldte technoparaden som politisk demonstrasjon for å slippe renovasjonsutgifter. Diederichson avleder Paolis angrep på Dercon og cultural global players med å si at det hadde vært mer spennende om Marina Abramovic hadde blitt headhunted til Theater am Kurfürstendamm. Alt er mye bedre enn å ødelegge et godt fungerende ensembleteater. Det er de to representantene for østre og vestre flanke av venstresiden enige om i denne kulturkampen.

Skulpturen på plassen foran teateret, «det løpende hjulet», som er varemerket, kjennetegnet, logoen for Volksbühne, vil bli fjernet. Scenografen Bert Neumann hentet symbolet fra «Rotwelsch», et «røverspråk» som ble brukt av

Det er menneskene som fjernes, arbeidsfelleskapet forsvinner.

fant og farende folk. Det er et hemmelig tegn (Gauernerzinken) som ble risset eller skrevet med kritt på husvegger og dørstokker for å advare eller meddele: Her er det noe å spise, overnatting mulig, forsvinn rasket, sint hund og liknende. Det kan gjerne få stå, har Dercon uttalt, men den gamle ledelsen vil ikke overlate det til den nye. Tegnet står for «brannstifter», «oppdragsmord», et uvanlig og provoserende tegn. I vår fikk det en påskrift: FÜR IMMER / UND DICH, en variasjon over uttrykket «for evig og alltid». Plakaten er borte nå. Og røvertegnet vil forsvinne innen den nye ledelsen er plass 1. august.

«I will make you famous»

Bygningen får stå. Det er menneskene som fjernes, arbeidsfelleskapet forsvinner. Ensembletanken byttes med solist-innkjøpsstrategi. Den nye sjefen vil også drive med teamwork, sier han, men med

andre mennesker. Dercon ville gjerne ha beholdt René Pollesch i ensemblet, men Pollesch ønsket ikke det. Kanskje ikke så rart, for da Dercon ble spurt om han kjente til arbeidene hans, svarte han ja med basis i å ha sett noe på youtube. Dette vitner om en ignoranse (eller uvitenhet) overfor teaterets egenart som tid- og stedsbasert kunst. «I will make you famous», skal han ha sagt til Pollesch. Men Pollesch trenger ikke Dercon. De fleste av Castorfs nærmeste medarbeidere forlater nå Volksbühne, ingen av dem står på det nye programmet.

Spilleområdet utvides

Det bygges en ny samtidsscene i de store hallene ved den nedlagte flyplassen Tempelhof, et «mobilt rom med unike muligheter». Også Prater, hvor nå Theater an der Parkaue holder til, skal inkorporeres, samt Babylon, det store filmpalasset. Nye Volksbühne skal «utfolde en dynamikk som virker inn på hele byen» står det i programmet. Hele byen skal bespilles, Dercon vil lage en akse mellom Mitte og Tempelhof, hvor 7000 flyktninger har husly. Som en byplanlegger à la Peter den store forteller han om utvidelsene under sin sjefstid ved Tate Modern i London; i et arte-program med Matthias Lilienthal («Durch die Nacht mit ...») forkynner Dercon at «i dag vil folk ha noe helt annet».

Nei, det skal ikke bli event-teater, sier Dercon. Mange kritikere er redde for det, og henviser til Schiller-teaterets omvandling og Freie Volksbühne som nå er Haus der Berliner Festspiele og «tilbyr orienteringshjelp i det mangfoldige kulturlandskapet ...», dvs. gjestespill med dans, teater, konserter – den typiske «Berliner Mischung». Kunne han ikke ha nøyd seg med Tempelhof, tenker mange. Hvorfor skal det være så stort alt sammen, og så likt overalt! Teaterfolk som arbeider mer performativt, har sine steder, HAU f.eks., som Lilienthal bygde opp.

Forslaget om sjefsbytte kom fra kultursenator Tim Renner som i april 2015 la fram en pressemelding med den nye planen. Renner er tidligere musikkmanager bl.a. for bandet Rammstein. Hans etterfølger Klaus Lederer fra partiet Die Linke forsøkte å få omgjort planene,



Stadt als Beute,
Prater, 2001.
Regi: René Pol-
lesch. Scenografi:
Bert Neumann.
Foto: Thomas Au-
rin



1. juli 2017 ble
Baumeister Sol-
ness vist for siste
gang – siste kveld
i Castorfs teater-
sjefperiode på
Volkshühne. Foto:
Thomas Aurin



Plakat til *Kunst & Gemüse, A. Hipler* av Christoph Schlingensief, Volksbühne 2004.

men forgjeves. Forslaget om å nøye seg med Tempelhof «var uklart», Dercon ville absolutt ha Volksbühne som han var blitt lovet, pga. det gode navnet, ifølge en artikkel i *Junge Welt* («Bullshit-Bingo»).

Det lokale skal bort, det må utvides, det skal bli kosmopolitisk. Kosmopolitisk er betegnelsen som erstatter global. Bort med den hvite vestlige manns dominanse, sier den hvite mannlige kuratoren, som synes å glemme at Berlin ligger mer midt i Europa enn London og Lier.

Det er verre enn jeg hadde trodd, sier Carl Hegemann som fremdeles er dramaturg på Volksbühne, han mener det nye programmet «overtreffer de verste forventningene».

Repertoaret avskaffes

Det er mange «for siste gang»-arrangementer på Volksbühne nå. 20 produksjoner spilles for siste gang. Fra og med neste sesong kommer 18 nye, som f.eks. Jérôme Bels *The show must go on*, som hadde premiere i år 2000 ved Hamburger Schauspielhaus og siden vært på turné. Denne produksjonen er nå (dyrt)

oppkjøpt og står som ny på Dercons program.

Man kaller det gentrifisering av kulturen og sammenlikner motstanden mot Dercon med motstanden mot avviklingen av DDR. Dercon vil gjøre Volksbühne til noe det allerede er, skriver Annett Gröschner, og bruker uttrykket «Eulen nach Athen tragen», det betyr noe slik som «Sell ice to the Eskimos».

Det er trist med alt som nå avskaffes. Ikke bare ensemblet og repertoaret blir borte, verksted og spillested ommoduleres og tilpasses de nye «neoliberale retningslinjene». Tårene renner hos ansatte og publikum, prominente personer kaster øl, hei kulturkamp, daglig artikler i aviser og kommentarer i sosiale media, fjernsynsprogram, aksjoner på plassen, og fulle hus. Nærmest umulig å få billetter til de siste forestillingene. Da onlinesalget åpnet for maiprogrammet og *Faust*, den sjutimerlange kraft- og vanviddsutblåsningen til Castorf & co, styrta serveren sammen under 200 000 klikk i løpet av noen minutter. Noe slikt er det bare Depeche Mode og Rolling Stones som får til, beretter ARD.

Mange imøteser at Castorf endelig

blir avsatt. I motsetning til ensembler i Frankrike, jeg tenker da på Peter Brook, Ariane Mnouchkine/Le Théâtre du Soleil og Théâtre du Radeau som holder til i offentlig betalte hus, og hvor samarbeid mellom teaterarbeidere (skuespillere, regissører, scenografer, teknikere, videofolk, kokker, rengjøringspersonal, sufflører og musikere) har fått vokse og utfolde seg over tiår – forventes det å være fluktaasjon ved institusjonsteaterne i Tyskland, og Castorf har sittet i 25 år. Opportunistisk sett er det nå plass for andre, for det nye. Men det nye virker «clean», det er lite «Dreck» i Dercons program.

Problemet er også at mange av arbeidene som Dercon har kjøpt inn, allerede har vært vist. Kunstnere har funnet sin plass ved de andre teaterne i Berlin, f.eks. den danske koreografen Mette Ingvarsen har vært å se på HAU i mange år. I februar spilte hun på all tre scenene (HAU I, II og III) samtidig, til fulle hus. Jeg kan ikke skjønne at det skal bli så mye bedre å se arbeidene hennes på Volksbühne også. Susanne Kennedy, som regnes som den eneste teaterkompetente medarbeideren i Dercon-

teamet, er ny for Berlin på den måten at regiarbeidene hennes kun har vært vist på Theatertruppen, dvs. tidligere Freie Volksbühne. Nå kommer hun med en co-produksjon som har hatt premiere i München.

Hva er det som går tapt?

Det unike med Volksbühne, et «skrikende snakketeater», endeløse tekststrømmer fra eksalterte skuespillere som drar opp til 20 minutter lange monologer, gjennom kroppslig utmattelse, skraker til det kommer fra kroppen. Sporstilig, kan man si, men det går dypere. Det kommer an på hvilke tekster, samt forbindelsen mellom tekst og fremfører. Taleteater (Sprechtheater) er blitt et skjellsord, det brukes mot Castorf nå.

For meg og kolleger fra Performer-stammtisch var det for klassisk på nittitallet, klassisk på den måten at talestrømmen representerte en autoritet. Distansen mellom skuespiller og den ofte ideologisk belastede TEKSTEN – manglet egenforankring, ble spilt, av supergode skuespillere, men spilt. Tross for sin inkorporering av video, musikk og performative elementer, som det er kommet mer av etterhvert, som har utviklet seg med innflytelse fra Pollesch og Schlingensief, er det klassisk teater Castorf står for.

For andre er det for postdramatisk, Castorf spiller jo ikke rene stykker, han må jo alltid blande inn andre tekster, kontrastere, lage konflikt og kaos. Og all denne sennepen, potetsalat, pølser, spagetti som blir kasta omkring, eller honningen, som i *Byggmester Solness*. Men hva er det de skraker for?

Jeg så denne forestillingen i første uke i juni i år, den ble laget i 2014 mens «maktovertagelsen» var under planlegging, og det er noe som har skjedd med publikum og spillerne. Forholdet mellom scene og sal er forandra. Under kulturkampens hete de siste to årene har Castorf-teatret vunnet (gjenvunnet) sympati. De skraker ikke lenger mot oss, men for oss. Opplevelsen av å se en forestilling som funker, virker og har virkning er sjeldent, og herfra kan en begynne å snakke om teater som en politisk kraft.

I *Byggmester Solness* forventes det at Castorf skal holde «dommedag over seg

selv», men det gjør han ikke – Castorf følger IKKE opp forventningene. Denne vegringen, også mot «politiske» statements, er en styrke. Hos Castorf er det vellykkede mistenkelig. Med full kraft renner han mot veggen, som en Torpedokäfer. Torpedobillen kommer fra Franz Jung, ekspressjonist, revolusjonær og dadaist, han beskriver den i autobiografien *Der Weg nach unten* (Veien ned- enom). Dette har Volksbühnes venner skjønt. Derfor er Dercons «I want to be free» verken cool eller sexy. Kuratorprogrammet hans, selv om det har internasjonal besetning, virker «flink og riktig».

Frank Castorf, den brølende, Christoph Schlingensief, den rabiante, Christoph Marthaler, den melankolske,

Kosmopolitisk er betegnelsen som erstatter global.

Dimiter Gotscheff, den ettertenksomme, René Pollesch, den postulerende, Herbert Frisch, den komediantiske – alle disse regissørene er menn, ja, men, det handler om mer enn kjønn. Det er linja Paris-Berlin-Moskva som forsvinner nå. En språklig og kulturell akse. Det dreier seg ikke om jernteppet, men små begrep som gjør de store forskjellene. Som f.eks. «Nadryw», et nøkkelbegrep hos Dostojevskij, uoversettelig, derfor sies det på russisk, for «alle» skjønner det. Dette forsvinner i det engelskspråklige, i kunstmarked-kompatibel kommunikasjon, vinner hen i dans ...

Byens puls

De første ti årene, med all respekt for hovedscenen og det som kom senere, var det Prater-spektaklene på midten av nittitallet som gjorde mest inntrykk på meg. Bert Neumanns Globe-teater i Prater, hvor blant annet Forced Entertainment spilte, Marthaler og Schlingensief selvfølgelig, det var storartet. *Murx den*

Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! og *Theater ALS Krankheit. Kunst und Gemüse*, samt alt det rundt, diskusjonskveldene, provoserende erklæringer, filosofiske utlegninger, konserter, komplekse programhefter – som forankra byens puls.

På midten av nittitallet fikk kolleger og jeg innpass med uferdige verk, «løse» former, performative arbeid som konsert/lesning og galla. Sammen med Bert Papenfuß og flere viste jeg to arbeid i henholdsvis Roter og Grüner Salon: *IM Arsch* om Sascha «Arschloch» Andersen-komplekset og *Bibel der Anarchie* med tekster av Hans Jæger. Senere trakk vi til andre lokaler, og nye, også norske, har sluppet til.

Nadryw

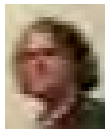
Volksbühne er mer enn Castorf. Og Castorfs vrede, som kan knyttes til begrepet «Nadryw», **надрыв**, det russiske ordet for emosjonell spenning, ømt punkt, ekstasisk smerte, sjelsskrik, å være overstyrt eller noe sånt, noe som gir en voldsom energiutblåsning, som hos Martin Wuttke i *Faust*, Kathrin Angerer i *Die Brüder Karamazow*, Alexander Scheer i *Der Idiot*, Daniel Zillmann og Sophie Rois i de fleste roller. Den er ikke alltid topp. Som i et eteskap går intensitetskurvene i et ensemble i bølger, man kjeder seg av og til, ser at det gjentar seg. Etter Schlingensiefs død kom en knekk, da Bert Neumann døde for to år siden trodde de fleste at dette var slutten. Slutten kom ikke med døden, men fra politikere og samtidens krav om strukturforandring.

Vi er vitne til en kulturell nedbygging av «ost», det siste lønneblad forsvinner (et markant DDR-bygg het Ahornblatt), det østlige var ikke bare stalinistisk, det slaviske er en del av europeisk kultur. Et nedrevet keiserslott kan bygges opp igjen, men ikke et levende teater.

Hans-Thies Lehmann holdt nylig et foredrag med den flertydige tittelen «Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst» (Situasjonen er håpløs, men ikke alvorlig). Den henspeler både på den politiske, Merkels politikk som synes å være alternativløs, og teaterets situasjon. Likevel, det vil komme noe nytt, men et helt annet sted enn på Volksbühne.

Slutt i diskursromskipet

(Berlin): René Pollesch og en brilliant skuespillertrio tar avskjed med Volksbühne.



Av Thomas Irmer

Diskurs über die Serie und Reflexionsbude (Es beginnt erst bei Drei)... og **Dark Star** /
Tekst og regi:
René Pollesch.
Scenografi:
Barbara Steiner.
Volksbühne 2016, 2017

MED DEN «POSTBAROKKE» tittelen *Diskurs über die Serie und Reflexionsbude (Es beginnt erst bei Drei)*, die das qualifiziert verarscht werden great again gemacht hat etc. Kurz: *Volksbühnen-Diskurs* (Diskurs over serien og refleksjons-sjappa (det begynner først ved tre) som har gjort kvalifisert utdriting great again etc. Kort sagt: Volksbühnediskurs) gav René Pollesch sist oktober, i forkant av Castorfs siste Volksbühne-sesong, sin kommentar til slutten på denne epoken.

Det er Volksbühne som, siden slutten av 90-tallet, har gjort ham til den han er: En auteur-regissør som skriver et nytt stykke til hver produksjon, der filosofiske diskurser fra mer eller mindre kjente bøker, satt sammen med referanser til kjente filmer, resulterer i en slags snakke-spillsituasjon. I denne dobbeltforestillingen, som utspilte seg i Bert Neumanns «Black Space»-scenerom med en kryssfinérsceografi av Barbara Steiner, lot han en brilliant mannstrio i jumpsuits og cowboyhatter opptre: Martin Wuttke, Trystan Pütter og – sist, men ikke minst – Milan Peschel, én av søylene i ensemblet rundt årtusenskiftet, som nå returnerte til Volksbühne utelukkende for denne produksjonen. Komedien *Hango-ver*, den med tigeren på badet, og filmen *Drei Amigos (Tre amigos)*, en helt naturlig del av dette opplegget – i forestilling nr. to iførte de seg snabelsko i tillegg – fungerte her som filmatiske referanser til diskurskaskadene om autentisitet og deltakelse. John Landis westernkomedie fra 1984 handler om tre



Martin Wuttke, Milan Peschel og Trystan Pütter, i *Dark Star*, regi: René Pollesch. Volksbühne 2017. Foto: Thomas Aurin

stumfilmskuespillere som mister jobben – her er det ikke unaturlig å trekke en parallell til fremtiden til dette teatret.

Ikke noe utenfor/ etterpå

Under det hele ligger et avskjedens vemod, en ekte tapets smerte – imidlertid uten selvmedlidenhet. Wuttke går rett til sakens kjerne: «Også når det ikke blir uttalt, eksisterer det her et rom for diskusjon og meningsbrytning jeg ikke kjenner fra noen annen arbeids-sammenheng. Det er verken en enkeltpersons eller et kollektivs fortjeneste. Jeg bærer det ikke på mine skuldre, jeg kan ikke ta det med, det blir rett og slett borte. Borte, borte, borte.» Før Castorfs *Faust*, var dette den lekne, diskursive siden av Volksbühne-gravleggingen; den tredje delen, som nevnes i tittelen, fulgte i juni.

Pollesch' aller siste premiere i Castorf-æraen er *Dark Star*, der de tre amigoe vender tilbake enda

en gang, men nå som romfarer. Referansefilm denne gang er John Carpenters Science-Fiction-parodi med samme tittel fra 1974. I en romskipcockpit av glass sirkulerer en røykende Martin Wuttke på scenen, mens Trystan Pütter svever på et surfebrett over ham. Passende nok til musikk fra Beach Boys-albumet *Pet Sounds* – i åpningen ble grunntemaet straks slått an med «God only knows what I'll be without you». Helt avslappet viser Pollesch nok en gang hvordan hans teorisurfende dramaturgi litt etter litt sirkler inn et stort tema; de tre amigoe behandler nemlig den kaliforniske utopien fra slutten av sekstiårene, da hippieetikk og teknologioptimisme fortsatt lot seg kombinere. Og det ved den vestlige randen av den vestlige verden som et konsekvent «new frontier»-oppbrudd ut i verdensrommet. Men, ifølge en tese som Pollesch delvis har tatt fra en utstilling med temaet «the whole earth» i Berlin for noen

år siden; på denne jorda finnes det nå engang ikke lenger noe utenfor. Følgelig retter mye av det som beskjeftiger menneskene seg innover – eller det går tapt i universets uendelighet. Det er også en metafor for romskipet Volksbühne, som nå driver vekk fra jorda og sitt publikum. Amigoene diskuterer «siste ganger» og det stadig tilbakevendende spørsmålet om hva som kommer til å skje videre «etterpå». Konklusjon: Det finnes ikke noe etterpå, slik det heller ikke finnes noe utenfor i *Dark-Star*-verdenen.

Syrlig kabaret

Selvfølgelig er dette som alltid ikke hundre prosent alvorlig ment. Isteden oppstår den typiske polleschke snakke-spillsituasjonen, som med tre unntaksskuespillere og Pollesch-partisanen fra hans spede begynnelse, Christine Groß (som computerfigur fra *Dark Star*), oppfattes som en underholdende filosofisk teaterkabaret av et teatervant publikum. I ekte kabaretstil skorter det heller ikke på syrligheter, som for eksempel når Martin Wuttke stiller følgende spørsmål: «Er det Baudrillard? Sesongen 17/18 blir ikke noe av?» God only knows...

Sesongen 2017/18 blir under Chris Dercons ledelse. Mange så for seg René Pollesch som en mulig Castorf-etterfølger i teatersjefstolen. Det ville vært en løsning som hadde sikret huset en videreføring av Castorfs kunstneriske eksperimentvilje med de dertil enestående skuespillerne. Isteden gav Dercon Pollesch et tilbud om samarbeid med ordene «Jeg skal gjøre deg verdensberømt», som vitner om en total uvitenhet. Da kunne ikke Pollesch annet enn å takke nei. Nå følger det harde bruddet og, i stil med Pollesch' vokabular, en slags Derrida'sk viderefremidling av Volksbühne ved at det spres utover de andre teatrene i Berlin: Herbert Fritsch bytter til Schaubühne, Castorf blir til å begynne med tatt under Berliner Ensembles vinger og Pollesch går muligens til Deutsches Theater. Hvilket betyr at Volksbühnes ånd ikke lar seg drive ut av Berlin så lett.

(Oversatt fra tysk av Eivind Haugland).

Folk og røvere

PÅ VOLKSBÜHNE HAR avskjeden strakt seg over flere sesonger, før det kulminerte med gatefest på Rosa Luxemburg Platz (se neste sider). Castorfs *Ein schwaches Herz* (Dostojevskij) ble vist fredag 30. juni. Forestillingen var et kontrastpunkt til hans oppsetning om egoisten og drittsekken *Faust*, og handlet om en mann som ikke var i stand til å ta imot lykken. Ikke fordi den er umulig, men fordi den er uutholdelig. Samme dag ble Røverhjulet foran Volksbühne nedmontert. Lørdag 1. juli gikk teppet ned med *Baumeister Solness*.

Festen på lørdag startet i ni-tiden. Men samtidig, på et annet sted, ble publikum gjort uttrykkelig oppmerksom på det ikke gikk busser fra Reinickendorf, og at man bare kunne glemme å finne taxi. De som forsøkte å holde publikum som gisler, var Vegard Vinge og Ida Müller – men de gjorde det på en så avvæpnende måte at undertegnede valgte å bli. Ida Müller og Vegard Vinges førpremiere på Nationaltheater Reinickendorf, var altså anlagt som et *Off-off*-Volksbühne-arrangement, og var oppgitt til å vare i 12 timer, med start lørdag ettermiddag kl. 18.00. Den var med andre ord timet til å løpe i simultantid med avskjedsfeststillingen og -festen på Volksbühne, og en stor del av forestillingen besto av scener fritt etter *Byggmester Solness*. Altså samme stykke som ble vist nede i byen i Castorfs regi.

I deres versjon er det spesielt «Kleine, kleine Kaja», som byggmesteren sier, som står i fokus, men også Ragnar. Ikke overraskende for de som har sett Müller og Vinges tidligere Ibsen-oppsetninger, der det alltid barna de allierer seg med. Men denne gangen med den vrien at det også handler om dem selv som Volksühne Kinder. *Solness* gir dem lisens til å si endel om maktstrukturer og makt-

menn på Volksbühne (som revansj, etter arbeidskonflikten på Prater?), ironisere over Castorf, og over tyske teaterkritikere. I en scene ser vi en kritiker skrive et selvmordsbrev på grunn av Castorfs avgang.

Nedmonteringen av Røverhjulet gir samtidig Vinge og Müller en anledning til å hylle Bert Neumann, den nå avdøde, tidligere Volksbühne-scenografen, som de reiser en statue av til erstatning for hjulet. Det var kanskje ment som et spark til Castorfs beslutning om å fjerne det. Eller en vakker og betimelig påminnelse om Volksbühne som Gesamtkunstwerk. Til tross for at all Volksbühne-ironiseringen ble trettende i lengden, kunne man ikke annet enn bli imponert av idéoppkommet og hvordan Vinge og Müller fanger opp og går i dialog med omgivelsene, slik at hver forestilling blir forskjellig. Og det meldte seg mange assosiasjoner i forbindelse med det gjentatte ropet «Vater!».

Forestillingen inneholdt flere scener fra *Hamlet*, selv om det ikke alltid var så godt å si hvem den triste guttungen som lyttet til Madonnas «True Blue» egentlig forestilte. Flere av scenene fra *Hamlet* var fantastiske, og fremføringen av Hamlets kjærlighetsdikt i duett med Ofelia uforglemmelig. Det var i det hele tatt langt på vei musikk- og lydansvarlig Trond Reinholdsens kveld. Forestillingen var annonsert under tittelen *Hedda Gabler*, men Hedda dukket ikke opp før utpå morgensiden. Noe som dramaturgisk virket helt logisk for en «nattens dronning», men jeg skulle gjerne sett mer av henne. *Hedda Gabler*, senere omdøpt til *Nationaltheater Reinickendorf* (se anmeldelse side 106) inngår i serien Immersion på Berliner Festspiele under Thomas Oberenders ledelse. Slik dannes det nye allianser i forlengelsen av sjefsskiftet på Volksbühne.



Av Therese Bjørneboe

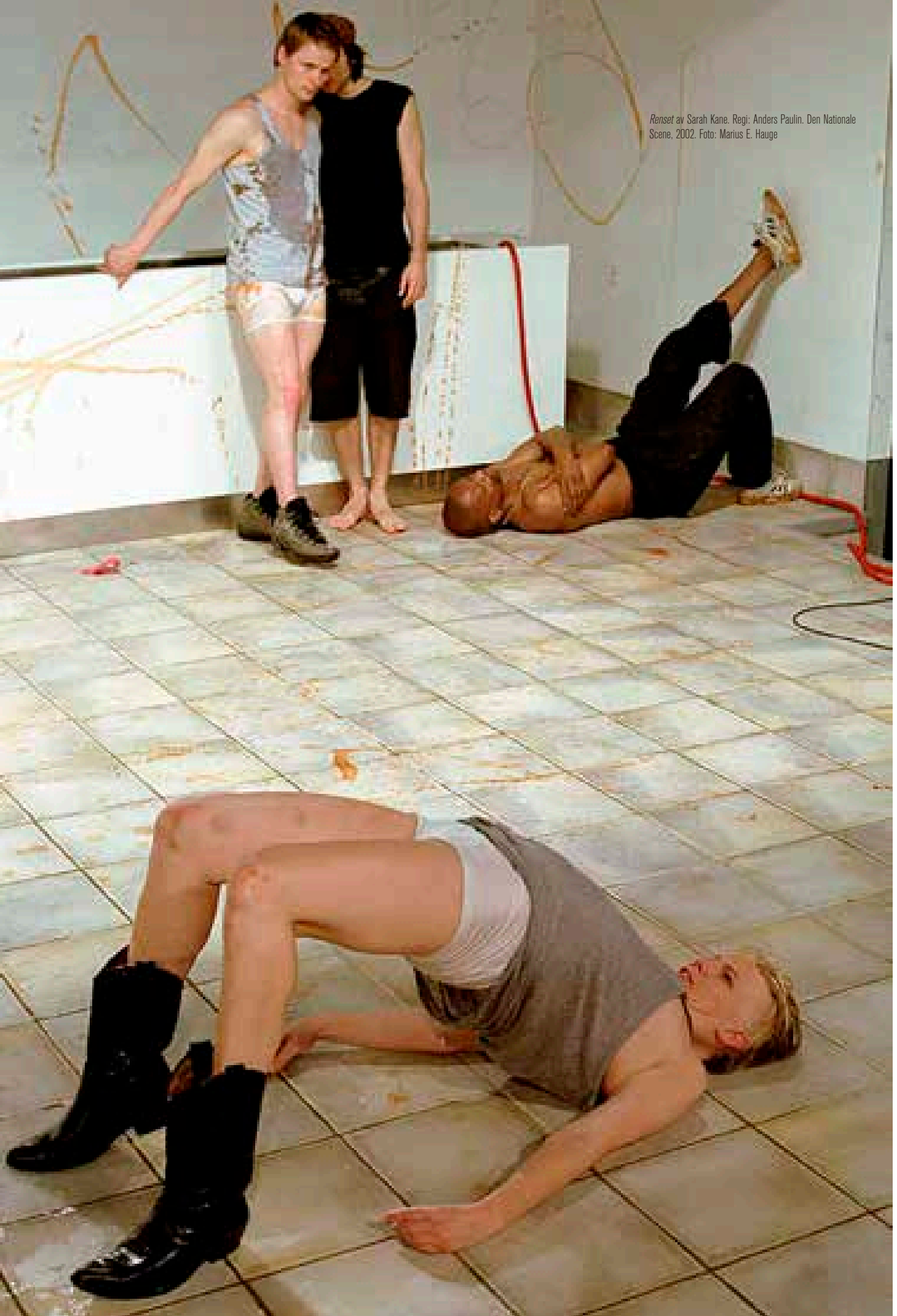


Avskjedsfest,
Volksbühne-am-
Rosa-Luxemburg-Platz,
1. juli 2017





Renset av Sarah Kane. Regi: Anders Paulin. Den Nationale Scene, 2002. Foto: Marius E. Hauge



Våroffer

Sarah Kanes teater handler om menneskers lengsel etter å komme nær noen før det er for sent. Når alt bryter sammen, hvem holder deg da?

DEN SOM HAR opplevd et teaterstykke av Sarah Kane, vet at det handler om å overleve. Det hjelper ikke om du sitter på bakerste rad, eller om du bare leser stykket som tekst. Du må uansett komme deg gjennom det, overleve det. Grunnen er kanskje at det sto så mye på spill for henne da hun skrev. Sarah Kane gir språk til det som finner sted i verden rundt henne. Det handler om vold, overgrep, fremmedfrykt. Det handler om hvordan verden presser seg på utenfra, uansett hva vi gjør. Samtidig tar Kane utgangspunkt i den ensomheten hun selv bærer på, og derfor er hennes teater preget av medfølelse. Selv overlevde ikke Kane sitt eget arbeid. Etter å ha skrevet fem teaterstykker på fem år, hengte Sarah Kane seg med sine skolisser på King's College Hospital i London før *4:48 Psychosis* var fer-

digstilt. Sluttreplikken i hennes siste drama var: «Please open the curtains».

Verden åpner seg

Sarah Kane sa selv at å skape noe vakkert om fortvilelse, eller ut fra en følelse av fortvilelse, var for henne det mest håpefulle og livskraftende et menneske kan gjøre. Selv oppdaget jeg Kane for femten år siden, på Den Nationale Scene. Den svenske regissøren Anders Paulin satte opp *Renset* med et ungt ensemble på syv skuespillere, og følelsen jeg fikk da jeg kom inn i det rommet de hadde skapt, sitter ennå i kroppen min. Det var en følelse av å komme inn i en ny verden, en verden hvor alt var mulig, og samtidig en følelse av å finne et sted hvor jeg hørte til, et teater som lignet det teateret jeg selv ville lage. På den ene

siden hadde dette med Kanes tekst å gjøre. *Renset* er et stykke om unge mennesker som desperat lengter etter én ting: at noen skal se dem, holde dem, elske dem. Det som gjør stykket så rystende, er at ingen av dem klarer å oppnå denne formen for nærhet med en annen, fordi de er fanget i en destruktiv relasjon til en sadist ved navn Tinker. På et fysisk og konkret plan utspiller dette seg i form av vold og tortur på scenen. I forestillingen jeg så, rant det over av vann. Vi befant oss på innsiden av noe som lignet en offentlig dusj eller et slakteri – Kane bruker sted-sanvisningene «et hvitt rom» og «et sanatorium». Det lille scenerommet hadde flisbelagte gulv og vegger, en avlang hvit badestamp, samt en krok i taket. Her inne ble det spytt med slanger, det ble sprayet og malt på veggene, og folks hoder ble holdt



Essay av
Henning
Gärtner

under vann til de nesten druknet. Det var en desperasjon i den forestillingen jeg ikke glemmer. Det var en lengsel der jeg kjente igjen som min egen. Etterpå satt jeg igjen med spørsmål jeg ennå ikke har funnet gode svar på. Hvorfor tiltrekkes vi av folk som vil bryte oss ned? Hva er det i det destruktive som vi trenger? Og hvorfor bryter vi ned dem som trenger oss? Et annet paradoks stykket konfronterer publikum med, er behovet for lidelse. Vi tenker gjerne at vi søker et godt liv og at det er noe utenfor vår kontroll – som sadisten Tinker i *Renset* – som hindrer oss i å få det vi vil ha. Men hva om det er motsatt? Hva om det er vi selv som holder fast på vår egen lidelse? Det jeg følte sterkest da jeg så *Renset*, var likevel at jeg ble glad i menneskene på scenen. Var det Kanes karakterer jeg ble glad i – det homoseksuelle paret Rod og Carl, tvillingparet Grace og Graham? Er det mulig å skille karakterene man blir glad i, fra skuespillerne som spiller dem? Jeg fikk en sterk følelse av at skuespillerne i denne produksjonen hadde vært gjennom noe som hadde endret dem, og som jeg ønsket jeg hadde vært en del av. Samtidig var det tydelig at de hadde ofret noe for å kunne gi seg hen til Kanes intensitet. Men å, hvem vil ikke gi seg hen!

Terror begynner hjemme

Med årene er det likevel Sarah Kanes debutstykke *Blasted* som har blitt viktigst for meg. *Blasted* handler om tabloidjournalisten Ian og den mye yngre Cate som tilbringer en natt på et hotellrom i Leeds. Som *Renset* er det et stykke om mennesker som lengter etter nærhet, men som er fanget i destruktive mønstre. Slik jeg ser det er *Blasted* en teatertekst på nivå med *Ødipus* og *Kong Lear*. Språket kan selvfølgelig gjøre at man først assosierer mer til Tarantino (første replikk er «I've shat in better better places than this»), men Kane hadde ingenting til overs for nittitallets dyrking av ironi, og som dramastudent i Bristol var det av den europeiske dramatikens alvorstunge forfedre hun lot seg inspirere. I måten hun dukket opp fra ingenting og gjenoppfant dramaet som form, har Kane også mye til felles med Georg Büchner, som skrev *Woyzeck* tidlig i tveårene. Det er respekten for tradi-

sjonen kombinert med viljen til å eksperimentere som forbinder Büchner og Kane, og kanskje måtte de nettopp være så unge som de var for å ha den hutzpaen som gjorde det mulig å skrive med så stor sprengkraft. *Blasted* er en tragedie i klassisk forstand, om en mann som kjemper en desperat kamp mot sin egen skjebne. Den fraskilte Ian – syk og alkoholisert, rasistisk og homofob, far til en sønn som ikke vil vite av ham – er en mann som står helt alene i verden. Han er uønsket av skjebnen, uverdigg for livet. Slik introduserer Kane her det som skal bli hennes grunntema. Hun viser oss et menneske som lengter etter at noen skal se ham, men som ikke klarer å uttrykke sin lengsel etter nærhet på en måte som gir ham det han vil ha. Han prøver å forføre Cate, men hun stritter mot med alt hun kan. Han presser seg på, stikker tunga inn i munnen hennes, lar buksene

Kane hadde ingenting til overs for 90-tallets dyrking av ironi.

falle og sier «Put your mouth on me». Hun begynner å le. Ikke en gang en jente som Cate, som bor hjemme hos sin mor og er halvparten så gammel som han, er villig til å spille hans spill. Og der står den middelaldrende Ian naken foran henne, med en ensomhet det er vanskelig å skjule. *Blasted* viser oss hva slags aggresjon en slik tilstand kan lede til, men Kane er mer opptatt av hva som kan åpenbare seg om vi tar et steg videre. Hun bryter derfor ut av realismen og lar Ians verden fullstendig rase fra hverandre. I konkret forstand gjør hun dette ved å la en bombe eksplodere, slik at også stykkets fysiske univers desintegres. En scenehenviing – ment å skulle leses som en replikk – markerer en revne i stykket, et før og etter ulikt noe annet i verdensdramatikken: «The hotel has been blasted by a mortar bomb». Med

ett handler ikke *Blasted* lenger om to menneskers kamp mot hverandre, men om at verden trenger seg på dem i form av et terrorangrep. En ung soldat kommer inn og tar kontroll over territoriet. Soldaten er inkarnasjonen av verden der ute. Fra dette tidspunktet ligner stykket en ekstrem versjon av skildringer vi nå er vant til å høre fra terrorangrep rundt omkring i Europa. Soldaten forteller hva han har vært vitne til. Soldaten forteller om kvinnene han har tatt livet av, mennene han har sodomisert, barna han har torturert. Soldaten voldtar Ian. Han suger ut øyeplene hans. Soldaten skyter seg selv. Naken og blind sitter Ian igjen på gulvet. Stykket gjennomgår sakte en metamorfose, blir til noe annet enn det var da vi kom inn, glir over i det absurde, ekspresjonistiske, groteske. En natt blir til en årstid. Det renner avføring ut av Ian. Han masturberer. Han forsøker å kvele seg selv. Han klamrer seg til soldatens døde kropp. Han graver opp en død baby og spiser den. Men han kan ikke gråte, for han har ikke øyne å gråte med. Til slutt kommer Cate tilbake. Hvor har hun vært? Hun har med seg mat, noe å drikke. Han tar i mot. De sitter sammen på gulvet uten å si noe. Så, til slutt, sier Ian: Takk.

Fremtidsrealisme

Blasted er et stykke som vekker sterke reaksjoner. Selv om det for lengst er løftet inn i kanon, er det relativt få teatre som setter det i scene. Da Kanes debutstykke hadde urpremiere ved Royal Court Theatre i London i 1995 ble det avvist av kritikerne som pubertalt, et verk uten kunstnerisk verdi. Publikummere gikk i protest. Tabloidavisene lagde skandaleoppslag og The Daily Mails anmeldelse bar tittelen «This disgusting fiest of filth». (Kritikeren var Jack Tinker, et navn Kane senere skulle gi til sin antagonist i *Renset*.) Når teater vekker så kraftige reaksjoner, hvor kommer motstanden og frykten fra? Sarah Kane sa selv at det ikke er gitt at en forfatter blir forstått med det samme hun entrer scenen, at det kan ta tid før folk klarer å forholde seg til det hun holder på med. Hun pekte på hvordan både Franz Kafka og George Orwell fremsto som rene fantaster da de ga ut sine bøker, men at vi i retrospekt er nødt til å se på



Sarah Kane (1971-1999).



Reny Marie Gaassand Folgrø som Grace i *Renset*. Regi: Anders Paulin. Den Nationale Scene, 2002. Foto: Marius E. Hauge

dem som realister. Selv tror jeg ikke det er volden, men den kunstneriske formen som gjør folk usikre i møte med *Blasted*. At en kvinne på 23 år hadde mot til å bryte enhver konvensjon og skape noe fullstendig nytt og samtidig gjøre krav på en plass i teaterhistorien, var noe 90-tallets britiske kritikerkorps (bestående av middelaldrende menn) ikke var villig til å anerkjenne. Senere, da samtlige av Sarah Kanes stykker ble ført opp på repertoaret til Schaubühne i Berlin og hun gradvis ble et internasjonalt navn, har hun også fått en annen status i hjemlandet. Likevel er det relativt få viktige institusjonsteatre som setter opp Kane. Håpet mitt er at dette nå vil snu, og at den kommende oppsetningen av *Renset* på Nationaltheatret er et tegn på at vi vil se mer av hennes dramatik i Norge i tida som kommer. For i en tid da Europa preges av terrorangrep og splittelse, ligger alt til rette for at *Blasted* kan få sitt gjennombrudd som folketeater — slik Shakespeare i sin tid var det.

Sår som blir til hat

Det er noen tekster man får lov til å bli kjent med over tid. I løpet av et liv er det ikke så veldig mange tekster man har tid til å fordype seg i, men noen, forhåpentligvis, leser man ofte, kanskje hvert år, slik at man oppdager nye ting fordi man selv har forandret seg. Hvis det er en teatertekst har man også muligheten til å se scenesetninger, eller bringe sammen en gruppe skuespillere og lage en forestilling selv, som slik åpner opp nye rom i teksten, fordi den blir til noe fysisk og konkret. Og et tredje rom er selvfølgelig samtalen – det å snakke med andre om en tekst man er blitt så fortrolig med. For meg har *Blasted* blitt en slik tekst, og den mest intense perioden jeg levde med den foregikk i India for noen få år siden. Jeg underviste i litteratur og teater ved et internasjonalt internatcollege, og Sarah Kane var den første forfatteren jeg introduserte til studentene mine. Det var egentlig litt av en risiko. Første dag delte jeg ut et teaterstykke om

en mann som voldtar en ung jente, før deretter å bli voldtatt og lemlestet av en terrorist. Jeg kom inn i klasserommet et par dager senere og fant ut at alle studentene hadde lest teksten både én og to ganger. De hadde sittet oppe sent i sine wadaer og diskutert hva den handlet om, og de var klare til å ta det videre med meg. Her var alt fra saudiarabiske jenter i hijab (som ikke kunne håndhelse på meg) til Zelma i hotpants som mente at Ian var en fascist. Spørsmålene om seksualitet, kjønnsidentitet og overgrep var noe vi brukte mye tid på, og stykket hjalp oss å forstå hvor sammensatt de kan være. For mange av mine studenter var portrettet av Ian det mest utfordrende å forholde seg til. Kane lar riktignok Ian lide seg sakte gjennom stykket som en hummer i kokende vann, men han er likefullt tragediens protagonist. Dette krever en form for medfølelse fra oss, kanskje til og med identifikasjon. Selv etter at Ian voldtar Cate, insisterer Kane på at vi skal se ham som et men-

neske. Hva får ham til å handle på den destruktive måten han gjør? Hvorfor er han så desperat? Hva er det han så sårt trenger? Når Kane introduserer Soldaten, går hun enda lenger i sin medfølelse med overgripere. For også Soldaten er en karakter skildret med kompleksitet og humanitet. Han har begått brutale krigshandlinger, ja, men han er også selv offer for et spill han ikke har bedt om å bli del av. Når vi gikk inn i disse spørsmålene i klasserommet i India, ble det åpenbart hvorfor stykket føles så universelt til tross for den britiske konteksten. Det handler rett og slett om ensomhet, om å lengte etter noen som kan se og anerkjenne den man er som menneske. Og hvor mye vanskeligere er det ikke å dømme noen med det som utgangspunkt, hvor enn rasistiske, homofobe og kvinnefiendtlige de måtte være? Ja, kan det være sånn at en manns hat noen ganger er det eneste han har for å forsvare seg i en verden der han føler seg fremmed, svak og uverdig? For å forklare studentene mine hva jeg mente med dette, fortalte jeg dem om det sjokket jeg opplevde i Oslo etter 22. juli. Jeg viste dem bilder av Anders Behring Breivik, utdrag fra hans manifest, og spurte om han ikke har flere fellestrekk med både Ian og Soldaten i *Blasted*. Jeg sa at når et menneske faller utenfor, er det ikke fordi han bestemmer seg for skade andre eller kun fordi han velger gal ideologi. Det Sarah Kane viser oss i *Blasted* er noe mye mer sammensatt, nemlig at mennesker som ikke har fått nok kjærlighet og omsorg kan bære på sår som er så vonde at de ender opp med å ødelegge alle rundt seg.

Verdensteater

Årets høydepunkt ved skolen hvor jeg underviste i India var «Theatre Season». Dette var en festivaltid i vårhalvåret hvor alle tok del i minst én stor teaterproduksjon – ikke helt ulikt de gamle grekeres Dionysia, i alle fall i den forstand at vi så på det som en slags borgerplikt å lage teater for fellesskapet. Selv tok jeg på meg å regissere *Blasted* våren 2015. Det mest spennende med å gjøre dette i India, var muligheten til å få jobbe med unge kunstnere fra flere ulike kulturer. *Blasted* er ikke bare et stykke som har vist seg å snakke til mennesker over

hele verden, det er også et stykke som ble skapt ut fra et behov i Sarah Kane selv om å bringe verden inn i teateret. Da hun begynte arbeidet med *Blasted*, var stykket tenkt som et drama om to mennesker på et hotellrom i Leeds. Men ettersom skriveprosessen pågikk parallelt med at Bosniakrigen eskalerte, følte Kane seg ubekvem med å skrive nok et teaterstykke begrenset til nære relasjoner. I et intervju beskriver Kane hvordan hun så en gammel kvinne fra Srebrenica på TV, og hvordan det påvirket retningen på stykket: «She just looked at the camera and said, 'Please, please help us. We don't know what to do, please help us'». Kane forteller at det hun så var en ekstrem smerte, og at hun følte et behov for å prøve å forstå og å skrive om den smerten. Det var også da hun fikk idéen om å sprengte hotellrommet hvor Ian og Cate befinner seg, og å introdusere Sol-

Blasted ble skapt ut ifra et behov for å bringe verden inn i teatret.

daten. Så da vi begynte forberedelsene til vår oppsetning av *Blasted* i India, var det klart for oss at vi ikke kunne sette opp dette stykket uten å ta på oss den samme forpliktelsen. Teksten krever at ensemblet tar stilling, og at konteksten for stykket reaktualiseres. Hva er det som skjer i verden rundt oss, og hvordan forholder vi oss til det her og nå? Hvordan preger krisene på makroplanet – terror, masseflukt, katastrofer – våre privatliv? Og for oss som kunstnere, som kommer sammen på en høyde i India for å lage en oppsetning av *Blasted*, hva sier denne teksten om våre liv, vår virkelighet?

Skam

Teater handler alltid om innlevelse, enten man tar utgangspunkt i Stanisl-

avskij eller Brecht. Vi oppsøker teateret for å forstå oss selv, for å forstå andre mennesker, og for å se oss selv i en større sammenheng. Skuespillerne jeg jobbet med i produksjonen av *Blasted* var unge, ikke mer enn 18 år, noe som ga dem en uskyld og et mot som det nesten var overveldende å ha ansvaret for. Den som har sett *SKAM* vet litt om hva jeg her tenker på – det er en renhet, ømhet og vilje til å gi seg hen i unge skuespillere som er sjelden. I teateret kan disse kvalitetene bli forsterket, fordi alt er så fysisk og kroppslig, det finnes ingen kameraer å skjule seg bak, ingen kutt, ingen pauser. Følelsene blir enormt intensiverte, og fordi en ung skuespiller ikke har noe profesjonelt filter, holdes ingenting tilbake. Sarah Kanes teater handler om ensomhet og lengsel etter å bli sett, og for de tre skuespillerne i vår produksjon var dette også inngangen til arbeidet med rollene. Adrián Suarez som spilte Ian var den av de tre som hadde lettest tilgang på dette. Til tross for at Adrián var en ung vakker gutt, og Ian i utgangspunktet er tenkt som en middelaldrende mann, var det så mye skam og selvforakt som lå og gjemte seg inne i Adrián, at så snart han fikk sjansen til å spille denne rollen, kom lag på lag av smerte til overflaten, i en prosess som skulle vise seg å bli dypt helbredende. Cate, derimot, var nærmest type-cast i vår oppsetning. Hun ble spilt av Luciana Fernandez, en tynn arbeiderklassejente fra Argentina. Det som fikk Luciana til å forstå Cate var hennes opplevelse av å komme som fremmed til internatskolen i India. Cate blir referert til som tilbakestående – Ian kaller henne «spasser» fordi hun stammer og har nervøse anfall – og selv publikum har en tendens til å se henne som underutviklet. Da Luciana flyttet til India var hun den som behersket engelsk dårligst på colleget, og i to år måtte hun leve med at folk så ned på henne. Følelsen av å bli undervurdert brukte hun i sin tolkning av Cate, og hun spilte denne skjøre jenta med en trass og stolthet som var befriende. Luciana klarte å få frem at Cates oppriktighet egentlig skyldes at hun er sterk – og dette reflekterer også Sarah Kanes intensjon med karakteren. Soldaten er stykkets siste krevende rolle. Han dukker opp midt i *Blasted* og forteller sine historier fra krigen før han

voldtar og torturer Ian, for så å ta sitt liv. Hvordan skal en privilegert 18-årig student på en internasjonal eliteskole i India kunne relatere til en så ekstrem og ødelagt karakter? I vår oppsetning ble han spilt av fransk-marokkanske Mehdi El Khalid, og i mange uker sto vi fast i noe som føltes karikert og overfladisk. Fordi vi i scenen til Soldaten beveget oss fra psykologisk realisme og over i det ekspresjonistiske, tenkte jeg først at dette ikke trengte være et problem. Mehdi kunne uttrykke soldatens indre kaos gjennom sin fysiske fremtoning, sine gester og mimikk, og gjennom kostymet og den ekspressive sminken. Men det ble gradvis klart at for å komme inn til mørkets hjerte, som er stedet hvor *Blasted* vil ta oss med, så er vi avhengig av å reise på den brukne ryggen til Soldaten. Vi må høre på hans historier om hat, forstå hans ønske om å ødelegge, og vi må tro på hans smerte. Det er ikke lett for en ung gutt å skulle komme i kontakt med så destruktive følelser. Men Mehdi hadde sin bakgrunn og sitt utseende som annengenerasjons innvandrere med foreldre fra Nord-Afrika, og hvor kjekk og privilegert han enn var, så kom han ikke unna den hvite overlegenheten som er Frankrikes ryggrad, og som hadde preget hans oppvekst. Og da han lot disse erfaringene komme inn i bevisstheten og bli del av prosessen, var det ikke lenger vanskelig for ham å spille Soldaten med medfølelse. Og hvor skremmende og fascinerende var ikke det stille sinnet som da dukket opp i vår unge skuespiller fra Auxerre!

De dødes dag

Å lage teater av en tekst er alltid en form for ofringsritual. Kjernen i et dramatisk verk blir ikke synlig før du har mot til å gå din egen vei med stoffet, stole på din visjon. Det finnes nok av realistiske oppsetninger av *Blasted*, hvor Ian og Cate går rundt på konvensjonelle hotellrom i hverdagsklær. Selv var jeg ute etter et allegorisk og ekspressivt uttrykk. Jeg føler at *Blasted* begynner i realismen, men at stykket transcenderer all form for virkelighetsgjengivelse så snart bomben går av, og at det hele virkelig tar av når vi begir oss inn i Inferno. Min idé var å bruke den meksikanske *Día de los muertos* – de dødes dag – som visu-

ell ramme for forestillingen. Jeg var så heldig å få jobbe med en meksikansk billedkunstner og scenograf, Ana Itzel, og sammen skapte vi et scenisk univers hvor vi befant oss i flere virkeligheter og tidssoner parallelt: Hotellrommet i Leeds, en kirkegård i Mexico, og en utendørs teaterscene på en høyde i India. I dette scenerommet hadde vi et svart alter i midten, med tequila og mezcal satt frem til de døde. Steinhellene rundt var dekket av levende lys og oransje ringblomster, samt krittegninger av dødningshoder. En steinskulptur formet som en siamesisk tvillingtorso som danser sin ensomme skjelettdans var også del av scenebildet. Ana malte skulpturens to ansikter i tradisjonell *Día de los muertos*-sminke, og vi ga den samme sminken til Mehdi. Slik ble

Min idé var å bruke *Día de los muertos* som ramme for forestillingen.

også Soldaten i vår oppsetning en slags skulptur – halvt menneske, halvt symbol – som med sitt skremmende maskerte ansikt kommer for å ta hevn på en verden som har ødelagt ham. I bakgrunnen ruvet også flere trær, og bak dem igjen, dalsøkket ned mot Mulshidalen. Mexico dukket opp av flere grunner. Én ting er tematikken i stykket knyttet til destruktiv maskulinitet (machismo), men viktigere var min fascinasjon for de dødes dag som rituell feiring. Jeg ville gi forestillingen vår en rituell dimensjon, og jeg følte intuitivt at den kunne spilles som dødsmesse. Jeg hadde nylig sett Wim Wenders' film om Pina Bausch, og var sterkt inspirert av Pinas forestilling *Vårofferet* fra 1975. *Vårofferet* bygger på Stravinskij's berømte verk og det finnes et slektskap også til *Blasted*, i det

en ung jente blir utvalgt som offer for stammesamfunnet og danser seg selv til døde som en overgangsrite for å feire vårens komme. Pinas innflytelse gjorde at jeg i min regi fokuserte på gester og det kroppslige, og la inn flere danse-sekvenser i stykket. Jeg ga stor betydning til elementene (jord og vann), og fremfor realisme brukte jeg symbolikk og ekspresjonisme i scenografi og valg av kostymer – som i et Munch-maleri benyttet vi hvitt for Cate, svart for Ian og rødt for Soldaten. I sin essens handler ikke *Blasted* om vold eller fremmedfrykt så mye som det handler om døden. Så snart Ian dukker opp på scenen, er det tydelig at han er en mann som venter på å dø. «You don't have to fuck me 'cause I'm dying», sier Ian til Cate. Han bruker sin replikk for å manipulere henne, men den uttrykker også den fortvilelsen han bærer på, og er en profeti for hva som skal komme. Her er en mann som skal ned på kne fordi han så sår trenger at noen holder ham. Men først skal øynene stikkes ut.

Fuglejente

Slutten til Sarah Kane kan leses på flere måter. På den ene siden er den brutal og ekstrem. Ian er blindet, halvt begravet, i ferd med å gå i oppløsning. Cate kommer tilbake fra en by som tilsynelatende er blitt en krigssone, hun er blitt voldtatt, hun har med seg litt gin og en pølse som hun deler med Ian. Kane velger å avslutte med Ians replikk, «Takk». Den kan leses på mange måter, men jeg velger å lese den som et uttrykk for håp. Mennesker kan alltid endre seg, selv i det øyeblikket de dør. I vår oppsetning lot vi Cate få avslutte stykket. I det alt blir stille, kommer Luciana opp på alteret og begynner en siste dans. Skitten og utslitt, men kledd i hvit trikot, står Cate foran oss. Hun beveger armene som en liten fugl. Opp og ned flakser hun. Hun sørger over det hun har opplevd, vi gråter med henne for det vi har sett. Og da forestillingen er over er det ingen som går hjem. Vi sitter der stille noen minutter, vet kanskje ikke hva vi skal si. Men snart kommer én og én og sier takk, gir varme klemmer. Bakerst på scenen, i det store treet, henger en piñata og vaier i vinden. Den er fylt med brunt løv, den henger der til minne om Sarah.



Mehdi El Khalid som Soldaten i
Blasted. Regi: Henning Gärtnér.
MUWCI, India, 2015. Foto:
Vedaaya Wadhani



Luciana Fernandez som Cate i
Sarah Kanes *Blasted*. Regi:
Henning Gärtnér. MUWCI, In-
dia, 2015. Foto: Youssef Halim



Alain Badiou er filosof og forfatter blant annet av *Handbook of Inaesthetics* og tekster om teater som er samlet og oversatt til engelsk i bøkene (*Rhapsody for the Theatre* og *In Praise of Theatre*).

Teater fins, selv om det er lite av det

Alain Badiou om teater,
politikk og sannhet.

Teater tenker sine egne materielle og ideelle idé-tanker. Og; med disse idé-tankene kommer vi nær det ekte politiske!

MED DEN FRANSKE filosofen Alain Badiou er teateret igjen blitt interessant for filosofien. Og, vise versa, filosofien er igjen blitt interessant for teateret. Badiou skriver riktignok ikke ut fra en interesse for teater alene, men tar opp teater, som kunstmedium, som utgangspunkt for en nytenkning av forholdet mellom kunst og filosofi.¹ Helt fra antikken av har det store spørsmålet i dette feltet vært om kunst kan uttrykke noe sant eller om kunsten heller tilslører sannheten. For Badiou er det refleksjonen rundt teaterets karakteristika som danner grunnlaget for hans filosofiske tilnærming til hva som er kunstens sannhet. For alle som er opptatt av teater er det spennende at han nærmer seg spørsmålet om kunstens sannhet ved å hevde at teateret grunnleggende sett er politisk.

Teater og sannhet! Kan teateret si oss noe om sannhet? Dette er jammen å snu ting på hodet. Innen teatereteori og innen teaterets selvforståelse er begreper som sannhet, virkelighet OG representasjon mildt sagt omstridte. Hvor ofte har vi ikke hørt at teateret har en «som om»-karakter eller at dagens postmoderne teater er et anti-teater eller et ikke-representativt teater.

Badiou åpner for å tenke nytt om begreper som sannhet, virkelighet og representasjon i en kunstfaglig sammenheng. Han revitaliserer og aktualiserer dette filosofiske feltet. Sentralt i dette arbeidet står hans påstand om at teateret er politisk, representativt, i en viss forstand sant og etisk relevant. Dette er påstander, som teateret kan ha nytte av å tenke igjenom, hvis det tar mål av seg til å bli en aktør av betydning innen en fremtidig samfunnsvirkelighet. På grunnleggende vis knytter Badiou teater og politikk sammen. Han gjør et begrep som representasjon

stuerent og forventer av teaterets egne folk at virkelighet og sannhet på nytt blir en del av deres vokabular.

I *Handbook of Inaesthetics*² beskriver Badiou det han kaller to skjema, eller to måter sannhet har kommet til uttrykk på i ulike filosofiske tilnærminger til kunst. På den ene siden finner vi det han kaller for et didaktisk skjema, med bakgrunn i Platons filosofi, der sannheten er ytre i forhold til kunstverket. På den andre siden setter han opp det han kaller for et romantisk skjema. Her er oppfattelsen den at det bare er i kunsten at sannheten kan komme til syne. Mellom disse finnes det en slags fredsavtale, sier han, et klassisk skjema, konstruert av Aristoteles. Her er kunsten ikke kunnskapsmessig sann. Den har en terapeutisk funksjon. Badiou's egen agenda er å skape en filosofi som sier noe om kunst og sannhet på en måte som er adekvat for vår egen tid. Han hevder nemlig at det ikke kom noe nytt til i det 20. århundret fordi de tankeretningene som var innflytelsesrike, marxismen, hermeneutikken og psykoanalysen, alle kunne plasseres innen de rådende sannhetsskjemaene. Marxistisk tenkning plasserer han inn i den didaktiske sannhetsoppfattelsen og bruker Brecht som eksempel på en sannhet som ligger utenfor kunstverket, hermeneutikken med Heidegger er romantisk, mens psykoanalysen hører hjemme innen et klassisk og Aristotelisk skjema.

Fra kunst og sannhet til teater med stor T

I løpet av 2013 ble det publisert to engelske oversettelser av Badiou's arbeid med teater og filosofi.³ Disse er: *Rhapsody for the Theatre* og *In Praise of Theatre*.⁴ Men grunnlaget ble lagt allerede i *Handbook of Inaesthetics*, som ble oversatt i 2005. Der beskriver Badiou hva han mener at teater er: Teater er en samling av ekstremt forskjelligartede komponenter, både materielle og ideelle,

som eksisterer bare i iscenesettelsen; i den hendelsen som er teaterets representasjon. Disse komponentene, en tekst, et sted, noen kropp, noen stemmer, kostymer, lys, lyd, publikum, ... møtes i en hendelse, en iscenesettelse, som til tross for at den gjentar seg kveld etter kveld, er singular, særegen og altså enestående. Denne teaterkunstens hendelse er en tankehendelse. Gjennom sin egenartede samling av komponenter produserer teateret idéer, teater-idéer. Bare i teateret kan disse idéene oppstå. De kan ikke skapes på noen annen måte, heller ikke i teksten skrevet for oppførelse. Idéen er avhengig av teaterets komponenter og oppstår der og da i iscenesettelsen.

På grunnleggende vis knytter Badiou teater og politikk sammen. Han gjør et begrep som representasjon stuerent

En avgjørende forutsetning for Badiou's tanker om teateret er at han skiller skarpt mellom teater med liten t og Teater med stor T. Det er bare teatret med stor T han forholder seg til. Teater med liten t forstår han som kommersielt underholdningsteater. For Badiou er teater med liten t et teater som brukes til å bekrefte publikums dominerende forestillinger. Dette teateret skygger for teateret med stor T, slik at dette nesten er forsvunnet. På samme måte hindrer, ifølge Badiou, det parlamentariske systemet med sin vekt på en allmenn konsensus, det ekte politiske i å oppstå.

Blant kunststartene er teateret med stor T det mediet som tenker. I den teatralen hendelsen, i iscenesettelsen skapes det idéer som bryter med den allmenne mening.



Av Drude von der Fehr



Fra *La deg være* av Arne Lygre. Regi: Johannes Holmen Dahl. Nationalteatret 2016. Foto: Marte Garmann

Poesien tenker også, men teateret er alltid politisk fordi det, som Badiou hevder, fra sin opprinnelse av, i den greske kulturen, var knyttet til staten. Teateret henvender seg alltid til en offentlighet, selv med bare én tilhører. Denne tilhøreren får status av å være universell, dvs., den er bærer av hele det samfunnsmessige kollektiv. På den annen side kan vi ikke si at teateret (Teater med stor T i kontrast til teater med liten t) uttrykker den allmenne mening. Tvert om mener ikke teateret noe. Teateret tenker, og tanken er alltid kritisk og opprørsk. Teateret tenker teater-idéer. Det politiske ligger i tanken, idéen og bruddet med en ansvarsløs enighet som er det vi oppfatter som demokrati. Det ekte politiske er sted- og tidsbundet og det oppstår, som en tankehendelse som bryter med den allmenne konsensus. Det er fordi teateret har et privilegert forhold til staten at teateret tenkingen alltid vil utgjøre et spill mellom to betydninger av «the state», på den ene side staten og på den andre siden «state of affairs». Stat viser med andre ord både til staten og til den tilstanden som råder i staten.

Med begrep om et egentlig teater, et Teater med stor T, får Badiou i sin kritiske, filosofiske tenkning, anledning til

å si mye om sitt syn på samfunnsutviklingen og dens negative konsekvenser. Teateret skiller fra underholdningsindustri og borgerlig kulturell konsensus og får en sentral rolle i utviklingen av et fungerende demokrati. Det er virkelig nye takter å tenke seg at teater kan ha en sentral rolle i samfunnets politiske liv. Badiou baserer seg her på en analogi med det greske teateret og dets opprinnelse i den greske polis, og dermed i det greske bysamfunnets utvikling mot demokrati. Med tanke på dette teaterets sosialiserende funksjon, går Badiou så langt som til å mene at Teater burde være obligatorisk for alle borgere i et samfunn, og han har til og med noen konkrete forslag til hvordan dette kunne ordnes.

På den annen side, teateret er ikke et sted der politikken viser seg. Teateret kan ikke vise frem revolusjonen. Idet teateret tenker blir det på figurativt vis politisk. Det er ikke egentlig slik at politikken er teater, skjønt det kan se slik ut til tider, men det er heller det motsatte, nemlig at teateret er politikk. Det betyr ikke at det handler om politikk. Faktisk er det ganske vanskelig å lage Teater av politikk og umulig å lage Teater av politiske meninger, hevder han.

Det er interessant at Badiou mener at teateret er politisk og at det politiske er den sannheten som trer frem i teaterhendelsen. Det later med andre ord til at kunstens sannhet skjer i det teaterhendelsen skjer. Dette virker som en sannhetsoppfattelse av den typen han selv kaller for romantisk. Sannhet er et brudd med den allmenne oppfatning og ingen demokratisk konsensus. For meg skaper dette en del problemer, for hva er egentlig hans forhold til demokratiet? Og, hvis sannheten skjer i kunstytningen, så er vel det nye i forhold til den romantiske oppfattelsen av sannhet at denne alltid vil være politisk?

Teaterets representasjon

Men hva betyr dette for teaterets selvforståelse? Jo, Badiou går i sin oppfattelse av hva teater er til felts mot hele det postmoderne performance-feltets anti-teatralitet. Han viser i den sammenheng blant annet til Marina Abramovics uttalelse om at hun hater teater fordi det ikke er virkelig; ingen kniv er en ordentlig kniv, osv. Men det er ikke bare performance-feltets anti-teatralitet som settes opp som en motstander. Badiou går også til felts mot den venstreradikale kampen mot teaterets representasjon.

Han kaller det et teater uten teater. Her får man lett Peter Handkes *Publikumsutskjelling* (1966)⁵ i tankene med dette stykkets voldsomme angrep på teaterets «liksom» karakter. Det som er virkelig her, sies det i teksten, er teaterbygningen, publikummet og aktørene og deres språkhandling. Det som skjer i teateret viser ikke til noe utenfor teateret. Det er ikke mimetisk eller symbolsk, henviser ikke til noe eller utgjør noen Platonsk kopi. Det er i iscenesettelsen, i teaterrommet i møtet mellom teaterets komponenter, at virkeligheten skjer (og sannheten ville Badiou tilføye).

Det er interessant at Handkes tekst for teater poengterer så sterkt betydningen av iscenesettelsen for at virkeligheten (og sannheten) skal skje. Likevel har man omtalt dette teateret som anti-representativt. For Badiou, derimot, er teateret alltid representativt. Med Handke er vi vant til å tenke det motsatte: Moderne, postdramatisk teater avbilder ikke virkeligheten, virkeligheten er der og da i stemmene og språket og bevegelsene og publikum. Vi er vant til å tenke at et teater som er representa-

tivt betyr at det har et tradisjonelt dramatisk uttrykk akkompagnert av psykologisk realisme. Det var derfor Publikumsutskjelling i sin tid var et så viktig brudd med det som ble oppfattet som en forenklet erkjennelsesteoretisk posisjon.

Men når Badiou sier at teateret med stor T er representativt, mener han selv sagt ikke dette. *Han mener at når teateret tenker forholder det seg til virkeligheten.* Og for ham er representasjonen ikke en verbal avbildning av det vi ser rundt oss, gjengitt i en teatral iscenesettelse. Representasjonen er performativ. *Den skjer ikke i teksten, men i iscenesettelsen. Representasjonen er noe som finner sted.* Teksten kan vise til noe som kan skje i oppførelsen – teksten har et performativt potensiale – gjennom en rekke av mulige språklige og estetiske virkemidler, kan teksten vise til det samfunnsrelevante, det politiske – men dette skjer i teateret. Representasjon har ikke å gjøre med noen form for korrespondanse mellom teaterhendelsen og en virkelighet utenfor.

Når Badiou tenker at det politiske er noe som skjer og at det som skjer står i

skarp motsetning til den allmenne oppfattelse, er dette heller ikke basert på en anglosaksisk oppfattelse av det performative eller det postmoderne teaterets anti-representasjon. Det er heller slik at teateret er knyttet til staten på den måten at i teateret «snakker staten om seg selv» (*Rhapsody for the Theatre* 2013: 30). Verken teksten eller iscenesettelsen avbilder eller korresponderer med en samfunnsvirkelighet, slik vi for eksempel kan se det så kraftfullt gjort i Thomas Bernhards *Heldenplatz* (1988).

Teateret tydeliggjør staten, sa jo Badiou, og det gjør teateret ved å presentere det som ikke kan forbli usynlig og ikke-representerbart ved tingenes tilstand. Representasjon for Badiou er med andre ord også en positiv effekt av det spillet som på usynlig vis forgår mellom den institusjonelle staten og den tilstanden som råder. Det at teateret tenker og at idéer oppstår i den hendelsen som teateret gjør mulig, utgjør den teatral representasjonen. Denne er ingen avbildning eller kopi av en ytre verden, men den skjer i teaterhendelsens intensitet. Hvis vi skal se tilbake på perfor-

TEATERFORLAGET SONGBIRD

NOEN AV VÅRE RETTIGHETSHAVERE:

Anne-Cath. Vestly / Olaug Nilssen / Jan Eggum / Oskar Sternulf / Knut Nærum / Erlend Loe / Frode Grytten / Vidar Magnussen / Alf Prøysen / Eivind Salen / Malmfrid Hellum / Steinar Thorsen / Thomas Sutter / Yngve Sundvor / Øystein Brager / Lasse Kolsrud / Karoline Krüger / Mari Kjeldstadli / Chartrine Telle / Gunnar Staalesen / Teodor Janson / Tore Renberg / Tore Vagn Lid / Janove Ottesen / Geir Zahl / Tore Tongodden / Klaus Hagerup / Hanne Hagerup / Tore Nysæther / Jacob Martin Strid / Ingrid Weme Nilsen / Agnes Ravatn / Julian Berntzen / John Olav Nilsen / Gustav Lorentzen / Øystein Dolmen / Gisle Kverndokk / Øystein Wiik / Inger Schjoldager / Kristofer Grønskag / Solrun Toft Iversen / Rune Belsvik / Jesper Halle / Ingunn Åmødt / Ivar Tindberg / Maria Parr / Geir Holmsen / Morten Lorenzen / Christine Sandtorv / Ingvild Nielsen / Tor Åge Bringsværd / Anne G. Holt / Morten Joachim / Endre Lund Eriksen / Toril Solvang / Ola E. Bø / Sven Erik Kristoffersen / Johan Osuldsen / og flere

mance-kunstens benektelse av teateret som er knyttet til mediets «dobbelthet», og Handkes forsøk på å redde teateret fra dets forenkende vitenskapsteoretiske forankring, så kan vi med Badiou si at tvert imot, i teaterets tanke kommer virkeligheten til syne. Og videre, som sagt, den virkeligheten og sannheten som kommer til syne i teateret er politisk fordi den er et brudd med den allmenne mening. Kunstverket er med andre ord ikke bare et instrument for en høyere og kunnskapsmessig sannhet, slik vi finner det hos Brecht.

Sannheten skjer som en hendelse, men denne hendelsen er, som i den klassiske oppfattelsen ikke knyttet til kunnskap eller åpenbaring, men til en etisk og terapeutisk funksjon. Sannheten har å gjøre med behandlingen av «the affections of the soul» (2005:4) og er ikke underlagt noe sannsynlighetskriterium, men er tvert om usannsynlig. Badiou sier om sannheten at den er et «hull» i den allmenne mening.

Men hva betyr det i praksis at teateret tenker?

Teateret tenker gjennom sin materialitet eller som Badiou ville formulert det, gjennom sine komponenter. Hvis vi for eksempel ser på Arne Lygres *La deg være* (satt opp på Nationaltheatret, høsten 2016), så er det materielle, snakkende kropp (og det bølgende og hellende scenegulvet). Det er ingen gjenstander på scenen. I dette tilfellet, *tenker teateret gjennom snakkende kropp og deres bevegelser*. Og det er verbalteksten som krever av forestillingen at språket blir kroppsliggjort. Det gjør den ved å barbere utsigelsesposisjonene for de fleste individualistiske og karaktermessige markører; det er Menneske, Venn, Fiende, og Bekjent som snakker. Disse abstraksjonene krever å bli kroppsliggjort i teateret. Det er skuespilleren som materialitet som står frem på scenen; skuespillerne er kropp som beveger seg, føler og snakker; tenksomt, nølende. *Teateret tenker gjennom skuespillernes kropp*.

En annen ting, som relaterer seg til det politiske og det representative, er når en tekst og en forestilling totalt mangler markører for tid og sted. I *La deg være* er det angitt et nå både i begynnel-

sen av stykket og gjennom utsagnsposisjonen, og stedet er uspesifisert. I et slikt tilfelle vil det som skjer alltid bli oppfattet som den tiden og det stedet der iscenesettelsen skjer. I vårt tilfelle er dette Norge i dag og den tilstanden («state of affairs») som råder her. Allerede tittelen vitner om at den «tilstanden» som skal iscenesettes ikke plasserer jeget i en sentral posisjon, men setter duet som sentrum i språkhandlingen. Allerede tittelen har det karakteristiske ved seg at det som på engelsk kalles «the deictic centre», dvs. språkets her og nå, dets utsagnsposisjon, ikke er et jeg som tiltaler et du. Det er duet som er senter i språkhandlingen. Det betyr at det ikke er jegets identitet som står i fokus, men en relasjon som involverer den andre.

Badiou går til felts mot hele det postmoderne performance-feltets anti-teatralitet

Forhold til den andre vil alltid involvere spørsmål om etikk; empati eller medfølelse. Den teatral dobbeltheten vil alltid være der. Teateret peker alltid ut mot en sosial virkelighet; men virkeligheten skjer også i teateret i relasjonen mellom skuespillernes og våre kropp. I dette tilfellet er det særlig tydelig. En oppsetning i Paris, vil handle om fransk virkelighet nå, når stykket blir spilt, osv. Det som skjer når skuespillerne fremstår som følede og tenkende kropp som relaterer seg til hverandre, er at det etableres en relasjon til tilskuerne. Nyere kognisjonsforskning tyder på at tilskuerresponsen er avhengig av empatisk observasjon. Skuespillerne blir tilskuernes medmennesker, og tilskuerne gjenkjenner rent kroppslig, affektivt og mentalt, de situasjonene som ageres på scenen. På scenen utfolder det seg et simultant mylder av eksempler på ulike omstendigheter hvor visse typer rela-

sjoner kommer til syne. Det virkelige består med andre ord i en samtidighet av ulike muligheter som fører med seg at visse typer relasjoner oppstår. Dette kan publikum lett gjenkjenne fra sitt eget liv. Stykket handler med andre ord om oss som er i teateret, om de relasjonene vi er involvert i eller kjenner til fra kulturen og samfunnet vi lever i. Og, aktualiteten og nærheten i opplevelsen tvinger oss til en vurdering av etikken i relasjonene.

Har Teater med stor T noen fremtid?

Badiou er ikke pessimistisk når det gjelder teaterets fremtid. Han mener at hvis teateret utnytter sin innovative evne, kan det gjennom å utvikle sine teaterideer bli et teater som kan virke politisk nyskapende gjennom sin eksperimentelle virksomhet. Hvorfor ikke skape en samtidsaktuell ekvivalent til den klassiske komediens slave og tjener, som var datidens ekskluderte og usynlige i samfunnet, men som tok over scenen og mestret den gjennom sin intelligens og kraftfullhet? spør han (*Rhapsody for the Theatre* 2013: xviii).

Med tanke på en norsk virkelighet hadde det kanskje vært moro med en innvandrer, som ikke er tullete og snakker dårlig norsk, men er intelligent og kompetent, og som har en dypere forståelse av våre demokratiske rettigheter og verdier enn det en helnorsk nordmann med sin ostehøvel og brunost har? Men vil et slikt teater skape ekte politikk?

Jeg sitter igjen med en følelse av at det han har sagt om teater med stor T ikke helt har forløst et nytt sannhetsskjema i forholdet mellom filosofi og kunst. På den annen side synes jeg at hans tanker om det performative og representative ved teaterhendelsen bidrar med noen viktige perspektiver, som både kan gi tekstanalytisk gevinst og si noe vesentlig om hva som kan og bør skje i teateret.

NOTER:

- 1 Han skriver også om film og dans. Badiou er forfatter av flere tekster for teater, blant dem fire tekster i Ahmed-sirkelen og Les Citrouilles.
- 2 Engelsk oversettelse 2006. Stanford, California. Stanford University Press.
- 3 De franske originaltekstene hadde kommet til over et tidsrom fra 1990 til 2013
- 4 *Rhapsody for the Theatre*. London and New York, Verso 2013. In *Praise of the Theatre*. Cambridge UK and Malden, USA, 2013
- 5 Originaltittel: *Publikumsbeschimpfung* (1966). Norsk oversettelse ved Øyvind Berg (2005).

KRISTOFER



GRØNSKAG



• WINNER 2017

NORDIC RADIO DRAMA PRIZE



The Loved One - NRK Radioteatret

*The Loved One is a brave, puzzling
and rewarding work of art.*

CONGRATULATIONS



DRAMATIKERFORBUNDET

GRATULERER

Stormen som aldri stilner

Nok en gang har Jon Fosse oversatt eller gjendiktet Peter Handke på en imponerende måte – og selve dramaet er et av Handkes aller beste. Her er verdenshistorie og familiehistorie satt sammen på et usentimentalt og følelesmessig ladet vis som demonstrerer hvordan historien berører, og må berøre individene. Hva skulle den ellers gjøre?

Fra den tyske uroppsetningen av *Immer noch Sturm*, regi: Dimiter Gotscheff. Thalia Theater/ Salzburger Festspiele 2011. Forestillingen ble vist under tildelingen av Ibsen International Award i Oslo i 2014.
Foto: Ailo Sallovic



Peter Handkes *Stendig storm* (2010) ser ved første øyekast ikke ut som et skuespill. Dramaet er utstyrt med en rolleliste, men det mangler sceneanvisninger, replikker med de talende skikkelsenes navn over, samt den tradisjonelle inndelingen i akter og scener – isteden består teksten av fem sekvenser, og disse kan like gjerne oppfattes som kapitler, mens det hele legges frem av et mannlige jeg som dermed får status som historiens forteller. Forfatteren har ikke plassert boken i noen bestemt sjanger, men i Jon Fosses vakre, originaltro norske versjon blir den karakterisert som et skuespill, selv om det på omslaget blir understreket at den «kan lesast både som roman og som teaterstykke».

Så hva er *Stendig storm*? Teksten er nettopp begge deler; den lar seg uten vanskeligheter oppføre på en scene, og den fremstår like uanstrengt som et stykke narrativ prosa. Mange av jegets replikker kan forstås som sceneanvisninger, mens dialogen for sin del er blitt gitt en noe uortodoks form, til drama å være – slik som i den nedenstående passasjen, hvor jegets bestefar ikke får anledning til å fullføre en beretning familien later til å være ytterst fortrolig med, en beretning om hvordan han en gang ble arrestert fordi han slengte rundt seg med okseøyne (som det – lugubert nok – skulle kokes suppe på) til en del av kvinnene inne i byen. På scenen kan jegets opplysende innledningssetning simpelthen sløyfes:

Her vart forteljaren endeleg avbroten av den dystre avdøtrene hans: «Far, den historia har du alt fortalt til oss tusen og ein gong, berre at augnekastaren då alltid var ein annan, landsbydåren, granneidioten eller kven det no var. Kvifor vil du alltid forstyrre, far? Kvifor kan du ikkje for ein gongs skuld vera alvorleg?» (s. 20)

Andre steder er dialogen mer av det slaget man er vant til fra dramatiske arbeider i trykt utgave, med navn og kolon foran replikkene, skjønt satt opp som fortløpende tekst:

Valentin: «Historia om far vår som barn: korleis han vart send til presten med den årlege faste haustgåva, ein svær sekk med eple på ei trillebår. –» Gregor: » – med eitt hjul – » Begge saman: » – og korleis far vår så seier til presten: 'Herr geistlege råds-herre, her kjem eg til dykk med epla frå utedotreet vårt.' » (s. 68)

Til tross for at man umiddelbart kan gruble over hvorfor Handke har valgt å skrive noe som sjangermessig har karakter av å være både fugl og fisk, oppdager man raskt at det er nettopp slik det måtte gjøres. Forfatteren får ytterligere understreket at alt som foregår, finner sted i jegets hode; det er denne mannens fabulerende spekulasjoner rundt hans egen familiehistorie vi ser legemliggjort – det hender også at han går inn i lengre samtaler med enkelte av skikkelsen, samtaler som i så fall utspiller seg uavhengig av tiden. Dermed står vi overfor enten et *drømmespel* eller en *Traumnovelle*, men Handke har et slikt suverent grep på den dramatiske teknikken at jeg ville velge å primært kalle *Stendig storm* et skuespill, eventuelt – som antydning – et lyrisk drama – siden forfatterens evne til å poetisere sitt materiale er bemerkelsesverdig. (Handke-biografen Malte Herwig kaller dramaet «et drømmestykke i tradisjonen fra Shakespeare»; vi kan dessuten merke oss at Handke har gjendiktet *Vintereventyret*, som rommer tydelige elementer av drøm og eventyr, *Stormen* må også nevnes, ikke bare på grunn av tittelen – like mye på grunn av dramaets visjonære kvaliteter.) Resultatet er overveldende; som forfatteren Peter Stephan Jungk

skriver, er *Stendig storm* kanskje Handkes mest vellykkede verk, og «i alle tilfelle hans mest personlige stykke». Handke er imidlertid nøye med å sørge for at stykket ikke blir for privat eller hermetisk internt; til tross for at han anvender sin egen familiehistorie, trenger man overhodet ikke å kjenne den for å ha utbytte av dramaet.

Menneskelig villskap og drømmens tidløshet

Stendig storm – Immer noch Sturm – henter sin tittel fra en sceneanvisning i Shakespeares *Kong Lear* (III, 2): *Storm still*. Her befinner Lear og hans trofaste narr seg ute på heden, mens stormen raser rundt dem, og kongen raser tilbake med en slik villskap at man kan lure på om han ikke er i stand til å overdøve naturkreftenes støy:

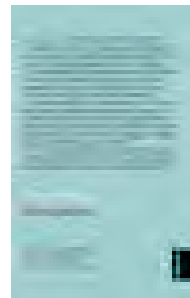
Blow, wind, and crack your cheeks!
Rage! Blow!
You cataracts and hurricanoes,
spout
Till you have drenched our steeples,
drowned the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-curriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou,
all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity
o'the world,
Crack nature's moulds, all germens spill
at once
That makes ingrateful man!
(III, 2, 11-19)

Lears mest furiose monologer slår meg som nøkkelpassasjer for forståelsen av Handkes drama; de menneskeskapte stormene Lear tordner mot – stormer utløst av hat, misunnelse, grådighet, tvilsomme ideologier – er langt verre enn naturens vredesutbrudd, noe som også understrekes i en av Amiens' sanger i *As You Like It*: «Blow, blow, thou winter wind, / Thou art not



Av Henning Hagerup

Peter Handke: *Stendig storm* / Frå tysk ved Jon Fosse. Samlaget 2017. 143 s.



Livet er en drøm, det svundne er en drøm, men slik jegets gjennkjennende utrop antyder, har drømmen sin egen realitet eller sannhet.

so unkind / As man's ingratitude». (II, 7, 175-177) Hos Handke er det Hitler-tiden og annen verdenskrig som utgjør den vedvarende stormen, men en lear'sk hede forekommer muligens også, slik det fremgår allerede av de første setningene: «Ei hei, ei steppe, eller ein annan stad. No, i mellomalderen, eller kva tid som helst.» Denne målbevisst vage steds- og tidsangivelsen betoner det drømmeaktige ved stykket, som ikke desto mindre er solid forankret i bastante realiteter og nær historie. Dramaet utspiller seg i Kärnten, Handkes hjemsted, en østerriksk delstat ved fjellkjeden Karavankene med en stor slovensktalende minoritet; landstripen har ligget under habsburgerne, det forhenværende Jugoslavia har gjort krav på den, og forholdet mellom Østerrike og Jugoslavia har tidvis vært anspent på grunn av slovenernes manglende rettigheter i delstaten. Det må videre anføres at høyreekstremisten Jörg Haider fikk stor oppslutning i området, så man kan definitivt si at det råder turbulente tilstander der; å snakke om stendig storm er ikke å overdrive. I Kärnten ble Peter Handke født i 1942 som såkalt uekte sønn av slovenske Maria Siutz (eller Sivec) og tyske Erich Schönemann – som tjenestegjorde i Wehrmacht. Forfatterens etternavn stammer fra mannen Maria giftet seg med samme år, underoffiser Adolf Bruno Handke, en skikkelse den senere forfatteren skulle havne i et mildest talt anstrengt forhold til, noe biografen Herwig gir et godt og nyansert bilde av. Skal man tro fortellingen *Wunschloses Unglück* (norsk utgave *Kravløs ulykke*) fra 1972, var ekteskapet et resultat av at underoffiseren hadde veddet med noen venner om at han kunne få Maria, men man skal være varsom med å tolke Handkes bøker for rigid selvbiografisk, noe også *Stendig storm* er et eksempel på. I et intervju i *Der Spiegel* (16/1990) har forfatteren selv avlevert en utvetydig erklæring angående forholdet mellom fakta og fiksjon i litterære verker: «... en blanding av sant og usant er egentlig det vakreste i litteraturen».

Stendig storm starter med at en eldre mann – stykkets «jeg – befinner seg alene på scenen; det er åpenbart høst eller sensommer, for «ein eller annan stad» er det et epletre med «99 eple

på, tidlegeple, nesten kvite. Eller sei-neple, mørkraude» (s. 9). En benk står der også, «heller tidlaus» (*ibid.*), men det skal snart vise seg at tiden lar seg angi. Fortelleren drømmer seg tilbake til 30-tallet, nærmere bestemt 1936, og handlingen i stykket skal etter hvert strekke seg frem til 50-årene – mens en tidvis fatal familiehistorie gestaltes og veves sammen med verdenshistoriske begivenheter. Jeget ser for seg seg at syv nære familiemedlemmer kommer inn: besteforeldrene, moren hans, hennes søster Ursula og hennes tre brødre, Gregor, Valentin og Benjamin. Flere av dem kjenner han egentlig ikke, de døde da han var svært liten, så hans fremstilling av dem baserer seg på det andre har meddelt ham, samt på hans egne ideer om hva slags mennesker de kan ha vært. Og et element av fremmedhet er sterkt involvert:

Alle kjem føre meg i svart-kvitt, og alle er vakre, slik folk er i svart-kvitt. Merkeleg at desse skapnadene der slettes ikkje liknar på forfedrane mine slik eg minnest dei frå livet, eller frå fotografi, eller frå forteljningar. Det er ikkje dei, korkje i utsjånad eller i handling eller i uttrykk. Og likevel er det dei. Det er dei!» (s. 10)

Livet er en drøm, det svundne er en drøm, men slik jegets gjenkjennende utrop i det foregående sitatet antyder, har drømmen sin egen realitet eller sannhet. Vi kunne også si, med Johannes i Kierkegaards *Forførerens Dagbog*: «For Kjærligheden er Alt Billede, til Gjengjeld er Billedet igjen Virkelighed.»

Familiemedlemmene – også besteforeldrene – er alle sammen yngre enn jeget; de ser ut slik de gjorde i 1936, mens han selv er et stykke oppe i årene (formodentlig på Handkes egen alder.) Etter hvert som den imaginære tiden fortsetter å gå, blir imidlertid de andre eldre, i motsetning til jeget, som forblir i sin drømmende nåtid. Tre av skikkelsene skal uansett aldri bli særlig gamle, det sørger krigen for.

Krigens ansikt

De tre brødrene blir innkalt til krigstjeneste og stasjonert henholdsvis i Nederland (Gregor), Russland (Valentin, også Gregor blir senere sendt dit) og Norge,

nærmere bestemt i Narvik (Benjamin). De skriver brev hjem, og slik det fremgår av noe jegets mor sier, kan det fortone seg som om yngstemann (navnet Benjamin er naturligvis ikke valgt på måfå) trives med tilstandene:

Og så reiste mor seg frå benken og herma eller spelte den fråverande andre broren: «For Benjamin har krigen hittil berre vore god. Han har, skriv han heim, takk vere krigen vorte vaksen. Og han, som var lyssky før, har der oppe i tundraen lært seg å setja pris på sola. Etter tre månader utan, skriv han, kom ho tilbake i dag. (s. 48-49)

Benjamin har tidligere følt en utpreget vemmelighet ved tilværelsen, i en nesten uutholdelig konkret forstand – vemmelighet for konkrete fenomener som melkesnerk, daggryet, «hølet mellom ribbeina til den krossfeste, for lansespissane til dei romerske soldatane» (s. 25), for valgplakater, for julen ... denne idiosynkratiske avskyen hevder han at soldatlivet har befridd ham fra, men det varer ikke lenge før det også befri ham fra alt annet. Benjamin faller i krigen, ikke engang 20 år gammel, og familien mottar et av de typiske floskelfylte telegrammene i den anledning, telegrammer som like gjerne kunne ha vært forfattet av roboter: » ... til siste andedrag, tapper mot fienden ... fienden ... leid ikkje ... for førar og fedreland ... vil alltid minnast han med ære ... måtte fiendens jord liggja lett på han ...» (s. 59). Bla, bla, bla, kondolerer og god natt. Hva krigen reelt innebærer, blir nå ytterligere åpenbart for familien – i stigende grad antar den trekkene til Salvador Dalís maleri *Krigens ansikt* fra 1941. Jegets bestefar gir seg følgelig til å forbanne tyskerne i inderlig ramsalte ordelag: «Måtte Tyskland, Tyskland verta til ingenting i verda og endå ein gong ingenting, og her og der imellom ein utturka museskit, ein bendelorm i ei pisspotte, ei rusta dørklokke i eit knust tannglas i skitten snø.» (*ibid.*) Denne fullt begripelige forbannelsen har samtidig sine problematiske sider, i og med at den delvis rammer hans egen sønnesønn – dramaets jeg – som den ene datteren har fått med en tysk offiser, og som i store deler av stykket ligger i en barnevogn på scenen.

Jeget får altså den noe blandede æren av å kunne betrakte seg selv som spedbarn og være vitne til hvor dyptgående problematisk hans egen eksistens er. Familien har et i beste fall ambivalent forhold til «byttingen» og «lausungen», som de kaller ham; moren utgjør naturligvis unntaket; hun insisterer dessuten på at det er snakk om et kjærlighetsbarn – men det fester seg uansett et inntrykk av at jeget ikke egentlig hører hjemme noe sted, hverken i Kärnten eller Tyskland. På et annet vis gjør en type hjemløshet seg også gjeldende for resten av familien, siden nazistene har forbudt slovensk som tale- og skriftspråk. Alle slovensktalende blir, under trussel om straff, pålagt å snakke tysk, som mange utelukkende bare har rudimentære kunnskaper i. Slovenske ord og uttrykk figurerer uansett ofte i stykket («å redda språk er å redda sjel,» sier jeget på s. 89), ikke minst i opplesningen fra eldstebroren Gregors håndskrevne bok om fruktdyrking – en bok som for øvrig er fullstendig reell og i dag er i Peter Handkes eie. De nøkterne, pedagogisk orienterte setningene fra denne boken får en direkte subversiv kraft ettersom de fremføres på et språk de tyranniske makthaverne har forbudt og fordi de lar seg lese som noe helt annet enn det som opprinnelig var meningen: «Treet veks særs fort og gjev så jamne og gode avlingar.» (s. 23) I den foreliggende situasjonen kan dette tolkes som et lettere enigmatisk formulert håp om at Kärntens innbyggere vil vokse seg sterke og gripe til våpen mot nazistene, samt at de stadig vil få «gode avlingar», det vil si flere tilhengere – så var det også slovenerne som representerte den eneste væpnede motstanden mot nazistene i Østerrike.

Siden faller også Valentin, USA-entusiast og kvinnebedåreren som har hørt rykter om konsentrasjonsleirene og ikke fester noen særlig tiltro til den nazistiske propagandaen om hvor pent og pynteilig alt går for seg på disse stedene. Tvert imot har han en ganske klar fornemmelse av at dette er rene dødsleire, og at de broderte hilsenene de internerte sender hjem, er noe de lager i stummende mørke, i hver sin dødscelle, mens de venter på å bli henrettet: «... så kvar gong dei broderte kledda kjem til synes, er det eit teikn til familien: son vår, bror



Peter Handke. Foto: Bjørn Kjetil Undem

Men til tross for de mange eplene, er det ikke et stykke om et syndefall – det er uskyldige mennesker som faller (i kamp-handlinger og billedlig), mens reelle syndere rett som det er kommer helskinnet fra ugjerningene sine.

vår, far vår – og for kjærasten eller kjærastene: min kjære, våre kjæraste – lever ikkje lenger, han er hengd og er gravlagd i ei namnlaus grav for svik mot folk og rase». (s. 80) Men da telegrammet med beskjeden om Valentins død ankommer, orker ikke faren å bli rasende lenger; krigen og sønnetapene har brutt ham ned, selv om han og hans kone spytter mot himmelen for å vise sin forakt, sin angst og sin avmektige desperasjon:

Og så mora: «Dei må vita at vi er fiendane deira.» Og så faren: «Igjen har einkvan falle ned i fortvilning. 'Så!' seier den gode Gud. Å, måtte no berre Gregor vår også omkoma, og Ursula vår, og ho andre med den vesle lausungen sin, under bombene, der ute, der, i deira tyske Rike. Så kunne vi i det minsto vera heilt åleine her.» Og dinest mora: «Du spottar?» Og dinest faren: «Ja! Ja!» Og dinest mora: «Hald fram med å spotta! Spott. Spott for meg»?!

Eldstesønnen Gregor, en adamittisk skikkelse som helst vil dyrke frukthagen sin («eit eplemenneske» kaller faren ham på s. 106), slutter seg etter hvert til partisanene; det samme gjør søsteren Ursula, den «dystre» eller bitre, som bestandig har følt seg forbigått og sett ned på: «De var alle imot meg, heilt frå eg var lita. Eg fann meg aldri til rettes hjå dykk. Aldri fekk eg leika med dykk. Og om eg fekk det, så lo de av meg ved fyrste høve». (s. 23) Ursula ender med å bli tatt til fange av nazistene og drept, mens Gregor overlever krigen; det samme gjør jegets mor, den lettsindige og lykkelige kvinnen som et sted betror sønnen at hun aldri i sitt liv har vært trist, at hun har en tro på «at vi alle høyrer saman, og at vi alle er gode for kvarandre, og at alt på jord, krig eller ikkje krig, er grunnleggjande godt ...»: (s. 52). Når man leser disse utsagnene, som er rørende i sin naive uskyld, vil det være vanskelig for flere av oss å la være å tenke på at Handkes egen mor, Maria, tok livet av seg i 1971, og at sønnen minnes henne i *Wunschloses Unglück*, som ble utgitt året etter.

Alle dem som faller

Men, som sagt: Man skal være forsiktig med å lese Handkes bøker for selvbiografisk. De tre onklene hans het i virkeligheten Gregor, Georg og Hans, og det var den nest eldste av dem som overlevde krigen, noe Valentin hinter om på s. 15 (Georg ble med årene Haider-tilhenger, noe som ikke nettopp styrket vennskapet mellom ham og nevøen Peter). Hverken Gregor eller hans søster Ursula kjempet på partisanenes side, skjønt det ikke er utenkelig at de kunne ha gjort det. Gregor, som det stemmer at var utdannet fruktdyrker, falt i 1942 og

fikk aldri se den elskede hagen sin igjen, og dermed fikk han heller aldri være vitne til at den, som i *Stendig storm*, ble brent ned slik at det kunne anlegges en parkeringsplass for stridsvogner der den hadde befunnet seg. Stykkets Gregor opplever det imidlertid:

Gregor: «Dei var enno unge, trea mine.»
– Eg: «Dei skreik medan dei brann, pære og epletrea, stommene så fulle av sevje, og då dei så rivna, lydte det som salutar.» – Gregor: «– som vi elles pla fyra av påskeaftan for å feira oppstoda.»

Den bitre ironien i Gregors siste replikk behøver neppe å kommenteres. Edens hage blir tilintetgjort av den moderne teknologiens høyst sekulariserte og banaliserte varianter av «kjerubene med det luende sverd», slik at det for all fremtid vil være umulig å vende tilbake dit. Eplemetaforikk og konkrete skildringer av frukten går ellers igjen flere steder i stykket, det formelig vrirler av epler her, og et av dem får rulle videre i Handkes neste stykke *Die schönen Tage von Aranjuez* (2012, oversatt av Fosse i fjor med tittelen *Dei vakre dagane i Aranjuez*), hvor dramaets to skikkelser triller et eple frem og tilbake mellom seg på bordet de sitter ved – passende nok i en hage.

Skjønt Handke setter sluttstrek ved å gi forfedrene en slags tvetydig og bisarr oppreisning, i et særegent, uventet sangnummer, er *Stendig storm* et verk om tilværelsens og politikkenes evige tapere. Da freden kommer, får slovenerne i Kärnten overhodet ikke oppleve den friheten og jevnbyrdigheten de har drømt om. Britene, som de nylig var alliert med, fortsetter sammen med øst-errikerne å undertrykke dem, mens det slovenske språket blir foraktet, om ikke forbudt. Som Gregor sier, med en henstilling på hvordan Englands nasjonalhelgen St. Georg fikk bukt med en fryktinngytende drage:

Brått herskar dei no over den frie verda, og vi, som nyleg var fridomskjemparar saman med dei, er no draken som skal nedkjempast. Og kven er med dei? Nettopp dei som vi saman nyleg hadde kjempa imot – tusen års avkom. I går, på veg heim om kvelden, snakka eg med eit

par vener, og brått vart steinar kasta mot oss, og det vart ropt til oss: dount spik jugoslav! Dis is Ostria. Og ingen av dei nye okkupertane snakkar språket vårt, og når vi vert kalla inn på kontora deira, må vi snakka via tolkar, og dei var alle i krigen saman med den tidlegare okkupanten, på denne og den andre sida av Karavankane, var dødsfiendane våre, av vårt eige folk. (s. 122)an

Dramaet befatter seg med *All that fall – Alle dem som faller* – som det heter i tittelen på et hørespill av Beckett. Men til tross for de mange eplene og Edenallusjonene, er det ikke et stykke om et syndefall – det er uskyldige mennesker som faller (i kamphandlinger og billedlig), og mens deres fall er endelig, kommer reelle syndere rett som det er helskinnet fra ugjerningene sine. En

Er det ikke på tide å gi Handke Nobelprisen?

uforglemmelig passasje skildrer en fyr som etter freden sprader av gårde med et hakekorsflagg, midt i en mengde av mennesker som stuper over ende uten å klare å reise seg igjen: «Ein hekatombe av falne ligg der stive snart» (s. 114), men fanebæreren går uførtroddet videre, etter å ha klippet ut hakekorset og det svarte omrisset med en stor saks. Slik marsjerer han inn i en fremtid som vil vite å verdsette den tidligere (ja, kanskje permanente) nazistens tjenester og la gjemt være glemt.

Som de mange sitatene i denne omtalen har vist, er Jon Fosses oversettelse glimrende; han har da også tidligere demonstrert at han har et svært godt håndlag med Handke. Et par ting grubler jeg riktignok litt over: Hvorfor er ikke de kjente linjene fra Goethes «Prooemion» (sitert av yngstebror Benjamin) gjengitt i originalens versemål og med rim? («Tida»/«utvida» kan ikke sies å rime.) Men her har også Handke selv foretatt seg noe jeg ikke

blir riktig klok på; i den velkjente sluttlinjen – «Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit» («og hvert skritt er uendelig») – har forfatteren av en eller annen grunn erstattet verbet «ist» («er») med «wird» («blir»). Om dette skyldes en glipp eller er intendert, tør ikke jeg å uttale meg om; hvis det siste er tilfellet, må jeg medgi at jeg ikke helt forstår hva som er poenget – men av vesentlig betydning er selvsagt ikke denne småpussigheten. Og da familien snakker om sangen med den oppmuntrende tittelen «Weltverdrufswalzer», i Fosses norske versjon «Verdsergringsvalsen» (s. 142) som de nå vil gjøre om til en polka, dropper Fosse den Gorgon vaktmester-aktige rimleken de morer seg med: «probieren ... musizieren ... variieren». I en sangstrofe får han til gjengjeld inn et rim («mor»/«bror») som ikke finnes i originalen. (Jeg antar for øvrig at oversetteren har irritert seg intenst over at selve fredsdatoen 8. mai 1945 både på s. 117 og 118 er blitt til 8. mai 1944, men på s. 120 er årstallet riktig.)

Ellers er det fullt forståelig at Fosse har valgt å ikke prøve å få til en slags gjengivelse av Johann Peter Hebels *Kannitverstan* («Jeg kan ikke forstå»/«Jeg forstår ikke»), ettersom fortellingen dette nederlandske uttrykket går inn i, knapt er kjent i dagens Norge og dessuten er omtrent umulig å oversette på en noenlunde meningsfull måte. Andre litterære allusjoner er blitt fint ivaretatt, som henvisningene til Eduard Mörikes vârdikt «Er ist's» på s. 121 («Ingen vår lêt lenger bandet sitt eller kva det no er, vaia gjennom lufta») eller Thomas Hardys roman *Far from the Madding Crowd* på s. 126 («Fjernt frå den rasande horden»).

Så det er bare å gratulere Fosse med en storartet innsats. Og jeg gleder meg til å se dette praktfulle dramaet oppført på en norsk scene.

Dessuten: Er det ikke på tide å gi Handke Nobelprisen? Det finnes da ikke en europeisk forfatter som overgår ham i dag.

NOTER:

- 1 Det avsluttende spørsmålsteget forekommer ikke i originalen, og jeg aner ikke hvordan det har havnet i den norske versjonen, men slikt hender nå og da, og noen stor skade er virkelig ikke skjedd.



PREMIERE
1. SEPTEMBER
Hovedscenen



NATIONAL
THEATRET

*Hvor langt er du villig
til å gå for kjærligheten?*

RENSSET

Anbefalt aldersgrense: 18 år

Av Sarah Kane. **Regissør:** Oskaras Koršunovas. **Med** Øystein Røger, Birgitte Larsen, Thorbjørn Harr, Kingsford Siayor, Tarjei Westby, Jonas Strand Gravli og Selome Emnetu.

Billetter: 815 00 811 / nationaltheatret.no

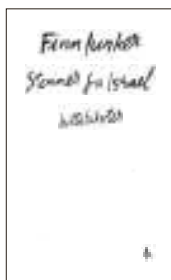


Stemmer fra Israel. *Hittetekster*

Vi trykker et utdrag av et nytt stykke av Finn Iunker. *Stemmer fra Israel. Hittetekster* utkommer i bokform på Kolon Forlag høsten 2017.



Av Finn Iunker



1

*Området ved Nablus, 2009.
Hva ble du mest sjokkert over av det som skjedde på Vestbreden?*

Ransakingene i Kifl Haris, seksti hus. Vi spredte oss ut over hele landsbyen, tok kontroll over skolen, smadret låsene. Et av klasserommene ble brukt til avhør, i et annet satt varetektfangene, i et tredje slappet soldatene av. Jeg husker at det plaget meg spesielt at vi hadde valgt en skole. Vi tok et hus av gangen, hamret på døren klokken to om natten. De var vettskremte, jentene tisset på seg av skrekk. Det var en følelse av «nå skal vi vise dem», helt fanatisk.

Fortalte de dere hva hensikten var?

Finne våpen. Men vi fant ingen våpen. Etterpå sa brigadesjefen at Shin Bet tross alt hadde funnet informasjon om noen

som hadde kastet steiner. Vi konfiskerte kjøkkenkniver. Det som sjokkerte meg mest, var de som stjal. Dette er en fattig landsby. En av soldatene sa: «For en nedtur, her er det ingenting å stjele.»

Og det ble sagt i en samtale soldatene imellom?

Etter operasjonen. De frydet seg over elendigheten de så og snakket gladelig om det. En som vi visste var mentalt syk, skrek mot soldatene, og de slo ham i hodet med geværkolben, han blødde og ble tatt med til skolen sammen med de andre. Det var en bunke med arrestordrer som bataljonsjefen hadde signert. De bare fylte inn navn og arrestårsak. En av dem jobbet tretten timer om dagen. En annen hadde blitt med en bosetter inn i Israel for å jobbe; etter to måneder ble han overlevert til politiet slik at bosetteren ikke trengte å lønne ham.

Er det noe annet som du husker fra den natten?

Det var et hus som de bare smadret. Vi har en hund som kan finne våpen, men den brukte de ikke, de bare ødela huset. Moren stod og så på og gråt, barna satt sammen med henne og strøk henne over håret. Når jeg tenker på hvor mye arbeid mamma legger ned i å stelle med hvert eneste lille hjørne i huset vårt, og så kom de bare og ødela det.

2

Ramallah, 2002.

Vi fant Qassam-raketter i minaretten til en moské, så vi brukte en nabo til å uskadeliggjøre dem.

Hva vil det si?

Vi hamret på dørene til folk og fant en som kunne gå opp til moskeen og ta Qassam-rakettene ned til oss. Jeg tror det er standard prosedyre den dag i dag å

bruke en nabo. Han her var tilbakestående.

Får dere palestinere til å sikre eksplosiver? Hvorfor bruker dere ikke roboten?

Ja, men du trenger lang tid på å frakte den dit du vil ha den.

Dette er veldig rart. Din jobb er jo først og fremst å vite hvordan man skal nærme seg eksplosiver og uskadeliggjøre dem.

Enten tar du med deg en tank og skyter mot minareten, eller så tar du med deg en nabo.

Og hva foretrakk du å gjøre?

Å ta med meg en nabo. Vi fortalte ham: «Gå opp i minareten. Der er det noen rør. Ta dem med ned til oss.»

Var du ikke redd?

Jo. Bombene er vanligvis veldig low-tech. Én liten feil er veldig farlig. Hvis du har med deg telefon, er det veldig farlig. Statisk elektrisitet er veldig farlig. Jeg vil ikke være i nærheten av slike eksplosiver uten grunn.

3

Gaza-stripen, 2008.

Det var en operasjon i et annet kompani som jeg hørte om, om en kvinne som hadde blitt sprengt. Lemmer og innvoller oppetter veggen. Men det var ikke med vilje. De hadde banket på døren hennes flere ganger, og ingen hadde åpnet. Da bestemte de seg for å bruke eksplosiver, og akkurat da bestemte hun seg for å åpne. Så kom barna hennes. Jeg hørte om det under middagen etter operasjonen. Noen sa det var vittig, og alle begynte å le. At de hadde sett mamma på veggen.

4

Siviladministrasjonen. Området ved Betlehem, 2002. Fortell om ham på panseret.

Klagen var helt dustete: En kaptein skulle ha bundet en palestinere til panseret på en jeep og kjørt rundt med ham i landsbyen. Det ga bare ikke noen mening, men rapporten stemte. Han hadde åpenbart kjørt inn i

Takua, en ganske hissig landsby, og de hadde kastet steiner på ham. Da hadde han stoppet en palestinere og bundet ham fast til panseret. Så hadde han kjørt videre, rundt omkring i landsbyen.

5

Hebron, 2002.

Det var et hus vi tok i Hebron. Og som alltid: Familien måtte flytte ned en etasje. Vi plasserte et rør i et hull i veggen, med en trakt i vår ende, sånn at vi kunne tømme blæra mens vi var der. Vi plasserte røret sånn at det pekte rett ut i bakgården, der familien hadde noen bur med kyllinger. Når faren eller ungene kom ut for å se til dem, kunne vi pisse på dem. Det var dagens høydepunkt.

Fordi ...?

Fordi det er en av de tingene du kan gjøre. Jeg husker en venn av meg – han likte å pusse tennene og vaske munnen med vann fra feltkjøkkenet, og så vente til noen passerte utenfor, sånn at han kunne spytte på dem.

6

Ramallah og Hebron, 2008 og 2009.

Det er alltid ampert. Både i Hebron og i Rantis. Det er alltid det samme med arrestene og dem vi tørker ut. De som sitter i et rom med en vakt, håndjern, bind for øynene. Vi som gir dem vann eller et pledd. De på høyresiden som sier at vi er for snille. Og så spør du deg selv om det stemmer. Om vi er for snille når vi gir dem vann eller et pledd. Det er akkurat der skillet mellom rett og galt smuldrer opp. En som du arresterer; ungen hans har ikke gjort noe, og så sitter du med følelsen av at du har ødelagt den ungen.

Hva vil det si å «torke dem ut»?

Det betyr at vi anholder dem uten formelt å sette dem i varetekt. Men det handler mer om grensene for din egen anstendig-

het. Det er veldig uklart hva det vil si å være human. Vet du, jeg har en tante som er psykolog. Hun sier at du må være helt ute av det for å forstå det. Jeg kan ikke fortelle deg hva som er rett og hva som er galt, for jeg har ikke de riktige verktøyene.

7

Området ved Qalqilya, 2006 til 2008. Etter at du ble dimmitert, hvis du skulle vurdere kompaniet ditt, vil du si at ting ble håndtert på en ordentlig måte?

Folk i mitt kompani var vanligvis veldig strenge, særlig i Reihan. I Qalqilya var vi ikke så strenge.

På hvilken måte var dere strenge? Og ikke så strenge?

Det var for eksempel en fyr som hadde en liten Mercedes lastebil, og som fraktet landbruksprodukter gjennom kontrollposten, alle slags grønnsaker i store, åpne plastfat. Vi må sveipe over fatene med magnetometeret, over dem, under dem. Ett og ett fat. Du kan også få dem til å tømme innholdet ut; så må de plukke opp alt sammen etterpå. Denne mannen hadde omtrent et tonn med seg.

Hvorfor akkurat han?

Han hadde alltid med seg en dame, og han sa at han ville gi faren hennes førti sauer hvis han fikk gifte seg med henne. Hun sa at han plaget henne, men det er bare tull. Du er ikke streng mot noen bare for det. Av og til tok vi det personlig hvis det var noen vi ikke likte. Dessuten forventes det av oss å statuere et eksempel. Av og til.

Er det en vanlig straff?

Det er en slags straff, men det hendte veldig sjelden. Akkurat her var det fordi han plaget henne.

8

Sentraladministrasjonen, 2004. Etter større operasjoner, terroristangrep – kunne siviladministrasjonen plutselig bestemme

Anmerking:

Dette stykket tar utgangspunkt i vitnesbyrd som organisasjonen Breaking the Silence har samlet inn, redigert og oversatt til engelsk fra hebraisk. Tekstene er *found material* i estetisk forstand. De er deretter oversatt til norsk og ytterligere redigert av meg, skjønt uten å endre på kjensgjerninger og uten å bryte med vitnesbyrdenes spirit. Tekstene er ikke *found material* i juridisk forstand, og de publiseres med tillatelse fra Breaking the Silence. Takk til dem og særlig til Yehuda Shaul.

Stemmer fra Israel er en frittstående del av mitt prosjekt som stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), et prosjekt som inngår i Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (PKU). Verket inngår også i mitt arbeid som husdramatiker ved Dramatikens hus, der jeg har hatt gleden av å bearbeide tekstene sammen med skuespillere. I en tidlig fase deltok Tarjei Westby, Sarah Macdonald Berge, Trine Wiggen, Hauk Heyerdahl, Ole Johan Skjelbred og Trine Falch; senere har også andre lest og kommentert: Ine Wilmann, Bartek Kaminski, Silje Størstein, Rolf Kristian Larsen, Valborg Frøysnes og Herbert Nordrum. En stor takk til dem alle.

seg for å straffe hele den palestinske befolkningen?

Det er da helt vanlig, er det ikke?

Husker du spesifikke ting?

Nei, men det er ikke straff av sivile. Det kalles å begrense sivil bevegelse.

Som for eksempel?

Som for eksempel å gi færre tillatelser til å besøke Israel, når vi ikke finner på noe annet. Eller forandre åpningstidene på kontrollpostene der de frakter over varer. Eller slutte å overføre penger. Det høres kanskje ubetydelig ut, men det har konsekvenser.

Hva har dette med siviladministrasjonen å gjøre?

Siviladministrasjonen godkjenner pengeoverføringene mellom banker, fra palestinsk bank til palestinsk bank, fra utenlandsk bank til palestinsk bank, fra israelsk bank til palestinsk bank.

Sa du ikke nettopp at dette ikke var en straff?

Det er ikke straff. Straff vil si å nekte frakt av brød, mel, olje, egg. Det er straff, og det skjedde aldri. Penger er ikke livsviktig, og jeg snakker ikke om å holde tilbake penger i ukevis. Det ville ha vært et humanitært problem, og det skjedde aldri. Så vidt jeg vet.

9

Gaza-stripen, 2005.

Det handler mest om straff. Det er det jeg hater mest. «De gjorde dét mot oss, vi gjør dette mot dem.» Er du klar over hva en blokade til sjøs innebærer? Det er ingenting å spise et par dager. For eksempel kunne det være et angrep på Netanya, og så innfører vi en fire dagers blokade over hele stripen. Ingen båter har lov til å legge fra. En patruljebåt settes ved inngangen til havnen; hvis de prøver å dra ut, skyter vi mot baugen. Vi sender også ut kamphelikoptere. Det er sjelden de skyter, for de er der mest for å skremme folk. Plutselig har du en Cobra rett over hodet som hvirvler opp ting rundt deg. Vi samarbeidet en god del med helikoptere.

Hvor vanlig var det med slike blokader?

Veldig vanlig. Jeg vil ikke si at det var mer enn en gang i måneden, men det kunne hende at det skjedde tre ganger i en måned, og så tre måneder uten. Det kommer an på.

Hvor lenge varte blokadene? Var det fire dager du sa?

Jeg husker ingen som varte lenger enn fire dager. Da ville de ha dødd, og det tror jeg IDF forstår. Sytti prosent lever av fiske. De har ikke noe valg. Det er hele familier som ikke får noe å spise et par dager på grunn av blokadene. De eter brød og vann. Som i Holocaust.

10

Området ved Qalqilya, 2006 til 2008. Kunne man krysse ved kontrollposten Zufim til fots, eller var denne bare for kjøretøyer?

De kunne krysse til fots.

«Det er veldig uklart hva det vil si å være human. Vet du, jeg har en tante som er psykolog. Hun sier at du må være helt ute av det for å forstå det. Jeg kan ikke fortelle deg hva som er rett og hva som er galt, for jeg har ikke de riktige verktøyene.»

Fra Stemmer fra Israel

Kunne de bevege seg fritt?

Ja. De måtte sjekkes først, men de kunne bevege seg helt fritt. Selvsagt. Kontrollposten Zufim var åpen hele døgnet hvis du bodde der. Slusen for landbruksprodukter er vanligvis bare åpen på visse tidspunkter. Dessuten er det en egen bygning der de sjekker folk som vil krysse til fots.

Kunne fastboende krysse ved Zufim?

Det kunne de. Det er litt vagt.

Du fortalte meg at det var satt opp

blokader mellom de palestinske landsbyene, Azun-Atma og Beit Amin.

Det er som i Hawwara, helt bingo. Det er ikke er noe gjerde som forhindrer folk som bor i Azun-Atma å ta seg inn i Israel. Hvis de drar fra landsbyen – det kan de ikke, for det er forbudt fordi de er palestinere, men hvis de gjør det, regnes de som papirløse. Vitsen med hele kontrollposten er å forhindre palestinere uten tillatelse å besøke Azun-Atma, eller å ta en som er etterlyst hvis han vil dra dit.

Så hvis noen som ikke bor fast i Azun-Atma – kan han dra dit?

Nei.

11

Åsene sør i Hebron, 2001.

Det er en kontrollpost sør i ad-Dhahiriya som palestinere må krysse for å komme på jobb i Beer-Sheva. Flere titalls palestinere hver dag, mange til fots. En av offiserene ville at vi skulle sørge for orden. Når noen ikke stod helt på linje, skjøt han i luften. En annen gang bare banket han opp en fyr. Han traff ham i ansiktet med kolben på maskinpistolen, sparket ham i skrittet, spyttet på ham, skjelte ham ut. Rett foran ungen hans.

Var han fra ditt kompani?

Ja, men det var flere. En var med oss i to uker bare for å banke opp arabere. Hvis de ikke gjorde akkurat som han sa, hvis de ikke var fullstendig underdanige med en gang, slo han dem i knærne, i magen, i hodet, og de som ikke svarte med en gang – «Hvor er ID-en din?», som sånne gangstere som banker opp folk, «Hvor er du fra?» –, alle som så litt snåle ut, fikk gjennomgå. Jeg snakker ikke om de som skyter på arabere som stikker av. Jeg snakker om de som banker opp arabere. Det var helt idiotisk.

Og når du er vitne til det, så ...?

I dag ville jeg ha stoppet det. Men formelt er det helt i orden. Å banke opp en araber, kødde med ham, rette våpenet mot ansiktet hans og så skyte i luften – alt er greit. De fleste er ordentlige folk, men det er alltid noen som bestemmer seg for at i dag skal de banke noen. De snakker helt åpent om det, tar bilder. En palestinert satt de ned i spagaten og bandt ham fast og fotograferte det.

Finn Iunker, 7. juni 2017

NUUK NORDISK KULTURFESTIVAL 2017

16—21 October

Nuuk, Greenland

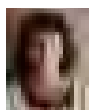
nuuknordisk.gl

De Utvalgte (Oslo), Geumhyung Jeong (Seoul), Anemarie Ottosen (Nuuk) & Akse Petterson (Helsinki), Dalija Acin Thelander (Stockholm), Maliina Jensen (Nuuk) & Ruth Montgomery-Andersen (Nuuk), Ruska Ensemble (Helsinki), Daina Ashbee (Montréal) & Pieter Ampe (Gent), Mette Edvardsen (Brussels), Heine Avdal (Brussels) & Yukiko Shinozaki (Brussels), Tormod Carlsen (Oslo) & MajBritt Bech (Nuuk), Kristin Ryg Helgebostad (Oslo) & Ingeleiv Berstad (Oslo), Benjamin Vandevall (Brussels) & Yoann Durant (Stockholm), Dana Michel (Montréal), Kim Simonsen (Tórshavn), Joar Nango (Tromsø), Håvard Anrhoff (Tromsø), Eystein Talleraas (Oslo), Josef Tarrak (Nuuk), Julie Hardenberg (Nuuk), Inuk Silis Høegh (Nuuk), Zacharias Kunuk (Igloolik), Amanda Kernell (København), Pipaluk K. Jørgensen (Nuuk), Jóhan Martin Christiansen (Tórshavn & København), Niviaq Korneliussen (Nuuk), Erik Lundin (Stockholm), Athena Farrokhzad (Stockholm), Sørine Steenholdt (Nuuk), Nina Kreutzmann Jørgensen (Nuuk), Uyaraq (Nuuk), Dj Orion (Helsinki), Dj Shub (Toronto), Tinne Zenner (København), Inuuteq Storch (Sisimiut), Ole Kristiansen (Aasiaat), Vanbot (Stockholm), Sturle Dagsland (Stavanger), Knut Ove Arntzen (Bergen), Birgit Kleist Pedersen (Nuuk), Miki Jacobsen (Nuuk), Martin Brandt Hansen (København), Nunatta Isiginnaartitsisarfia – The National Theatre of Greenland (Nuuk) and more



Patricia «fra slaktehusene»

(Cadiz/ Santa Clara): – Vi trenger den kunstneriske dimensjonen i fredsprosessen, fordi vi trenger fortellingen om det som har skjedd, sier Patricia Ariza, skuespiller og regissør i kolombianske la Candelaria. I vinter mottok Ariza en spansk menneskerettighetspris, i hjemlandet Colombia har hun blitt beskyldt for å bruke teater som dekke for å propagandere for Farc. Denne samtalen er basert på to møter, senest under festivalen Magdalena sin Fronteras på Cuba i januar 2017.



Av Grethe Knudsen



og Geddy Aniksdal

PATRICIA ARIZA ER skuespiller, regissør, dramatiker, dikter og politiker – og kanskje det nærmeste vi kan komme til en levende legende i den latinamerikanske teaterverdenen. La Candelaria, som hun var med å starte for 50 år siden sammen med Santiago Garcia, regnes av mange som Latin-Amerikas viktigste teatergruppe. De har stått i spissen for «den nye teaterbevegelsen»¹, som oppsto på 60-tallet, fram til i dag. Og er spesielt kjent for sin kollektive måte å skape teater på, som blir kalt *creación colectiva*.

Patricia Ariza har utviklet en metode for å oppmuntre margina-

liserte grupper til å bruke kunsten for å bli hørt og nå fram med sine krav. Hun legger mye større vekt på å arbeide i periferien enn å få anerkjennelse i kulturelle og politiske kretser. Hun har lyktes i å gjøre de «såkalt» marginaliserte, som hun alltid passer på å kalle dem, til hovedrolleinnhavere både på scenen og i politiske bevegelser. I Colombia er kampen for en rettferdig fred det aller viktigste nå.

Patricia forteller at dette arbeidet begynte ved en tilfeldighet. I La Candelaria var det en skuespiller, en veldig god skuespiller, som fikk psykiske problemer. Familien

klarte å ta vare på ham opp til et visst punkt, men så ga de opp og forlot ham. Han havnet på gata, ble narkoman, og mistet alt – inkludert tennene sine. En dag oppsøkte han Patricia og sa at han ville at hun skulle lage en forestilling med ham.

– Han var veldig dårlig, så dårlig det er mulig å bli. I begynnelsen var jeg litt redd, ikke for ham, men for at jeg skulle kaste bort tida, for jeg er jo verken psykolog eller psykiater. Så jeg var redd for at det ikke ville tjene til noe. Men vi forsøkte og vi klarte det. Det å være skuespiller er ikke noe man glemmer, det er som å sykle, ikke sant? Han gjorde



Skuespiller, dramatiker og regissør Patricia Ariza. Foto: Katharina Barbosa Blad

Patricia Ariza og Grenland Friteater / Grenland Friteater ble kjent med Patricia Arizas teaterarbeid på slutten av 80-tallet gjennom internasjonale treff i the Magdalena Project. Deretter samarbeidet de tett i 2005-2011 om et teaterprosjekt for og med internt fordrevne kvinner i Colombia, støttet av den norske TV-aksjonen gjennom FOKUS. Grethe Knudsen og Geddy Aniksdal møtte henne igjen på den Iberoamerikanske teaterfestivalen i Cadiz i oktober 2016 og på festivalen Magdalena sin Fronteras i Santa Clara, Cuba i januar 2017.

Creación Colectiva / Begrepet *Creación colectiva* oppsto med gruppa Libre Teatro Libre i Argentina. De forlot teaterutdanninga ved universitetet i protest, og stilte spørsmål ved alt. De var svært anarkistiske, og hadde aldri en regissør eller kunstnerisk leder. Med stor sans for humor, gikk de løs på det de så som en historisk forpliktelse til å forandre det samfunnet de levde i. Gruppen besto i fem år, og ble svært berømte. De inspirerte mange kjente latinamerikanske grupper, som Teatro Experimental de Cali (TEC), Cuatro Tablas og La Candelaria i Colombia, og Yuyachkani i Peru. Santiago Garcia fra la Candelaria har utviklet begrepet videre og har skrevet flere bøker om emnet.

noen biter av ting han tidligere hadde gjort her på teatret, og så limte vi det sammen. På premieren kom han med en ny tannprotese, men den måtte han ta ut der og da, fordi han ikke kunne snakke med den i munnen. Det ble en formidabel forestilling! Han inviterte kjenninger fra gata, og ikke lenge etter, kom de for å spørre om jeg kunne lage en forestilling med dem også, sier hun.

Skuddsikre vester

Vinteren 1991 oppdaget Patricia at navnet hennes sto på en liste over treogtredve personer, som ble regnet som militære mål for de paramilitære døds-skvadronene. Patricia Ariza hadde vært med på å stifte partiet Unión Patriótica (UP), og satt på denne tiden i partiledelsen, med ansvar for kultur. Dette var like etter massakrene på UP på slutten av åttitallet. Truslene fortsatte. Og når truslene ble en hard realitet, forsto hun at hun kunne bli neste offer.

Naboene ba henne flytte fra lei-

«Ofrene er ikke sjuke, det er samfunnet som er sjukt. Man må forsøke å gjøre ofrenes smerte om til styrke.»

ligheten der hun bodde, i sentrum av Bogota, og vennene hennes ba henne søke beskyttelse fra myndighetene. Hun flyttet til en dekkleilighet og mottok en skuddsikker vest, som hun måtte ha på seg døgnet rundt. Ikke særlig praktisk for en skuespiller! Men Patricia, som alltid har hatt sans for det estetiske i hverdagen, pyntet den med paljetter og broderte blomster.

Med denne hippie-vesten reiste hun til byen Vistahermosa i distriktet Meta, den 21. februar, hvor partimedlem og borgermestercandidat Hugo Cañon var blitt truet av en paramilitær gruppe – og

hun tilbød ham vesten sin, men først tok hun av pynten. Samme dag ble Cañon drept, med vesten på.

Hun har seinere blitt anklaget av statsadvokaten for undergravende virksomhet mot samfunnet, og beskyldt for at hennes kunstneriske virke egentlig var et dekke for propaganda for FARC. Hun har mottatt trusselbrev fra den paramilitære gruppa «Svarte Ørner», funnet slagord på inngangsdøra til teateret, og funnet seg selv på lister hos sikkerhetspolitiet. I 2009 begrunnet de dette med hennes bakgrunn som hippie og *nadaist*². Hun svarte med å lage en stor fest der alle var kledd som hippier!

Men på åttitallet, da hun begynte å arbeide med de «såkalte» marginaliserte, gikk truslene hardt inn på henne. Hun var på bunnen, veldig deprimerert og veldig dårlig, forteller hun.

– *Var det fordi du hadde mistet venner og politiske kampfeller?*

– Ja, og jeg gikk gjennom en ganske farlig depresjon. Jeg holdt på å miste interessen for alt, også teatret. Jeg var borderline, i forhold til alt. Vi holdt på å lage en forestilling som skulle hete *Hamlet fra slummen*, med denne vennen fra gata. Men han døde under prøvene, fordi det ikke var noe igjen av lungene hans. Så kom altså alle disse andre, gutta fra gata, hele 45 stykker, som jeg fullførte forestillingen med. Og det var min psykoanalyse. Det var som å dykke ned i den totale redsel, for dette er mennesker du er redd for, ikke sant? Men de reddet meg. Jeg burde få noen til å hjelpe meg med å forstå hva som skjedde der. Det var merkelig, og fantastisk!

– *Og hva handlet forestillingen om?*

– Om livet på gata. Men jeg lagde ikke forestillingen for at de skulle bli gode mennesker. Jeg laget den for at de skulle få snakke om hvem de er.

Etter dette fulgte Patricia opp med en opera som var laget av rappere fra gata, *Opera Rap*. Uteliggerne ble fascinert av dem, og rapperne underviste uteliggerne.

– Men det er klart at dette ble veldig farlig. Ikke på grunn av menneskene, men på grunn av området der de oppholdt seg, el Cartucho. Her ble det handlet med både narkotika og våpen i stor stil, forteller Patricia. I dag er dette området revet.

– *Det fins noen grenser?*

– Det er noen grenser som ikke kan krysses. Det finnes en indre sirkel, de som beskyttes av det vi pleier å kalle «haier» eller «alligatorer», fordi det svarer til hvordan slottsherrer hadde ville dyr i vollgravene rundt slottet til å beskytte seg med. Disse menneskene begynte å tro at jeg var en svært farlig person, og denne ekstra risikoen kunne jeg ikke ta. Gatefolka begynte å oppsøke meg hjemme. For eksempel en fyr som hadde en kniv stukket i ryggen, og som skreik: «Ta ut kniven, ta ut kniven!». Jeg fulgte folk på sjukehus, og tok med noen av jentene til abortklinikker. Santiago Garcia (grunnlegger og kunstnerisk leder i Teatro Candelaria) sa at det kom til å gå med meg som med Den hellige Johanna fra slaktehusene³.

– *På den tida hadde du ei lita datter også?*

– Jo, Catalina, som gikk på skole på Cuba, sier Patricia.

Patricia og flere andre kvinner fra Teatro La Mascara måtte i en periode på åttitallet oppholde seg i eksil på Cuba og El Salvador. Hun viser ofte stolt fram et foto av seg selv med Fidel Castro, et foto som har fast plass på kjøkkenet hennes i Bogota.

Teatrets betydning i fredsprosessen

Patricia Ariza organiserer flere festivaler i året. Festival Alternativo – som arrangeres parallelt med den store, internasjonale og iberamerikanske teaterfestivalen i Bogota – og en festival som heter Mujeres en Escena, Kvinner på scenen. Her blander hun alltid profesjonelle utøvere med ikke-profesjonelle, ofre for konflikten, gutta fra gata eller de unge rapperne.

– Utfordringen er å viske ut forskjellen. For det er jo opplagt at det blir lagt merke til om en trent skuespiller står på scenen sammen med en person uten teatererfaring. Derfor må man finne ut hva denne personen kan gjøre. Kanskje én synger helt vidunderlig, rappere kan snurre på hodet på en måte som ingen profesjonelle skuespillere klarer. Og en skuespiller kan ikke gi et vitnesbyrd på samme måte som et direkte offer for konflikten kan, sier hun.

Det er ikke det samme å rehabilitere kvinner og menn. Mange kvinner, som



Fra en parade i Bogota 2011, mødre med fotografier av savnede sønner, Patricia Ariza i midten.

har vært utsatt for grusomme overgrep, kan utvikle seg til å bli lederskikkelser, forteller hun. I 2008 ble 18 ungdommer fra en fattig kommune like sør for Bogotá, drept av hæren og kledd ut som geriljasoldater. Det man kaller «falsos positivos». På tross av at det førte til en skandale da nyheten slapp ut, venter mødrene deres fortsatt på at de som var ansvarlig for drapene skal bli dømt. Patricia Ariza har jobbet med mødrene fra Soacha i flere år, gjennom organisasjonen ICC, og utviklet et teaterstykke der de forteller om hvordan de mistet sønnene. En av mødrene fra Soacha var kandidat til Nobels fredspris i 2016.

– Arbeidet med ofrene har forandret oss. Og da er spørsmålet hvem som er sjenerøs overfor hvem? Det strømmer på med NGO'er i Colombia nå. De vil redde, og «kurere» ofrene. Men ofrene er ikke sjuke, det er samfunnet som er sjukt. Det man må forsøke, er å gjøre ofrenes smerte om til styrke. Det er det som er viktig. Men vi ser også at det er noen som gjør seg til ofre, og faktisk lever av rollen som offer.

Flere tusen medlemmer av Farc-geriljaen skal gi fra seg våpnene på 23 avtalte steder rundt i landet innen 1. juni i år. Så skal geriljakrigrerne gå igjennom en rehabiliteringsprosess på de samme stedene. Noen er født i geriljaområdene og har ikke noe annet sted å gå til. Mange har brutt båndene til familien sin, fordi familien ellers kunne bli drept. Patricia er overrasket over de kvinnelige geril-

«Kunsten og politikken kan være gode venner hvis de forstår at de er forskjellige. Filosofisk kan de være sammen.»

jasoldatene, som er villige til å reise tilbake til geriljasonene, hvor de tidligere opererte med våpen, for å fortsette med fredelig, sosialt og politisk arbeid blant befolkningen. – Og glem ikke at geriljasoldatene kan utrolig mye, sier hun.

– *Hvilken rolle kan teateret spille i fredsprosessen framover, tror du?*

– Det viktigste er å få til fred, nei, BYGGE freden. Vi kjemper for at regjeringa skal oppfylle og gjennomføre fredsavtalen med Farc. Så må det vedtas nye lover som for eksempel gir kvinner rett til å eie jord, og som fremmer kvinners deltakelse i politiske prosesser. Den sosiale ulikheten må minskes; det må skje noe med systemet, med samfunnsstrukturen. Vi trenger den kulturelle dimensjonen i fredsprosessen, og kunstnerne har begynt å mobilisere. Dette er veldig viktig, fordi Colombia trenger fortellingen om det som har skjedd. For

øyeblikket eksisterer den bare som fragmenter. Kunsten når andre steder enn politikken. Den når fram til fantasien, til følelsenes univers. Derfor krever vi av regjeringen at kultur og kunst blir inkludert.

– *Hvorfor ble det flertall for nei i folkeavstemninga?*

– Det var masse skremselspropaganda. De evangeliske menighetene, som samler 20 prosent av befolkningen, skremte folk med å hevde at fredsavtalen var en trussel mot familien, i og med at fredsavtalen nevner rettigheter til seksuelle minoriteter. *Telenovela*ene (såpeoperaene) hadde også stor påvirkningskraft. Dessuten er venstresida og sivilsamfunnet redde, og det med god grunn. De paramilitære er ikke demobilisert, og ledere for bondeorganisasjoner og fagforeninger blir fortsatt utsatt for attentat. Hvem vil ta over når geriljaen trekker seg ut? Kommer de paramilitære inn? Hvordan skal nyfordelingen av jorda skje? I områder hvor folk har blitt fordrevet, er det store plantasjer med palmeolje eller kvegfarmer. Kan denne jorda deles ut til de som dreiv den tidligere? Noen stemte faktisk «nei» fordi de mente at det er tryggere at ting fortsetter som før, med geriljaen tilstede som beskyttelse mot de paramilitære.

Jeg mener det må skapes mobile fredsuniversiteter, fredsskoler, for å styrke sivilsamfunnet i disse områdene. Å gi menneskerettighetsforkjempere en universitetstittel kan faktisk beskytte

dem mot drap. Vi må ut på landsbygda der konflikten er sterkest.

Regjeringa vil isolere og marginalisere venstresida. Men det er heldigvis mer internasjonal oppmerksomhet nå. Mange øyne som ser mot Colombia – noe som ikke var tilfellet på åttitallet. Så vi er håpefulle. På militærpsykehuset i Bogotá ligger det nå bare én såret soldat!

– *Hva mener du om begrepet «politisk kunst»?*

– Det er en forskjell mellom kunstnerisk og politisk praksis. Jeg driver med begge deler. I politikken arbeider jeg for konsensus, for fred i Colombia. I kunsten jobber man mer med det enkelte og individuelle. Kunsten og politikken kan være gode venner hvis de forstår at de er forskjellige. All kunst er et frihetsuttrykk, og det er politikken også. Derfor kan de være solidariske bare man forstår at gjennomføringen er forskjellig. Filosofisk kan de være sammen.

«Creacion colectiva»

I 2016 feiret Candelaria 50-årsjubileum, blant annet med den nye forestillingen *Camilo*, som er oppkalt etter den salvadoranske presten Camilo Torres, som også feirer 50 år – som død. Han ble grepet av frigjøringsteologien, og for å kunne leve etter Guds ord ville han tjene fattigfolk her og nå. Han gikk inn i geriljaen, og ble drept i den første trefningen han var med på. Teatret har også tatt opp igjen eldre forestillinger, regissert av Santiago Garcia.

– Vi gjorde en performance hvor vi tok med oss kake til Plaza de Bolivar, utkledd som klovner. Og så delte vi ut kake, til de som bor på gata, til alle.

– *I programmet til Camilo står det: Creación colectiva. Regi: Patricia Ariza. Dette med creación colectiva er noe dere legger stor vekt på, er det et konsept, en arbeidsmetode?*

– Det er både en filosofi og en metode, som handler om å skape noe sammen: At skuespillerne ikke bare tolker, men også har et eierskap til meningen med et teaterstykke.

– *At de arbeider autonomt, ikke sant?*

– En relativ autonomi, ikke absolutt; til det har vi regissøren. Men vi legger stor vekt på skuespillernes intui-



Fra premieren på *Camilo* på la Calenderia, 2016, Patricia Ariza i midten.

«Framtida er i dag. Det er som med freden. Hvis det ikke er fred nå, så fins den ikke»

sjon i improvisasjonsarbeidet. Først improvisasjoner, så kommer analysen. Det er en etappe for *creación colectiva*, og en annen etappe for å føye det hele sammen. Hvis ikke hadde vi aldri blitt ferdige med å lage forestillingen.

– *Kan du forklare litt mer om hvordan dere går fram i creación colectiva, for eksempel i Camilo?*

– For eksempel foreslo jeg temaet Camilo, og gruppa aksepterte det. Så gikk vi i gang med et forarbeid på selve temaet. Vi studerte hvem denne personen var, leste talene hans, vi studerte biografiene som er skrevet om ham, og snakket med folk som kjente ham.

– *Hele gruppa?*

– Hele gruppa. Obligatorisk. Her opererte vi ikke som kunstnere, men som en akademisk gruppe, en studiesirkel. En god venn av oss, som har studert La Candelaria, bruker betegnelsen informert intuisjon. Fordi så går du videre og improviserer over Camilo. Deretter blir improvisasjonene klassifisert. Vi deler

oss opp i grupper som improviserer over ulike temaer, og så ser vi på hverandres improvisasjoner og beskriver hva vi ser.

– *Huske?*

– Nei, bare beskrive, fra et nullpunkt, som et barn. Fordi én ting er hva skuespillerne ønsker å vise, og noe annet er det de faktisk viser. Etterpå kommer analysen. Man må holde kjeft og lytte til den andre gruppa. Hva de sier, hva de tenker om din improvisasjon. Hva den snakket om. Om den var hermetisk eller altfor eksplisitt. En improvisasjon skal aldri kritiseres, bare bli analysert. Regissøren skriver alt ned, og snakker til slutt om hva som er mest relevant for henne.

– *Informert intuisjon. Det er interessant.*

– Det er veldig viktig. Når en danser gjør en improvisasjon, så har hun allerede en informasjon i kroppen sin og kan opprettholde en distanse til temaet. Når en av kvinnene som er offer i konflikten gjør en improvisasjon så har hun også en informasjon, kroppen hennes improviserer allerede, og den vet hvordan den skal gjøre det. Selv om du ikke tenker over det så er det der, i kroppen din.

Framtida for la Candelaria

– *I forestillingen så vi at det var nye skuespillere i La Candelaria. Unge folk. Er dette en ny fase?*

– Santiago har blitt gammel og regisserer ikke mer. Det er en tragedie, fordi

han hører til en generasjon av sterke maestroer, som Eugenio Barba. De er gode mennesker, men svært påtrengende og dominerende ...

– *Konservative?*

– Autoritære. Selv om de ikke ønsker det. Men dette er kulturen. Fordi de var pionerer og de fikk den rollen. Men selv tilhører jeg ikke denne kulturen. Dermed sto la Candelaria foran et sammenbrudd, fordi selv om dette er gamle mennesker, så er regissøren uerstattelig. Som i Odin Teatret. Barba er Barba, og ferdig med det. Så bestemte vi oss for at flere skulle regissere og lot tre medlemmer lage hver sin forestilling. Rafael Giraldo *Cuerpos gloriosos*. Cesar Badillos *Si el río hablara*, og min *Soma Mnemossina*, som også er en honnør til Santiago, som er med på video. Deretter laget vi en forestilling med alle sammen, *Camilo*.

– *Det er første steg på en ny vei, ikke sant?*

– På en ny etappe. Men nå kommer det enda en, når jeg trekker meg ut, og overlater en annen i gruppa å regissere, for første gang på la Candelaria. Mange av de toneangivende friteatergruppene som oppsto utenfor institusjonene på 60-tallet, nærmer seg sine 40-, 50- og 60-årsjubileer. Grunnleggerne faller også av naturlige årsaker etter hvert fra. Gruppens videreføring eller avvikling er derfor aktuelle spørsmål.

– *La Candelaria er en gruppe som baserer seg på kunstnerskapet til hver og en av grunnleggerne, ikke sant? Og når grunnleggerne en etter en forsvinner, hva tenker dere om framtida?*

– Jeg tenker ikke på framtida. For i kunsten er det veldig vanskelig å forutbestemme. Jeg kan tenke på framtida til huset mitt: Hvis jeg dør, vil en del av det gå til Carlos min samboer, en annen del til Catalina, min datter. Dette kan jeg planlegge. Men framtida til la Candelaria, nei, den jeg har ingen anelse om. Barna til Picasso studerte kunst, men vi har ikke sett noe til deres arbeid. Ingen ny Picasso. Ikke for å sammenlikne meg med Picasso, men dette kan ikke arves. Det som kan arves er institusjonen, ikke sant?

Patricia har heller ikke sans for det medlemmene av Odin Teatret i Danmark og Yuyachkani i Peru sier, at teatergruppa dør med dem.



Fra forestillingen *Camilo*. Fra venstre: Adelaida Otalora, Luis Hernando Poli Forero, Norah Gonzales. Foto: Francesco Corbellata.

– Det er ikke viktig for meg om la Candelaria dør med meg, eller lever videre med de andre.

– *Er det etter din mening slik at framtida er i dag?*

– Framtida er i dag. Det er som med freden. Hvis det ikke er fred nå, så fins den ikke. Ferdig med det. Og landet vil kanskje gå inn i en krig i hvem veit hvor mange år. Dette har bekymret meg mye, jeg ble faktisk sjuk av det, da det ble nei i folkeavstemninga. Jeg hadde jobbet som et udyr. For freden. Folk bekymrer seg mye for framtida nå. Det viktige nå er å se om vi kan få til fred. Det er vanskelig, fordi alle de sosiale tiltakene til denne regjeringa motarbeider freden. Og vi kan ikke gå ut med kritikk av de sosiale tiltakene nå, for da ender vi opp med å alliere oss med det ekstreme høyre, som vil rive ned freden. Derfor er det en ubehagelig og vanskelig situasjon. Forvirrende. Men, men.

– For sju år siden lagde jeg en improvisasjon på gata. Jeg var kledd som en gammel dame som hadde hvitt hår helt ned til anklene. Jeg satt i en rullestol og trillet rundt i gatene. Santiago var fortsatt aktiv regissør og skuespiller da. Vi var tre skuespillere fra La Candelaria: Pacho Martínez, Nohra Ayala, og jeg – og alle var gamle, gamle, gamle. Performansen startet med at vi hentet Pacho ut fra sjukehuset. Han kom med krykker og jeg i rullestol. Vi spilte at vi feiret åttiårsdagen til la Candelaria, og så kom-

mer vi til teaterlokalene til la Candelaria og banker på døra. Og ingen kjenner oss igjen. Det er ikke noe teater i de lokalene mer. Forstår dere? Vi sier: «Dette er vårt teater». Men får til svar: «Hvem er dere?»

Cádiz, Spania, oktober 2016, og Santa Clara, Cuba, januar 2017

FOTNOTER

- 1 Movimiento Nuevo Teatro. Bevegelsen, som startet på 1950-tallet og varte til utpå 70-tallet, brøyt med det eksisterende teatret, som stort sett kopierte tradisjonelt europeisk salongteater. Teatro La Candelaria laget egne forestillinger med nasjonal appell, organiserte seg som et gruppeteater og utviklet arbeidsmåten *creación colectiva*. De sto for en søken etter et nytt uttrykksspråk og produksjon av bilder fra den colombianske virkeligheten, som kunne gjenkjennes av publikum. Dette arbeidet samt produksjon av teoretisk materiale utgjorde en virkelig skole for skapende teater i hele Latin-Amerika.
- 2 Nadaismen: En avantgardistisk strømning og litterær bevegelse som oppsto på 50-tallet, en latinamerikansk versjon av eksistensialismen. «Nada» betyr ingenting på spansk. Opponerte mot den etablerte akademiske kulturen, mot kirken og borgerskapet i Colombia.
- 3 Johanna fra slaktehusene: Henspiler på *Den hellige Johanna fra slaktehusene* av Bertolt Brecht, ca 1930. En moderne parafrase over Jeanne D'Arc.
- 4 Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Dannet i 1969 som organisasjonen for gruppeteatrene i den nye teaterbevegelsen i Colombia. CCT består av uavhengige teatergrupper og -arbeidere over hele landet. CCT har en lang historie i organisering av kulturbevegelsen med tilknytning til den sosiale bevegelsen og har jobbet for å stryke og støtte noen av Colombias mest marginaliserte og utstøtte grupper, som urbefolkning, svarte, gatefolk og internt fordrevne. CCT har lenge hatt et eget arbeid med kvinner, gamle og unge. Nå er de opptatt av voldsituasjonen på landsbygda og kampen for fred. CCT har organisert mange store politiske performance'er på Plaza Bolívar, midt i hovedstaden Bogota. Organiserer flere årlige store alternative teaterfestivaler bl.a. *Mujeres en escena* (Kvinner på scenen).

Anekdotisk om det umulige teateret

I høvet Odin Teatret sitt 50-årsjubileum i Holstebro tek Elsa Kvamme oss med på ei interessant, men ufullendt dokumentarisk reise.



Av Elin Høyland

Det Umuliges Kunst
/ Manus og Regi: Elsa Kvamme. Produksjon:
Alert Films v/Elsa Kvamme 2017.

HISTORIA OM DET legendariske Odin Teatret er ei fascinerande forteljing, om kva teater er og kan vere, og kva som driv dei som driv det vidare ofte tross seige motkrefter, og kvifor det i det heile interesserer oss som kunstform. Teateret – denne mest umulige kunstforma av dei alle som dokumentarfilmen *Det umuliges kunst* indikerer?

Regissør Elsa Kvamme gir oss ingen inngåande utforsking av dette emnet i seg sjølv, men rører ved det først og fremst gjennom omvegane Odin Teatret har gått for å bli det dei har blitt. Filmen tek oss med andre ord inn i historia gjennom eit via negativa prisme, som ikkje etterlet oss dårleg underholdne men heller ikkje så opplyste, eller innvidde, som i alle fall denne sjåaren tykkjer materialet innbyr til. For som heller aldri blir direkte uttalt eller diskutert i filmen (men muligens teken som ei sjølvfølgje); med

Odin Teatret blir teateret ikkje berre *det umuliges kunst*, men like mykje ei *livsform* som via dybdeforskning på teateret som uttrykksform, OG gjer det til eit *mulighetsrom* med ringverknader på samfunnet rundt.

Reise-dramaturgi

I filmens første scene møter vi Kvamme sjølv som er på veg til Kvamme sjølv som er på veg til 50-årsmarkeringa for Odin Teatret i Holstebro, i 2016, medan ho introduserer Odin Teatret sin særeigne pionerstatus som eksperimentell frigruppe. Deretter går ho direkte til Oslo i 1964 og setter opp ein kontrast mellom slik verda såg ut for henne, då som tiåring, og det teateret Eugenio Barba allereide var i ferd med å skape, i eit tilfluktsrom på St. Hanshaugen, utan nærare forklaringar av korleis det gjekk til. Men me blir presentert for vennskapet som opp-

står mellom forfattar Jens Bjørneboe og Eugenio Barba og korleis det blir nøkkelen for Barba sin oppstart av ei eiga teatergruppe (som riktignok Teater-Norge ikkje klarte å romme, eit tema Kvamme ikkje går nemneverdig inn på her). Han har ikkje fått innpass i det offisielle teateret, men jobba som både søppelmann og som blikkenslager. Me blir og presentert for Else Marie Laukvik og Torgeir Wethal, som er dei to norske skodespelarene som har vore med Odin Teatret frå starten, i korte glimt. Så er det tilbake til Elsa Kvamme som og sjølv var med på eit relativt tidlig tidspunkt og gjekk i lære hos Barba og var med på Odin Teatrets reise til Italia i 1974, deretter «ble hun forelsket og ville gå mine egne veier», seier Elsa Kvamme sjølv i filmen.

Så er ho i filmen framme i Holstebro, kor ho møter Barba som



Eugenio Barba i tilfluktsrommet på St Hanshaugen. Odin Teatret sitt første prøvelokale. Stillbilde frå filmen *Det umuliges kunst*, regi: Elsa Kvamme 2017.

er i ferd med å avvikle jubileumsarrangementet. Men samtalanene med Barba blir presentert i relativt korte klipp, og ofte utan substansielt fokus på korleis han utvikla sin teaterpraksis. Fokuset ligg i større grad på anekdotiske tilbakeblikk, ikkje minst på historien om korleis Holstebro trakk til seg Odin Teatret og korleis Odin Teatret klarte å bli der – som jo og er ein interessant del av historia: ein liten dansk by, pietistisk, i følgje Barba sjølv i filmen, rommer brått Nordens første offisielle *Teaterlaboratorium*.

Til lett irritasjon får me heller ingen vesentlege innføringar i kva dette bestod i for Barba sjølv, anna enn gjennom korte visuelle klipp av aktive skodespelarar. For eit publikum som ikkje kjenner Odin Teatret kan fort bli sitjande igjen med same spørsmål som Holstebro sin dåverande borgermester, som riktignok tok imot Barba og Odin Teatret til byen sin: «Men hva er egentlig et teaterlaboratorium?» (sitert av Barba i filmen).



Eugenio Barba i Holstebro. Stillbilde frå filmen *Det umuliges kunst*, regi: Elsa Kvamme 2017.

Utan ein tråd

Det mangler slik eg opplever det gjennomgåande teaterteoretisk kontekst rundt materialet i filmen, men me nøster tråder vidare og møter fleire av dei sentrale aktørane ved Odin Teatret, og flytter oss snart til Paris og Theatre de Soleil, kor det skal vere «Odin-uke» og samtalar med Eugenio Barba og Ariane Mnouchkine. Dei to teaterveteranane har på kvar si «teaterøy» gjort seg erfa-

ringar gjennom fleire tiår som leiarar for vedvarande frigrupper, som er tema for konferansen.

Her kjem me heller ikkje veldig langt inn, men får eit glimt inn i Barba si erfaring av å «miste språket» som teatergruppe i overgangen mellom Norge og Danmark, og korleis dette var avgjerande for utviklinga over i det fysiske ekspressive formspråket som framleis kjenneteikner Odin Teatret idag. Her kunne filmen fått eit tydelegare tyngdepunkt om me kom rett inn på sjølve teaterarbeidet, og dei åra Barba studerer og arbeider med Jerzy Grotowski i hans teaterlaboratorium. I staden tek Kvamme oss med tilbake til Oslo og eit møte mellom Barba og filmskapar Anja Breien, kor det ikkje blir sagt stort anna enn at dei hadde sett Bunuels *Den andalusiske hund* saman på kino, og var rysta av det. Når me deretter flytter oss til Polen med Barba; til Opole og Wrocław, går filmen inn i sitt opplysningsmessige høgdepunkt med mykje godt arkivmateriale og fine klipp av Barba

sine forteljingar om møtet med Grotowski og hans eiga nøkkelerolle i Grotowskis gjennombrøt. Dessverre er dramaturgien og tonen i det heile igjen prega av ein snodig kombinasjon av nære, men litt vel lette samtaler, raske hopp og for tynne trådar mellom ulike moment i filmen.

Mulighetsrommet

Kvamme står, eller stod, på mange måter midt i feltet ho søker å plassere Odin Teatret i sentrum for: frigruppeteateret som vaks fram på 60- og 70-tallet, i kritisk opposisjon til etablerte samfunns- og teaternormer. Som aktør og student i Odin Teatret gjennom 70- og 80-talet, som leiar av Saltkompagniet, eit av få norske gjøglererteatergrupper i Norge, og som sjølvstendig kunstnar og ikkje minst filmskaper sidan tidleg 90-tal, kan ein sjå henne både som på innsida og utsida av Odin Teatrets verksemd, men som virkande i feltet dei opererer i.

Kvamme håndterer eit stort arkivmateriale og samstundes personleg nærleik til hovudkjeldene i filmen – men innsideblikket vipper eit viktig og fascinerande materiale over mot det lett enerverande i intervjusekvensane mellom Kvamme og Barba, som blir langt meir anekdotiske enn undersøkande. Dette framstår for meg som eit svakt nytta høve til direkte innsikt i Barba sine eigne perspektiv på mangfaldet av teaterhistoriske og teoretiske interessepunkt, Odin Teatret sin praksis, og ikkje minst om hans eiga rolle på tvers av det praktiserande og teoretiske erfaringsfeltet me kan kalle teatervitenenskap, innbyr til.

Eg kjenner meg etter ferdig film litt fanga, seglande rundt i Kvammes lille båt rundt Barbas teaterøy, som me riktignok får gå i land på men aldri heilt blir kjent med likevel i løpet av filmen. Slik sett blir filmen til ei oppfordring om at Odin Teatret som kultur- og teaterhistorisk fenomen fortener mange oppfølgjarar til Kvammes arbeid – som er godt på mange punkt, men kor fleire sekvensar kunne danne utgangspunkt for eigne episodar i ein lengre meir tematisk djuptgåande dokumentarserie.

Det er alt arkivmaterialet som sit sterkt igjen, og bildene av ein ung italiennar på haiketour til Noreg på tidleg 60-tal som skulle bli ein verdskjend teaterpionér aleine gjer filmen verdt turen.

Et eventyr

– om børnesoldater
– men ikke for barn



Teatret av og med Odin Teatret. Regi: Eugenio Barba. Odin Teatret 2016. Foto: Rina Skeel

(Holstebro): *Træet* handler om en verden i krig og tabet af menneskelighed. Men det skal siges, at *Træet* også i sin direkte politiske form adskiller sig væsentligt fra tidligere Odin teaterforestillinger.

NÅR MAN ANKOMMER til Odin Teatret i Holstebro, kan man ikke undgå at lægge mærke til, at flere træer i indkørslen er besmykket med farverige stoffer, og foran indgangen står et hvidmalet træ.

Tilskuerne ledes ind i et stort gult telt med et hvidt bølgende stof i loftet. På gulvet ligger døde slidte og nøgne knoglelignende grene fra et træ. Spillepladsen er rummet mellem tilskuerrækkerne, det som Barba kalder space-river. Tilskuerne sidder i to rækker på hver side af scenen, der flyder som en flod mellem dem. De er gensidigt hinandens tilskuere og baggrund for scenen. Skuespillernes entre foregår fra de to ender.

Tilskuerne sidder på lange oppustelige gummirør, som får én til at associere til siderne på en gummibåd. Vi befinder os på et bølgende hav, som flygtninge fra en krigszone, i et flygtningetelt eller i drømmeland, hvor mærkværdige skikkelser dukker frem. Rummet er varmt og solrigt, og udenfor lyder fuglesang. Midt i forestillingen falder «himlen» ned over tilskuerne. Tilskuerne er i stigende grad på usikker grund, og det gælder om at holde balancen også i tilskuersædet. Pirringen af den indre sansning af tilskuerens «selv» i rummet, det som hedder *proprioception*, er et væsentligt udgangspunkt i Odin Teatrets måde at møde tilskueren på.

Et fletværk af figurer

På fortællingens dramaturgiske plan kan vi tale om et fletværk af figurer og skikkelser, som ikke umiddelbart hænger sammen, men som alligevel danner en vævning af historiens globaliserende tendenser. De har alle røde kløvenæser. Vi møder Iben (Nagel Rasmussen) som en autobio-

grafisk figur (spillet af Iben), hvis far plantede et pæretræ, da hun blev født i 1945. Iben leger i træet og hendes alter ego (Carolina Pizarro) drømmer om at bekæmpe den røde baron, en tysk flyverhelt fra 1. verdenskrig, for mig især kendt fra *Peanuts* hvor hunden Snoopy på lignende måde drømmer om at besejre den onde tysker. Iben befolker det træ, som står i midten af scenen med bamser og dukker.

En central ramme er fuglesang, som fylder i begyndelsen, forsvinder og vender tilbage i slutningen. Der ligger et æg tilbage ved forestillingens slutning. Der er og en ramme-fortælling om det døde træ, som samles og genopbygges, saves ned, men som til sidst som i eventyret blomstrer og bærer frugt. De to historiefortællere uden røde næser, som synger og spiller violin og tromtromme (Elena Floris og Parvathy Baul), udgør også en form for musikalsk ramme med deres sang, dans og musik.

Der er også historiske tråde. Der er de to biografiske krigsherrer. Den ene (Kai Bredholt) står i begyndelsen i et almindeligt pænt grå jakkesæt med en sort hætte over ansigtet som en dødsdømt. Han tager hættens af, og det viser sig han har en rød kløvenæse. Mens han taler, skifter han tøj og bliver til en soldat fra 1800 tallet med sort vadmelduniform og støvler, hår med hanekam og udstyret med trompet og harmonika. Han er serber og kendt som Arkan, tigreren (1952-2000): En af Balkans mest berygtede krigsherrer og leder af masakren i det tidligere Jugoslavien blandt andet i Srebrenica. Den anden krigsherre er afrikanske Joshua Milton Blaahyi (I Wayan Bawa) kendt pga. sine excentriske metoder,



Af Erik Exe Christoffersen

Træet / Iscenesat af Eugenio Barba. Scenisk rum: Luca Ruzza. Lysdesign: Luca Ruzza, OpenLab Company. Musikalsk ledelse: Elena Floris. Teknisk leder: Fausto Pro. Dukker: Niels Kristian Brinthe, Fabio Butera, Samir Muhamad, I Gusti Made Lod. Dramaturg: Thomas Bredsdorff. Odin Teatret, 19. september 2016

Midt i forestillingen falder «himlen» ned over tilskuerne



Roberta Carreri i *Træet*, regi: Eugenio Barba. Foto: Rina Skeel



Kai Bredholt og I Wayan Bawa i *Træet*, regi: Eugenio Barba. Foto: Rina Skeel

leder af en hær af børnesoldater i Liberia fra 1990-95. Han har bar overkrop og går og taler i overensstemmelse med den balinesiske dansetradition. De to krigsherrer opdigner hinanden med sang og dans på hver sit sprog: balinesisk og dansk.

Der er desuden de tre Yazidimunke fra Syrien, som kæmper for at få det døde træ til at blomstre (Donald Kitt, Julia Varley og Luis Alonso). Og de prøver at lokke fuglene tilbage til træet ved at sætte pærer og grene på. Eller er det et omvendt træ, hvis rødder stritter mod himlen. Der er Igbokvinden (Roberta Carreri) fra Biafra, som bærer sit barns afhuggede hoved i en tildækket kalabas, en figur fra en roman af Chimamanda Ngozi Adichie.

Det eventyrlige anarki

På en måde er forestillingens dramaturgisk narrative modsætninger ganske klare. Der er en konstant bevægelse mellem nedbrydning og opbygning. Vi har på den ene side de figurer, som kæmper for, at træet skal gro, leve, blomstre med pærer og bamses, og dermed skabe et hjem for fuglene. Det er også dem, der dyrker drømmen om at flyve. På den anden side er der de andre, som ødelægger freden og idyllen, og som elsker krigen. De saver træet omkuld, halshugger bamserne og dukkerne og lader himlen falde ned. Så er der ofrene og ham som rydder krigsscenen op (Fausto Pro) og så fortællerne, selvfølgelig.

Det minder jo dramaturgisk om et traditionelt eventyr med de gode og de onde. Og faktisk som det fremgår i programmet var det instruktørens oprinde-

Nogle vil måske smile når en dukke halshugges, andre vil opleve en intens væmmelse

lige ide, at to medvirkende (Roberta og Julia) skulle spille Snehvide og Askepot med reference til Disneys film.

Men forestillingens fragmenterede og polyfone fortællinger forhindrer delvis en indlevelse i denne enkle gestalt. Figurene fremstilles kun på overfladen som gode eller onde. De er alle fascinerende, besættende og vækker genklang med deres forskellige energier og dynamikker. Kvinden, der går forbi, skaber en fornemmelse af kulde og hårene rejser sig i nakken (jeg sværger på, at jeg fik et chok og var sikker på det var et spøgelse, som pludselig passerede mig i mindre end en halv meters afstand), Krigsherrerne danser og synger, og man mærker en ekstatiske følelse af adrenalin og endorfiner, som suser i kroppen, som når man springer i et iskoldt vinterbad. Den unge kvindelige flyverpilot får en til at svæve i rummet, og med munken mærker man faldet og det forgæves forsøg på at lette.

Bødler og ofre danner i en markant scene et fælles tableau: et familiebillede. Jeg har set forestillingen to gange, og det, som umiddelbart slår mig, er forskellen i de to oplevelser. På den ene side danner der sig en forestillingsgestalt af

forestillingens struktur og komposition, som naturligvis bliver mere markant ved andet gennemsyn. På den anden side er der en række detaljer, som er unikke i den enkelte forestilling, og som skærper sansningen og opmærksomheden.

I begge tilfælde sad jeg på første række, men oplevede forestillingen fra hver sin ende. I den første forestilling blev jeg meget berørt af en skuespiller, som pludselig stod under en meter fra mig. Især hans glødende øjne og tranceagtige bevægelser bevægede mig. Under den anden forestilling var jeg i nærheden af andre skuespillere. Den balinesiske spiller sidder på en piedestal og udsiger bønneagtige besværgelser, og jeg blev indfanget af hans «dans» med hænder og øjne, indtil han trækker sin machete og hugger hovedet af en dukke foran ham. Dette så jeg slet ikke første gang.

Min pointe er, at jeg naturligvis prøver at skabe et overblik over forestillingens gestalt, men at det strengt taget er umuligt, fordi der er så mange detaljer, som påvirker mere eller mindre, afhængigt af hvor man befinder sig som tilskuer i rummet. Det er en betingelse, som teatret har valgt at fremhæve. Barba bruger en særlig teknik til at desorientere tilskuerens sensoriske perception, og som tvinger tilskueren til at foretage sin egen selektion, at skabe sin egen forestilling midt i det kaos, der udspringer sig for hans / hendes øjne.

Er røde klovenæser sjove eller tragiske?

Odin Teatret er en teaterform, hvor relationen mellem scene og tilskuer både fungerer på et rent sansmæssigt

plan og på et symbolsk og metaforisk plan. Sansningen af én selv betyder, at man som tilskuer bliver mindet om, at man er part i denne dialog. Forestillingen stimulerer syns-, høre-, lugte-, føle- og smagssansen, men det er hjernen, som skaber sanseoplevelsen: synet af en pære får mig til at opleve smagen af en pære, lugten af røgelsespinde får mig til at se et balinesisk tempel. Forestillingen strukturerer sansningens dramaturgi, men det er op til den enkelte tilskuer at reagere og konstruere sanseoplevelsen ved at sanse sit «selv». Nogle vil måske smile når en dukke halshugges, andre vil opleve en intens væmmelse. Mange sanseoplevelser er baseret på vaner og indlærte reaktioner: noget er sjovt, fordi en klovn med rød næse plejer at være sjov, noget er uforståeligt i én sammenhæng, fordi jeg ikke kender sproget, men kan også være vildt fascinerende i en anden, fordi jeg bliver nødt til at fortolke begivenhederne og hensigterne ud fra andre parametre. Allersværest er det nok at sanse, om noget er «skønt». En vigtigt pointe for Odin Teatret, mener jeg, er, at de fleste er usikre på, hvad jeg – og vi – oplever. Det hænger sammen med, at der er tale om en usammenhængende oplevelse. Det er i det mindste det, jeg gerne vil påpege her – og må jeg bekende – også værdsætter, velvidende at dette langt fra er en smagsdom, som gælder for alle.

Den kreative proces

Der er noget andet som også «forstyrrer» en enkel reception af forestillingen. Den kreative proces og den performative transformation spiller med som en aktiv kraft. Det understreges blandt andet af forestillingens rekvizitør, som i programmet hedder Deus

ex machina (Fausto Pro), der i begyndelsen kommer ind med en flyttekasse med tøj, som Bredholdt bruger til sin figur, mens Pro med en mac oversætter talen til engelsk. Også de to fremragende musikere og fortællere indgår på et helt andet fiktionsniveau. Processen er som et eventyr: Som Barba skriver:

Livet er et eventyr fyldt af umulige opgaver: at lære slangernes sprog, at bekæmpe en myrehær. Eventyret er det rene anarkis univers, hvor de, der bestræber sig paa at følge fornuftens vej, taber, mens de, der opfører sig forrykt, til sidst bliver gift med prinsessen. Livet er et eventyr befolket af monstre, af mænd og kvinder som er halvt dyr, og af døde som taler. Det er ikke mytens verden, men forvirringens. Det er en verden, som børn elsker, men som ikke elsker børn. I eventyrene dør børn i overflod. (fra Forestillingens program).

Som livet er også teatret anarki og fyldt med umulige opgaver. Programmet er et spændende vidnesbyrd om den kreative proces og dens anarkistiske uforudsigelighed, som kendetegner den «forrykte» instruktør og hans kolleger, der følger ham ad de særeste omveje. Det viser sig eksempelvis, at titlen Flying i udgangspunktet referer til en drøm om en forestilling, som skulle kunne være i de medvirkendes kufferter og transporteres med fly. En sådan begrænsning ville samtidig give en enorm frihed i forhold til spillemuligheder rundt om i verden. Med de oppustelige sæder er det lykket at indfri denne begrænsning efter en lang og innovativ proces, som så også medførte en række uforudsigelige betydninger i forestillingen, skriver scenografen Luca Ruzza.

Himlen falder ned

Træet kan ses som en slags fortsættelse af Odin Teatrets tidlige forestillinger: *Talabot* (1988), som slutter med, at Trickster som en engel ammer et svøbt barn med sand og derefter danser rundt om et lille dødt træ som den afbrændte klode hænger i – alt imens barnet «løber» ud af klædet som sand i et timeglas. Og vi har mødt afhuggede hoveder og hænder i flere forskellige forestillinger.

Træet handler både om drømmen om at flyve og om en verden i krig og tabet af menneskelighed. Men det skal siges, at *Træet* også i sin direkte politiske form adskiller sig væsentligt fra tidligere Odin teaterforestillinger.

«Himlen» falder ned i hovedet på tilskuerne: Det får mig til at tænke på et citat af Antonin Artaud: «Og himlen kan stadig falde ned i hovedet på os. Og teatret er til for at lære os det først af alt» (Antonin Artaud: *Det dobbelte teater*, Arena 1967, s. 82).

Tilskuerne har ikke et overblik som i den centralperspektiviske scene. Vi sidder over for hinanden og ser derfor noget forskelligt.

De fleste vil ikke forstå alt: der tales og synges på en række sprog og det kan opfattes som et bevidst babylo-nisk kaos. At dele siges på et fremmed sprog er et vilkår, som det ikke nytter at begræde.

Værket er en montage af elementer og byggesten: sang, musik, dans, kostumer, figurer, scenografi, tegn, tekst. Hvad betyder sammenblandingen af disse forskellige medier? Hvad betyder tilskuerens placering og måden man sidder i rummet? Svaret er individuelt og *Træet* vil slå rødder i den enkelte og samtidig stimulere flyvske drømme?

Polisk høst

(Wroclaw): Konfrontert med dagens tragedier må vi ta det religiøse språket tilbake, var budskapet på festival Theatre Olympics.



Av Therese Bjørneboe

Festival Theatre Olympics

/ Arrangør: Grotowski-instituttet. Wroclaw, 14. oktober–13. november 2016

ETTER OPPSTARTEN i Delfi i Hellas i 1993, har festival Theatre Olympics blitt arrangert i blant annet Moskva, Istanbul, Seoul og Beijing, før den 7. utgaven fant sted i fjor høst i Wroclaw, som også var europeisk kulturby i 2016. I flukt med festivalens intensjon om å vise arbeider av «some of the world's foremost theatre makers» bød den på et imponerende program, med navn som Robert Wilson, Heiner Goebbels, Jan Fabre, Romeo Castellucci, Tadashi Suzuki, Krystian Lupa, Odin Teatret, Eimuntas Nekrosius, Valery Fokin, Peter Brook og Pippo Delbono.

Men de internasjonale gjestespillene ble supplert med flere sideprogrammer, som var minst like spennende, og som veide opp for at jeg ikke fikk med meg hele hovedprogrammet. En hel uke var satt av til det polske nasjonaldramaet *Dziady* (Forfedrenes aften). I tillegg til at det ble vist to ulike oppsetninger, ble det arrangert

debatter og foredrag, og publikum oppfordret til å besøke byens kirkegårder på Allesjeler og Allehelgeners dag. Joda, festivalprogrammet var faktisk koordinert med kirkekalenderen (!). Men det å trekke nasjonalt og lokalt forankrete religiøse ritualer inn som en del av programmet, var en del av et svært gjennomtenkt festivalkonsept, hvor forholdet mellom myter og identitet, politikk og religion ble undersøkt fra en rekke forskjellige innfallsvinkler.

Kulturkamp og sensur

Festivalen utspilte seg i en meget spesiell kontekst. En av de første dagene i Wroclaw, så jeg et opptak av en demonstrasjon som hadde funnet sted foran rådhuset i gamlebyen, året i forveien. På opptaket ser man en eldre mann tenne fyr på en jødedukke, foran en gruppe demonstranter som roper «Gud, ære og fedreland». Dukken var kledd i klær man vil forbinde med



Fra *Dziady* i regi av Mikal Zadara, Teatr Polski i Wroclaw, premiere februar 2016. Foto: Natalia Kabanov



fotografier av østeuropeiske jøder fra mellomkrigstiden. Da jeg spurte meg for, fikk jeg høre at demonstrasjonen var rettet mot «muslimer og EU». Forfatteren Jaroslaw Mikalojevski, som deltok i en av debattene på festivalen, fortalte at han hadde skrevet en artikkel i Gazeta Wyborcza hvor han oppfordret regjeringen til å ta avstand fra demonstrasjonen.

Det kom aldri noe svar. At den polske regjeringen unnlot å ta avstand, var naturligvis minst like skremmende som selv demonstrasjonen. Men det er dessverre ikke et særtilfelle, i følge rapporter om situasjonen. Regjeringen oppmuntrer demonstrasjoner rettet mot innvandrere, og distanserer seg ikke fra voldelig nasjonalister, men kaller dem «patrioter».

Etter at PiS (Lov og rettferdighet) kom til makten, har partiet gjort seg bemerket gjennom stadige inngrep overfor demokratiske institusjoner. Kulturinstitusjoner og teatre har også fått merke regjeringens sterke reformvilje. Et yndet slagsord er «den gode forandring», og regjeringen har signalisert at kultur som mottar offentlig støtte skal «være patriotisk og handle om polske helter.» Det er ofte noe absurd over deres uttalelser, som da utenriksministeren beskyldte Borgeralliansen (den forhenværende regjeringen) for å ha forsøkt å gjøre Polen til en «ny blanding av kulturer og raser, en verden av syklistere og vegetarianere, som bare bruker fornybar energi og slåss mot alle former for religion.» (sitert etter Morgenbladet, mars 2017). Men selv om PiS kamp mot samtiden delvis kan fortone seg som en don quixotekamp mot vindmøller, har konspirasjonsteoriene og fiendebildene åpenbare likhetstrekk med postfaktaretorikken i den amerikanske valgkampen.

I fjor ble teatersjefen ved Teatr Polski i Wrocław avsatt, på grunn av en oppsetning av *Dziady* (som jeg kommer tilbake til) og en iscenesettelse av Elfriede Jelinek som ble anklaget for å være «pornografisk». Til tross for at Polen ikke har en sterk venstrepolitisk opposisjon, er det maktpåliggende å fremstille kulturfolk og teatrene som venstrevridde, anti-katolske og upatriotiske. Wanda Zwiąrodska, som kulturministeren har betrodde ansvaret for

teater, har sagt at hun ser det som sitt oppdrag «å få en slutt på gnålet fra venstresiden.»

Regjeringen vil fylle alle viktige stillinger med sine egne støttespillere, og har samtidig håndplukket folk til å evaluere forskjellige prosjekter, skriver den polske tidsskriftredaktøren Anna R. Burzynska i en kommentar (nachtkritik.de), hvor hun forteller at regjeringen har erklært at det er på tide at talentfulle kunstnere, som tidligere har blitt diskriminert på grunn av sine politiske holdninger og religiøse tro, skal få anledning til «å spre sine vinger». Men problemet er, i følge Burzynska, at det ikke er mulig å finne eksempler på begavete kunstnere som har ønsket, men ikke fått lov til å lage religiøs eller patriotisk kunst.

Fra Grotowski til Warlikowski har moderne polsk teater en ofte religiøs eller spirituell karakter. Regissører som Piotr Cieplak og Jan Klata (som også er teatersjef i Krakow), som begge er erklært troende, og iscenesetter forestillinger som gir uttrykk for en sterk lengsel etter kristne verdier, blir ikke desto mindre behandlet som fiender, skriver Burzynska. I Cieplaks tilfelle skyldes det hans interesse for jødisk kultur og hans «pro-økologiske aktiviteter.» Med hensyn til Klata, som er under stadig angrep som teatersjef i Krakow, hans forkjærlighet for rockemusikk, popkultur og «eksentrisk utseende.» Men først og fremst at han er kritisk til regjeringen. Og det er kanskje det det koker ned til? Mikal Zadara, som hadde regien på *Dziady* (som jeg kommer tilbake til), skal ha havnet i den ideologiske skuddlinjen fordi han er bidragsyter i et venstretidsskrift og har engasjert seg i kampen for flyktninger.

Flyktningetragedien

På festivalen var det merkbar uro over den politiske utviklingen. Men i løpet av de to ukene jeg tilbragte der, var ikke kulturpolitikken eller situasjonen på teatrene tema for noen av debattene. Det som preget festivalen var på den andre siden en vilje til å sette kontroversielle spørsmål, som flyktningekrisen, på dagsorden. Noe som selvfølgelig også var et innlegg i den teaterpolitiske debatten. For en mulig konsekvens av regjeringens politikk er at det skremmer

teatersjefer og andre til å utøve selvsensur. Slik sett var festivalen en sterk manifestasjon, hvor man isteden for å *diskutere* ytringsfrihet og kunstnerisk frihet, brukte den. Samtidig var festivalen preget av at flere av forestillingene nærmet seg tema som flyktningekrisen gjennom et religiøst språk. Det gjaldt også internasjonale gjestespill, slik at perspektivet ikke begrenset seg til den spesielle situasjonen i Polen. For man trenger kanskje et religiøst språk for tragedier av så store dimensjoner?

Men hva er et religiøst språk? Festivalforestillingene bar alle preg av personlige og svært forskjellige håndskrifter, som for en stor del også utfordret forventninger til «religiøs kunst», og var kritiske og udogmatiske. Det gjorde festivalen til et offensivt svar til det reaksjonære restaureringsprosjektet som den polske regjeringen står for. Flyktningstragedien er også tema for panelsamtaler og debatter, hvor det blant annet medvirket en italiensk prest, som hadde tatt imot flyktninger på Lampedusa i 20 år. Han hadde også tatt imot druknede, og fortalte om oppklorte eller avrevne negler til omkomne som hadde forsøkt å klore seg fast til båtripa. I dag er det ikke plass til flere lik på kirkegårdene på Lampedusa, sa han. «Hvis det ikke er mulig å ta imot 7000 flyktninger, kan vi ta imot 7000 lik?» repliserte forfatteren Jaroslaw Mikalojevski.

I *Medea*, i regi av festivalens kunstneriske leder, Jaroslav Fret, tok han ikke utgangspunkt i Euripides' tragedie, men i *Medea* som en arketypisk figur for den fremmede eller utstøtte. Det medvirket kvinnelige sangere og skuespillere fra Teatr ZAR, og kvinnelige muslimske sangere fra Cairo, Istanbul og Teheran. Forestillingen var nesten ordløs, og derfor var det sterkt å plutselig høre ordet «antropos» i et ellers helt uforståelig, gresk dikt på slutten. Stykket ble gjennom det metaforiske visuelle formspråket, koblet til dagens flyktningekrise.

Radikalt kristent

Den forestillingen som vakte størst, eller mest høylytt begeistring i det unge festivalpublikummet, var *Vangelo* av den italienske skuespilleren og regissøren Pippo Delbono. Under prøvetiden på Nasjonalteatret i Zagreb besøkte han



Bobò og Pippo Delbono i *Vangelo*. Foto: Luca de Pia

en flyktningeleir, og forestillingen er inspirert av styrken og livsgleden man i følge ham kan finne på steder «devoted to sorrow.» *Vangelo* (Evangeliet) ble til som følge av at hans mor, som lå for døden, ba ham om å lage en forestilling om evangeliet, «fordi verden har blitt så grusom.» I et intervju i programmet sier Delbono at det kristne kjærlighetsbudskapet fortsatt lever, men at ordet kjærlighet har blitt patetisk, utslitt og misbrukt. Han brøt med kirken for mange år siden, fordi den gjorde ham ufri, både som kunstner og menneske. Frihet og religion kan fremstå som motsetninger, som han sier. Åpenhet er et bedre begrep enn kjærlighet. I tillegg til at Delbono selv spilte en fremtredende rolle, besto ensemblet av skuespillere fra Nasjonalteatret i Kroatia, døvstumme Bobò, som nesten alltid er med i Delbonos forestillinger, hjemløse Garcia, og Gianluca, som har Downs syndrom. Det uforstilte ved disse «sanne» kroppene, sto i et spenningsforhold til en burlesk og showpreget form. Som når «This is the Age of Aquarius» (fra *Hair*) ledet opp til at Gianluca, skuespilleren med Downs, ble eksponert på et tron-

sete – som Jesus. Nesten all tekst var fra Det nye testamentet, og viste hvor radikalt budskapet er. Begeistringen *Vangelo* utløste skyldtes kanskje at den viste at dagens toneangivende katolikker ikke kan ha lest Bibelen. Men den kan også ha appellert til en viss provokasjonslyst. Forestillingen var også interessant i forhold til å vise koblinger mellom det dionysiske og nytestamentlig kristendom, som også kom til uttrykk i deler av hippebevegelsen og musikalene som *Hair* og *Jesus Christ Superstar*.

Castelluccis Moses

Romeo Castellucci har flere ganger blitt angrepet for å lage krenkende eller blasfemiske forestillinger, og skal også ha blitt møtt av demonstrasjoner. I *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010) ble en gammel mann som led av diaré, pleiet av en voksen, temmelig hjelpeløs, sønn, mens bakveggen var dekket av et kjempebilde av Jesus, som om han iakttok dem. For meg var Castelluccis *Go down, Moses* festivalens høydepunkt. Hvis man forventet en overskuelig fortelling om Moses som ledet jødefolket gjennom ørkenen, var scenespråket for-

virrende. Forestillingen gjorde meg, men tydeligvis også mange andre perplekse – men sterkt beveget. Tittelen *Go down, Moses* er lånt fra en *negro spiritual*, og henviser til en forestilling blant svarte slaver i USA om at det å «go down» Mississipi ville lede til forløsning og det lovede land. Men hvilken forbindelse er det mellom tittelen, Moses og forestillingen? Castellucci fokuserer på en mor, mens barnet betegner et fravær. En scene utspiller seg på et offentlig toalett, hvor en kvinne låser seg inne, og (tilsynelatende) enten føder eller aborterer i do. Blodet renner ned langs bena hennes og utover gulvet. Hun prøver frenetisk å tørke det vekk med dopapir, men det fører bare til at hun kladder de hvite baderomsflisene enda mer til. Noen banker på, og blir stående og riste i dørhåndtaket. Men kvinnen er nummen og paralyisert. Scenen utspiller seg i fullstendig taushet, og varer lenge. I neste sekvens hører man barnegråt, og ser en søppelcontainer. Men uten at Castellucci binder de to scenene sammen som et sammenhengende narrativ. Det gjelder heller ikke den følgende scenen, hvor kvinnen er bragt inn til et politi-



Go down, Moses. Regi: Romeo Castellucci. Societas Raffaello Sanzio 2014. Foto: Guido Mencari

avhør. Etterforskerne, to menn og en kvinne, forsøker forgjeves å få henne til å fortelle hvor barnet er. Men kvinnen tier, helt til hun plutselig nærmest sinnsforvirret begynner å snakke om barnet hun har satt ut på Nilen, og at barnet, Moses, er kommet som en forløser.

De korte og for det meste ordløse tablåene forestillingen består av, kan få en til å tenke på kirkefresker, hvor hvert bilde fremstiller en isolert scene eller hendelse, samtidig som de har en større og allegorisk mening. Men her er scenspråket hyperrealistisk og nåtidig, i den forstand at man nesten har følelsen av å se film. Samtidig kontrasteres det mot en høy grad av abstraksjon. Som at det et par-tre ganger er lagt inn et tablå der man ser flere parykker som blir senket ned fra taket, og plutselig blir fanget og dratt inn av en sylinder som roterer i rasende hastighet. Det er nesten som Castellucci fremstiller historien som en eneste serie eksekusjoner.

I en senere scene blir kvinnen lagt inn for en MR-undersøkelse, hvorpå forestillingen tar oss tilbake til steinalderen. Man ser inn i en sepiafarget hule, hvor en kvinne har et spedbarn for brystet. Fra det ene øyeblikk til det neste har barnet sluttet å puste. Steinalderkvinnen legger seg ned på ryggen, mannen over henne, for å unnfange et nytt barn. Men samleiet forsterker bare følelsen av overlattethet. På slutten går steinaldermenneskene fram og skriver SOS på det transparente nettet, som er spent mellom oss og dem. Slutten står i kontrast til den aller første scenen i forestillingen, hvor

man så noen borgerlig kledte mennesker på et kunstgalleri, og det berømte Harebildet til Dürer. Det at scenen var ordløs, kunne henvise til det intetsigende ved konversasjonen til et dannet og borgerlig kunstpublikum, eller kanskje til den brutte forbindelsen til det som fikk menneskene til å male bilder på huleveggene? Scenen på toalettet kunne oppleves som en enda mer knusende dom over samtiden, siden kvinnen bare var opptatt av å gjøre det rent. Om scenen i steinalderhulen er noe hun drømmer under MR-undersøkelsen, holdes samtidig åpent. Og det er ikke mulig å plassere det ropet om forløsning som hele forestillingen er en gjenlyd av hos en bestemt. Som i andre arbeider av Castellucci, er det hyperrealistiske scenspråket på en paradoksal måte både med på å understreke, men også underminere tingene eller bildenes virkelighetskarakter. «Jeg lager bilder for å overvinne dem, for å kunne finne det usynlige bildet, som er det jeg interesserer meg for,» har Castellucci sagt. Spørsmålet han stiller, er kanskje om vi tåler synet av Moses' Gud?

Dziady og polsk messianisme

En uke av festivalen var avsatt til *Dziady* (Forfedrenes aften) av Adam Mickiewicz (1798-1855). Mickiewicz tilhørte en generasjon diktere som vendte seg mot nasjonal folkløse og tradisjon, som del av den polske nasjonsbyggingen rundt 1830. *Dziady*, som det ble vist to versjoner av på festivalen, er hans hovedverk, og har satt sterke spor i den polske bevissthet. Czeslav Milosz hev-

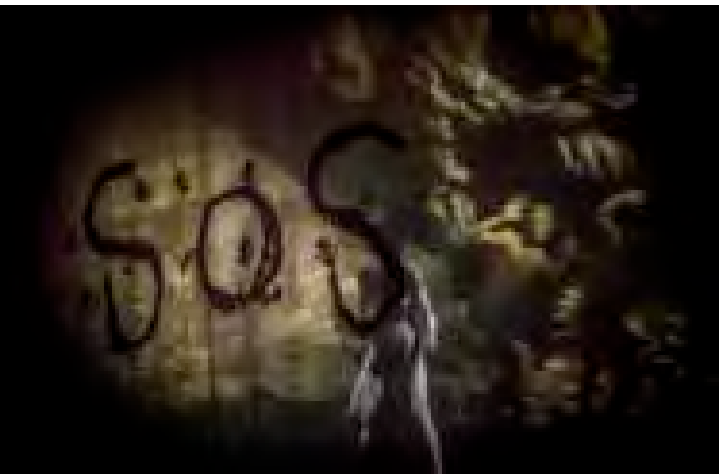
det at stykket var «marinert i messianisme og polsk nasjonalisme.»

I følge et foredrag om *Dziady* av den polske teaterviteren Dariusz Kosinski, har *Dziady* ført til en «polsk patriotisme-religion», hvor det å ofre seg for fedrelandet, ikke bare er en store ære – det leder også til frelse. Stykket har i følge ham levert en forklaring og fortolkning av landets skjebne og historiske rolle, både i fortid og fremtid. Mickiewicz tilbød en forklaring på lidelsene Polen ble påført ved å miste sin uavhengighet, og nederlagene til de nasjonale oppstandene i 1795 og 1830, ved å trekke en analogi mellom Jesu lidelseshistorie og Polen. Den «patriotisme-religionen» som i følge ham er en del av stykkets virkningshistorie, fikk fornyet fotfeste i det 20. århundre, på grunn av andre verdenskrig og sovjetisk herredømme, som bidro til å opprettholde forestillingene om Polen som offer, og om at landet nok en gang var blitt sveket av Vesten.

En oppsetning av *Dziady* ga støtet til den polske protestbevegelsen i 1968, der dagens kulturminister Piotr Glinski, ironisk nok var blant de som samlet seg bak kravet om kunstnerisk frihet.

Avmytologiserende

Oppsetningen til Mikal Zadara var den mest interessante av de som ble vist på festivalen. Det var også siste kveld den sto på plakaten til Teatr Polski – som hadde fått ny sjef og nytt repertoar, etter at den forrige teatersjefen ble avsatt i fjor sommer. Der Eimuntas Nekrosius' iscenesettelse fra Warszawa var helhet-



lig, med et metaforisk scenespråk, forsøkte ikke Zadara å levere en konsistent tolkning. Oppsetningen var preget av brudd, både i forhold til tidsplan og det estetiske formspråket, samtidig som en nåtidig person- og miljøtegning førte til en ironisk distansering eller avmytologisering. Isteden for bønder i pastorale omgivelser, ble åndemanerne i stykket fremstilt som nåtidig mennesker i billige boblekåper og nylonbukser, i en bunker-saktig by-undergang. For meg, som ikke kjente teksten fra før, var det ikke vanskelig å oppfatte det som en påpekelse av at «det er slik dagens Polen ser ut.» Responsen i salen tydet på at innfallsvinkelen virket befriende. Men skuespillerne var også svært gode, og oppsetningen ivaretok det gotiske ved stykket i en leken og nåtidig form.

Dziady består av fire deler, som er skrevet på ulike tidspunkt, og med ulike tema, samtidig som mye av stoffet skal ha bakgrunn i Mickiewicz' liv. Del III er den viktigste i forhold til virkningshistorien. Jeg ble forskrekket over det voldsomme Russlandshatet og aggresjonen i teksten. Selv om hatet er rettet mot tsaren og må forstås på bakgrunn av det polske opprøret i 1830, som førte til at mange tusen polakker ble forvist til Sibir eller måtte gå i eksil. I teksten går poeten Konrad i rette med Gud, som han måler seg mot, i en monolog som bærer tittelen «Den store improvisasjonen». Her blir Polen sammenliknet med Jesus, som gjennom ofre og lidelse er utvalgt til å frelse de andre nasjonene. Det omtales som den mest berømte scenen i polsk

teater, men er også tilsynelatende opphav til en uuttømmelig mengde tolkninger. Poeten forsøker å gå i communion med gud, men han lykkes ikke, og blir besatt av djevelen. Men på et senere tidspunkt blir han reddet av en prest, som ofrer seg og tar på seg hans skyld, for at poeten, som muligens er nasjonens fremtidige frelser, skal få leve videre. Adam Mickiewicz var selv kjent for sine talegaver og store improvisasjonstalent, men fremstillingen skal også være basert på en idé om «det levende ord», knyttet til at han betraktet Jesus som en stor poet, fordi han ikke hadde skrevet ned et eneste ord, og ikke etterlot seg noen dogmer, men ofret seg til oss som person. Denne holdningen bidrar også til å gjøre *Dziady*, og spesielt «Den store improvisasjonen» til en performance-messig spennende tekst, som jeg opplevde at den rocka fremstillingen av Konrad i oppsetningen til Zadara ivaretok.

Ritualer

Festivalen levnet ingen tvil om at det var sterke følelser og stor uenighet knyttet til både stykket og Zadaras oppsetning, som en teaterkritiker på festivalen beskyldte for å være en banalisering. Jeg opplevde derimot avstanden mellom teksten og scenespråket som er styrke, fordi det ga teksten luft. Men jeg forholdt meg til den engelske tekstingen, og ikke replikk- og tekstfremføringen. Uansett må man nok være ganske hysterisk eller konspirativt anlagt for å oppfatte den som et angrep på stykket. Det

var virkningshistorien som ble problematisert av den avromantisierende eller avmytologiserende regien og spillestilen – men det var vel nettopp det som gjorde den til en rød klut for kulturministeren, som vil at teatret skal være patriotisk og handle om polske helter. I følge folk jeg snakket med, har det ikke vært vanlig å iscenesette *Dziady* nasjonalromantisk, selv om det er slik det gjerne har blitt undervist i skolen. Laternen i salen ga som sagt inntrykk av at tilnærmingen var befriende. Publikum var like begeistret fra den startet til tepet gikk ned kl. 01.30.

Forestillingen varte i 13, 5 timer, og det er første gang Mickiewicz' tekst har blitt oppført i sin helhet. Mikal Zadara (f. 1976) har også fått flere teaterpriser for sin iscenesettelse. I en tid hvor globaliseringen blir oppfattet som en trussel mot lokal og nasjonal identitet, er det på sin plass å tilføye at Adam Mickiewicz øste av mange kilder. Fremstillingen av åndemanerne bygget på lokale og førkristne tradisjoner, men ifølge nyere antropologisk forskning har stykket sterke tilknytningspunkter til de dionysiske ritualene. Samt til candomble, santeria og voodoo, i følge Dariusz Kosinski. Som jeg nevnte innledningsvis ble festivalpublikum oppfordret til å besøke kirkegårder på Alle-sjeler og Allehelgeners dag. Men samme uke hadde man også en unik anledning til å se ritualer som brasiliansk candomble og voodoo fra Haiti. Noe som viste hvor gjennomtenkt festivalkonseptet i Wrocław var.

Underholdende og lite utfordrende

(Bergen): Årets Festspill inneholdt mye underholdende og kunstnerisk solid scenekunst. Men det var lite som provoserte og utfordret. Årets overordnede tematikk, identitet, kom til uttrykk i en orientering mot det kjente og trygge.



Av Keld Hyldig

I ÅR SER det ut til at Festspillene på musikksiden har styrket den klassiske profilen. Det kan være en følge av fjorårets kritikk av at programmet var for bredt og mangfoldig og uten klar profil. Især ble den klassiske musikken etterlyst av en rekke sponsorer, aktører og kritikere, som mente at den burde ha en sterkere posisjon fremfor det tverrkunstneriske og populære. Men hva med scenekunstprogrammet, hvilken profil hadde det? Som i fjor var det stor variasjon og noe for enhver smak. Men jeg synes nok det var lite av nyskapende og utfordrende scenekunst i år. Lite som levde opp til betegnelsen «forstyrrelser», som er den ene av tre kategorier, Fornøyelser,

Forbindelser og Forstyrrelser, som Festspillene rubriserer sine arrangementer i forhold til. Det meste synes jeg passet inn i kategorien «fornøyelser», samtidig som jeg så en del forestillinger som tematiserte «forbindelser», både i betydningen tverrkunstnerisk og historiske forbindelser. Men det var lite som forstyrret eller utfordret meg. I forlengelse av, eller kanskje som et motsvar til fjorårets tematisering av grenser, var identitet satt som tematisk overskrift på årets Festspill. Det er en interessant tematikk, men jeg hadde problemer med å gjenfinne dette som gjennomgående og meningsgivende begrep i forhold til de forestillingene jeg så.

Wilson og Lepage

Robert Wilsons oppsetning av Shakespeares *Sonetter* med Rufus Wainwrights musikk, var Festspillenes åpningsforestilling med hele den bergenske (og deler av den nasjonale) fiffen samlet til fest i Grieghallen. I Bergens Tidende et par dager før hadde Wilson forklart at forestillingene i Bergen kom til å bli de siste av en oppsetning som har turnert det meste av verden siden premieren på Berliner Ensemble 2009. Slik var dette en ferdigspilt produksjon. Og man kan spørre hvorfor festspilldirektør Anders Beyer hadde valgt denne og ikke for eksempel Det Norske Teatrets Wilson-oppsetning *Edda* fra våren 2017, som kunne ha



Messias med Bergen Nasjonale Opera. I bakgrunnen: Edvard Grieg Kor og Cathedra. I midten: Renata Pokupic, til høyre bak: Pierre Derhet og fremme Callum Thorpe. Foto: Thor Brødreskrift.

Shakespeares sonetter / Regi: Robert Wilson. Med Berliner Ensemble. Grieghallen, 24-25 mai.

887 / Av og med Robert Lepage. DNS Store Scene, 24.-25. mai.

Familien som kunne snakke om alt / Tekst Christian Lollike. Regi: Peer Perez Øian. DNS Lille Scene, 24. mai-2. juni.

While they are floating / Koreografi: Hooman Sharifi. Carte Blanche. Studio Bergen, 26. mai-6. juni.

Händels Messias / Regi: Netia Jones. Bergen Nasjonale Opera. Med Barokksolistene m.fl. Musikalsk ledelse: Bjarte Eike. DNS Store Scene, 31. mai-3. juni.

Edgar Allan Poe's haunted palace / Av og med The Tiger Lillies. DNS Store Scene, 6.-7. juni.

Ildfuglen / Av Igor Stravinskij og Michel Fokine. Med Bergen Filharmoniske Orkester og Dansk Danstheater. Grieghallen, 7. Juni.

profilert Festspillene som samarbeidspartner og samprodusent av nye produksjoner, som kunne vekke både lokal og internasjonal interesse. Wilsons Shakespeare-oppsetning var for meg ikke den store opplevelsen, ettersom jeg har sett den før. Alle kunstneriske grep, den avanserte lyssetting, skuespillernes stiliserte renessansefigurer, måten å koble bilder, tekst og musikk sammen gjenkjenner man, hvis man har sett en eller flere Wilson-oppsetninger før. Alt er gjennomført med den ytterste tekniske og skuespillermessige perfektion, og gjør Wilsons iscenesettelse av 25 Shakespeare-sonetter til en estetisk nytelse. Det samme kan man si om Robert Lepage sin 887. Men her dreier det seg om et langt mindre, personlig og intimt format, men gjennomført med samme høye grad av teknisk perfektion og

kompleksitet som hos Wilson. Begge er visuelle mestre.

Lepage er både skuespiller, regissør og multimedial kunstner, noe han benytter til fulle i 887. Forestillingen er selvbiografisk med hukommelse som tematisk ramme og inngang. Alt i forestillingen skapes foran øynene på publikum med utgangspunkt i Lepage sine barndomserindringer, hovedsakelig fra de årene hvor han bodde med sin familie i leilighetskomplekset 887 Avenue Murray i Quebec på 1960- og 70-tallet. På denne tiden økte også den politiske spenningen mellom engelsk- og fransk-språklige, situasjonen ble tilspisset og den radikale franske separatistbevegelsen FLQ utførte flere dødelige terrorhandlinger. Lepage viser hvordan den politiske spenning og splittelse speilet seg i hans nærmiljø, familie og kanskje

ham selv. Gjennom nesten magiske bildeledninger og visuelle transformasjoner viser han hvordan der var å være barn i en moderne arbeiderklassefamilie på denne tiden. Faren, som var dro-sjesjåfør og nesten alltid jobbet, elsket amerikansk populærmusikk, samtidig som familiens språk og oppvekstmiljøet var fransk-kanadisk. Med utgangspunkt i en bevegelig og utbredt modell av huset de bodde i fremtryller Lepage stadig vekslende (erindrings)bilder, ofte i meget små men sylskarpe formater av film, animasjoner og figurer. Han benytter mobiltelefonen som fjernkontroll og kamera til for eksempel å filme små figurer som projiseres inn i større bilder av barndomshjemmet eller byen. Forestillingen tematiserer hukommelse, hva det er, hvordan det fungerer, hvordan vi via feilerindringer og «løgner» redigerer

og regisserer hva vi husker og «vet» om fortiden, og gjennom det også definerer egen og andres identitet.

Musikkteater og tverrkunstneriske forestillinger

I årets Festspill var det flere eksempler på nyere former av musikkteater og musikk i kombinasjon med andre kunstuttrykk, som installasjon, video-prosjeksjoner, dans og skuespillerkunst. To sentrale eksempler på dette var det britiske kultbandet The Tiger Lillies teaterkonsert *Edgar Allan Poe's haunted Palace* basert på Poes liv og diktning og Bergen Nasjonale Operas sceniske oppsetning av Händels *Messias*, begge på DNS Store Scene.

Gjennom ironisk-makabre kabaretsanger som ledsages av melodramatiske opptrinn forteller Tiger Lillies den triste historien om dikteren som allierer seg med «The Raven», får tilgang til dens blekk som inspirerer til diktning. Men samtidig medfører dette også hjemsekelse av stadig verre plager: den elskedes død, gjenkommende mareritt, galenskap og fattigdom. De tre musikerne i Tiger Lillies er som alltid grotesk sminket hvitt og sort. Påkledningen er lett filete og viktoriansk. Scenedekorasjonen i bakgrunnen som gir rom for entreer og tablåer, benyttes gjennom hele forestillingen til ekspresjonistiske video-prosjeksjoner: I begynnelsen og slutten en typisk music-hall dekorasjon, som markerer den teatralen rammen. Derimellom veksler prosjeksjonene mellom skumle London-gater fra viktoriansk tid, mønstre, skrift, figurer m.m. som illustrerer angst og annet psykisk ubehag. I tillegg til musikerne medvirker to skuespillere, en mann som gjennomgående spiller dikteren og en kvinne som opptrer i ulike roller, blant andre dikterens elskede som i gotisk-romantisk ånd dør i et tuberkuløst hosteanfall. The Tiger Lillies har siden midten av 90-tallet laget en rekke forestillinger og plateutgivelser i deres karakteristiske groteske kabarettstil. Forestillingen var ikke nyskapende, men absolutt underholdende.

Den sceniske oppførelsen av Händels *Messias* var for meg et høydepunkt. Det vakre oratoriet ble fremført av Barokksolistene, 4 sangsolister, Edvard

Grieg kor og Cathedra under musikalsk ledelse av Bjarte Eike. Den britiske regissør Netia Jones hadde satt forestillingen i scene. Med sine originalinstrumenter satt orkesteret synlig i orkestergraven, hvilket bidro til en genuin barokk-opplevelse i teatersalongen på DNS, som grunnleggende er modellert over barokkens teatermodell, hvortil Händels musikk passer som hånd i hanske. Både de sakrale og sekulære dimensjoner i musikken ble synliggjort gjennom iscenesettelsen til Netia Jones. Hennes sceniske bilder med videoprojeksjoner, grupperinger av solister og kor, tablåer og lyssetting forholdt seg sympatiserende og lojalt til innholdet i oratoriets barokk-religiøse tekster, men gjorde det samtidig nærværende i en form som både var historisk og samtidsrelatert. Forestillingen hverken utfordret eller provoserte, men den ga meg en sublim opplevelse av musikk, bilder, menneskelig lidelse, religion, nåtid og fortid i tverrestetisk samspill.

Tradisjonelt tekstteater

Festspillene hadde flere tradisjonelle tekstteater-forestillinger på programmet. Blant andre en gjenoptakelse av DNS sin vandrerforestilling av Jon Fosses *Vinter* på hotell Neptun, Frode Grytens nye stykke om aldring og demens, *Albert og Anna*, som er en samproduksjon mellom Riksteatret og DNS, samt Christian Lollikes *Familien som kunne snakke om alt*, satt opp av DNS til Festspillene.

Lollikes mørke samtidskomedie om «familien Danmark» er på Lille scene overført til den norske ditto. I det nesten klaustrofobiske teaterrommet sitter publikum tett innpå familien samlet til julemiddag. Her skal det på død og liv koses med julemat og rikelig vin: «klirr, klirr» etterfulgt av et felles «mmm» er det familiære omkvedet mellom stadig mer pinlige situasjoner, avdekking av menneskelig og politisk avstumpethet, frustrerte utblåsninger og sammenbrudd. Men kontrasten mellom den familiære julehygge-overflaten og de ubehagelige politiske temaer som formuleres i en jevn strøm synes jeg ikke får den styrke det kunne ha hatt. Spenningen mellom det latterlige (farsen) og det politiske alvoret blir aldri påtrengende

og farlig, noe Lollikes tekst ellers legger godt til rette for. Og jeg tror også det er hva Peer Perez Øian har forsøkt med sin regi. Men DNS-skuespillerne, hvorav flere er gode farse-skuespillere, får aldri riktig frem det underliggende ubehag og alvor. Alt går fort og kjapt (som det skal i en farse), men pausene og tomrommene som kunne forsterket og formidlet det pinlige og ubehaget, manglet. Vi som så på humret og lo over tidens menneskelige og politiske dårskap, men vi ble aldri riktig konfrontert med det eksistensielle ubehaget ved dette vrengebilde av oss selv som individer, familie og samfunn.

Danseteater

Festspillenes mest utfordrende forestilling synes jeg var danseforestillingen *While they are floating* med Carte Blanche, koreografert av Hooman Sharifi. Denne forestillingen er basert på erindringer og opplevelser til individuelle flyktninger. Danserne starter med å bevege seg rundt blant publikum, samtidig som de gjenforteller individuelle flyktningehistorier, som også er gjengitt i programmet. Gjennom denne prologen forstår vi at danserne og koreografen har levd seg inn i en rekke individuelle flyktningeskjebner, som har gitt inspirasjon til dans og koreografi. Alle danserne opptrer gjennomgående individuelt i et fysisk kraftfullt og ekspressivt dansespråk. Scenerommet er nakent og for det meste dunkelt, alle dansere er kledd i sort. Slik er forestillingen dominert av mørke og dysterhet, hvilket også blir understreket av lydsporet til *Deathprod*. Bakveggen er bekledd med et teppe i blank gullamè, som gir dramatiske og flammeliknende refleksjoner når danserne kommer bort i teppet eller beveger det i bølger eller løft. Dette gir den enkle scenografien ekspressiv kraft og symbolsk flertydighet, som både kan gi assosiasjoner til bilder av oppsamlede båtflyktninger innhyllet i varmeteppe av gullfolie, til et hav av flammer og kanskje en overmenneskelig skjebnekraft som begrenser og styrer enkeltindividene. I en sekvens midt i forestillingen ligger flere av danserne livløse på gulvet; de slepes, skubbes eller bæres på i desperasjon av de andre, og man ser umiddel-

bart en danserisk og dramatisk gjengivelse av flyktningescener på havet eller en strand hvor døde og levende i et uoverskuelig kaos klammer seg til eller forsøker å redde hverandre. Denne scenen stilte meg over for de menneskelige lidelser – og det politiske alvoret – i flyktningkrisen.

Avslutningskonserten, som tradisjonen tro skal inneholde en fremføring av Griegs a-mollkonsert, var en kombinasjon av konsert og danseforestilling. Før pausen spiltes musikk av Jean Sibelius, årets festspillkomponist Kaija Saariaho og altså Grieg. Etter pausen fremførtes Stravinskis og Fokines ballettkomposisjon *Ildfuglen* fra 1910 med Dansk Danseteater, koreografert av Tim Rushton. Bergen Filharmoniske Orkester var da plassert langt tilbake på scenen og for det meste dekket av tre store mobile skjermer som ble benyttet til projeksjoner og som klatrestativ for danserne som slik ble integrerte i de projiserte bildene, men ellers danset de på gulvet foran skjermene. *Ildfuglen* har en enkel handling, basert på et russisk folkeeventyr, om kampen mellom det gode og det onde representert ved den hvitklede unge mannen og den svarte tyrannen. Under tyrannens herredømme lever Ildfuglen et ensomt liv i sin henvisende hage. Men Ildfuglen allierer seg med den unge mannen i hans kamp mot tyrannen, for frihet og kjærlighet. Den unge mannen vinner selvfølgelig og tyrannen brenner til slutt opp i rensende flammer. Som en slik historiefortellende ballett har forestillingen tydelige forbindelseslinjer både til Bournonville-tradisjonen og moderne dans i tradisjonen etter Martha Graham. Dansestilen er moderne, men langt fra det vi kjenner fra postmoderne dans og andre samtidsrelaterte danseformer. Forestillingen er profesjonell og danseteknisk strålende gjennomført, og det samme kan man si om musiseringen til BFO. Forestillingen virket noe gammeldags, men av og til kan det også være både fint og interessant å se på.

Nødvendig med utfordringer og nyskaping

Scenekunstprogrammet i årets Festspill synes jeg var mest preget av konvensjonell og trygk scenekunst med under-



887 av og med Robert Lepage. Foto: Thor Brødreskift



Familien som kunne snakke om alt. På bordet: Stig Amdam. I vinduet fra venstre: Kamilla Grønli Hartvig, Jonatan Filip, Frode Bjørøy, Ane Skumsvoll, Irene Waage og Marianne Nielsen. Foto: Thor Brødreskift



Shakespeares sonetter, regi: Robert Wilson. Berliner Ensemble. Foto: Lesley Leslie-Spinks

holdning og historisk forankring som dominerende faktorer. Vi vet at store deler av det tradisjonelle norske, og især bergenske festspillpublikummet liker best det klassiske, tradisjonelle og ikke altfor utfordrende. Følger man for mye etter dette publikumets smak, blir programmet trygt, underholdende og lite utfordrende. Det er selvfølgelig greit med underholdning av høy kunstnerisk

kvalitet. Men kunst kan så mye mer enn det. Kunst kan utfordre, utdype og provosere. Og det mener jeg også vi skal kreve av Festspillene som en av Norges mest profilerte og subsidierte festivaler for musikk og scenekunst. Dette er også nødvendig hvis Festspillene i tillegg til sin lokale betydning skal ha internasjonal gjennomslagskraft, slik vedtektene tilsier.

Om 'tingenes tilstand'

Årets utgave av Oslo Internasjonale teaterfestival gapte over mye, men viste også hva teater kan være når det fokuserer på seg selv.



Av Julie Rongved
Amundsen

Oslo Internasjonale
Teaterfestival / Black
Box teater, Kunstnerne
hus, Atelier Nord. 9.-18.
mars 2017

EN FREDAG ETTERMIDDAG i mars, da solen akkurat hadde bestemt seg for å bryte gjennom skyene og gi oss en følelse av vår, satt jeg i sollyset og limte sammen en suppeterrin i billig kinesisk porselen. Noen hadde ødelagt den tidligere, og jeg skulle sette den sammen igjen. Før jeg begynte på suppeterrinen ødela jeg også en bamse som noen andre skulle få lov å reparere, men jeg ødela den ikke så mye, for det følte så meningsløst. Jeg hadde ikke så lyst til å generere søppel av noe som var en fullt brukbar leke. Sånn sett følte det bedre å lime noe sammen, selv om den aldri ville bli brukbar igjen. Sesjonen var en del av Kate McIntosh' installasjon *Worktable* som fant sted i et fraflyttet butikklokale på

Grønland i Oslo. Konseptet var at alle som kom skulle velge seg en ting, ødelegge den tingen, og så bytte med en allerede ødelagt ting som man skulle reparere. Mens jeg reparerte suppeterrinen lurte jeg veldig på om jeg skulle tenke på forbrukersamfunnet, på tings forgjengelighet eller på aktiviteten i selve reparasjonen.

Det var først da jeg dagen etter så Kate McIntosh' forestilling *In Many Hands* at jeg så en sammenheng. Så er kanskje ikke riktig begrep, mye skjedde faktisk i mørket mens vi ikke så noen ting som helst. Vi skulle først ta hverandre i hendene og kjenne på hverandres hender. Etterpå ble ulike objekter med ulik tekstur sendt rundt blant publikum, som satt rundt

tre langbord som var plassert på scenen. Vi skulle kjenne på alt mulig rart, gjerne også på ting som var litt ekle eller grisete, som jord, kaffegrut, små dyreskaller, pinner eller fargepulver. Det handlet om taktilitet, om det som er der og som eksisterer her og nå, ikke i overført betydning, ikke i kommunikasjonen eller hendelsen, men som fysisk materiale i hendene våre. Sånn var det vel med suppeterrinen og bamsen også. Det var ting jeg kunne kjenne på med hendene mine, ikke symboler på noe som helst, bare ren og skjær eksistens.

Materiell eksistens

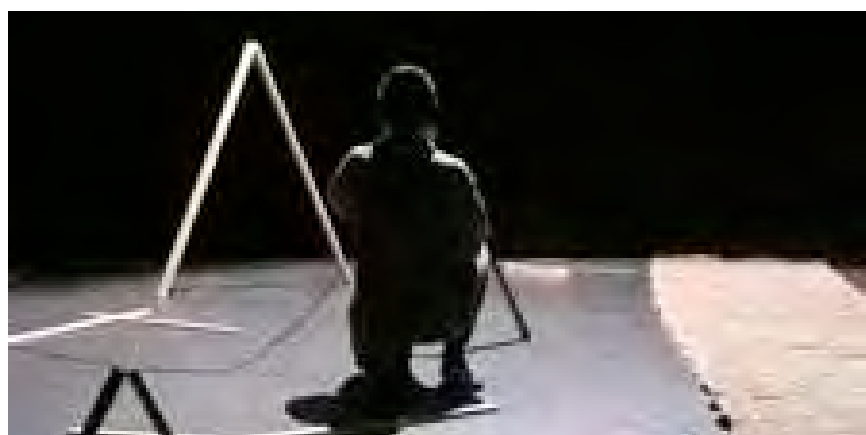
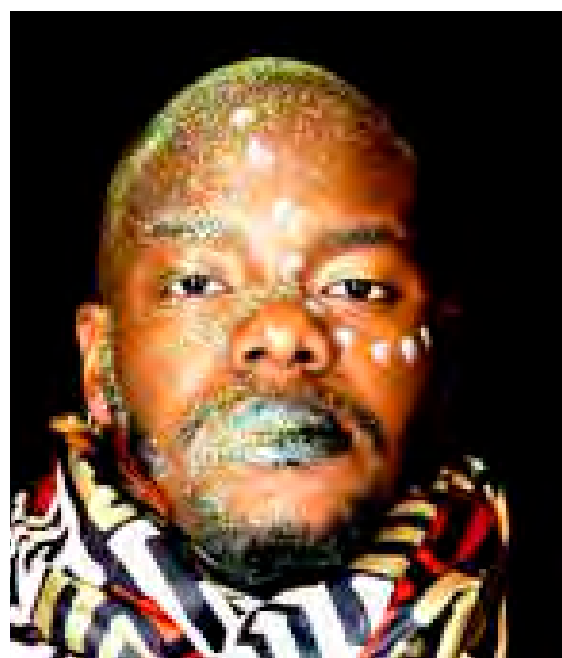
Det materielle og taktile som Kate McIntosh innledet festivalen med, ble også fulgt opp av den svenske koreografen Mårten Spå-



Saila Hyttinen (foran) i Verk produktionens *Come as you are*, på Atelier Nord, OIT 2017. Foto: Verk



Fra *Worktable* av Kate McIntosh. Foto: Kate McIntosh



#negrophobia av og med Jaamil Olawale Kosoko. Foto: Umi Akiyoshi

ngberg. I *Digital Technology*, som ble spilt i et gallerirom på Kunsternes Hus, presenterte han en rekke ulike objekter. Han sa selv innledningsvis at disse tingene hadde vært med ham i ti år som et «cabinet of curiosities». I motsetning til Kate McIntosh var imidlertid ikke tingene forsøkt knyttet til noe poetisk, men i stor grad ting jeg opplevde som søppel. På sett og vis kunne dette kanskje settes i sammenheng med søppelgenereringen jeg bekymret meg for i *Worktable*. På gulvet til Spångberg stod det colaflasker, Snickers-sjokolader, vinglass, Corn Flakes, plastelina-dildoer og så videre. Ingenting var objekter det var knyttet varighet til, og det ga en forståelse av noe forgjengelig og flytende. Det var kanskje Spångberg selv som var mest til stede i fysisk forstand. På et punkt i forestillingen tok han av seg klærne, og mens han lå på ryggen på gulvet, løftet han på deler av kroppen på en måte som gjorde at det så ut som om han forsøkte å lette. Den veldig fysiske mannskroppen som lå så tungt på gulvet forsøkte å transcendere, noe han selvfølgelig ikke gjorde, noe som igjen understreket hans fysiske tilstedeværelse og gjorde det materielle til en sentral del av forestillingen.

Selv om jeg opplevde at tingene og deres materialitet var litt uengasjerende, gjorde disse opplevelsene at jeg ikke klarte å slippe tanken om materialitet som overordnet tema for årets festival. Da jeg så åpningsforestillingen *oslo* av Mette Edvardsen, var det det fysiske ved det performative som sto frem for meg. I forestillingen, som fant sted på Lille scene på Black Box, uten noe særlig scenografi, leste Mette Edvardsen sin egen tekst. Som koreograf har Edvardsen god kontroll på det romlige elementet i sin egen praksis. Teksten, som ble lest både av Edvardsen selv og over høyttaler, i tillegg til at det ble vist på lystavler, var i all hovedsak variasjoner over setninger som begynte med ordene «A man walked into a room...». Mannen var jo ikke der, men fraværet av ham økte nærværet av rommet. På den måten opplevde jeg rommet som objektifisert, som nært og fysisk. Fordi mannen som gikk inn i rommet, eller et hvilket som helst rom egentlig, ikke var der, ble rommet til noe fysisk. Da forestillingen nærmet seg slutten begynte et kor uannonsert å syng

teksten. De satt i amfiet sammen med publikum, og ga en følelse av et nesten overveldende nærvær. En av koristene satt rett bak meg, og sang, med nydelige rullende r'er, rett inn i øret mitt. Da ble forestillingen i seg selv til materie.

Kjønn og materialitet

Årets festival, teatersjef Anne-Cécile Sibué-Birkelands første, var bredt kuratert. Både i form og innhold var det stor bredde. Man kunne allikevel se at flere av forestillingene handlet om kjønn, forventninger til kjønn og til uttrykk av kjønn. I forestillingen *#negrophobia* var den svarte mannen tema, men også hvordan vi som hvitt publikum ser på denne mannen. Mannen bak forestillingen, amerikaneren Jaamil Olawale Osoko, sto på scenen kledd i gullfargede klær sammen med en svart

Flere forestillinger handlet om forventninger til, og uttrykk for kjønn.

transkvinne. Sammen og hver for seg beveget de seg langsmed publikum i en korridor som på en moteoppvisning. Selv om det estetiske uttrykket lå langt fra moteoppvisningens, er sammenligningen fruktbar i den forstand at begge aktører presenterte seg selv som noe som først og fremst skulle betraktes. Når budskapet ellers var politisk ved at det fokuserte på amerikanske raseskiller og diskriminering, ble blikket de overførte på seg selv både interessant og ubehagelig.

I forestillingen *Self-made man* av den franske scenekunstneren Nina Santes var det også det kjønne blikket som var tema, selv om den uttrykksmessig hadde lite til felles med *#negrophobia*. Santes sto alene på scenen utkledd som mann. Det er konstruksjon som er

forestillingens tema. Hun setter planker opp mot hverandre og venter på at de faller sammen igjen. Det er selvfølgelig et bilde på å bygge, på å bygge ting, og å bygge seg selv og egen kjønnsidentitet. Hun er også romlig bevisst, og kommenterer rommet eksplisitt på en måte som også øker hennes egen tilstedeværelse som aktør. Satt i sammenheng med de fysiske og enkle scenekonstruksjonene og fysiske rommet, blir også Santes' kjønn materialisert. I begge de ulike forestillingene *#negrophobia* og *Self-made man* blir kjønn til fysisk og materiell kropp, og et resultat av det eksterne blikket.

Post-dance

Under festivalen, som i tillegg til forestillinger også inneholdt ulike seminarer, ble boken *Post-Dance*, redigert av kunstnerisk leder ved MDT i Stockholm, Danjel Andersson, Mårten Spångberg og Mette Edvardsen, lansert. Boken er et resultat av en konferanse om temaet, som ble avholdt på MDT i 2015 (se nr. 1 2016, *red. ann.*). I boken er mange av bidragsyterne representert, men det er ikke et mål for boken å forsøke å definere hva *post-dance* egentlig er. Det eneste som er klart er at det ikke handler om dans, ikke egentlig i hvert fall. I sitt bidrag forsøker Mårten Spångberg å definere sentrale begreper, og sier at koreografi må forstås som kunnskap, som en tilnæringsmåte og struktur, mens dans eksisterer i nærværet. Innenfor et sånt paradigme gir den bredt kuraterte festivalen mening. Det er struktur og nærvær. Det slo meg da jeg så Verk produksjoners nye forestilling, *Come as you are*, på Atelier Nord. I motsetning til de skolerte koreografene og danserne som gjestet festivalen danset skuespillerne i denne forestillingen. De hadde, med hell, tonet ned det eksistensialistiske språket som har dominert de siste forestillingene deres, og fokuserte mer på det kroppslige nærværet, også som bevegelse og dans, til tross for at de ikke egentlig kan danse i skolert forstand. Årets festival ble sånn sett en festival som fokuserte på struktur, kunnskap, tilnærming, nærhet og materie. Den fokuserte på rommet og på det som eksisterte innenfor det, og på menneskelig og estetisk struktur.

25.–26. august
Samira Elagoz (FI/NL)
Cock, Cock...
Who's There?

8.–16. september *
Verdensteatret (NO)
Ny forestilling

13.–14. september **
Becker/ Langgård (NO)
New Skin

19.–20. september
Heine Avdal &
Yukiko Shinozaki/
Fieldworks (NO/JP)
Unannounced

21.–25. september
Klassikere for kids (NO)
Faust
Forbrytelse og straff
Til fyret

4.–5. oktober
Nicola Gunn (AU)
Piece for Person and
Ghetto Blaster

11.–14. oktober
Mette Edvardsen (NO)
oslo

13. oktober
Juan Dominguez (ES)
Between what is no longer
and what is not yet

22. oktober ***
Marlene Monteiro
Freitas (CV/PT)
Of Ivory and Flesh

24. oktober ***
Marlene Monteiro
Freitas (CV/PT)
Guintche

27.–28. oktober ***
Ingrid Berger
Myhre (NO)
Blanks

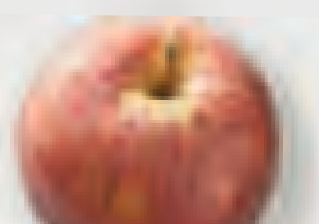
3. november
Waiting for the Sun

7.–9. november
Mårten Spångberg (SE)
Powered by Emotion

15.–18. november
Nela Hustak
Kornetova (NO)
Mine

16.–18. november
Tormod Carlsen (NO)
O – The Healing Lump

24. november
Spreafico Eckly (NO)
Vive la Phrance



Begynnelser på en festival

Heddadagene er et viktig initiativ. Men festivalen trenger mer fokus.



Av Therese Bjørneboe

Heddadagene
/ Arr: NTO, Norsk teaterlederforening, Oslo, 8.-18. juni 2017

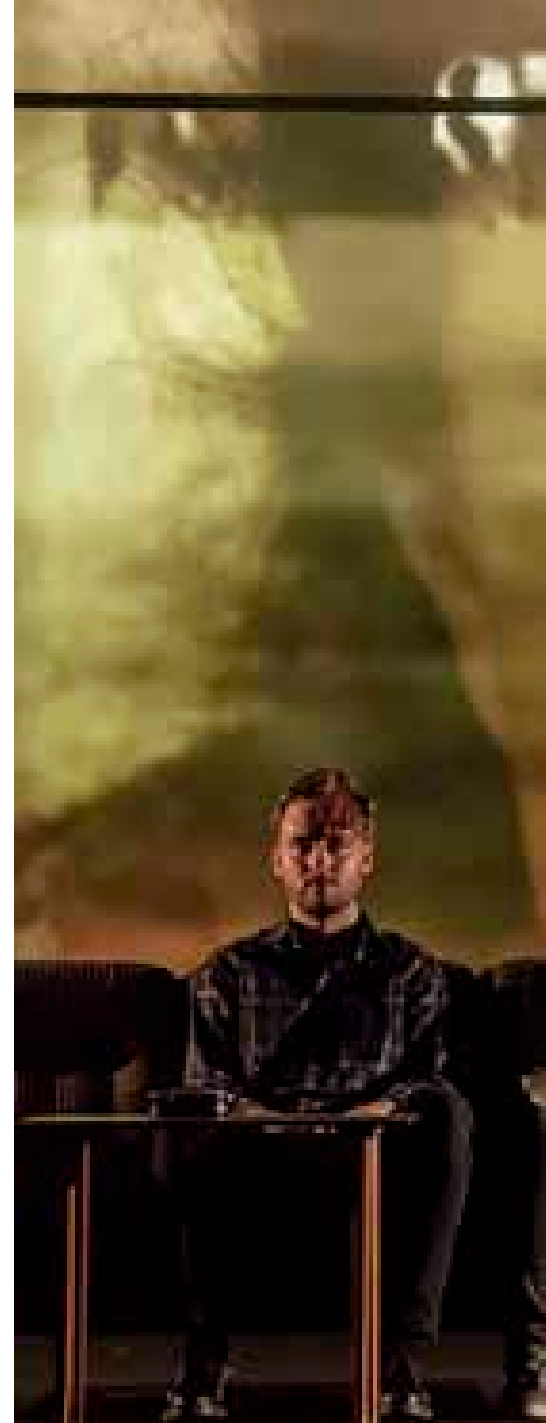
FESTIVALEN HEDDADAGENE har utspring i et ønske om å markere 20 årsjubileet for Heddaprisen, og er et initiativ fra Heddakomiteen og Norsk teaterlederforening (NTL), men er tenkt som en årlig festival for norsk teater.

Første utgave ble arrangert i Oslo i juni, og ble avrundet med Heddashowet (Oslo Nye, 18. juni). Men selv om festivalen munnet ut i tildelingen av årets Heddapriser, er det ingen direkte tilknytning mellom prisen og festivalen. Det fremsto litt rart eller bakpå, siden man skulle tro at en festival som seilte under navnet Hedda nettopp hadde til hensikt å presentere publikum for de forestillingene som var prisnominert.

I en pressemelding fra NTO forklares forholdet slik: «der de heddanominerte velges ut av en fagjury presenterer festivalen et utvalg forestillinger teatersjefene

selv har plukket ut. Forestillingsprogrammet og Heddanominasjonene vil slik samlet sett gi et godt bilde av teatermangfoldet i Norge.» Det sto 29 teatre eller scenekunstinstitusjoner bak festivalen, og hver av dem var invitert til å komme med én forestilling. Samtidig som det gjorde det til en mønstring, mer enn en festival, er ti dager altfor knapp tid for et så stort program.

Et problem er at det fort fører til at teatrene eller de forskjellige oppsetningene når ut til «sitt» publikum eller et bestemt segment. Slik er det jo resten av året. Men det spesielle ved en festival er at folk ofte går på forestillinger de ikke ville sett ellers (f.eks. på Ibsenfestivalen). Vel så viktig er det at en festival har et fokus, som samler, isteden for å spre publikum. Og dermed danner grunnlag for en bedre samtale og diskusjon. Det hadde



vært enklere hvis festivalen hadde vært konsentrert om Heddaprisenominasjonene. Det kunne også ført til mer debatt omkring prisen.

Fengslende distansert

Likevel er det aller viktigste og gledelige at festivalen imøtekommer behovet for flere gjestespill og mer utveksling mellom norske teatre. Som åpningsforestilling kunne man neppe gjort et bedre valg enn med *Begynnelser*, som



Hildegunn Eggen som moren (bak), Terje (Kenneth Homstad) og søsteren Janne Kokkin) i *Begynnelser*. Regi: Kari Holtan. Trøndelag teater og De Utvalgte 2016. Foto: Lena Knutti

hadde urpremiere på Trøndelag teater, 2. september i fjor, og var et samarbeid med De Utvalgte. Den burde definitivt fått en pris! Åpningen, hvor man ser en bil kjøre over i motsatt kjøreretning og kolliderer med en møtende trailer, på en video som dekket hele hovedscenen, var overrullende. Både hendelsen og proporsjonene. *Begynnelser* ble vist to ganger, til smekkkfullt hus den kvelden jeg så den. Det har sikkert sammenheng med at De Utvalgte følges av mange i Oslo. I tillegg var forestillingen origi-

nalvare, med nyskrevet tekst av Carl Frode Tiller og musikk av Trondheimsbandet Motorhead. I forestillingen så man flashbacks på mannens liv. Det ble aldri gitt noen forklaring på hvorfor han begikk selvmord. Men han ga inntrykk av å bære på en ensomhet som bare vokste seg større og større. Han hadde en tilbøyelighet til å såre andre med ondskapsfulle, men kanskje ikke overlagte, replikker og sarkastiske stikk.

Begynnelser var et sosialrealistisk og psykologisk forankret teater som samti-

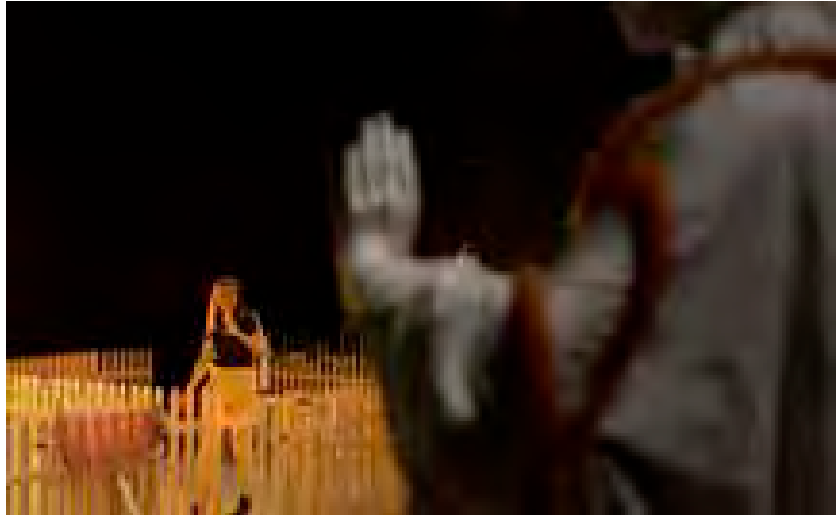
dig ble skjøvet i retning av komisk eller grotesk fortegning, i stilsikker regi av Kari Holtan. Videoen, glassvegger og andre stiliserende virkemidler, som når dialogen ble gjengitt som teksting på veggen, var med på å skape en distanse som det var umulig å vite om skyldtes at mannen hadde en slags telelinseoptikk på livet, som døende, eller om det var sånn han opplevde livet. Forestillingen inneholdt mye humor, men gjorde det ikke enkelt å distansere seg emosjonelt fra den distansen som ble formidlet

på scenen. Familiehistorien kunne man kanskje også forstå som et bilde på et forsvinnende sosialt fellesskap. Det var neppe tilfeldig at mannens fortrukne medium for politisk aktivitet var internett. *Begynnelser* var en forestilling som ble sittende i kroppen min lenge.

En ulv som stepper

Festivalen «tyvstartet» med *Steppeulven*, som hadde urpremiere på Black Box teater 7. juni. Det var en produksjon av Sør-Trøndelag teater, som er et relativt nyetablert kompani, men som består av de dyktige skuespillerne Espen Klouman Høiner, Kjersti Tveterås, Herbert Nordrum og Ole Johan Skjelbred. Forestillingen var basert på Hermann Hesses roman (1927), hvor hovedpersonen Harry Haller skildres som et eksempel på en bestemt personlighetstype: «Alle disse menneskene har to sjeler, to vesener i seg, blandet like stridende og kaotisk inn i hverandre.» Det er vanskelig å gi et kort resymé av romanen, og det er heller ikke nødvendig, fordi forestillingen ikke var en streit dramatisering. Et hovedmotiv, er at Harry Haller på den ene siden, og i følge sin egen oppfatning, står helt utenfor den borgerlige verden. Men i følge forfatteren «ledet en sterk, hemmelig lengsel ham bestandig likevel mot den borgerlige miniatyrverden, mot de stille, anstendige familieboligene med velstelte haver (...).»

Regissør Espen Klouman Høiner og scenograf Signe Becker har plassert de tre skuespillerne Tveterås, Skjelbred og Nordrum i fire kvadratiske hager, som ligger inni et større kvadrat, og som er omgitt av stakittgjerder i lyst finér. Alle tre er sminket med buskete øyenbryn og har langhårete (ulve)parykker. Scenebildet minnet om danske parselhager, samtidig som det at det besto av identiske elementer, fremhevet en mangel på forskjeller. Fordi alt blir mer og mer konformt eller likt i en tid hvor verden blir mindre og mindre? Et annet motiv ble innført da en av skuespillerne resiterte Halldis Moren Vesaas' «Ord over grind»: «Du går fram til mi minste grind/ (...)/ Innanfor den er kvar av oss einsam/ og det skal vi alltid bli.» Det virker som en gimmick. Men gimmicker er en del av denne forestillingens vokabular. Jf. parykkene, men også at



Kjersti Tveterås i *Steppeulven*, regi: Espen Klouman Høiner. Sør-Trøndelag teater 2017. Foto: Signe Fuglesteg Luksengard

skuespillerne begynner å *steppe* (!). Det med å innvies i andre virkeligheter, er et ledemotiv i boka, men også forklædninger, teater og bløff. På scenen er det ikke alltid like godt å vite hvilke tekster som er Hesse og hva som er improvisasjoner. De tre skuespillerne deler på rollen som Haller, sammen og hver for seg. Men måten de backer hverandre på, gir også inntrykk av at skoene hans er noen numre for store. Ikke bare fordi de er yngre enn Hesses 50-årige hovedperson. Men fremfor alt fordi de lever i en annen tid, som får fintene mot borgerskapet til å fremstå som tillærte og inautentiske, og den opprørske attityden som anakronistisk. Den provisoriske tolkningen min var at skuespillerne spilte Hesses lesere, snarere enn å gjøre noe forsøk på å spille Harry Haller. Det var derfor litt pussig å oppdage at Herman Hesse i et forord til en nyutgave fra 1955 gjorde oppmerksom på at *Steppeulven* var den mest ettertrykkelig misforståtte blant bøkene hans, av begeistrede lesere (og dette var bare i 1955!). Det er mulig at forestillingen er inspirert av dette forordet. Men Haller er også et selvoppgjør fra Hesses side, og på det beste gir skuespillerne inntrykk av å utlevere seg, til tross for all ironien i forestillingen. Scenen hvor de tar et oppgjør med Goethe er morsom og underfundig, uavhengig av om man husker scenen fra boka. Men jeg savner en tydeligere motivasjon for prosjektet. Og det hadde vært interessant med

en tentativ analyse av hva «det borgerlige» representerer i dag.

Forestillingen slutter med å ta opp tråden fra (de borgerlige) gjerdene. Her ved at skuespillerne synger den (spanske) kampsangen «Riv ned gjerdene!» (nok en gimmick!), mens en flokk amatørskuespillere kommer inn på scenen og danser. Mens Ole Skjelbred stivt og seriøst forsøker å la seg forføre av livet eller drukne i massen.

Feelgood

I tillegg til *Steppeulven*, inneholdt festivalen flere urpremierer. *Vinduer* fra Beivvas (se egen anmeldelse) og *Solveigs andre sang*, fra Teater Innlandet. Det var et ambisiøst prosjekt, men videomontasjene overdøvet den poetiske teksten og lot det ikke være en sprekkelig for publikums egne assosiasjoner og tanker.

En påtagelig tendens på festivalen, var at så mange oppsetninger handlet om selvmord. Både *Minnes museum* av kompaniet NIE og *11 år* av Goksøyr & Martens, fra Det Norske Teatret, som jeg dessverre ikke fikk sett (se egne anmeldelser). *Albert og Anna* var en samproduksjon mellom Riksteatret og DNS, med Kari Simonsen og Sverre Bentzen i de bærende rollene. Det var en solid produksjon, om et ektepar som har holdt sammen et helt liv, til hun får demens, som han forsøker å glatte over og bære over med, hvor vondt det enn gjør. Men Frode Gryttens stykke svek-



Touchstone (Eindrude Eidsvold) og Hymen (Bertine Zetlitz) i *Som dere vil*, regi: Sigrid Strøm Reibo. Nationalteatret 2017. Foto: Marte Garmann

kes av at det er lagt inn flash-backs fra de var unge. Det minner litt om familiesagaer på tv, og selv om de unge blir sympatisk spilt, blir det for stereotypet eller generelt. Det eldre ekteparet blir for skisseaktige, og det som angivelig skulle være et stykke om den livslange og krevede, og ikke den unge romantiske, kjærligheten, ble likevel feelgood-teater. Forestillingen var et av flere eksempler på det jeg skrev om segmenter. Her besto publikum nesten bare av eldre ektepar.

Den store vinneren på årets Hedda-pristildeling var Sigrid Strøm Reibo. Hun var både nominert for *Orlando* (Rogaland teater, se anmeldelse i 1/2017) og *Som dere vil*, som ble vist på Nationalteatret siste dag av festivalen. Sigrid Strøm Reibos håndlag med Shakespeare kom allerede tydelig til uttrykk i hennes oppsetning av *Når enden er god er allting godt* (Rogaland teater 2013). I mellomtiden har hun gjort seg bemerket for sin evne til å skape fengende forestillinger, med bred appell, som samtidig er (nesten irriterende!) analytiske og konsekvente. *Orlando* ble også Årets forestilling og Nina Ellen Ødegård fikk prisen som beste kvinnelige medspiller/ hovedrolle. Da jeg så *Som dere vil* fikk jeg inntrykk av at den kunne fått «publikumsprisen», hvis det fantes en slik kategori.

Som dere vil åpner med at alle skuespillerne kommer dansende inn på en lang rekke, iført renessansekostymer, som er hakket for 1980-talls glamaktige og outrerte til at man tar dem for å

være historiske. I rekken av menn, skiller Kjersti Tveterås (Rosalind) og Stine Mari Fyrileivs (Celia) seg ut. De har nåtidige klær, som også på grunn av frisyrene, får dem til å se ut som et par Spice Girls. Men oppsetningen gjør ikke noe forsøk på å kommentere kjønn ut ifra et samfunnskritisk perspektiv. Selv om jeg lurte på om det rosa jenterommet og julekalenderaktige hertugpalasset (scenografi: Katrin Nottrodt) var en henspilling på Trump Tower. Alt dette er snarere ledd i å undersøke og iscenesette *As You Like It* som et stykke om beiling, og i form av et uhemmet publikumsfrieri.

I et intervju i programmet sier Strøm Reibo at hun er opptatt av tre nivåer i tittelen. Det første knytter seg til at dramatikeren sier her skal dere få alt *som dere vil*. Det andre gjelder plotet, og at hovedpersonene plutselig kan følge impulsene sine og gjøre *som de vil* (etter at de har rømt til skogen). Det tredje at hun selv ønsket at «vi på scenen skulle gå inn i materialet og rollespillet *som vi vil*.» Det betyr også at hun tar seg friheter i forhold å flytte og omrokkere, som kommer tydeligst til uttrykk ved at hun gjør Hymen til en gjennomgangsfigur, spilt av Bertine Zetlitz. Hun synger egne sanger, og tilfører androgynitet og glamour. Samtidig som hun også opptrer som seg selv, dvs. *artisten* Bertine Zetlitz. Men flere av de andre skuespillerne gir også inntrykk av å bruke sitt eget «image» eller tidligere rolletolkninger.

Underholdningsoverdose

Åpningsscenen, hvor alle skuespillerne danser inn på en rekke, er muligens en henspilling på narreringen, i en sang som forøvrig er strøket her. Men motivet følges opp av at Eindrude Eidsvolds Touchstone narrer publikum til å opptre som apekatter. Det er vi selvfølgelig med på. Eidsvold fungerer som et bindeledd mellom scenen og salen, i flukt med at klovnen Touchstone også i originalteksten står på utsiden og kommenterer handlingen. I *Arden* er han viktig i forhold til å skape kontrast mellom gjeterlivet og hofflivet. Her er det publikum som blir målskive for en del av Eidsvolds nedlatenhet, når han noen ganger snakker britisk, med stiff-upper-lip, som for å vise at vi gjør det nødvendig for ham å spille Shakespeare-for-dummies. Dette og mye annet fremhever teatersituasjonen og spillet-i-spillet. I scenene i skogen er bokser også viktige element, blant annet i en sekvens hvor de forelskede unge poserer i en (usynlig) fotoautomat. Det fremhever utforskning av roller og identitet, men på en måte som er typisk for en forestilling hvor skuespillerne paraderer i rollene, samtidig som karaktertegningen er flat eller relativt endimensjonal. En ting er at Olav Waastads Silvius er et sutrete bleiebarn og Ågot Sendstads Phoebe en klyse fra folkedypet. Men de er parodiske figurer fra Shakespeares side. I denne oppsetningen skal alt annet også på død og liv være morsomt og underholdende – hele tiden. Mads Ousdals Jacques påbegynner «Hele verden er en scene»-monologen på tre forskjellige tidspunkt, og blir hver gang avbrudt av de andre. Det fører til at man virkelig lytter når han endelig slipper til. Men også til at monologen ikke blir fulgt opp av at gamle Adam blir båret inn på scenen, for å ta ett av flere eksempler på at det flerdimensjonale ved situasjoner og i samspillet mellom skuespillerne forsvinner. Shakespeares komedier blir rikere når man *tror* på stykkets verden, samtidig som man blir minnet om at det man ser på scenen er spill og teater, og når nivåene blir spilt ut mot hverandre. I denne oppsetningen blir konfliktene komiske, og svært mange av personene, både ved hoffet (unntatt Fridtjof Såheim som her-tugen) og i skogen, karikert.

Øystein Røger er en sikker publikumsvinner, når han i rollen som Amiens, hofftrubaduren i skogen, dyrker cannabis, røyker jointer og synger ravi shankar-inspirerte «Across the Universe» med en pistre stemme og et skevt og innadventt flir. Som en nåtidig oversettelse er det selvsagt oppfinnsomt og vittig. Men det å gjøre narr av alternativisme og motkultur er tidsty-pisk. Det hadde vært stiligere hvis hippiekulturen ble skildret med nostalgi, men det er i det hele tatt lite rom for vemod og melankoli. Skyldes det at vi lever i en tid som er helt fremmed for romantiske følelser, som uttrykk for noe annet en kitsch? Sigrid Strøm Reibos oppsetninger av *Orlando* og *Når enden er god er allting godt*, var også spill og iscenesettelse, og popkulturelle fremstillinger av kjønn viktige referanser. Men jeg ble mye mer følelsemessig berørt. Kjersti Tveterås er en Rosalind som er proppfull av liv, og samspillet med Jonas Strand Gravli sjarmerende. Men en av utfordringene ligger antagelig i at Rosalind, i motsetning til bl.a. Helena i *Når enden er god*, ikke har monologer hvor hun betro oss det hun tenker. I sammenheng med Strøm Reibos regigrep, fører det til et underskudd av alvor og følelse, samt en stor overdose ren underholdning. Mads Ousdals Jacques stakk derfor til slutt av med min sympati. Men det var kanskje meningen?

Det jeg fikk med meg, gjorde årets Heddadager til en variert festival. Men det var likevel bare smaksprøver i forhold til det høye antallet forestillinger. Ellers ga festivalen meg anledning til å se *Sorga kler Elektra* om igjen på Det Norske Teatret. Å programmere inn eldre oppsetninger, som har blitt viktige referanser, er en god idé.

Årets utgave var den første, og som pilotprosjekt gir den mulighet til å revurdere og videreutvikle konseptet, også i forhold til om den i større grad bør koordineres med heddaprisnominasjonene. Det som er viktig er jo at festivalen bidrar til en bedre og mer informert samtale om teater. Det er i dag kanskje viktigere enn noen sinne, siden anmeldelser og teaterdebatt har en så marginal plass i medieoffentligheten. Et gjestespill som *Begynnelse* var en begynnelse!

Att stryka en publik medhårs

NIE teaters oppsetninger kan vara både tankeväckande och konstnärligt komplexa. Med *Minnenas Museum* på Heddadagane förlorar de sig i en sentimental historia där igenkänningsfaktorn dominerar.



Av Svante Aulis Löwenborg

Minnenas Museum / Med: NIE Teater. Regi: Kjell Moberg. Musik: Helder Deploige. Scenografi: Katja Ebbel Frederiksen. Plats: i ett tält utanför Nationalteatret. Heddadagane, 12 juni 2017.

JAG HAR BARA sett NIE en gång förut, den utmärkta *Pim och Theo*, på barn- och ungdomsbiennalen BIBU i Helsingborg 2016. Med TV-talkshowestetik togs en konflikt i det nederländska samhället upp. Pim Fortuyn, högerpopulisten som också var öppet homosexuell, och Theo Van Gogh, den grävande filmaren, båda mördade av extremistiska motståndare. Det var en stark, sevärd föreställning som handlade om vår syn på människor omkring oss och hur både media och politiker förvränger vår uppfattning. En föreställning skarpt riktad mot vår tids populism.

Nostalgitripp

Det är med stor förväntan som sedan blir till lika stor besvikelse när jag går in i det tält som är uppställt utanför Nationalteatret under Heddadagarna. Gruppen är nominerad till Heddapriset för en annan föreställning, och som de inte spelar här: *We Come From Far Far Away* får Heddapriset den 18 juni för bästa uppsättning för ungdom.

Minnenas Museum, bara titeln är oanständigt sentimental och borde skrämja bort mig, serveras som en tillbakablickande historia om två bröders uppväxt som slutar med den enes själv-



Dagfinn Tutturen og Kieran Edwards i *Minnes museum*, regi: Kjell Moberg. Foto: NIE

mord. Inga förklaringar ges till slutet, vilket är skönt, kanske det är vad som räddar denna föreställning från fritt fall. Att det är tal om depression orsakad av schizofreni är underförstått, på det sättet är det en form för folkbildning om psykisk sjukdom här, utan att det öppet diskuteras. Brodern som tar sitt liv har blivit likgiltig inför allt och i övergången till vuxen ålder tappar han greppet. *Minnes Museum* är gjord med enkla medel, i ett tält med väggar som består av arkivskåp och enkla glödlampor i taket. Det är berättarteater, och realismen som spelas upp i dialogerna mellan bröderna, mellan bröderna och deras flickvänner och grannen som bakar muffins till dem, minner om godhjärtad, ofarlig, engelsk vardagsrealism. Allt är igenkännbart, med en spelstil anpassad att tilltala alla.

Publikeffekten

Eftersom historien, texten och karaktärerna uppträder som sedan länge utnötta klichéer, och kopior av det man sett många gånger om, är det med desto större förvåning jag ser den verkan detta inövade hantverk har på publiken. Det är markant hur folk lever sig in, de sitter med gapande munnar, stora leenden, och de ställer sig upp när de ser dåligt på den lilla arenascenen. De kommenterar till och med öppet historien, som fångas upp improvisatoriskt och lekfullt av skådespelarna. Frågan är om vi har en situation med äkta kommunikation eller är publiken så förförd av nostalgi att de inte ser skillnad på saker? De sitter på enkla campingstolar för att bli en social grupp och för att lättare påverka varandra. Den obekväma sittplatsen skapar i sig

en gemenskap som förstärker upplevelsen. Manipulationen in i illusionsteaterns berättarglädje är total, och där är NIE mästare på förförelse.

Det finns egentligen få invändningar, föreställningen är skickligt spelad och väloljad utan att bli kommersiellt klistrig. Det är gatuteatertradition och fysisk teatertradition som smultit samman och som lever sitt liv vid sidan av «den viktiga» teatern. Här bejakar man publikens glädje över att se en melankolisk, varm och humoristisk föreställning, som bygger på romantiserande nostalgi. Det är fint med melankoli och att man får en möjlighet att fundera över varför människor begår självmord.

Debattpjäs eller säljknep

Att temat är självmord är uttalat i programbladet, men det används mer än

något annat som ett dramatiskt grepp för att förstärka känslan av oundviklig förlust, som leder till den typ av minnen som bleknar bort – att till slut ingenting återstår av de liv som levts. NIE talar till en mycket mänsklig känsla, men romantiserar, och föreställningen känns därför ganska förljugen eftersom den får folk att känna sig goda. Man får inte gå därifrån svår till mods och nedstämd. Jag tror inte de har reflekterat alls över att någon över huvud taget skulle kunna bli provocerad över att tematisera självmord så här lättvindigt.

Att berätta om sorgliga minnen är alltid en form av bearbetning, men inte till vilket pris som helst. Jag har inte sett NIEs vinnarföreställning, så jag kan inte bedöma juryns val i det fallet, men *Minnenas Museum* måste väl ändå vara en dålig representant för ett kompani som får Heddapriset.

NIE skryter lite för mycket med publikkontakten de har i programbladet. De når ut till många, sägs det – det är vad de säljer in sig med, också hos publiken. De vill visserligen skapa reflektionsrum, men att nämna att de spelar över stora delar av världen och når 10 000 elever i norska skolor tillhör ett säljkoncept på en teatermarknad som direkt motsäger engagemanget i de sociala frågor som de säger att de äger.

Mer *Pim och Theo* och mindre av charmteater skulle vara bra. När de nu är så bra på det de gör, varför inte föreställningar som verkligen engagerar? Som ställer frågor på riktigt och där man blir direkt utmanad till att tänka nytt? NIE kommer att förlora i längden med sådant som *Minnenas Museum*. Teater är en svår konst, det är lätt hänt att göra det lätt för sig när man är skicklig.

Globalt og gjeldende

Veronica Salinas' scenetekst *Vinduer* plukker opp tråden fra ungdomsromanen *OG*, som hun ga ut i fjor.



Av Karen Frøslund Nystøyl

Vinduer /
Tekst: Veronica Salinas. Regi: Jon Trombre. Scenografi: Even Børsum. Lys: Palucci Araujo Bakke. Hålogaland teater og Det samiske Nasjonalteateret Beavivås. Gjestespill på Det Norske Teatret // Heddadagene. 16. juni 2017

ET VINDU GRENSER mot to rom: inne og ute. Forskjellen mellom dem, den tynne flaten ruten representerer, kan være himmelvid. Det går ikke å være både inne og ute på en gang med hele seg, her gjelder enten/eller. Og det er dette den lille romanen *OG* tematiserer: Kan en flyktning med bakgrunn fra Argentina beholde seg selv, den hun var før hun dro, i et nytt land og en annen kultur? Kan hun være både og? Gjennom famlende bruk av et språk som, selv for en som er vokst opp i Norge, tidvis høres ut som nytt gjennom måten det anvendes på, utforskes denne identiteten. Det er en identitet i spenn, som på samme tid både kan være full av vilje og retningsløs. Romanen består av korte tekster som beveger seg språkfamlende mellom ute og inne.

Kraften i et ønske

Språkfamlende er ikke betegnende for *Vinduer* som hadde urpremiere

under Heddadagene i Oslo i juni. En scenetekst som er blitt til gjennom mange års prøving. *Vinduer* er tekster om kraften som ligger i et ønske. I spennet mellom ung argentinsk politisk aktivisme og de mange norske ungdommene som søker seg til Paradise hotel er seks monologer skrevet frem. «Et ønske kan være så sterkt og så forskjellig», sier Salinas i et intervju med Norsk barnebokinstitutt. Monologene er plassert som glimt fra en seng i Buenos Aires, en søppelplass på Island, en stue i Karasjøk, en strand ved Fukushima og en containerhavn i Afrika, ifølge programteksten. Det varierer hvor tydelig denne plasseringen er for publikum, men det er heller ikke sikkert at akkurat dette er så viktig. Jeg vil påstå at det finnes to måter å oppleve denne teaterforestillingen på: Med eller uten programtekst i hodet. Programteksten gir en sammenheng, men kan også lukke opplevelsen ved de angitte



Mariama Fatou Kalley Slåttøy i *Vinduer*, regi: Jon Tombre. Produsert av Hålogaland teater og Beaiwvas . Foto: Kristin Aafloy Opdan

plasseringene, som ikke alltid er så enkle å kjenne igjen når de kommer. Den som ikke leser teksten først, møter en åpnere forestilling som står støtt uten tekstens følge.

Grått parti

Alle monologene er preget av det Salinas kaller «de grå partiene mellom ytterpunktene», som hun videre mener fremhever kontraster. Det er hverdagsnære situasjoner som spilles ut. De seks monologene representerer ungdommer som vil vekk, videre og frem. Og fremtredende som i romanen: viktigheten av å bli forstått og gjøre seg forstått. Noe som er avgjørende for å finne sin plass på et hvilket som helst sted.

Scenografien tar opp i seg stykkets tittel og består av flere vinduer. Vindusinstallasjonen er plassert i et kar som ved begynnelsen av forestillingen fylles med vann. Flukt og migrasjon melder seg som assosiasjoner allerede gjennom bruken av vannet. I tillegg kan vann representere tårer og renselse, og plutse-

lig blir det nesten rituelt. Idet skuespillerne trår opp i karet med vann, er det som om et avgjørende steg er tatt: Det kan bære eller breste.

Mellom vannet og vinduene finnes en åpning til å kripe over til den andre siden gjennom, en fluktmulighet. Bruken av rommet bak, foran, under og rundt vinduene blir dynamisk fordi den skaper og krever bevegelse, scenografien blir som en karakter i fortellingene som presenteres. De ulike karakterenes drivkraft blir først levendegjort gjennom måten de forholder seg til vindusinstallasjonen på, dette hinderet som gjør at de noen ganger trenger ord for å definere hvem de er, hvor de skal og hva de vil. Bruk av sprayflasker, dusj og gjørme på vinduene er sterke fortellingsdriv i tillegg til de ulike monologtekstene.

Nærvær

Seks skuespillere, noen av dem med et intenst nærvær i monologen, forteller historiene fra gråsonene. Ulikhetene i tekstfremføringen er en styrke i denne sammenheng. Slampoesi, beatbo-

xing, joik og jazzdans er de sterkeste komponentene. Forestillingens svakhet ligger i en alt for løs sammenbinding av enkeltdelene. Og noen av monologene hadde hatt godt av en annerledes oppbygning, et større crescendo. Særlig med et skuespillerlag som viser at de har mye å komme med. Skuespillerne Sarakka Gaup, Amalie Hyun Ju Eggen, Mariama Fatou Kalley Slåttøy, Beatrice, Taro Vestøl Cooper og Felipe Orellana har til sammen en enorm spennvidde i sine uttrykk. Det kunne regien utnyttet enda bedre.

Men det samiske nasjonalteatret har knukket en kode. Ved å samarbeide vidt, som de også gjorde med *Vidas Extremas*, trekker de inn noe globalt og gjeldende. Gjennom å arbeide på denne måten kan tema som tilhørighet, migrasjon og identitet behandles på en måte som når bredt ut. Etter heddadagene ble *Vinduer* spilt på Slam!Festival på Nordic Black Theatre i Oslo. I 2018 spilles den på Hålogaland teater, som sammen med Beaiwvas står bak *Vinduer*.

Med rite i blodet

ESSAY: *Night Tripper* og *STATE* er motstykke innafor eit koherent prosjekt av koreograf Ingri Fiksdal.



Night tripper, koreografi: Ingri Fiksdal.
Foto: Signe Becker

FRIEDRICH NIETZSCHE skriv i *Tragediens Fødsel* (1872) om korleis tragedien og teateret (som også er glansbiletet på kunsten) var ei slags vidareføring av riten. Essensielt her er å ikkje gje slepp på rituelle kvalitetar – det som er formlaust og utemja – men så vidt gje det form så det kan gripeleggjerast; ein balansert fusjon mellom vurdering på ei viss armlengds avstand og det nærgåande sanslege. Kreftene som står bak desse kvalitetane er høvesvis *apollinske* og *dionysiske* – gudebiletet kompletterer referansen til vårt vestlege kulturhistoriske utgangspunkt i antikkens Hellas. Teateret vert fødd, filosofien likeså. Dette er nemleg ein lineær éinvegs målestokk – forbi det midlertidige gyldne middelpunktet av likevekt, går ein mot stadig større grad av konseptualisering. Når ein først har byrja å undre seg og å analysere, kan ein ikkje gå tilbake til det beteikna og det beinveges. Om ein ser det slik vil ein ikkje kunne gå frå teater til rite, berre frå rite til teater, og vidare vil kunsten stadig ta meir representativ og didaktisk (eller kanskje nevrotisk) form. Og dermed slutte å vere kunst, ifølge Nietzsche.

Inгри Fiksdal har arbeidd tru- fast over fleire år med eit prosjekt som utforskar blant anna riter, affekt og forholdet mellom verk og publikum. Dette har resultert i jamlege framsyningar: utandørs- eventen *Night Tripper* (2012) og *Satte* (2016) er to døme. Korleis vert riten behandla i desse produksjonane? Uttrykket har stadig veksla mellom bruk av riten som motor for kontemporær nyskande dans, og skildring av riten som perifert og satt fenomen. Men den har også eit breitt spekter av tydingar – noko ein får innblikk i både gjennom variasjonen i tekstbidraga i readeren som fulgte *State*, og i sjølve framsyninga. Ei fortelling handlar om det nære slektskapet mellom riten og teateret; om den første som opphav til den andre.

Nietzsches karikerte bilete viser

til utfordringa i å formidle eller nykomponere ein forgjengeleg del av ein sjølv, eller å nå noko ein ikkje lengre har direkte nærleik til. Korleis tek i så fall denne nær- mast autobiografiske tilnærminga form – vil resultatet ta nostalgisk, approprierende eller historiefortel- jande form? Biletet skildrar også effektivt ytterpunktet mellom sjølvbevisstheit og refleksjon kontra immersjon og einskap. Vibrasjonen mellom avstand og nærleik har vore vedvarande i mine opplevingar i møte med Fiksdals produksjonar. Riten fordrar *all in*-aspektet utan skilje mellom publikum og utøvar. Kanskje har eg hatt forventningar om å *tre inn* i møte med framsyningane, men til tross for mange bruer som vert lagt, er det uunngåeleg å dulte borti terskelen mellom verk og verden. Eller kan eg sjå meg til forflytting av rituell art medan kroppen sit stille? Og kva forflytting er det snakk om?

Ut i naturen

Night Tripper (2012) var ei fram- syning som gjekk føre seg ute i skogen, under festivalen «Up to Nature» ein seinsommar i Oslo- marka. Tidspunktet framsyninga var satt til i programmet skulle vise seg å vere essensielt. Då dagslyset såvidt byrja å falme, vart publikum leidde frå eit samlingspunkt og ut langs ein sti mot «scenen»; eit lite opent område ved eit tjern omgitt av trær. Langs stien fans skulpturar laga av scenograf Signe Becker i form av stubbar med menneskelege trekk og røter kledd i hettegenserar. Ei lett skodde over lyngen hadde byrja å legge seg, slik den gjerne gjer når det vert kveld og lufta nedkjølt. Å gå innover i skogen vart det same som å gå inn i ei oppleving, og fungerte dessutan som innleiing til det komande som bar preg av gangen si takt og sitt tempo. Ein røykmas- kin tok gradvis over for skodderøy- ken, og lukta av det teatraliske eller av ein mørk klubb kledd omgjev- nadane i ei overnaturlig drakt. Me vart leia inn i mystikken. Framme ved «scenen» vart alle bydd ein

vodkashot — som ein rituell inn- vigselsdrikk og eit reint sosialt grep for å lage avslappa stemning.

Timen som skulle fortærest medan framsyninga vart framført, var altså skumringsstimen. Publi- kum og musikarar sat i ein ring som slutta seg om to dansarar i midten, Pernille Holden og Julie Solberg, som var kledde i kvite t-skjorter og joggesko, og hadde kvitmåla armar og hender. Kroppsmålinga vart mot slutten av timen det einaste synlege for auget. Håret var trekt over dei skjulte, lett framoverbøygde and- leta. Dei to byrja å bevege seg rundt kvarande, rygg klistra mot rygg, horisontalt i ein uendeleg sirkel, samstundes som dei rørde over- kroppane vertikalt i ein annan uen- deleg sirkel. Denne stødige rørsle var eit utgangspunkt dei følgde konstant frå byrjing til slutt, med variasjonar i tempo og størrelses- utstrekking. Symmetrien og repe- tisjonen i dette gav effekten av at natta vart dreia i gong. Og slik dei to kroppane uttrykte det seige og sirkulære, hadde musikken, kom- ponert av Ingvild Langgård, paral- lelle kvalitetar. Lydane hadde eit nøkternt men rytmisk driv, og auka i intensitet opp mot eit klimaks før det dala att. Mot slutten tok eit kor over for den instrumentale musik- ken, utført i høgtideleg song utan tekst. Ein kunne høyre det komme frå ein stad lengre ute i skogen og gradvis nærme seg — då det hadde nådd oss var skumringstimen over. Koret i den greske tragedien – då beståande av dansande syngande — burde ifølgje Nietzsche vitsa god plass, då det var sjølve «symbolet på hele den dionysisk opphissede massen».¹ Det låg i direkte slekts- skap til dei rituelle feiringane. Den tidlege diktaren Aiskhylos fungerer som praktksempel her, i motset- nad til den seinare Euripides sine tragediar der koret vart bytta ut med meir reflekterande dialogar på vers.

Inn i teaterrommet

State byrja i likskap med *Night Tripper* med servering, denne gon-



Av Kristine Myklestad

gen akevitt. Lyset var på, stemninga sedvanlig, me fann oss no på Black Box teater i Oslo. I scenelyset byrja dansarane — Nuria Guiu Sagarra, Rosalind Goldberg, Rannei Grenne, Jeffrey Young og Louis Schou-Hansen — å tre omstendeleg inn i kostyma som for å understreke rolleskiftet, eller rollepåkledinga. Framsyninga vart til som eit samarbeidsprosjekt mellom Fiksdal og regissør Jonas Corell Petersen. I tillegg til samansettinga av både av det danseriske og teatrale, hadde musikken ei likeverdig rolle — framsyninga var også omtalt på Black Box teater sine heimesider som dels konsert. Lasse Marhaug var komponist medan Anja Lauvdal og Heida Johannesdottir Mobeck stod for utføringa. Lydane byrja tilbakehalde, liksom utforskande, og bevegde seg vidare blant anna til ein vedvarande ein-akkordslyd, over i skurring, for så å verte hamrande mot slutten av stykket. Den nesten to timar lange framsyninga var delt opp i ulike sekvensar: to akter var åtskilt av ein kort pause, men også det eg opplevde som subtile «kapittel» skapte overgangar frå eitt narrativ eller koreografisk mønster til eit anna, eller frå ein stemning til ein annan. Her vart ein presentert for diverse rituelle kjenneteikn og dansen si naturlege tilhørsle i dette, anten som konkret middel for å gå inn i eit modus (å danse seg inn i ein «trip») eller som metafor for forflytting. I likskap med *Night Tripper* utgjorde utbroderinga av heilheita i tid ein progresjon intensitetsmessig — dans og musikk samspele. Kostymane, designa av Henrik Vibskov, kompletterte eit gjennomført formspråk i det multimediale verket.

Sirkelen som symbolform

Sekvensane var i stor grad definerte av kostymeskifte, eller oftare: av den fleirfaldige manipuleringa av kleda, som kunne vridast på vranga eller nyttast i fleire variasjonar alt ettersom kor dansarane styrte dei hen. Ansikt vart skjulte som for å anonymisere, og til tider vart også konturane av menneskekroppen i seg sjølv også borte bak stoffet som tok andre fasongar, anten dei gav assosiasjonar til dyreriket eller mineralriket, eller var reint abstraherte formar. Vakkert var det i alle tilfelle, med mønstre som fusjo-



STATE, koreografi: Ingrid Fiksdal. Foto: Anders Lindén

Riten viste seg som «overgått» av kunsten, men me fekk også innblikk i kunsten si evne til å skjære gjennom den lineære tida og ned i det sanselege potensialet i augneblinken.

nerte ei stereotyp førestilling om form og farge tilhøyrande stammesamfunn med ein delikate 2016-estetikk, toppa med futuristiske trekk – alle tidsformer inkludert som for å indikere tidlausheit. Kostyma var altså også koreografert, og det sirkulære var stadig utgangspunktet: stoffet dreia rundt ei akse, altså dansarkroppen, og stoffstykkane var i seg sjølv skore runde. Dette gjaldt øvrige element også, frå lysspottane hengt opp så dei utgjorde ein krans, til korleis publikum krinsa scenen framfor å innta det lineære tribune-sal-forholdet. Slik spegla bestanddelane seg i kvarandre.

Koreografien var sett saman av eit utal variasjonar over sirkelen, og vokabularet strakk seg mellom to ytterpunkt: frå det stramme og synkrone til det organiske og improvisatoriske, til tider i form av kroppar i omfanning og nærast hekta saman. Slik vart det teikna ulike bilete på det å vere *ein* eller det å vere eit kollektiv – før desse illustrasjonane stadig vart brotne opp i variasjonar av asymmetri, som for å skildre individet i massen eller for å symbolisere sjølvbevisstheit. Eit eksempel var når ein dansar trakk seg ut av dansen/suggesjonen og byrja å observere dei andre med ein utanforståande sitt blikk, lik ein publikummar.

Tid som tema

I den første halvtimen av *Night Tripper*



STATE, koreografi: Ingri Fiksdal. Foto: Anders Lindén

per gjekk den ovannemnte, nedstrippa grunnrørsla hos dansarane på repeat. Etter at det einsformige var innforstått, snudde rastlaus venting på progresjon seg om til aksept; eg vart smitta av dansen sin tålmodige karakter. Rørslene nærmast sugererte til fokus gjennom varsam insistering. Vidare fungerte dette midtpunktet som ei mediering ut mot heilskapen av hendinga, som ei samtidig sentripetalkraft og sentrifugalkraft. For med ei form kraftfull nok til å produsere ein energi, ein tone, og nedstrippa nok til ikkje å ta ein inn i eit narrativ, vart «innhaldet» det som fantes innan sanseleg rekkevidde i nuet. Resultatet var eit heva fokus på skumringstimen, med koreografien som eit affektivt maskineri som styrte oss til mottakelegheit: Omgjevnadane fekk slik ei form for innramming gjennom dansen, like mykje som omvendt.

Det sirkulære formspråket fantes også her overalt, men viste i større grad til mikro-makro-forhold og det å knytte nivåa saman: frå publikum som (også her) slutta seg rundt hendinga til skumringstimen som symbol på tid som såleis – dagslyset som går over i nattemørkret er ei sterk visualisering av dei konstante og tilbakevendande følgene av at jorda spinner rundt aksen sin, at jorda går i bane rundt sola osv. Eit rytmisk rammeverk av stabilitet som grobotn for det foranderlege. Eg opplevde det som

ei på same tid innramming av tid og ei innviing i tid ved hjelp av den performative hendinga; nesten umerkeleg vart det konstruert ei allstadnærverande stemning ein vart absorbert inn i.

Tilstandar

I *State* fantes metamorfosar av ulike slag, anten kroppar vart omgjorde til fjell eller til flagrande formasjonar med referansar til *Serpentine Dance* av Louie Fuller (1891). Men den gjennomgåande dreinga rundt kontrastar og skiftingar i form, vart mest teikningar på det å vere i ein tilstand som såleis, kontra det å ikkje vere i ein tilstand, heller enn kva dei ulike formasjonane representerte. Og dermed ikkje minst overgangane mellom desse stadiene – som vart både presentert som illustrasjonar og prøvd ut i kommunikasjonen med publikum. Kor ein i *Night Tripper* deltok i ein utstrakt transformasjon gjennom å bli dyssa inn i ei atmosfære utan narrativ, fanga *State* oss med ein annan type intensitet, kor nokre verkemidlar vart anvendte for å skape aktsemd for forteljinga, og andre for å trekke oss ut att frå illusjonen.

Transformert på eit sekund eller ein time

Omtrent midtveis i framsyninga gjekk utøverane utan varsel ut av rollene sine og lyset vart slått på. Det tok litt tid før eg hang med, og den lette forvirringa eg også kunne identifisere hos mine

medpublikummarar skapte ei avslappa stemning som tok oss litt ut av rollene våre. Kjensla vart forsterka av ein ny runde akevittservering. Utøvarar og publikum mingla no off-stage, og vart til eit anna type fellesskap. I ein tilfeldig augneblink kor eg naut drammen min og det ikkje eigentleg fantes eit punkt i rommet som kravde si merksemd, valte eg å vende blikket mot venstre. Eg rakk dermed med eit brøkdels sekund å få med meg korleis dansarane gjorde heilomvendig over i neste del, på slaget koordinert med muskarane. Fleire individ med adspredde blick i ein uanstrengt sfære vart til éin kropp, éin dans, eller eit slags rigid koreografert militant skjema, hvis tyngde var underbygga av bassen. Ein effektfullt brå overgang. Eg var tilbake i mi rolle som tilskodar og utøvarar var tilbake i sine.

Her vart augneblinken for transformasjon altså åskodeleggjort gjennom den høge graden av kontrast – ein motsats til *Night Tripper* sin langsame, sveivande metode for forflytting kor kontrastar var fråverande. Og kor prosessen var sydd saman i overlappingar som streva etter å jamne ut eventuelle brå endringar, og samstundes indikerte korleis alle element er koplå saman, mystikken inklusive. Eit døme var korleis røykmaskina smaug seg inn i landskapet. I *State* var også røykmaskina til stades – men her som for å rykke borti ei eventuell for stor grad av innleving og demonstrere at dette var iscenesatt, då det fleire gongar i løpet av framsyninga kom ei kvinne inn på scenen bærande på ei røykmaskin og skaut røyk mot dei dansande.

Teori og praksis

Sirkelformen var, som eg har antyda, eit bærande element både i *State* og i *Night Tripper*, der den kom til syne både som symbol og som performativt element. Begge framsyningar stod fram som dels studie og dels utøvande kring riten. Men i balanseringa mellom å vere ein integrert sosial event tilnærma ei rite i seg sjølv, og å vere iscenesetting av (Voodoo-)riten, hella *Night Tripper* altså mot det første. *State* hella motsett veg – der det ute i skogslyngen sitt famn ikkje fantes noko ryggstøtte, sat ein som publikum her tilbakelena i ei vant tri-

bune-setting og fekk riten representert i eit tradisjonelt teater-modus.

Readeren som følgde oppsettinga (eller kanskje kan tileignast ein del av det multimediale verket) understreka repetisjonen si essensielle rolle allereie i tittelen: *State, State, State*. Her skriv ei av bidragsytarane, antropolog Ingjerd Höem, om eit knippe typiske erfaringar knytta til det rituelle, som til dømes: «... a slowing down of time and a simultaneous expansion of space», eller: «... [a] feeling of oneness with or a degree of merging with the larger universe, with other participants and natural surroundings takes place.» Slike kvalitetar fekk liv i *Night Tripper* gjennom imitasjon framfor refleksjon: Å danse sakte for å provosere fram kvaliteten av det sakte; å bruke den opne naturen som rom og skumringen som tidspunkt, for å framkalle erfaringar rundt tid og rom.

Den 20. oktober arrangerte Black Box teater i Oslo ein «Roundtable and Debate»-session i forbindelse med oppsettinga av *State*. Ei av dansarane, Rosalind Goldberg, var tilstades som representant for dei medverkande, og beskrev korleis det absolutt var snakk om ei utforsking av potensialet i dans som «transportmiddel» for å komme til eit anna stadium, men også eit spørsmål om korleis publikum kan vere inkludert framfor berre å observere utøvarane «trippe». Ei slik fleirlags undersøking kom altså godt fram. Det same gjorde ideen om at riten, i alle sine tilsynkomstar, kanskje fungerer best som utøvande fenomen utanfor kunstrommet. At kunsten, i tråd med Nietzsche, ofte eksisterer som kommentarar over eiga historie, og dermed står i motsetnad til riten som har det umedvitne og direkte som basiskarakter. Riten vil bli «diskutert», men vil ikkje kunne bli på ny i kunsten – det vil gå imot gravitasjonslova. Utan at det tyder at det ikkje finst eit rituell innhald att å snakke om.

Affektive krefter

Kanskje er også *Night Tripper* den naive utgåva med ynskje om å gje liv att til riten, medan *State* aksepterer skiljet mellom scene og rite, og anvender si ekspertise i det første for å formidle det andre. På Black Box sine heimesider, beskriv kunstnarane arbeidsprosessen

som prega av antropologisk djupdykking av rituelle praksisar. Resultatet bar preg av nettopp dette, men altså gjort til ei formalistisk «forteljing» i suggerande presentasjon. Alt me ser, ser me i samband med kjenslene våre, og like eins er det med vurderingane våre som dermed kan modulerast via sanslege angrep. Den marsjerande robotdansen i *State* illustrerte til dømes estetiseringa av det politiske: å marsjere for ein overordna idé; å trampe den inn i takt og bli den. Mogleg er pulsen intens nok til at den som observerer blir tilnærma absorbert. For apropos: denne teksten er basert på opplevingar som ikkje er dagsferske, og det er ikkje tilfeldig at mitt hovudfokus enda på det eg erfarte som den mest sansleg intense delen av stykket. Inntrykk som borar seg beinveges inn til det fysiske pregar gjerne den same augneblinken djupare inn i minnet.

Tilstand og stat

State kan oversetjast til «staten». Eller «tilstand», som me har sett. Kva er det som bestemmer ein tilstand, og flyttar den over i ein annan? Karakteristiske rituelle komponentar som dans og repetisjon av ulikt slag kan ha desse transformative evnene, men nokre gongar kan resultatet av slik suggesjon synes å verte trekt av usynlege trådar. Når eg tenker meg om gav dei mekaniske rørselene i *State*-sekvensen dansarane først og fremst kroppsspråket til ein gjeng marionettedukker. Staten er eit ypparste bilete på ei slik styrande, utanforliggande makt som kan initiere eit fellesskap. Og med begjæret som bensin fins ein fare for passiv kollektivitet, fordi det kan resultere i å «miste seg sjølv» til ein overordna idé medan potensialet i mangfaldet av individ blir underordna. Og då må idéen vere god. «If we look back at the rituals of mass dancing, we see people bound to the state by ideology. Or people bound to their bodies by some spiritual teaching about human essence. Their unity represents a transcendent meaning ...», skriv Bojana Cvejic i sitt tekstbidrag i *State, State, State*.

Nye narrativ

Men transformasjonen kan også gå motsett veg: å avkrefte det bestående og søke etter andre leiétrådar. *Night*

Tripper arbeidde med det subtile og saktegåande atmosfæreskiftet, noko som skapte ei større grad av reell men subtil forandring av inntrykka – ei tilnærming til det persiperte i seg sjølv framfor ei forteljing om det. Det freistar å jamføre med den aldri utdaterte kunstnarklisjéen om korleis å fange solnedgangen – korleis bejæe skumringstimen, eller tida som såleis, eller berre det som er og alltid er i endring? Men dette tidsrommet gav også plass for å la kva som helst tanka få flyte fritt, med utgangspunkt i det intensiverte nuet. Kanskje kan det seiast at *Night Tripper* arbeidde med stemninga framfor narrativet – og som følge av at eit gitt narrativ er strippa ned i størst mogleg grad, kan det oppstå nye narrativ. Å halde slik fast ved nuet har potensiale for forflytting vertikalt: Til tider nærma hendinga seg den tradisjonelle førestillinga av riten som ei subversiv hending kor ein går ut av eller innunder sjølv og strukturane, mot ei større eining med omgjevningane, for så å oppdage potensiale for andre samanhengar.

Individualitet og kollektivitet blir oftast ståande som inkompatible, men Cvejic fordrar transindividualitet som eit konsept kor den eine ikkje treng ofrast for den andre. Veggen inn i dette må vere å ta i betraktning det pre-individuelle, som består av den biologiske, sosiale og historiske eksistensen alle deler; «something [the individual] brings with it, but feels exterior to». Og ein stad for å anerkjenne dette kan vere i dansen, skriv ho. Ein må aktivt ut av sitt harde skal og mot *physis*, dette pre-sokratiske omgrepet som viser til den ubehandla naturen. Nietzsche utforskar potensiale i å kunne nå den optimale graden av sanselegdom via kunstverk att, når han foreslår nye formar for «Gesamtkunstwerk» (hans eksempel er Richard Wagner). Det sanslege må dekke oss fullstendig for å overtale oss. Å endeleg dykke ned i dette beskriv han som eit møte med *essenzen*. Her er det den individuelle berikelsen som er i fokus gjennom midlertidig eining med kaoset som ikkje har teke form som individ enno. Altså eit møte med alt som er ein del av sjølvet før det har blitt eit koherent sjølv. Cvejic er oppteken av miksen av det pre-individuelle og individet som grunnlag for ein annan



Night tripper, skulptur av Signe Becker. Foto: Signe Becker

type kollektivitet; anerkjenninga av at alle stadig er ein del av kvarandre. Me drar ikkje under overflata for å komme tilbake til eit sterkare «eg», men for å komme tilbake til eit sterkare «oss».

Ein medley av riter

Mangfaldet i riten som fenomen kom godt fram, der dei to framsyningane viste seg som motstykke innafor eit koherent prosjekt. Riten viste seg som «overgått» av kunsten, men me fekk også innblikk i kunsten si evne til å skjære gjennom den lineære tida og ned i det sanslege potensialet i augneblinken. *Night Tripper* rekonstruerte og tok oss ganske langt inn i ei rituell hending. I nietzscheansk stil kor beveging framover i historisk tid fører med seg meir kritisk refleksjon, kan ein kalle *State* storesøtera til *Night Tripper*. I si understreking av det iscenesatte aspektet, og i sin nesten *medley*-aktige form, utstrålte ho ei slags sjølsikker erkjenning av sin form som scenekunst. Her vart potensialet i form, rom og diskurs nytta til det fulle; framfor å forsøke seg på faktiske forskyvande transformasjonar, vart individet som via dans bevegde seg ut eller inn i det kollektive her gjevne illustrativ form. Suggestive verkemidlar sørga for å bære publikum horisontalt langs med forteljinga, og rituelle kvalitetar høyrer openbart heime i scenekunsten – men *State* var ikkje ute etter å ta form som éi rite. Samstundes, blant den breie tydinga av riten kan ein også kalle kunstendinga rituell i ei anna forstand. For eit noko mindre dramatisk enn til dømes staten si manipulering av sine borgarar, er dei ritual som fungerer som «a partical kind of social glue», som Center for Wild Analysis skriv i eit anna bidrag i *State, State, State*. Ein type (ofte ubevisste) vanar som utgjer det sosiale. Den gjentakande fyllinga av seter på tribunen av meg og mine medpublikumarar, og framsyningar si parallelle sceneinntreding, er til dømes handlingar som gjev liv til og stadfesting på kunstinstitusjonen sin eksistens. Slik var eg likevel med på enda eit anna type ritual på Black Box teater.

NOTER:

1 Friedrich Nietzsche, *Tragediens fødsel*, oversatt av Øystein Skar (Oslo: Spartacus, 2010), § 8

(Stockholm): Det er natt og jeg glir inn og ut av en døs. Omgitt av sovende pust, sang, dempet musikk og lavmælt hvisking, som enkelte ganger brytes av den brå lyden av kollaps, av objekter som faller. Jeg er ikke alene, men i det dunkle landskapet er de andre forvandlet til utflytende konturer. Noen ankommer utenfra. De er fra en annen virkelighet, et annet tempo; en brutal ufølsomhet før de absorberes av Natten. Vi er som sugd opp av mørket, trukket inn i en bevissthet som verken er skremmende eller beroligende – mer som et tomrom, et ikke-sted, en ikke-tid – der alt eller ingenting kan skje.

Mårten Spångbergs versjon av mørket



Av Snelle Hall

Natten / Av og med: Mårten Spångberg, Tamara Alegre, Simon Asencio, Linda Blomqvist, Louise Dahl, Emma Daniel, Hana Lee Erdman, Adriano Wiffert Jensen, Else Tunemyr, Marika Troili, Alex Tveit. I samarbeid med: XING Bologna, Kunsten Festival Des Arts Brussel, Black Box Teater Oslo, Santarcangelo Festival, MDT Stockholm. Støttet av: PAF St. Erme, The Swedish Arts Grants Committee, The Swedish Art Council. MDT Stockholm 4. nov 2016

Den svenske koreografen og skribenten Mårten Spångberg er å møte i flere sammenhenger denne våren; Kunsten Festival Des Arts i Brussel presenterte både premieren *Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre* og en nedskalert versjon av *Natten* (premiere 2016). I norsk kontekst gjester Spångberg i skrivende stund Stamsund Internasjonale Teaterfestival. Han er nylitt professor ved Kunsthøgskolen i Oslo, med tilknytning til masterprogrammene ved Balletthøgskolen og Teaterhøgskolen, og han er en av tre såkalte assosierte kunstnere ved Black Box teater i perioden 2017-19.

Postdance

Spångberg har i en årrekke utfordret, provosert og inspirert. Gjennom forestillinger, undervisning og tekster dissekerer han dansekunstens konvensjoner og undersøker det han ser som fagområdene dans og koreografis iboende

potensiale. I 2015 fremsnakket Spångberg begrepet *postdance* på konferansen med samme navn i Stockholm (se nr. 1/2016). Denne våren kom boka, lansert under Oslo Internasjonale Teaterfestival på Black Box teater. For Spångberg er *postdance*-begrepet en argumentasjon for å undersøke dans adskilt fra koreografi. Han argumenterer for at dansen i sin opprinnelige tilstand ikke er organisert, men eksisterer som et «rent uttrykk» (pure expression) befridd for å uttrykke et tema eller en subjektivitet, eller i det hele tatt å være performativ. Hvis *postdance* innebærer en anerkjennelse og gjenkjennelse av dans og dansing som noe i seg selv, ikke allerede organisert, åpner begrepet for det vi ikke allerede kan forestille oss, eller dans som en mulighet for å frembringe potensialitet. Dansen må ikke av nødvendighet være underlagt koreografi, men kan i stedet sette sammen og ta i bruk

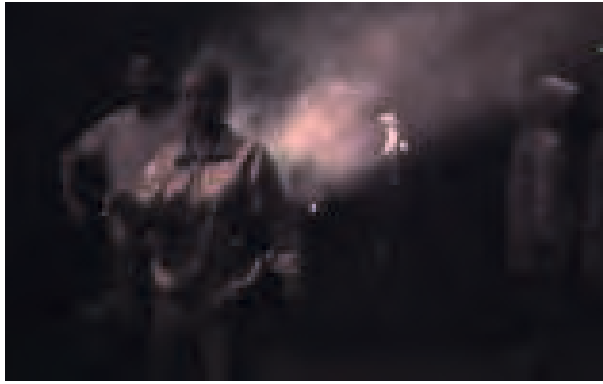
de kunnskapene som måtte passe best, det være seg koreografi eller annet, for at denne muligheten eller potensialiteten skal oppstå. (Spångberg 2017:370-373)

Natten

Natten hadde premiere i 2016 og spilte blant annet på Black Box Teater i Oslo og på MDT i Stockholm. Da jeg i novembermørket hutret meg ut på Skeppsholmen i Stockholm, var det for å tilbringe natten i *Natten*; forestillingen begynte klokka tjuetre og varte i drøye sju timer. Tittelen slår assosiasjonsdøren på vidt gap og som publikummer er jeg aktivert lenge før det starter. Men *Natten* er ingen fortolkning av natt, den jobber med å være en del av den – være mørke, være det usagte og tidløse.

På et konkret plan er *Natten* beslektet med Spångbergs foregående produksjoner. Men den er mørkere – mindre fetisjert, mer





Fra *Natten* av Mårten Spångberg. Foto: Luca Ghedin



Fra *Natten* av Mårten Spångberg. Foto: Luca Ghedin

eksistensiell. Igjen er scenerommet realisert i en DIY-estetikk, forvandlet til et landskap der scenografiske elementer og objekter tilsynelatende er tilfeldig plassert rundt i rommet og publikum sitter/ligger i utkantene. Virkemidlene er generelt sparsomme. To videoer spilles en rekke ganger; en skyhimmel og flammer. Musikken spiller Spångberg selv av fra en laptop. Den filmatiske *In the Event of a Sudden Loss* av Greg Haines er tilbakevendende, sammen med et par mer rytmiske låter. Teppene, som dekker gulvet – og etter hvert de fleste publikummerne – gir et dempet lydbylde, som en fest noen leiligheter

som absolutt virkelighet. Noen ganger gjør de «ingenting». Eller noe praktisk. Eller de synger. *Natten* insisterer ikke på annet enn å være, og det er både mektig og uutholdelig. Jeg vil at det skal vare, jeg vil at det skal ta slutt.

Jeg er i *Natten* og jeg er i natten. Denne dobbeltheten gir en uforklarlig klarhet; jeg er tilstede i opplevelsen, men jeg kan også observere den. Som publikummer er jeg iscenesatt, ikke som representasjon, men som en poengtering av teaterets funksjon som samlingssted. At vi delvis sover understreker sårbarheten vår, og at teatret er et sted der vi både er beskyttet og utsatt. Når lyset til slutt

å skille danserens subjektivitet fra bevegelsen, og forankrer denne ambisjonen til blant andre Yvonne Rainers eksperimentering i New York på 60-tallet. I vestlig scenedans har «tilstedeværelse» historisk vært knyttet tett opp til «det personlige» og forholdet til ros/kritikk en viktig komponent knyttet til danserens subjektivitet. Rainer forsøkte å overvinne denne konvensjonen gjennom å «bevege eller bli beveget av noe annet enn seg selv.» (Lepecki 2016:36-37, min oversettelse). Lepecki påpeker paradokset i at med en gang et «noe» beveger oss, markerer dette uansett en kraftfull egenvilje. *Natten* lykkes likevel langt på vei med å omsette postdancebegrepet fra teori til en romlig virkelighet. Utøvernes nyansering av skillet mellom seg selv og bevegelsen er avansert, vakkert, skremmende og forunderlig. Og på samme måte som dans adskilt fra koreografi rommer en potensialitet, gjelder dette også for mørket. Mørket er ikke motsetningen til lyset (det opplyste), slik vår vestlige tradisjon har lært oss å oppfatte det, men i stedet noe helt og holdent «annet», noe utenfor vår forestillingsevne (ibid. 57). *Natten* åpner derfor et rom for erfaring og tilknytning til det mulige, umulige og nødvendige, og blir på den måten en svært aktuell ytring i samtiden – om man ser vår samtid som mørk.

Spångberg argumenterer for at dansen i sin opprinnelige tilstand ikke er organisert, men eksisterer som et «rent uttrykk», befridd for å uttrykke et tema eller en subjektivitet

unna. Men det er også lange perioder med stillhet.

De ni danserne beveger seg inn og ut av stilisert materiale. Jeg gjenkjenner konvensjonelle bevegelser og referanser til tradisjonell komposisjon, men det er likevel en markant forsyning; danserne produserer ingen subjektivitet, de ser ikke ut til å bevegges med utgangspunkt i seg selv, men av et ubestemmelig «noe», som ligger utenfor dem. Bevegelserne er likevel ekstremt nærværende og sansbare. Til tross for det kjente i bevegelsesuttrykket; dette er ikke konvensjonell utøvelse av form, men bevegelse

innhenter novemberratten, og noen av oss myser oss gjennom et morgenskjørt Stockholm sammen, tenker jeg at vi fremdeles er i denne iscenesettelsen.

Dagen etter skal *Natten* være natt også om dagen. Jeg sliter med å forstå at det vil fungere like godt; vil ikke *Natten* da fremstå mer som fiksjon eller representasjon?

Potensialitet

Danseteoretikeren André Lepecki er i boken *Singularities. Dance in the age of performance* inne på noen av de samme tankene som Spångberg i forhold til det

KILDER:

Spångberg, Mårten: «Post-dance, An Advocacy» i Andersson, Danjel, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg (red.): *Postdance*. Stockholm: MDT 2017, ISBN 978-91-983891-0-4, ss. 349-393
Lepecki André: *Singularities. Dance in the age of performance*. London; New York: Routledge 2016

SKIEN INTERNATIONAL IBSEN CONFERENCE 2017

18. og 19. oktober på Teater Ibsen, Skien



EN INTERNASJONAL FESTIVAL OG SYMPOSIUM

Ibsen, teater og politisk og sosial relevans; i en tid i sterke endringer.

GJESTESPILL, LECTURE-PERFORMANCER, SAMTALER OG DEBATTER

The Tempest Society av Bouchra Khalili, Marokko/Frankrike.
En co-produksjon med Documenta 14.

Firing Range (Wild Ducks) av Influx artist collective, Hellas.
Ibsen Scholarship-vinner 2015.

Friendly Fire av Theatre Anfass, Marokko.
En adapsjon av Hedda Gabler. Kuratert av Ibsen Awards.

4 nye scenetekster/intervensjoner: Eirik Fauske, Pia Maria Roll,
Malmfrid Hovsveen Hallum og Cecilie Løveid, Norge.
*Et samarbeid mellom Dramatikkens hus og Ibsen Awards.
Kuratert av Kai Johnsen.*

Sceniske posisjoneringer ift. Ibsen.
Masterstudenter ved KHIO/Teaterhøgskolen.

Ibsen Scholarships 2017.
Presentasjon av vinnere.

50 år med Cullbergbaletten

(Stockholm): Litteratur i rörelse utvecklas till
angelägen dansteater.



Danjel Sjäkvist i *Eurydike är död*. Koreografi: Birgit Cullberg (1968). Instudering: Mats Ek & Ana Laguna. Cullbergballetten 2017. Foto: Urban Jören

MODERN SVENSK DANSKONST präglades från Andra Världskrigets slut och framåt av två koreografer: Birgit Åkesson (1908–2001) och Birgit Cullberg (1908–99). Medan Åkesson stod för experimenten och i samarbete med Erik Lindegren och Karl-Birger Blomdahl skapade allkonstverk av typen *Öga, sömn i dröm*, där dansen inte längre illustrerade poesin och musiken utan verkade som en konststart i sin egen rätt, skapade Cullberg en mer litterär danskonst – *Fröken Julie* (1950) framstår som genombrottet – där dansen berättade på ett sätt som icke är brukligt i den på virtuositet koncentrerade klassiska baletten. Cullberg strävade i motsats till Åkesson efter ett mindre esoteriskt tilltal



och en bred publik. Hennes tidiga verk illustrerar ofta myter och litterära förlagor – något som även gäller den amerikanska pionjären Martha Graham (1894–1991). Till skillnad från Grahams verk har Cullbergs dock ofta ett inslag av lättisam humor.

Birgit Cullbergs karriär och Cullbergbaletten

Birgit Cullbergs karriär är en svensk framgångssaga. Instängd i oscarisk moral, där en bankdirektörsdotter från Nyköping som Cullberg inte ens fick titta på månen tillsammans med en ung man, sökte hon sig till Stockholms högskola för litteraturstudier och småningom till den legendariske danspionjären Kurt Jooss i England för träning i modern dans och koreografi. Hennes radikala engagemang och motstånd mot nationalsocialismen var rakryggat i en svår tid. Vid 59 års ålder fick hon till sist ett eget danskompani och 1995 blev hennes *Fröken Julie* med Elsa-Marianne von Rosen ämne för en doktorsavhandling av Erik Näslund. Hon var en av de konstnärer som genom sitt betonande av själslig och kroppslig frihet och individualitet hjälpte sin publik att befria sig från tvång och konventioner av skilda slag. Cullbergbaletten drevs sedan vidare, först av sonen Mats Ek och sedan av en rad koreografer med skilda utgångspunkter.

Nu fyller Cullbergbaletten 50 år och man firar med heldagsseminarium och guld och glitter i foajén. Man bjuder till och med publiken på bubblande drycker. Dessutom har Mats Ek och Ana Laguna återuppväckt och lätt aktualiserat en av Cullbergs klassiker, nämligen *Eurydike är död* (1968), vilken visas tillsammans med Jefta van Dinthers aktuella *Protagonist* i en dubbel föreställning. Dubbelverket är inte bara av danshistoriskt intresse utan också av teaterhistoriskt.

Eurydike är död

Cullberg inspirerades av Palle Nielsens träsnitt som föreställer en krigshärjad stad, vilka visas i bakgrunden, och Gilberto Pontecorvos och Ennio Morricones film och filmmusik, *Algeri 1 Novembre 1954* – denna musik illustrerar också Cullbergs iscensättning. Hades, Hekate, tre spioner och tio soldater är alla klädda i svarta trikåer med vita ränder. Mönstret för tankarna till skellet. Orfeus (Daniel Sjökvist) bär tvärtom en löst sittande vit dräkt med svarta ränder. Ett staket som vid kravaller står diagonalt på scenen och ansluter visuellt till scenbildens och dräkternas randmönster. Eurydike dansas vackert av Dasha Hlinkina, klädd i vitt tyll. Handlingen är välkänd och enkel: Orfeus söker sin Eurydike i dödsriket och lämnas ensam och förtvivlad med den undflyendes tomma vita klädnad i handen. Cullberg hade på sin tid dansare som von Rosen, skolade i klassisk tradition till förfogande i sina baletter. Det är naturligtvis en ansträngning för dagens dansare att vrida klockan tillbaka, bära varandra på axlar, samlas i vackra formationer och sträcka ut armar och ben i rörelser av klassisk skönhet. Men tack vare pietetsfull energi och Eks och Lagnas instruktioner lyckas man. En passant bevisar man också att dagens på vardagliga eller psykiskt knutna rörelser fokuserade dansare också behärskar traditionell modern danskonst.

Politiken i verket har däremot åldrats. Cullbergs värld är svartvit, hennes soldater är preussare, kriget står för förstörelsen och fienden finns utanför det samhälle vi vill skapa. Så tedde sig världen ännu i Vietnamkrigets tid – och på det sättet bildar den motpolen till *Protagonist* som akut griper tag i problem som Cullbergs generation blott sällan erfor.

Protagonist

Koreografen Jefta van Dinthers



Av Roland Lysell

Eurydike är död /

(1968) Koreografi: Birgit Cullberg. Instudering: Mats Ek & Ana Laguna. Musik: Gilberto Pontecorvo & Ennio Morricone. Kostym: Eva Ek-Schaeffer & Mylla Ek. Orfeus & Eurydike: Daniel Sjökvist & Dasha Hlinkina (gäst). Hades & Hekate: Adam Schött & Gesine Moog

Protagonist /

(Världspremiär, 2016). Koreografi & regi: Jefta van Dinther. Ljuddesign: David Kiers. Komposition, sång och berättarröst: ELIAS. Ljusdesign: Minna Tiikkainen. Scenografi: SIMKA. Kostym: Marita Tjärnström. Cullbergbaletten. Jubileumsprogram. Dansens Hus, Stockholm, 27 april 2017



Protagonist (världspremiär, 2016). Koreografi & regi: Jefta van Dinther. Cullbergballetten 2016/17. Foto: Nina Andersson

värld i *Protagonist*, ett verk för femton dansare, är en värld utan nåd. Människan är kluven inom sig själv och det egna medvetandet driver henne obevekligt mot ruinen. Aktörerna kämpar, vrider och drar i varandra i sällsamma konstellationer, så att kroppar bildar säregna skulpturer. Medan Eurydike bärs som en död av soldaterna, bär man här en kvinna till något som liknar en stegling – medaktörerna sliter i hennes kropp åt olika håll. Varje form av erotik tycks urarta i maktkamp, förvisso suggestivt gestaltad med akrobatisk suveränitet. Strävandet efter gemenskap är skriande och förtvivlat, men slutar ofta i tvång och förnedring. Ständigt söker aktörerna roller i ett spel som deras kontrahenter behärskar bättre. Samhörighet är skenbar – istället ser vi ett samhälle av isolering och främlingskap. En vuxenvärld präglad av barns egoism? En kamp i ett flyktingläger eller på en fängelsegård?

Världens dova destruktivitet

Men denna värld är sublimer vackert i sin dova destruktivitet; de ansträngda kropps rörelserna skapar en förvirring i balans. Van Dinther själv säger sig vara inspirerad av det nattliga klubb livet i Berlin och klubb livet präglar förvisso ljuddesignern David Kiers, ljusdesignern

Minna Tiikkainens och konstnär duon Simkas bidrag till föreställningen. I fonden står en bred stålställning. Det blodrött lysande golvet är inte bara revolutionens, utan också klubb världens. Även här befinner vi oss i ett själens Hades, men detta Hades är kanske blott en tysk källare. Allra starkast bidrar sångaren Elias med sin samtidigt ynglingaaktigt sentimentala och grovt Tom-Waits-spruckna röst till den drömska stämningen. «We are falling, falling now! Let's start a revolution! How beautiful it is», hörs han sjunga gång på gång. Men precis som 1930-talets tyska kabaretartister säger texten en sak och stämman en annan.

De femton aktörerna är inte bara skickliga dansare utan de gestaltar med gester och ansiktsrörelser desperationens nyanser, som vore de teaterskådespelare. Det är som om dansarna ständigt sökte ett förhållande till sitt eget språk, till musiken och till medaktörernas kroppar. Rörelsen är aldrig given som hos Cullberg och Ek, utan måste ständigt upptäckas på nytt. En och annan dansare riktar skickligt en av skrämsel präglad blick rakt ut i publiken.

Peripetin

Och så kommer peripetin. De femton aktörerna poserar som en heroisk revo-

lutionär demonstrantkör med höjda händer och sträckta armar. Den som vill kan associera till studentrevolt och «the age of Aquarius». Några enstaka åskådare tror att föreställningen är slut och börjar applådera. Minuterna går. Tystnaden blir tryckande. Och så börjar gestalterna en och en att darra, vackla och sjunka ihop. Revolutionen är inte längre möjlig. Vi har vår fiende inne i oss och mellan oss vänner – och vem kan bekämpa en sådan fiende?

Nu följer en ytterst tveeggad befrielse. Aktörernas fula och illasittande gymnastik- eller motionskläder åker av och man nalkas varandra nakna. Som apor slingrar dansarna sig på stålställningen och män och kvinnor möter varandra i kamratliga, lekfulla och erotiska omfamningar. Två män ser varandra i ögonen med uppenbar sexuell attraktion – och så springer den ene bort med en kvinna till scenens fond. Gemenskapen har man funnit, men man har funnit den i en regression till djurstadiet, utan hopp om en framtid.

Birgit Cullberg visade att dans kunde berätta, lika väl som litteratur eller film, och ta politisk ställning. Jefta van Dinther och hans dansare går vidare och visar hur dans och rörelse strävar efter svärfångad mening.

DNS

Premiere
15. september,
Store Scene



DET GODE MENNESKET FRA SEZUAN

av Bertolt Brecht

**Utforsker godhet
i en fascinerende
Brecht-oppsetning**

Når den danske teatermesteren Katrine Wiedemann for første gang tar en regijobb i Norge, er det med favoritten «Det gode mennesket fra Sezuan» på Den Nationale Scene. Møt Ane Skumsvoll i rollen som den godhjertede Shen Te og hennes alter ego – den slø forretningsmannen Shui Ta.

Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år handler i overveiende grad om norsk samtidsdans sin kamp for å tilegne seg kulturpolitisk kapital, fremfor om samtidsdans som kunstnerisk uttrykk. Boken gir grunn til å spørre om jakten på posisjoner, midler, osv. har gått på bekostning av en dypere kunstfaglig forankring.



Sigr d Edvardsson i *The Solitary Shame Announced By A Piano* av Ingunn Bjørnsgaard fra 1997. Foto: Johs B e

Et innadvendt blikk på norsk samtidsdans

I FORBINDELSE MED sitt 20-årsjubileum i 2014 satt Danseinformasjonen i gang et bokprosjekt. Det er gledelig, ikke minst fordi faglitteratur om dans fortsatt er mangelvare i Norge. Boken kom ut i 2016, og har fått tittelen *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år*. I bokens forord skriver Danseinformasjonens daglig leder Randi Urdal at motivasjonen bak boken var at man «ønsket en bok som på kritisk vis kunne diskutere så vel fortid som samtid og fremtid for norsk dansekunst». Dette gjentas i redaktøren Sigrid Ø. Svendals innledning. Hun skriver at bokens 18 forfattere «alle belyser dansekunstens utvikling de siste 20 årene.» Deretter forklarer redaktøren at «Antologien tar for seg det frie feltet, og sjangermessig ligger hovedvekten på samtidsdansen.» Med denne formulering blir norsk dansekunst innskrenket til det frie feltet, som i sin tur, uten nærmere begrunnelse, avgrenses til samtidsdansen. Slik sett, og ikke minst tittelen tatt i betraktning, begynner boken på tåkelagt grunnlag.

Bokens form gir uttrykk for en tradisjonell oppfatning av historisk dokumentasjon, som er konserverende fremfor kritisk eller sjangermessige utfordrende, som om historie var noe gjennomskiktig og opplagt som det gjaldt å nedtegne så «presist» som mulig. At boken ikke har en uttalt diskursproblematiserende intensjon er helt i orden, såfremt valget om å skrive en konvensjonell fremstilling av egen virksomhet har vært bevisst. Mye av historien som dokumenteres i boken handler om prosesser som ikke har utspilt seg på scenen, og om dansere som har stått på barrikadene på mange fronter for å få i havn en infrastruktur, kulturpolitisk så vel som institusjonsmessig. Mange av de som kommer til orde i boken har kjempet seg til stillinger, kunnskap, og bevilgninger og det de har fått til er imponerende. I den grad innholdet i historien det gjøres rede for kan tilpasses en tradisjonell formidlingsform, har for-

fatterne skrevet en grundig og solid dokumentasjon. Det er viktig å ta vare på denne historien og i denne forstand har Danseinformasjonen produsert et verk av betydning.

Å skrive seg bort

Problemen oppstår når fremstillingen beveger seg inn i problemstillinger med større kompleksitet enn forestillingsnavn, aktører, institusjoner og datoer. Samtidsdansen vesen og kunstfaglig arv, for ikke å nevne dansekroppen, må av nødvendighet henge med i fortellingen av sin historie, og det er her at det begynner å slite i de diskursmessige sømmene. Mange av de ulike bidragene preges av skriftlige krumspring som likestiller eller sammenblander vidt forskjellige elementer, begrep eller praksiser, uten at dette problematiseres eller utdypes. Konsekvensen blir en tilsøring som skaper forvirring i forhold til kunstfaglige perspektiver, som egentlig burde vært selve grunnfjellet i et verk der så mange kvalifiserte personer er invitert til å bidra med sin kompetanse. Norsk samtidsdans sin historiske mangel på kunstteoretisk forankring tyter frem, fordi det er nettopp i brytningspunktene, som uheldigvis også er de områdene hvor samtidsdansen har noe viktig å bidra med, at den skriftlige fremstillingen kommer til kort.

Sigrid Røyseng presiserer i sitt bidrag «Dansens plass i norsk kulturpolitikk»: «Når man skal beskrive dansens plass i norsk kulturpolitikk, blir det dermed et sentral punkt å spørre hvordan dans er blitt definert i kulturpolitikken. En eksplisitt definisjon av dans finnes ikke i kulturpolitisk dokumenter» (s. 133). Boken kan sies å være et forsøk på å bøte på dette. Definisjonsmakt er et gjennomgående tema i boken, både i forhold til myndighetene, det språklige, og teoretiseringen av dansen som del av en større kunstdiskurs. Hvem som definerer samtidsdansen, hvem som blir tatt inn i varmen eller ekskludert, og hvordan feltet

og aktørenes egen virksomhet i det hele tatt bør omtales, er et implisitt tema. Det forblir dessverre en diskusjon som stadig føres *uten* at det produseres særlig kunnskap. Beskrivelser og påstander dominerer, men det mangler stemmer som ser seg selv som del av en større kultur- og samfunnsmessig sammenheng. I flere tilfeller skriver forfatterne seg direkte inn i aktuelle problemstillinger innenfor dans- og kroppsteoretisk tenkning. Et gjennomgående inntrykk er imidlertid at de fleste ikke makter å dra nytte av det store tverrfaglige feltet i vekst innenfor dansestudier internasjonalt, som trekker veksler på filosofi, språkvitenskap, nevrovitenskap, kulturstudier, og kroppsforskning for øvrig. Dette får til tider ganske uheldige utfall.

For eksempel, i kapittelet «Kropp, teori og kjønn – en artikkel om skillelinjer i norsk dans» er Ine Therese Berg innom tematikken «utenforskap» med eksempler fra «disability dance» og «minoritetskunst». Her finner man eksempler på den diskursmessige tåkeleggingen jeg sikter til når hun skriver om dansekunstneren Thomas Prestøs «Talawa teknikk». Det begynner med at hun setter «diasporakunst» og «vestlig kunst» opp mot hverandre. Det er ingen motsetningsforhold mellom diaspora og Vesten, og ved å konstruere en slik motsetning, lukker forfatteren problemstillingen fremfor å åpne den opp, noe som må vurderes som lite formålstenlig når temaet nettopp er utenforskap. Ytterligere problematisk blir det når forfatteren videre sier at: «Til tross for at Tabankas kropps- og bevegelsesuttrykk mangler selv-refleksivitet som er så sentral i den vestlige samtidsdansen, behandler den også tradisjon og kontekst, men på en mindre distansert måte enn den konseptuelt forankrede samtidsdansen.» Tabanka defineres dermed av Berg i forhold til hva som *mangler*, fremfor hva den kan *bidra med*. Forfatteren synes ikke å se det problematiske ved dette, i lys



Av Diane Oatley

Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år / Redaktør: Sigrid Ø. Svendal. Danseinformasjonen og Skald forlag 2016



av den valgte tematikken. I stedet løper hun videre til det som må forstås som analysens egentlige anliggende: kampen om *midler*, som marginaliserte grupper ikke vinner, fordi «... man ikke kan krysser av i de samme feltene som sine hvite [sic] kolleger» (ibid). Igjen konstrueres det en helt unødvendig motsetning, i dette tilfelle basert på hvit/ikke-hvit. Dette forkludrer fremfor å åpne opp for en større diskusjon, som kunne ha undersøkt hvordan nettopp slike distinksjoner skapes og opprettholdes.

Et annet område i boken hvor fortellingen nærmest konsekvent vakler språklig sett er når kunstnerisk forskning om dans er tema. Det er rimelig å forvente at de som bedriver koreografisk fagutvikling og er opptatt av språk, skulle inneha en form for språklig gehør eller skriveferdighet. Vanskeligheter eller utfordringene med å «skrive kroppen», hva det vil si, og hvilke intensjoner som kan ligge i dette, synes også å ha gått disse aktørene hus forbi. Det er tankevekkende i en tid der kunnskap om danseskroppens flertydige sammensatthet florerer i faglitteraturen. Det organiske potensialet som kroppen innehar og skaper mening *igjennom*, som en form for erkjennelsemessig realisering, synes å ligge i bunn for mye av det som skrives i boken. Til tross for det, blir ikke slike erkjennelser tatt frem eller videreutviklet, men brukt uten videre forklaring eller formulert bevissthet. Særlig kommer dette til syne i forholdet til skriftspråket. Å fastholde at det å koreografere er «å skrive» er interessant som påstand, men er egentlig en sammensatt problemstilling som hverken blir utforsket eller nærmere forklart.

Per Roar kommenterer i sin artikkel om kunstnerisk forskning i Norge at «Angsten for en vitenskapeliggjøring av kunsten synes å ha preget det norske stipendiatprogrammet fra dets spede begynnelse og fram til i dag» (s. 315). Her aner jeg norsk samtidsdans gamle frykt for all form for språkliggjøring i nærheten av et danseuttrykk. Nå har den frykten fått institusjonsforankring, uten krav om akademisk redegjørelse. Som Roar utdyper: «fastholdes posisjonen for kunstøvelse og kunstnerrollen, forankret i ideen om kunstens autonomi» (s. 315). Det er for meg uklart



Seanse fra 2011 av Siri & Snelle produksjoner. På bildet: Snelle Hall og Siri Jøntvedt. Foto: Marit Anna Evanger

Hvorfor er Norge så til de grader motstandsdyktig overfor enhver form for teoretisk eller filosofisk fordypning innenfor samtidsdans?

i hvilken forstand og i forhold til hva kunstens autonomi skal opprettholdes her, men sammenhengen tatt i betraktning må meningen være i forhold til «vitenskapeliggjøring». Det problematiske oppstår i det denne insisteringen på *kunstens* autonomi på finurlig vis forskyves over på kunstnerisk *forskning*, som dermed fristilles fra vitenskapsteoretiske fordypnings- og formidlingskrav. Roar legger til om denne insisteringen på kunstens autonomi, at den «synes å være fundert på en tilsvarende mangelfull forståelse av hva vitenskap er og kan romme...» (s. 315).

Kobling opp mot et samfunnskritisk blikk

Det er interessant at til tross for at boken i veldig stor grad er en dokumentasjon om samtidsdansens evige kamp med det offentlige, så munner det ikke ut i noen form for dypere analyse av det samfunnet som det offentlige er en del av i forhold til dansen. Koblinger til det sjangermessige og uttrykksmessige er i stor grad fraværende. Helt konkret savner jeg tilnærminger som ikke vurderer

samtidsdansen i forhold til hvem som har og ikke har fått midler, og i kraft av dette sitter på en form for definisjonsmakt, men heller i forhold til det danskunstneriske uttrykket innenfor samtidsdansen i Norge, og hvilken eventuell innflytelse det har hatt på samfunnet forøvrig. Her tenker jeg for eksempel på sosial koreografi, som er enda en danse-teoretisk retning som synes å ligge implisitt bak flere uttalelser her, men uten at dette blir nærmere utforsket eller tatt frem i dagslyset. Som Siri Leirvåg sier i sin artikkel om teatral dans i Norge: «Det er ... avgjørende for grunnlaget for analysen at forestillingene undersøkes ut fra sin egen kunstneriske og historiske kontekst» (s. 54).

Et eksempel er Snelle Halls kapittel om Studio B. Hall som forteller om et tidspunkt da enkelte innenfor samtidsdansmiljøet opplevde ny dans og release arbeid som provoserende. Den «sterkeste skepsisen kom fra dem som mente dette ikke var dans» (s. 109), selv om Studio B ikke var «i en uttalt opposisjon til resten av dansemiljøet og representerte heller ikke et lukket miljø på siden av det som ellers skjedde innen norsk dansekunst» (s. 107). Artikkelen inneholder interessante og nyanserte observasjoner av en utvikling og motreaksjon innenfor samtidsdans som slettes ikke kan sies å være nøytralt fra et kroppsteoretisk perspektiv. Det er flott at Halls bidrag har kommet med, at nettopp denne fortellingen formidles, ikke minst sett i forhold til hvor enstemmig boken blir som helhet, og hvor påfallende lite annerledeshet eller mangfold den gir uttrykk for. Studio B er ett av få eksem-



Kristin Ryg Helgebostad i *Belle*, 2009. Taket på Oslo Rådhus, østre tårn. Foto: Simen Dieserud Thornquist

pler i boken på en strømning i feltet som har opplevd motgang på dansekunstnerisk grunnlag (med andre ord et eksempel på annerledeshet i en ellers ekstremt homogent miljø), for så etter hvert å bli innlemmet i samtidsdansens selvforståelse.

Det jeg gjerne skulle ha sett er at man åpnet opp denne analysen for en sosial-koreografisk vurdering av danseskroppen det gjaldt – at man så på danseskroppen ikke som symbolsk trope for ett samfunn og samtidsdansmiljø som foreligger adskilt fra dansen, men heller kroppen i dansen som en kraft som er med på å realisere et samfunn eller miljø. En slik analyse ville kunne få frem helt andre dimensjoner i den omtalte konflikten, og tillegge kroppen en faktisk vekt i diskusjonen. (Danse)kroppen ville dermed ikke bli redusert til en passiv kasteball eller et estetisk objekt som det forhandles over. Den ville få handlingskraft, og forstås som aktiv deltakende og aktivt medskapende i det samfunnet man er en del av.

Motstand mot faglig fordypning

At kampen for midler, posisjoner, institusjonsbygging, osv., som er dokumentert i boken, har vært en viktig del av dansekunstens historie i Norge, betyr ikke nødvendigvis et fravær av andre perspektiver i dansefeltet – tvert imot, det synes å være på sin plass å skape en motvekt til det samme. Det kunne være formålstjenlig å snu perspektivet og spørre seg hvorfor Norge som kulturland er så til de grader motstandsdyktig overfor enhver form for teoretisk eller filosofisk fordypning innenfor sam-

Etter denne boken å dømme, bunner alt det problematiske i norsk dansekunst sin historie i en kamp med det offentlige.

tidsdans. Dette feltet utvider seg i dag som en flat struktur – det har oppstått flere scener, og det finnes nå kunstnerisk forskning om dans ved flere høyskoler – men denne flate strukturen har overflate fremfor dybde. Samtidsdansens erklæring om å være dans som skaper kunst, fremfor å være sosial- eller underholdningsdans, lyder derfor innenfor et slikt landskap hult. I boken som helhet fremstår dermed feltet som manisk selvproduserende i forhold til markedskrefter og det offentlige apparatet og uten forankring i en filosofisk eller teoretisk diskurs, som kunne fungere som et korrektiv i forhold til dansens avhengighet av det samme. Men et slikt korrektiv ville også rokke ved samtidsdansens egen selvoppfatning, som etter denne boken å dømme, i stor grad er tuftet på kampen for offentlige midler.

Når det kommer til stykket, har ikke forfatterne/Danseinformasjonen skrevet en bok om norsk dansekunst sin historie som scenekunst eller kunstnerisk uttrykk. Boken handler i overveiende grad om norsk samtidsdans sin

kamp for å tilegne seg kulturpolitisk kapital. Det er derfor verdt å spørre seg om hvorvidt denne kampen har fått en overordnet betydning for samtidsdansens utvikling, en prioritering som har fjernet fokus fra andre områder samtidsdans kunne tjent på å beskjeftige seg med. Har jakten på posisjoner, midler, osv. gått på bekostning av en dypere kunstfaglig forankring? Igjen, det ligger absolutt ingen gitte motsetning her, men spørsmålet fortjener en problematisering.

Det kanskje mest foruroligende er at boken ikke gir et tydelig bilde av hva norsk samtidsdans vil og brenner for kunstnerisk sett, eller hvilke kunstneriske forståelser feltet opererer med eller står for. Og dette på tross av at det har pågått en hardnakket satsing på mange fronter i mange år. Leseren sitter igjen med en følelse av at det er nærmest likegyldig hvilken kunstfaglig retning samtidsdans har, utover at man får en vag fornemmelse av at den stiller seg i motsetning til det etablerte, hva det enn måtte være til enhver tid. Boken er av størst interesse for de som blir omtalt, og selvsagt, for de bevilgende myndighetene. Uttrykksmessig skapes det et innadvendt blikk.

Boken kan også leses som en historie som søker en andre akt, og dermed merkes behovet for en radikal kursendring, en som makter å foregripe potensielle fremtidige utviklingstrekk og som tar ordentlig tak i denne flyktige, til tider vanskelig kommuniserbare kompetansen som danseskroppen innehar, for å skape en ordentlig motvekt. For etter denne boken å dømme, bunner alt det problematiske i norsk dansekunst sin historie i en kamp med det offentlige. Eller rettere sagt, i at norsk dansekunst har brynt seg på denne kampen, og at denne kampen i veldig stor grad har vært med på å definere dansekunsten. Som innsikt, er dette interessant; det problematiske er at diskusjonen og forståelsen av denne kampen er overfladisk. Etter boken å dømme eksisterer samtidsdans også i en slik forstand i et vakuum, eller i beste fall så oppfatter den seg selv som et passivt element i forhold til ytre parametre, istedenfor å forstå seg som en aktiv medskaper av verden så vel som kunsten.

Ville, ville Vestbredden

(Trondheim): This town ain't big enough for the both of us. Yaniv Cohen bruker westernklisjeer til å kaste et skråblikk på et splittet Jerusalem under Dansens dag i Trondheim.



Av Sigurd Ziegler

How hard can it be?

/ Konsept og koreografi: Yaniv Cohen. Skapende utøvere: Asher Lev og Yaniv Cohen. Kunstnerisk støtte: Andrea Spreafico. Kostyme: Line S. Maher. Lysdesign: Martin Flack. Lyddesign/miksing: Danni Tzchori. Film: Lena Khodoun og Yaniv Cohen. Produsent: BIT teatergarasjen, Carte Blanche, Machol Shalem (Israel). Sted: Trøndelag teater, studioscenen, Trondheim. Dato: 29.04.2017

SIDEN 1982 HAR UNESCOs Dansekomité markert den 29. april som Dansens dag. Datoen er valgt etter fødselsdagen til den franske ballettfornyeren Jean-Georges Noverre (1727-1810), som gjennom sin vektlegging av fortellende og ekspressiv koreografi framfor kostymer og staffasje la mye av grunnlaget for den moderne balletten. I Trondheim markerte DansiT – det regionale senteret for dansekunst i Midt-Norge – dagen med en minifestival. I dagene rundt Dansens dag kunne man få med seg foredrag, workshops, magasinlansering, dansefilmkonkurranse, og ikke minst flere forestillinger.

Politisk dansekunst

En av hovedattraksjonene var forestillingen *How hard can it be?*, uroppført i 2014 og kor-

eografert av israelske Yaniv Cohen, som bl.a. har vært danser for Carte Blanche gjennom en årrekke. Han har med seg landsmannen Asher Lev som medskapende aktør, en mann som i 2013 genererte en viss oppmerksomhet i hjemlandet gjennom en performance foran rådhuset i byen Nazareth Illit, hvor han spiste deler av en anti-arabisk pamflett forfattet av byens ordfører, skylte den ned med blåfarget melk og spydde det hele opp igjen mens han resiterte pamfletten.

Cohen og Lev har altså både et personlig og et engasjert forhold til konflikten i Midtøsten, og gjennom *How hard...* ønsker de å kaste et humoristisk skråblikk på de steile frontene i moderlandet, og ikke minst på omverdens ofte forenklede bilde av det. De har tatt utgangspunkt i selve symbolet på Israel-

Palestina konflikten, nemlig Jerusalem, og med håndholdt kamera har de stoppet folk på gaten i den hellige by og spurt dem hvorfor de elsker byen sin. Intervjuene presenteres som små videostikk på lerretet bak scenen, som ellers er rammet inn av et langt klesstativ, fullt av kleshengere med klær i alle farger og varianter.

Humor som filter

Forestillingen er en westernpastisj, der klisjeene blir et humoristisk filter til å se midtøstenkonflikten gjennom. Mellom videostikkene spiller Lev og Cohen ut arketyperiske scener som pistolduell og møter med stolte indianerhøvdinger, alt med store fakter og tydelig ironi. Scenene blir i varierende grad utbrodert med teknisk finslepte koreografier, i et bevegelsesspråk med referan-



Asher Lev (t.v.) og Yaniv Cohen i *How hard can it be?* av Yaniv Cohen. Foto: Lisa Khodoun

ser til rodeoakrobatikk og *country and western*-dans. Aktørene begynner forestillingen ganske så nakne, før de pakker på seg cowboykostymer, fjærpryd og etter hvert prøver ut hvert mer og mer ladde kostymer som typisk sort hasideerdress med hatt, ortodoks prestekjortel eller burka. Det hele kulminerer i at aktørene river ned alle kostymene fra kleshengerne og Lev pakkes inn i et lite fjell av forskjelligartede klesplagg.

Hvor vanskelig kan det være? Ganske så vrient, kan det virke som ut i fra Lev og Cohens intervjuobjekter. Med noen få unntak viser intervjuene en by av steile religiøse motsetninger. Er Jerusalem virkelig i så stor grad bebodd av mennesker uten forståelse for den andres perspektiver? Det er selvsagt vrient å svare på for en som aldri har vært der. Men man kan få en anelse f.eks. ut i fra en nylig rapport fra Pew Research Institutt, som angir at nær halvparten av israelske jøder i større eller mindre grad er enige i at arabiske innbyggere burde flyttes ut av staten. På

den andre siden er troen på en fredelig tostatsløsning fallende i den arabiske befolkningen. Dette til tross, utvalget av intervjuobjekter i forestillingen slår meg som nokså tilspisset. Westernreferansene løfter fram det absurde ved de hardnakkede frontene i Det hellige land, men forestillingen kan også leses som en parodi på konfliktsultne medieoppslag og omverdens forenklede, ofte religionsbaserte forklaringsmodeller. Det siste er et betimelig spark, men i så fall blir kontrakten noe uklar, all den tid det er tydelig at det er Lev og Cohen som har gjort både intervjuene og utvalget, og disse valgene ikke f.eks. blir knyttet an til vestlig nyhetsmedia.

Enkel humor og greit

Forestillingen har enkeltsekvenser der bruken av dans som uttrykksmiddel gir scenene en ekstra erfaringsdimensjon, som når Lev og Cohen gjentar samme koreografi i ulike kostymer til svetten står. Her kan man nærmest kjenne på kroppen den anstrengelsen som kreves

for å opprettholde et fellesskap, men også potensialet i det basalt kroppslige som møtepunkt for mennesker. Lev og Cohen spiller ut cowboy-klisjeer med hebraisk aksent, og drar slik en tydelig linje mellom erobringen av Det ville vesten og Vestbredden. Forestillingen har et godlynt glimt i øyet, og parallellen mellom oversiktlig revolverdueller i Midtvesten og de enkle konfliktlinjene som ofte dras i omtaler av midtøstenkonflikten er fin nok. Likevel opplever jeg humoren ofte som litt forutsigbar; jeg savner flere scener som åpner større rom enn bare å påpeke slike likheter. Når Lev mot slutten overøses av klær i alle sjatteringer, som dekker over de ladde kostymene som ellers blir brukt gjennom forestillingen blir dette en slags feiring av pluralisme som sikkert er ektefølt fra aktørenes side, men som for meg virker noe selvsagt. *How hard can it be?* er en naivistisk forestilling med mye kjærlighet og humor, men i blant også litt enkel.

Tecknens underbara dans

Genom dansen och in i något annat i två «äldre herrars» etyder kring språk, dans och musik.



Av Svante Aulis
Löwenborg

Both Sitting Duet, Body Not Fit For Purpose, Cheap Lecture och Cow Piece / av och med Jonathan Burrows och Matteo Fargion. Black Box teater, 21 april 2017

SOM EN SCENKONSTENS Knoll och Tott kommer de in. Black Box teaters stora scen är preparerad med två mikrofoner, två bord och en projektonsskärm, ett piano och två stolar. Det är inte gott att veta om det är en föreläsning eller en konsert som väntar, men säkert är att herrarna är på spelhumör och att de vill ha publikkontakt.

Personlig historiektion

Den som aldrig har hört talas om Jonathan Burrows och Matteo Fargion och vad de gjort, så är de båda herrarna kanske bara två medelålders herrar som fått idén att turnera runt med det de tycker är roligast just nu: gammal skåpmat i form av en typ av koreografier som anpassats till den äldre kroppen, här framfört på ett sätt som inte bygger på exakthet utan mer har ett uttryck som bygger på erfarenhet. Dessutom en typ av «performance lecture», hos Burrows och Fargion med «playful» som tillägg.

Föreläsningföreställningar är en form av scenkonst det har gått inflation i de senaste åren och som får undertecknad att somna, mest för den insisterande formen och dess lättsamma, improviserade prat om allt och ingenting. Här är det två farbröder som har kul, provocerande kul. De är vita, västerländska män som framför stycken

baserade på den amerikanske senmodernisten John Cages försök att skriva musik för dans. Burrows/Fargions stycken är påfallande gamla, *Both Sitting Duet* är från 2004. Kombinationen av stycken verkar också ihopsatta för just denna kväll. Det är vit, politiskt korrekt, medelålders, manlig humor som lagrats på ekfat.

Jag ser det som en ynnest och ett privilegium att få vara med om detta. Jag är förförd från det att de kommer in till det att de går ut tre timmar senare. De framför fyra mindre stycken, som vart och ett tar 30-40 minuter att framföra. Det är också längden som gör denna konsert-dans-föreläsning- eller teaterkväll så underligt härlig och levande. Hade styckena varit kortare kunde de blivit bagateller. De spelar med öppna kort, redovisar allt och försöker inte dölja något. Det är konkret.

Skämt eller allvar

Det första stycket *Both Sitting Duet* är en typ av sittande dans. De läser enkelt och direkt från den nedskrivna koreografin och försöker så exakt som möjligt återskapa stycket med händer, armar och överkropp. En del ljud med munnen förekommer, en del stampande med fötterna, och det påminner lika mycket om konkretismen och minimalismen i de

musikavantgardistiska rörelserna på 1950- och 1960-talen som det är en lek med konventionerna inom den senmodernistiska musiken. Att allt är formalistiskt med inslaget att allt också är tillåtet, så länge det är intressant, är en del av konceptet. Men det händer att det blir småtråkigt: 25 minuter in i stycket är det sovande, då plötsligt en gosse i publiken utropar «men det er jo morsomt» – vilket räddar kvällen för Burrows och Fargion. Från och med nu sitter publiken och kämner sig underhållen, personligt tilltalad, med spridda skratt här och där åt det absurda. Kännarminen försvinner hos både dans- och musikerpubliken och man slappnar av.

På ett sätt har det alltid varit dilemmat för den här typen av modernism: särskilt John Cage kan beskyllas för att vara en musikalisk skämtare, som bagatelliserar musiken, och det är hela tiden folk som rycker in till hans försvar och ber publiken att ta honom på allvar. – Han har ju en hel filosofi gömd sina verk! säger de. För vi kan aldrig vara säkra på den mannen, menar han allvar, skämtar han? Är det en komedi eller en tragedi? skulle man också kunna säga, teatralt.

Andra stycket har mycket av humorns teckenförstörande kraft. *Body Not Fit For Purpose* är en



Both Sitting Duet, med Matteo Fargion och Jonathan Burrows. Foto: Ben Parks

dubbeltydigt titel, samtidigt som dansen sker på ett bord, med Burrows som en slags slagverkare som hamrar sig fram och låter endast händerna dansa. Fargion ackompanjerar på mandolin. Varje titel i de små etydena ska liksom förmedla ett innehåll, men mest verkar de som ironier. Titlarna är glömda så snart dansen börjar och det hela framstår som en dansens stand-up. Nedmonteringen av språklig mening är humorns främsta vapen mot det som är för stortvulet, ansträngt, pretentiöst. Här är det makt-kritik transformerad till underhållning för stunden.

I Ching

Vi behöver ju ta saker på största allvar, idag, och med Burrows/Fargion(-Cage) finns det hela tiden ett allvar, särskilt i koncentrationen när de framför styckena, med partituren där framför sig. Komikern uppstår oftast genom publikens reaktioner, eller något som tappas på ett golv som blir till en del av föreställningen. Herrarna bejakar slumpens inflytande på framförandet, mer än att de «vill» publiken något. Det är som

vill de underhålla, men också att man ska lyssna och reflektera. Men lyssna noga. Helt enligt John Cage. För mig blir styckena därför mer som en form av iscensatt musik än något som direkt ska förmedlas. Alltså instrumentteater som genre. Men vilken uppgift har då denna musik?

I det tredje stycket, *Cheap Lecture*, är titeln en travesti på Cages *Cheap Imitation*, en musik för en koreografi av Merce Cunningham som ursprungligen gjordes med Erik Saties musik. Cage blev av rättighetsskäl tvungen att avstå från att transkribera Saties orkestermusik för piano. Därför gjorde han istället en imitation av musiken. Men Burrows och Fargions stycke *Cheap Lecture* pekar också på Cages berömda föreläsning *Lecture On nothing*. Burrows och Fargion har hämtat strukturen från Cages imiterande verk, samtidigt som textens påståenden ändrar i absurditeter och motsägelsefulla kommentarer, och på så sätt kan man säga att de mixar Cages båda verk till en ny helhet. Kloka uttalanden bryts mot meningslösheter, nonsens, slumpen är det som avgör allt och

Cages kompositoriska princip att göra allt efter läran I Ching har fullt genomslag. Texten och dess retorik bryts ner i sina beståndsdelar så att publiken tappar tråden, eller betydelsena förskjuts så att de enskilda delarna blir musik, ända tills en ren italo-engelsk absurdism kvarstår: det burleska i clowntraditionen, det torra i brittisk humor. Fullt redovisas därför denna kväll: Cage och Cunningham, Fargion och Burrows, slumpens inverkan, I Ching som metod och 50 år gammal modernism, återvänd, imiterad, förnyad, gjord billig (cheap). Och – levande.

Tecknens natur - en dans

Det är inte så att de undviker att kommentera samtiden, långiffrån. Denna form av musikalisk teater/ musikaliserad dans / ergo instrumentteater, bygger nästan helt på att det är en direkt kommentar av samtiden. Men frågan är vad kommentaren ändrar i, annat än musikalisering. Att beskriva det som att de gestaltar den splittrade samtiden är en kliché. För att ta ett exempel ur den musikaliska modernismens efterkrigstid: sådana verk som Mauricio Kagels stycke *Con Voce*, där musikerna står i fryst position utan att en enda ton spelas, för att visa på den tystnad som uppstod när Sovjetmakten trampade in i Pragvåren. Kagels stycke är ett kritiskt uttalande, en illustration av den tystade konsten och en symbolhandling. Det som sker när Burrows och Fargion sätter tecknen på spel är snarare att betydelsena osäkras, tecknens relativa och diskursiva natur visas fram, samtidigt som det goda humör föreställningen framförs med gör att allt är öppet redovisat, tillgängligt och faktiskt provocerande meningslöst. Jag kan inte se det som något annat än att detta är själva poängen med föreställningen. Vi hamnar i det absurda hur vi än gör.

Det bästa stycket under kvällen, det avslutande *Cow Piece*, är också byggt på John Cages struktur från *Cheap Imitation*. Jonathan Burrows och Matteo Fargion har byggt upp för detta hela kvällen och här excellerar de i formalistiska grep, en lek med 16 kor i plast som är både barnligt och rättfram positivt. En absolut höjdpunkt och också den bästa konsert jag sett på mycket länge.



Pelléas og Mélisande, regi: Barbora Horáková Joly. Den Norske Opera 2017. Foto: Erik Berg

Nedkjølt symbolisme

Norgespremierer (!) på Debussys moderne klassiker virker klanglig overbevisende, men visuelt distansert.

CLAUDE DEBUSSYS ENESTE opera, *Pelléas og Mélisande*, basert på teaterstykket med samme navn av den belgiske dramatiker Maurice Maeterlinck, ble uroppført på Paris' Opera Comique i 1902. Verket går for å være en moderne klassiker, men er ikke blitt fremført på en norsk scene før nå, 115 år etter urpremierer. Egenproduksjonen på Den Norske Opera & Ballett setter dermed et verdig punktum for Per Boye

Hansens viktige satsning på tidlig 1900-talls opera, en satsning som forhåpentlig vil bli videreført når Annilese Miskimmon tar over sjefsstolen – vi får håpe høstens oppsetning av *Wozzeck* (som riktignok fikk sin norgespremiere i 1972 og her er programmert av Hansen) styrker ut retningen.

Muntlig tekst, fargerik musikk

Men hva slags opera er *Pelléas og Méli-*

sande? Det er ikke så godt å si; verket rommer mange spenninger, på flere plan. Maeterlinck regnes som symbolist, og både rammen og handlingen i verket kan virke vag og drømmeaktig: Det hele utspiller seg gjennom fem akter i en slags mytisk tid, og særlig dramaets sentrum, den kvinnelige hovedrollen *Mélisande* (Ingeborg Gillebo) er uutgrunnetlig, fjern og flakkende, både for seg selv og andre. Hun blir funnet i skogen av

en villfaren prins Goloud (Paul Gay), virker plaget og skjelven, men sier ingenting om hva som har hendt, eller hvor hun kommer fra. Goloud tar henne med seg, gifter seg med henne, og på slottet hvor de bor, må hun omgås Golouds like plagede familie, som – forvirrende nok – er representert i flere generasjoner. Her møter hun også prinsens halvbror Pelléas (Edward Nelson), og vi skjønner snart at det er ham hennes følelser retter seg mot. Langsomt blir dette tydelig også for Goloud, som til slutt dreper sin halvbror, før Mélisande, etter å ha født en datter, selv dør – og igjen forsvinner i det vage.

Til tross for denne svakt ubestemmelige atmosfæren, er Maeterlincks tekst, som Debussy med unntak av enkelte kutt, stort sett beholdt uforandret, påfallende muntlig og konkret. Og spenningen mellom det håndfast konkrete og vagt svevende vender tilbake i musikken: På den ene side er sangerens måte å synge på direkte og nærmest muntlig; her er ingen arier eller utstrakte ord, og dialogen på scenen får en nesten teatral fremdrift. På den annen side låter orkesteret fargerikt og fabulerende: Med sine grasiøst duvende gester antyder Debussy, flyktig elegant og storslagent, vagheten som skimrer i materialet. I det fjerne kan man ane slektskapet med Wagner, i alle fall når det gjelder musikkens langsomme fremdrift og puls. Samtidig hadde Debussy etter hvert fått et ambivalent forhold til den ruvende tyskeren, og ikke minst harmonisk og klanglig er det åpenbart at Debussy har slått inn på sin helt egne, og radikalt nyskapende vei.

Tydelig, men kaldt

I Nasjonaloperaens oppsetning kan det umiddelbart virke som om man har tatt nettopp disse spenningsnivåene som utgangs-

punkt. Regien til den unge tsjekkeren Barbora Horáková Joly, er tydelig og klartenkt, ja nærmest enkel, noe som muligens skyldes at hun måtte ta over på kort varsel etter at regissøren som opprinnelig var engasjert (australske Simon Stone, *red. ann.*) måtte trekke seg. Rollefigurene er fint kontrastert og avtegnet mot hverandre, de virker sikre og trygge – noe som ikke er selvsagt, gitt den uhyre langsomme fremdriften satt opp mot det tidvis nærmest realistiske i replikkene. I tillegg er helheten tatt hånd om ved at legen (Ludvig Lindström) – som først helt mot slutten synger noen få linjer – er til stede i bakgrunnen på de fleste scenene på slottet.

Eller slott – scenograf Ralph Myers har snarere omskapt hele scenen til en gedigen sykehusall, sterilt dekket fra gulv til tak med store, hvite fliser. Kuben virker hard og opak, og det mest slående grepet er hvordan størrelsen tidvis endrer seg. Når taket senkes og bakveggen rykker nærmere, intensiveres stemningen og det oppstår en trykkende, nærmest klaustrofobisk atmosfære på scenen. Særlig første del, akt 1-3, har dessuten enkelte fine passasjer, hvor avgrensede kamre åpnes og flyttes ved hjelp av sceneteppet, noe som skaper effektive visuelle effekter.

Uforløste spenninger

Samtidig har jeg problemer med å knytte det samlede visuelle uttrykket til de ulike lagene av spenning som på sin side preger verket som helhet. Riktignok er det langt fra noe paradisiske drømmeri vi presenteres for, snarere er både Mélisande og familien hun trekkes inn i åpenbart ridd av en skjebnetung og mørk fortid. Men selv om regissøren i programmet trekker frem at dette mørket er tenkt kontrastert i den blendende hvite sykehusomgivelsen – som i tillegg skal være

«et symbol på både liv og død» –, virker alt dette for konstruert og kaldt til at forestillingen som helhet virkelig slår gnister. Paradoksalt nok blir stivheten i scenografien ekstra påtakelig når Pelléas og Mélisande møtes i den forsøksvis frodig fremstilte hagen i første del. Vannet, hvor Mélisande minster giftingen, har tatt form av en spinkel dusj, hvor det bare knapt pipler frem noen ytterst beskjedne dråper. Men heller ikke i den større kjærlighetsscenen i annen del, når paret tilkjenne gir sin tiltrekning, makter regi og scenografi å forløse lagene i dette merkelig distanserte stoffet. Det visuelle uttrykket er riktignok stramt og konsentrert, med tilløp til fine skyggeeffekter, men helheten blir like fullt kald og anonym.

Rent musikalsk er det derimot langt mer å glede seg over. Orkesteret klinger sjenerøst og forløst under Karl-Heinz Stefens kyndige ledelse – det er i det hele tatt et stort tap for institusjonen at han trekker seg etter bare én periode (grunnen skal ha vært dårlig samarbeid med den påtroppende operasjefen). Men også sanglig er nivået jevnt og høyt. Særlig Paul Gay og Edward Nelson i de mannlige hovedrollene står frem, men også Ingeborg Gillebo gjør en fin Mélisande, stødig og med god fylde gjennom hele forestillingen. At den som helhet imidlertid ikke kommer helt i mål, skyldes da heller ikke svikt i det klanglige, og heller ikke at spenningene mellom gåtefulle dyp og konkret overflate ikke er spilt ut og forsøkt fortolket. Det har snarere å gjøre med at man ikke i tilstrekkelig grad har lyktes med å sette dem i en fruktbar og forløsende forbindelse med hverandre, en forbindelse som gjør spenningen til spenning, og ikke bare utvendig kontrast.



Av Emil Bernhardt

Pelléas og Mélisande /

Musikk og libretto: Claude Debussy. Musikalsk ledelse: Karl-Heinz Stefens. Regi: Barbora Horáková Joly. Scenografi: Ralph Myers. Kostymer: Mel Page. Lysdesign: James Farncombe. Kor innspilt av operakoret, Operakorkesteret. Den Norske Opera, 22. april 2017

Et verdig
punktum
for Per Boye
Hansens
satsing på
tidlig
1900-talls-
opera.



Nationaltheater Reinickendorf. Regi, koncept, scenbild och kostym: Vegard Vinge och Ida Müller. Foto: Vinge & Müller

Ibsen brakar i golvet igen och igen

(Berlin): Vegard Vinges och Ida Müllers teater visar än en gång på maximestetikens försök att fånga världens obegriplighet.

Av Svante Aulis Löwenborg

Nationaltheater Reinickendorf / av och med Vegard Vinge, Ida Müller, m fl. Regi, koncept, scenbild och kostym: Vegard Vinge och Ida Müller. Musik: Trond Reinholdtsen. Ljus: Ville Seppänen. Immersion, Berliner Festspiele Reinickendorf, Berlin 20 juli 2017

Sällan har väl publiken upplevt en så konsekvent hållning och maniskt estetisk besatthet som i konstnärsparet Ida Müllers och Vegard Vinges uppsättningar. Sedan 2006, då Henrik Ibsens *Et dukkehjem* hade premiär, har de odlat en relation till en ikonisk dramatiker, en kanon som de brutit ner i sina beståndsdelar. De är ett par som är värt att följa. Denna gång paras *Bygmester Solness* ihop med *Hamlet*. Som sidospår finns Verdis version av *Othello*, samt Puccinis *La Bohème*: Ragnar Brovik-Rudolfo förenar sig med Kaia-Mimi genom att han

först rakar av sitt eget kroppshår, sedan könshår och så hennes könshår, sätter dem i plast och kör dem genom en lamineringsmaskin, för att de ska kunna ge dem som bilder till varandra under kärleksduetten. Ett av laminaten kastas sedan ut i publiken som en fribiljett till alla kommande föreställningar.

Det här är också sammanmältningen av återkommande teman hos Ibsen, och en exponering av hans olika rollkaraktärs liknande funktioner. Gamle Brovik i *Bygmester Solness* är lik gamle Ekdahl i *Vildanden*, Hjalmar Ekdahl lika kastrerad och ofarliggjord som unge Brovik här. De är roller som ropar på hämnd och förintelse. Och *Hamlet*: Polonius som en Doktor Relling, Drottning Gertrud kanske en Aline Solness. Hamlet själv minner om flera.

Solness själv är regissör av ett stort och omöjligt teaterprojekt, liksom en arkitekt med himlasträvande ambitioner. Konsten har gott om galna arkitekter, det är bara att köra på.

Teatern i teatern – enligt bokstaven

Teatern är uppbyggd inne i en annan byggnad, två trappor upp i en nedlagd militär fabrik i stadsdelen Reinickendorf. Bygget innehåller korridorer, en kitschskulptur där en clown pinkar sig själv i munnen (Vinge som Hjalmar Ekdahl, anno 2009), en bar och en gång med förarbeten, skisser och utdrag från workshops, samt ett «coming soon»-meddelande om att *Hedda Gabler* står på tur. Allt bidrar till något som är större, och liknar därmed en författares envisa och långsamma arbete med sina samlade verk. Det är ju Ibsens samlade vi talar om här. Det här är del sex.

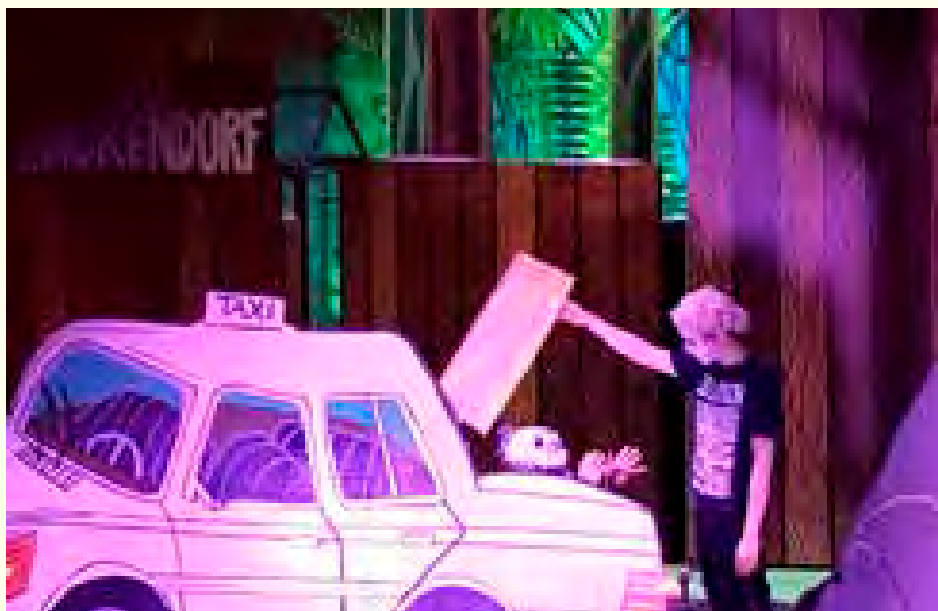
En översikt över Spanien-VM 1982 är ett udda inslag i installationerna. En ubåtsliknande byggnad presenterar ett slutet, kallt utrymme, som även refererar till rymdbasen som homo sapiens sista överlevnadsstation, innan vi för alltid försvinner. Själva tea-

terummet ligger i byggnadens centrum och är som en kopia av en music hall med tillhörande catwalk. Väggar antyder insidan av en borg – Elsinore. Det finns olika trappor och rum, en plats för teaterorgel, liksom en «Radio Reinickendorf»-studio. Allt används inte i alla delar av föreställningarna. Ett rum är dramaturgiatet som man bara får se som en projektion där *Solness* och *Hamletsmoothies* blandas med bitar av Reclam förlags utgåvor av pjäserna. Dramaturgen drömmer om att bli något stort och serverar dem till Ragnar Brovik/Vegard Vinge, som dricker dem som giftbägare och girigt inför kameran.

Konstnärernas branding

I Berlin har Vinge/Müller gjort *Johan Gabriel Borkman* och *12 Spartenhaus*. I den senare hölls publiken i foajén, vilket blev till själva föreställningen. Det och en del kastande av låtsasavföring och en skadad tekniker ledde till rabalder på Prater, driven av Voksbühne, och nu förhåller man sig till den erfarenheten också. Att göra teaterchefer och festspelsgeneraler förbannade tillhör konceptet. Liksom att vara rebeller när de flesta andra stryker medhårs. Viljan att kommunicera med publiken är ett starkt inslag och det finns en vänlighet bakom det aggressiva och auktoritära.

Att Vinge/Müller som är utbildade där nu gjort Berlin till sin spelplats är uppenbart, men de har ett flertal medarbetare med sig från Norge. Det är inte heller svårt för nordbor med pengar att åka ner och se föreställningen. Flera jag träffar har gjort just det. Man behöver ca 2000 kr, 20 timmar och 0 hotell. Man tillbringar natten på teatern. Stannar man alla de 12 timmar föreställningen varar får man sin belöning i form av en helhet. Det är durationell estetik. När jag såg föreställningen var nästan alla kvar helt till slutet. Jag menar att det är värt det, även om just denna



Scene fra Hamlet i *Nationaltheater Reinickendorf*. Regi, koncept, scenbild och kostym: Vegard Vinge och Ida Müller. Foto: Vinge & Müller

föreställning är mer av en station på vägen i det större, långa projektet. För de som aldrig sett Vinge/Müller kanske det är lika revolutionerande, för oss som sett dem förr är det inte det. Jag tror de laddar upp för *Peer Gynt*, *Brand* och *Hedda Gabler* och jag ser fram emot att se det.

Utveckling av storformen

Det blir tydligt att delar läggs till ett större verk, med tio Solness-föreställningar som blir stenar i en byggnad som uppförs, omprövas och revideras. Man är fångad under ett halvt dygn i konstnärernas verktygslåda. I linje med Ibsen, som ju är känd som den store arkitekten inom dramatiken.

Det har blivit tydligare att man lånar av operaformen. Ariorna, recitativen och köerna i traditionell opera är här omvandlade till scener där tiden står stilla, för att sedan snabbt röra sig framåt i handling eller bakåt i både tid, rum och diskurs. Berättarfunktionen skiftar. Man kan ägna en känsla en hel timme.

I en utdragen scen stapplar gamle Brovik som en döende och hjälplös skogshuggare runt mellan trädstammar som faller. Han kas-

tas handlost omkring i en dåraktig slapstick och med tung andhämtning. Han faller och faller och allt brakar samman.

När Solness städar scenen med hjälp av två scentekniker, slutar det med att han själv missnöjt försöker gå upp på den högsta stegen, med risk att falla ner och slå ihjäl sig. Det är ju också det Solness gör i slutet av Ibsens pjäs. Efteråt får jag veta att den scenen var helt improviserad. Att den blev så lyckad måste bero på att man vid varje tillfälle ger scenerna tid och rum att utvecklas.

Även om *Nationaltheater Reinickendorf* (kanske) är ett projekt och inte en öppningsföreställning av en ny teater, är *Hamlet* som fest- och öppningsföreställning relevant. Många teatrar öppnas ju med just den pjäsen. När Polonius gör en hejdlöst klumpig Riverdanceparodi under en festbankett som både firar sönernas hemkomst liksom Claudius och Gertrudes giftermål, och Hamlet sedan kommer in lika hejdlöst gråtande i sorg över sin far, för att sedan kasta tårter i ansiktet på deltagarna samt ett par på publiken, då är det en fest. De

få repliker som uttalas framförs mässande och maniskt.

Karakteren som referens

Som roll är den ensamme, depressive unge mannen i pojkrummet, som lyssnar på musik, ser videofilmer, onanerar och begår självmord synonymt med det Vegard Vinge och Ida Müller visat på tidigare: den explosiva kraft som växer i Gregers Werles, Hjalmar Ekdahls och även Hedvigs depressiva gestalter. Enstöringen som i sitt slutna rum konsumerar suspekta medier leder också tankarna till en viss massmördare i Norge. Det instängda mörkret är laddat. I ubåtens maskinrum hänger något som liknar Domedagsbomben.

Kanske Vinges och Müllers personliga historia börjar visa sig här. Fotbolls-VM 1982 och de animerade filmaffischerna inne i teatern är något som de som var unga i början av 1980-talet såg. Från *Rocky* till *Scarface*, *Blow up* och *8 1/2*. Paolo Rossis hat-trick mot Brasilien. Att peppra publiken med referenser och presentera idéutvecklingen av föreställningen är ett elegant grepp, den trashiga serieestetiken till trots. Här är en karta, tyd den! tycks de vilja säga. Det publiken inte förstår blir gåtor att lösa. Det den inte förstår kan den reflektera fritt över. I högre grad än förut är det en teater där publiken styr sin upplevelse själv.



Nationaltheater Reinickendorf. Regi, koncept, scenbild och kostym: Vegard Vinge och Ida Müller. Foto: Vinge & Müller



Le Gateau Chocolat som Feste og Joshua Lavey som sjømann i *Twelfth Night*. Regi: Emma Rice. The Globe 2017. Foto: Hugo Glendinning

En overdådig avskjed

(London): Emma Rices *Twelfth Night* på the Globe er et fargerikt fyrverkeri av en forestilling som gjør at det er trist å tenke på regissøren ikke fortsetter som teatersjef etter årets sesong.

Av Lars Harald Maagerø

Twelfth Night / av William Shakespeare.
Regi: Emma Rice. Design: Lez Brotherston.
Musikk: Ian Ross. Shakespeare's Globe Theatre, London, 3. juli

DA EMMA RICE fikk jobben som teatersjef på Shakespeare's Globe Theatre i London i 2016, var det en spennende avgjørelse. Ikke bare ble hun en av de første kvinnene til å lede et av de viktige teatrene i London, men Rice var også først og fremst kjent som leder for den eksperimentelle teatergruppen Kneehigh i Cornwall. Jeg, og jeg tror mange med meg, fikk store forventninger om at Rice skulle utforske det spesielle rommet i The Globe på enda mer nyskapende og spennende måter enn det som allerede hadde blitt

gjort. Og det var nettopp dette som skjedde. I sin første sesong installerte Rice lyskastere og lydanlegg i teateret som først og fremst er kjent for ikke å bruke den typen moderne hjelpemidler. Sesongen ble en suksess, og Rices oppsetning av *A Midsummer Night's Dream* spilte for nærmest utsolgte hus. Desto større ble overraskelsen og skuffelsen da det ble klart at Emma Rice ikke kom til å fortsette som teatersjef etter årets sesong. The Globe ville prioritere annerledes og gå tilbake til den typen forestillinger de gjorde tidligere, i delt lys og uten moderne hjelpemidler og effekter. Men med denne oppsetningen av *Twelfth Night* har Rice i hvert fall gitt seg på topp.

Showboat-versjon

Scenen på The Globe er forvandlet til en skikkelig showboat. Fra taket henger det discokuler, i bakgrunnen henger en stor opplyst måne og scenen bader i farget lys. Musikken, spilt live fra et band på balkongen, dundrer ut av høyttalerne. Skuespillerne har på seg glitrende og fargerike kjoler og skjorter. Forestillingen starter med sang, dans og partystemning, og dette gjennom-syrer kvelden på en måte som gjør hele forestillingen fartsfylt og energirik. Men Rice balanserer feststemningen godt med stykkets mer alvorlige tematiske undertoner. Mellom all humoren, sangen og dansen er det også rom for at stykkets hovedpersoner kan reflektere over de til tider sorgfylte situasjonene de befinner seg i. Søsknene Viola og Sebastian tror de har mistet hverandre i et skipsforlis, overklassekvinnen Olivia sørger over sin avdøde bror, og den humørløse hovmesteren Malvolio opplever å bli mobbet av nesten alle han kjenner. Dette er en Shake-

peare-komedie på sitt beste, der absurde, lattervekkende situasjoner blandes med dypere og mer emosjonelt komplekse problemstillinger.

Dristige regigrep

I Rices regi er det viktigste å fortelle historien på en tydelig måte, og dette gjør hun og ensemblet svært godt. Rice har kuttet ganske villig i teksten, og resultatet er at man kun står igjen med det som helt eksplisitt driver historien videre. Det kanskje mest drastiske, men også mest vellykkede grepet, er at mer eller mindre all teksten til narren Feste er kuttet. Dette er et modig valg. Feste er en av Shakespeares mest kjente narrefigurer, og han har mye god tekst. Ofte er imidlertid denne teksten ikke så knyttet til handlingen, og mange av vitsene hans er vanskelige å forstå for oss som lever 400 år etter publikummet det var beregnet på. I stedet for å tvinge publikum gjennom all denne teksten, har Rice tatt det som er best og viktigst og laget om til sangtekster. Dette har Ian Ross skre-



Marc Antolin som Sir Andrew Aguecheek i *Twelfth Night*. Regi: Emma Rice. Foto: Hugo Glendinning

vet fengende og rocka musikk til, og låtene framføres selvsikkert og overdådig av dragartisten La Gatau Chocolate som dermed får en slags konferansierrolle. Dette er et utmerket grep som bidrar både til å effektivisere forestillingen og til å skape særdeles god stemning blant publikum. Til tider føles det mer som om jeg er på festival enn på teater. Et annet viktig grep i Rices regi er at hele ensemblet er involvert nesten hele tiden på scenen. Selv i scener der en skuespiller ikke er direkte involvert i handlingen, vil han eller hun være til stede på scenen. Disse lydløse aktørene bringer andre skuespillere inn og ut av scenene og skaper et tydelig fokus. Lenge fungerer dette som et svært godt grep for å drive forestillingen framover, men etter hvert blir det litt forutsigbart. Dette er en type ensembleteater en har sett før. Men så viser Rice at hun er klar over dette: Den totalt humørløse Malvolio bryter plutselig reglene og henvender seg direkte til de lydløse skuespillerne med ordene: 'What is this shit you're doing?

Some sort of community theatre?' På denne måten viser Rice at hun er klar over sine egne begrensninger, og hun vinner publikum over på sin side.

Sterk cast

Det første som slår en når en ser castet i denne oppsetningen av *Twelfth Night*, er hvor mange fargede skuespillere som er med. Her har over halvparten av castet en annen hudfarge enn hvit, og det er gledelig å se på en så viktig og tradisjonell Londonscene som The Globe. Og skuespillerne har også høy klasse. Her er det nesten ikke et eneste svakt punkt. Anita-Joy Uwajeh og John Pfu-mojena er overbevisende som de sentrale søsknene Viola og Sebastian, mens Annette McLaughlin og Joshua Lacey er svært morsomme og karikerte som Olivia og Orsino. Allikevel er det på mange måter skuespillerne i de mindre sentrale rollene som stjeler showet. Med sin totalt usmakelige blonde hockey-sveis og harry, rosapregede klesstil er Marc Antolin som Sir Andrew Aguecheek noe av det rareste og

mest ustyrtelig morsomme jeg har sett på en teaterscene. Hans fåfengte forsøk på å manne seg opp til en boksekamp er forestillingens høydepunkt. Carly Bawden er streng og utspekulert som tjenestepiken Maria.

Maria er hjernen bak mobbingen av den kjipe hovmesteren Malvolio, og Bawden får virkelig fram det ondskapsfulle i denne situasjonen. Og Katy Owen er fantastisk som nevnte Malvolio som hun spiller i drag med en tåpelig rød bart. Owen er svært lav, men til gjengjeld ekstremt akrobatisk, noe som byr på mange komiske muligheter som utnyttes til det fulle.

Inkluderende

Kritikken rundt Rices tid på The Globe har ofte dreid seg om hvordan introduksjonen av elektrisk lys og høyttalere tar bort det unike spillet mellom skuespillere og publikum som utformingen av The Globe gjør mulig. Med denne oppsetningen av *Twelfth Night* mener jeg Emma Rice beviser at det ikke er tilfelle. Fra første stund flørter skuespillerne med

publikum. De ser direkte på oss, snakker direkte til oss, og noen ganger går de bort til oss, tar oss på hodet og leker med oss. Jeg følte meg minst like inkludert i forestillingen denne gangen som jeg har gjort tidligere på The Globe. Et annet punkt som blir kritisert, er at Shakespeares tekst lett forsvinner i effektene. Også dette må jeg si meg uenig i. Skuespillerne sørger for å formidle teksten på en svært tydelig og levende måte. I tillegg setter den nykomponerte musikken flere av stykkets mest poetiske tekstbiter inn i en ny, overraskende og moderne form som kler forestillingen veldig godt. For meg blir mye av kritikken av Rice uriktig og vanskelig å forstå. Det jeg mener at Rice derimot får til, er å revitalisere et teaterhus som så lett kan bli degradert til et museum. Rice ødelegger ikke The Globe. Tvert imot fortsetter hun å utforske hva dette spesielle rommet kan brukes til, og lager teater i det som er tilpasset vår tid. For meg er det trist at disse eksperimentene tar slutt etter årets sesong.



Hannes Meidal (Hamlet) och Gerda Englund (barnet) i *Hamlet* av Jens Ohlin och Hannes Meidal. Teater galeasen/ Dramaten 2017. Foto: Mats Bäcker

Hamlets mardröm är vår

(Stockholm): Tiden är sannerligen ur led i Jens Ohlins och Hannes Meidals nyskrivna pjäs *Hamlet*, där de tar avstamp i Shakespeares klassiker och blottlägger vår nutid.

Av Birgitta Haglund

Hamlet / Av: Jens Ohlin och Hannes Meidal. Regi: Jens Ohlin. Rum: Jens Ohlin och Joakim Bayoumi Karlsson. Kostym: Matilda Hyttsten. Mask: Ulrika Ritter. Ljus: Linus Fellbom. Musik: Foad Arbabi. Teater Galeasen (i samarbete med Dramaten), 20 maj 2017

HAMLET PÅ TEATER Galeasen placerar oss tveklöst mitt i dagens politiska situation där begrepp som sanning och lögn har börjat glida betänkligt och det vi trodde var omöjligt har visat sig vara möjligt – som att Donald Trump valdes till USA:s president. Eller att Sverigedemokraterna idag är Sveriges andra största parti.

Till tonerna av Simon and Garfunkels *The Sounds of Silence* möter publiken Hannes Meidals

Hamlet, sittande i rullstol, med ryggen vänd mot oss. Han har hamnat i koma sedan hans far har blivit dräpt av sin bror Claudius och denne nu har tagit över makten och gift sig med Hamlets mor. Den enda som lyckas väcka honom är en ung flicka i kanindräkt ...

Tystnaden, ja, och dess eventuella följder – vad händer till exempel om vi inte vågar sätta oss upp mot makten – går som ett av flera ledmotiv genom denna pjäs. Det gör också, inte helt förvånande, tankarna att tiden är ur led, här vrids och vänds de på. Kanske är det istället Hamlet som är ur led? Och kan vi verkligen vrida tiden rätt igen, eller är det tiden som vrider oss rätt? Bara en sak är säker – tiden vinner alltid. Den här

mångtydigheten, hur lager läggs till lager, är ett signum för hela föreställningen.

Meidal och Ohlin, som har samarbetat sedan 2006, har skrivit en mångbottnad pjäs med intellektuell spänst. Replikerna är stundtals späckade av intressant tankegods. De når både filosofiska, existentiella och politiska nivåer och väcker frågor kring bland annat moral och civilkurage: Hur ska vi förhålla oss till makten och vad får motstånd kosta? En pragmatisk hållning, som Polonius (Yngve Dahlberg) står för, kan tyckas falsk och hycklande, men den som tappar kontrollen och likt Rosencrantz (Alexander Ohakas) far ut i känslolösa angrepp mot den maktfullkomliga kan å andra sidan få betala ett väldigt högt pris.

Den rytmiska blankversen har Meidal och Ohlin behållit – även kostymernas inslag av puffärmar och pipkragar påminner om 1600-talet – men de har tveklöst skapat sin egen historia, tvinnad med Shakespeares. Bland annat har de bytt ut Ofelias roll mot ett barn, en flicka som hämtar mod genom att klä sig i en superhjälteklädsel som liknar en kanin ... Det är, intressant nog, barnet som manar på Hamlet att hämnas sin mördade far, som manar till handling, inte välnaden, som hos Shakespeare. Flickan får till och med despoten Claudius ur balans – hennes utelämnande, genomsådande och uppförande blickar avslöjar vuxenvärldens lögn – och skakar om Hamlets tillvaro.

Vidare har Rosencrantz och Guildenstern (Simon Reithner) blivit ett kärlekspar som är oense om ifall de ska ta det nyuppkomna hotet mot dem som homosexuella på allvar och fly, eller stanna och kämpa.

Nere i källarhålet

Hamlet kan skildras som en ung man på väg att förlora sans och vett, som depressiv eller som en revolutionär person. I Meidals gestaltning är han snarare en

intellektuell som värnar om bildning, humanism, civilisation, medkänsla, moral ... Ord vars innebörd han idag famlar efter. De är inte längre aktuella, deras mening har upplösts.

Scenrummet är kallt, dess golv består av ett galler. Vi befinner oss i ett dunkelt källarhål tillsammans med Hamlet och alla hans grubblerier och tvivel som gör honom handlingsförlamad. Men han försöker återfinna ljuset, sprida det runt sig: Det kritiska tänkandet, motståndet mot maktfullkomlighet, tron på mänskliga värden och att sanning är något att söka och eftersträva. Det är som att motpolerna ljus och mörker har skiftat plats, för uppe i det som kallas «ljuset», där Claudius styr, har mörkrets krafter segrat. De moraliska rättensörena är helt satta ur spel. Kanske är barnets idé inte så dum, ändå? Men för att kunna begå en sådan handling måste Hamlet få tyst i sitt huvud, sluta tänka. Inte helt lätt om man som honom är fylld av ord.

Jens Ohlins regi balanserar väl mellan att stundtals släppa fram komiken och satiren för att i nästa ögonblick strama åt, kasten är tvära. Här finns ett antal riktigt laddade scener. Spelstilen är lätt förhöjd och distinkt. Teater Galeasens föreställningar brukar vara välspelade och här ligger skådespeleriet på topp. Hannes Meidals Hamlet är motsägelsefull, en intellektuell dandy – smått kokett med sin påmålade svarta, långa lugg – vars kval kryper under huden. Meidal är ren i sitt skådespeleri, tydlig i riktningarna och behärskar sitt instrument till fullo.

Att välja Per Sandberg med sin i grunden godmodiga, vänliga utstråling i rollen som Claudius, är smart, det vidgar rollen. Sandberg tydliggör det beräkande och falska draget hos sin kung, lätt att skratta åt, samtidigt livsfarlig i sin lynnighet, i sin förenklade syn på världen och i sitt förakt för bildning. Hans blonda och bångstyriga frisyr leder ofelbart tankarna till en viss president.

Monica Stenbeck i rollen som Gertrud er også ett salt, hon har bett i repliken och ett stelt, glädjefullt leende, så uppskruvat att hon visar tänderna. Leendet sitter där genom i stort sett hela föreställningen. Gertrud har bestämt sig för att spela sin roll som Claudius fru på blodigt allvar, att överleva. Nog är hon en medlöpare men hennes argument varför Hamlet ska välja livsglädjen är svårt att motsäga: «Allt enkelt gör du så ohyggligt svårt.»

Får gåshud

Ohlins och Meidals tidigare uppsättningar, där de har omarbetat klassiker av exempelvis Schiller och Strindberg, har varit väldigt humoristiska. Här är stämningen överlag tryckande, tonen är dov, hotfull, olycksbådande. Slutscenen ger mig gåshud. Kampen står här mellan Hamlet och Barnet. Man kan se det som att det barbariska i Hamlet slutligen segrar. Vi får återigen höra *The Sounds of Silence* – Hamlet har fått tyst på sina tankar, han har handlat, men vad har han åstadkommit?

Ohlin och Meidal var verkligen något på hjärtat. De vill med sin onda saga, som samtidigt påminner så mycket om vår verklighet, få oss att fundera över vårt eget ansvar, inte minst gentemot våra barn. Och som de gör det. *Hamlet* är bland det mest angelägna vi har kunnat se på svenska scener på sistone. Konstnärligt sett håller denna vassa och intelligenta uppsättning en hög nivå där det komplexa hela tiden lyfts fram. Att detta samspelade radarpar i år vann Svenska Dagbladets Thaliapris känns självklart.



Daniel Nerlich som Hamlet i *Hamlet*, regi: Thorleifur Örn Arnarsson. Schauspiel Hannover 2017. Foto: Katrin Ribbe.

Skuespilleren og rollen

(Hannover): Spillet mellom fiksjon og virkelighet i fokus når Thorleifur Örn Arnarsson regisserer *Hamlet* i Hannover. Når det fungerer, skaper det en svært sterk konflikt.

Av Lars Harald Maagerø

Hamlet / Av William Shakespeare. Regi: Thorleifur Örn Arnarsson. Scenografi: Vytautas Narbutas. Kostymer: Sunneva Ása Weissshappel og Katrína Mogensen. Schauspiel Hannover, 16. mai 2017

HELE TEAMET BAK *Hamlet* i Hannover ble kjent for det norske publikumet under høstens Ibsen-festival. Både regissør, scenograf og kostymedesigner er de samme som gjorde festivalens åpningsforestilling *Enemy of the Duck*. Og flere elementer fra den forestillingen går også igjen i denne versjonen av *Hamlet*. Her er både de store hodemaskene, kostymer i klare farger med fjær og rysjer og kanskje viktigst av alt: en eksplisitt fokusering på forholdet mellom skuespilleren og rollen i teatersituasjonen. Få stykker er bedre egnert til å utforske dette forholdet enn *Hamlet*. Ikke bare er det ett av de mest kanoniske verkene i verdenslitteraturen, men det har en iscenesettelseshistorie som er mer kjent og omtalt enn de fleste dramaer, og særlig tolkninger av tittelkarakteren blir husket og omtalt. Dette er på mange måter utgangspunktet for Arnarssons versjon også. Konflikten mellom den sørgende prinsen og det festende danske hoffet er bare ett lag i forestillingen. Minst like viktig er konflikten som settes opp

mellom skuespiller Daniel Nerlich og resten av castet, og omgivelsene han befinner seg i. Nerlich ønsker å kontrollere sin egen opptreden som Hamlet, noe de andre skuespillerne og rollene de spiller, raskt forsøker å hindre ham i.

Noe er råttent

I stedet for et overdådig hoff har scenograf Vytautas Narbutas plassert handlingen i et slags industrielt lagerlokale. En skitten og delvis ødelagt tunnel strekker seg fra scenekanten og innover i rommet. Den har noen hull i taket, og det henger løse ledninger og rør langs veggene. I tunnelen kan en likkiste kjøres fram og tilbake på et sett togskinner, og i et hjørne holder musiker Gabriel Cazes til med et utvalg instrumenter, inkludert et piano og en el-gitar. Scenografien har et sterkt estetisk uttrykk og tar helt på alvor Marcellus' bemerkning om at 'something is rotten in the state of Denmark'. Men til tross for et visuelt slående uttrykk, fungerer ikke scenografien optimalt. Det smale tunnelrommet er lite dynamisk og skaper få muligheter for skuespillerne til å lage spennende bilder. De er i stor grad henvist til å stå ved siden av hverandre og prate, mens det fysiske spillet virker hemmet av rommet. I tillegg blir det ganske

trangt med både piano og likkiste i en smal tunnel.

Resten av det visuelle uttrykket fungerer imidlertid mye bedre. Sunneva Ása Weissshappel og Katrína Mogensen har skapt kostymer med et helt eget uttrykk, der fargene forandrer seg gjennom forestillingen fra hvitt via sort til rødt. Symbolikken er enkel og tydelig, men fungerer allikevel godt fordi den er så gjennomført. Noen enkeltplagg er dessuten skikkelig kule i seg selv, for eksempel Gertruds store hvite fjærpynt, Claudius' røde skinnfrakk og musikeren Gabriel Cazes' mektige pelskappe. Cazes' musikk fungerer også svært godt i helheten. Han byr på forvrengte og groteske versjoner av kjente melodier som Mendelssohns brudemarsj og Bizets 'Habanera'. Disse spilles, som nevnt, på piano og gitar, mens flere av skuespillerne både synger og akkompagnerer på alt fra stortromme til fiolin og cello. Slik blir både det visuelle og det auditive en herlig blanding av svært mange ulike elementer som fungerer sammen på en velbalansert og velklingende måte.

Kjemper alene

Det er i dette miljøet Daniel Nerlich forsøker å spille sin Hamlet, og han leverer en svært god prestasjon. Særlig mot slutten er Nerlichs tolkning gripende. Han insisterer i stor grad på å spille *Hamlet* slik Shakespeare har skrevet det og blir mer og mer desperat ettersom det blir vanskeligere og vanskeligere. Til slutt har alle de andre skuespillerne forlatt ham, og scenearbeiderne har fjernet scenografien. Nerlich prøver da å trekke inn en ny scenografi, mens han begynner Shakespeares tekst fra begynnelsen igjen. Han nekter å gi opp selv om alt rundt ham arbeider mot ham. Dette er et sterkt øyeblikk som på en tydelig og virkningsfull måte trekker trådene mellom Hamlets kamp mot familien sin og Nerlichs kamp med rollen. I tillegg fungerer det også som et mer abstrakt, nesten Kafka-aktig, bilde på individets kamp mot systemet.

De andre skuespillerne makter kun i varierende grad å henge med på spillet mellom fiksjon og virkelighet som Arnarsson legger opp til. Den som lykkes best, er Vanessa Loibl som Horatio og Ophelia. Hun hopper lekende lett inn og ut av fiksjonslagene, og veksler strålende mellom å være Nerlichs eneste medsamsvorne og en hysterisk, nærmest barneaktig Ophelia. Den barneaktige kvaliteten gjør også øyeblikket når hun drukner seg, her i en likkiste fylt av blod, særlig ubehagelig. Også Hagen Oechel lykkes svært godt i rollen som Claudius. Han skaper en nærmest grotesk figur, og særlig ekkelt er det når han sitter lent mot likkista og smatter i seg en hel kylling. I den andre enden av skalaen finner vi Susana Fernandes Genebra og Andreas Schlager. De har en vanskelig oppgave med å fylle alle de mindre rollene i stykket, inkludert Rosenkrantz og Guildenstern og graverne. De har i mye større grad problemer med å hoppe mellom fiksjonslagene, og deres scener blir derfor ofte litt ufokuserte og forvirrende.

Ambisiøs og mangfoldig

Alt i alt er Thorleifur Örn Arnarssons versjon av *Hamlet* svært interessant. Den inneholder veldig mye, og mange av de enkeltstående ideene er spennende. Jeg skulle imidlertid ønske at disse ulike elementene var noe mer samkjørt, særlig i første akt. Da blir uttrykket ufokusert og det blir vanskelig å vite hva slags historie som egentlig fortelles eller om det er en historie i det hele tatt. Det er rett og slett litt vanskelig å vite hvor, i alle de ulike elementene, man skal feste blikket. Utover i andre akt blir dette imidlertid mye klarere. Da kommer konflikten mellom skuespilleren Nerlich, rollen som Hamlet og resten av ensemblet tydeligere fram, og dette framstår for meg som en interessant tolkning av *Hamlet*. Til slutt blir dermed Arnarssons *Hamlet* en ambisiøs, frisk og spennende ny versjon av et av verdens mest spilte dramaer.



Preben Hodneland (Hamlet), og det danske hoffet, i *Hamlet*, regi: Steffan Larsson, DNS 2017. Foto: Magnus Skrede

Metateatral *Hamlet*

(Bergen): Preben Hodneland er en sjarmerende Hamlet i en forestilling uten tragisk dybde.

Av Keld Hyldig

Hamlet / Av William Shakespeare.
Oversatt av André Bjerke. Regi: Stefan Larsson. Scenografi og lysdesign: Jens Sethzman. Kostymer: Ann Bonander Looft. Dramaturg: Vera Krohn-Svaleng. Den Nationale Scene 4. februar 2017

PREBEN HODNELAND SPILLER prins Hamlet som spiller gal ved det danske kongehoff, hvor alle spiller sine roller og dermed skjuler sannheten om kongens makt. En skuespillertrupp – tiltalt av Hodneland som DNS-skuespillere – dukker opp og Hodneland/Hamlet ber dem legge noen nye replikker inn i deres forestilling, som gjengir hvordan Claudius drepte sin bror kong Hamlet, Hamlets far, og giftet seg med Hamlets mor, dronning Gjertrud.

Den svenske regissøren Steffan Larssons *Hamlet*-oppsetning på DNS er et komplekst metateatral univers som oppstår i samspill mellom Shakespeares Hamlet-

tekst (i André Bjerkes gammel-dagse, men vakkert klingende norske oversettelse), Hodnelands personlige inngang til Hamlet-rollen, teatersituasjonen her og nå sammen med publikum og skuespillerens og teaterets egen verden.

Hodnelands forestilling

Scenografien er enkel men effektiv. Grunnleggende benyttes hele det nakne svartmalte scenerommet. Viktigste scenografiske element er dreiescenen, hvor tre forskjellige installasjoner er oppstilt: to frittstående veggseksjoner med åpninger og lemmer, samt et bevegelig stillas. Disse elementer benyttes til å skape illusjon av rom og innretninger i det gamle mørke slottet. I tillegg benyttes et gjennomhullet og dermed gjennomskiktig jernteppe. Dreiescenen med de oppstilte elementene brukes meget aktivt til å skape bevegelser og forandringer i rommet. Personene beveger seg rundt eller på tvers av dreiescenen og inngår slik i stadig nye tablåer. Scenografien understøtter teksten bearbeidet og beskåret til tydelig avgrensede scener. Et lite, men markant, scenografisk element er en liten bærbar scenerøykmaskin som Hodneland/Hamlet ofte bærer på

og bruker, når han finner det for godt, til å spre tåke omkring seg. Noen ganger bruker han røken til retoriske markeringer av hva han ser og sier. Det er ham som styrer røykleggingen, slik som det er ham som styrer og regisserer spillet. Det er i det hele tatt Hodnelands/Hamlets forestilling. Han er i sentrum og regisserer (eller manipulerer gjennom sitt rollespill) alle andre, kongen, dronningen, Polonius, Ofelia, Rosenkrantz etc.

Hodneland spiller Hamlet på en meget personlig måte. Hans personlighet og selvforståelse som skuespiller kommer tydelig til uttrykk. Hodneland kommuniserer med publikum og vi ser ham gå inn og ut av Hamlet-rollen. Spillet blir slik tosidig: Preben Hodneland og Hamlet. Stadig henvender Hodneland seg, med sin personlige sjarm, til oss, publikum. Dette er en Brecht-inspirert spillemåte, med rollen, skuespilleren og publikum i dialektisk samspill. Men her gjøres det, så vidt jeg kan se, på en helt igjennom subjektiv og personlig måte, uten politisk eller ideologisk referanseramme. Samfunnmessige og politiske referanser er det lite av, kanskje med unntak av en enkelt Trump-parafrasering, «Grab them by the pussy», lagt i munnen på kong

Claudius. Det er ikke et politisk, men et psykologisk-menneskelig drama vi er vitne til. Ikke noe galt med det. Det kan være interessant og relevant. Men den Hamlet-tolkning som Hodneland sammen med regissøren Stefan Larsson utvikler, synes jeg ikke kommer i dybden, verken av Hamlets eller Hodnelands personligheter. Tolkningen rekker ikke så mye lenger enn til at vi får oppleve Preben Hodneland som en relativ vanlig og sjarmerende fyr (skuespiller) i spill med Hamlet-figuren.

I tillegg til Preben Hodnelands menneskelige og sjarmerende spillemåte, har forestillingen flere gode skuespillerprestasjoner. Bjørn Willberg Andersen og Ane Skumsvoll spiller et hedonistisk-dekadent kongepar. Ane Skumsvolls dronning er både komisk og tragisk. Mentalt bortreist og uten egenvilje sjangler hun omkring i slottet med en spritflaske i hånden, snur seg bort for å spy, eller spyr direkte mot publikum, for i neste øyeblikk å forsøke å opptre som verdig dronning ved siden av kongen. Karl Bomann-Larsen gir en elegant fremstilling av Polonius som en retorisk hoffnarr. Han dyrker en gammeldags retorisk vel-talenhet, elsker å høre sin egen stemme og tror han kan styre menneskene omkring seg med retorikken sin. Stine Robin Bergs Ofelia er relativ tilbaketrukket i begynnelsen, men hun gir et poetisk og sårt bilde av Ofelias sinnsforvirring.

Konvensjonell andre del

Forestillingens første del er utpreget tablåmessig utformet, med mye metateatralitet og interaksjon med publikum. Metateatraliteten og interaktiviteten bæres av Preben Hodneland. I andre del, etter pausen, forsvinner etter hvert de metateatrale aspekter til fordel for en mer konvensjonell handlingsfremstilling. Andre delen begynner med at Hodneland/Hamlet dukker frem mellom dekorasjons-elementene: «Hei igjen, nå skal vi begynne på andre delen» (eller

noe liknende) sier han til publikum. Hodneland improviserer tilsynelatende i samspill med publikum, og gjennom det legger han til rette for skuespilleres forestilling. Etter hvert kommer forestillingen i gang med kongen, dronningen, Polonius, Ofelia og Hamlet som tilskuere. De to skuespillere, Jonatan Filip og Sverre Breivik, som også spiller henholdsvis Laertes og Horatio og Rosenkrantz og Gyldenstern er kostymert, relativt parodisk, som kongen og dronningen. Den forfullede dronning ler hysterisk av å se seg selv parodiert. Men etter fremvisningen av en scene hvor kongen blir drept med gift av sin bror, mens han sover, reagerer kong Claudius sterkt. Scenen løser seg opp i kaos. Deretter følger noen noe langtrukne scener med Hamlets samtale med sin mor og Hamlets drap av Polonius. Etterfulgt av Hamlets forvisning til England i følge med Rosenkrantz og Gyldenstern, hans tilbakekomst til Elsinore og møte med graveren og den avsluttende fekduedellen mellom Hamlet og Laertes, Ofelias bror, som ender med at alle til slutt ligger døde på gulvet.

I andre del av forestillingen blir det stadig mindre av metateatralitet og interaktivitet. Skuespillerne og publikum fokuseres inn mot handlingen i disse aktene som gjennomspilles på en relativ konvensjonell måte. Dette skaper en vis monotoni og kjedsomhet i forhold til den levende interaktivitet og de metateatrale effekter som preget første delen, og åpningen av andre delen. Dermed innfris heller ikke forventningene, som første del legger til rette for, om noe mer enn bare gjengivelse av den i forveien kjente historien om Hamlets endelikt. Verken er det her en fortsettelse av den lekende metateatraliteten i første del eller et skifte til et tragisk alvor, som kanskje var det regissøren Larsson hadde tenkt seg. Andre delen blir en relativ konvensjonell gjennomspilling av stykkets

dramatiske scener etter teaterforestillingen. Synd. For det er ikke så mye som skulle til for å gi disse scener den tragiske virkning, som stykket legger til rette for. Men en gjennomspilling av drap, fektescener og giftmord er ikke nok til å gi publikum en tragisk rystelse.

Det inntrykk jeg satt igjen med av forestillingen, var at jeg var blitt underholdt især i første del, mens jeg begynte å kjede meg i andre del. Hamlet blir sjarmerende fremstilt av Preben Hodneland. Men jeg har heller ikke i ettertid klart å finne

noen dypere tolkning av Hamlet i denne oppsetningen. Dyktig og elegant regiteater, som gir stort rom for skuespillerne. Men det er ikke nok bare å la skuespillerne blomstre. Skal man spille *Hamlet*, eller en hvilken som helst annen klassisk teatertekst i dag, må det gjøres med en eller annen ambisjon og vilje til tolkning og aktualisering. Forestillingen pekte i eksistensiell retning, men den ga meg ikke noen knagger eller aha-opplevelser i forhold til å forstå Hamlets problem.



Jonas Delerud og Elisabeth Topp i *Hamlets pappa er et spøkelse*. Barneteatret Vår, Teatret Vårt 2017. Foto: Arild Moen, Tings Kommunikasjon/Teatret Vårt

Barnet i Hamlet

(Molde): Teatret Vårt har lyktes i å skape en barnevennlig *Hamlet*, innsiktsfull og lettfattelig.

Av Lillian Bikset

Hamlets pappa er et spøkelse /

Av Martin Rosengarden etter William Shakespeare. Regi: Martin Rosengarden. Scenografi og kostymedesign: Marika Åkerblom. Lysdesign: Jonas PA Fuglseth. Teatret Vårt, 25. april 2017.

HAMLETS PAPPA ER DØD. Hamlet er lei seg, og han er sint. Han føler seg alene. Han savner faren sin, og han synes ingen forstår ham. Hamlet vil ha en forklaring. Han vil ha en årsak, og han vil ha noen å skyldte på.

Alt dette kan sies om den voksne Hamlet. Alt dette kan også sies om den skolegutt-Hamlet som er en av to hovedpersoner i *Hamlets pappa er et spøkelse*. Den andre er Ofelia. De to vennene møtes for første gang etter begravelsen, og i leken med dukker, kosedyr og actionfigurer får tilskuerne innsikt i hva som kan ha skjedd, og hva som kan komme til å skje. Jonas Delerud og Elisabeth Topp spiller ut et drama som har klare paral-

leller til, men også visse forskjeller fra Shakespeares stykke.

Moderne og hverdagslig

Hamlet har stengt seg inne på rommet sitt. Han har ikke vært på skolen etter at faren døde. Når Ofelia kommer på besøk, har hun med seg en ikeapose full av slikt han har bedt henne ta med.

Leken mellom de to følger den samme strukturen, mer eller mindre, som i Shakespeares stykke.

Dialogen er flytende modernisert og forenklet, i hverdagsnært språk, med en og annen av Shakespeares replikker lagt inn – noen ganger i kjent form («tida har gått ut av ledd», «skjer det nå, så skjer det ikke siden, skjer det ikke siden, så skjer det nå»), noen ganger med små endringer (som «det er noe som er råttent her i huset», eller «å være eller ikke være» umiddelbart fulgt av «ikke være!»). Teksten for øvrig reflekterer både hvordan barn snakker, og hva barn oppfatter når voksne snakker. Når voksenendinger som «døde ikke en naturlig død» blir brukt er det ikke skjemmende. Tvert imot bidrar det til å vise hvor forskånet barn flest er fra kunnskap om døden, og hvordan de, når det er noe de ikke forstår, eller noe de vil understreke er høytidelig og alvorlig, låner voksenord og fraser.

Hamlets pappa er et spøkelse gjenspeiler måten barn utvikler og uttrykker forståelse av seg selv, andre og verden gjennom leken, ikke ulikt måten voksne kan bruke kunst til samme formål. De kommenterer seg selv («jeg fikk helt gåsehud, jeg»), gir hverandre instruksjoner («du må grine, det er begravelse») og analyserer både samspeilet seg imellom («du prøver å lure meg») og de voksnes oppførsel («mamma sier bare det hun tror jeg vil høre»).

Rollefigurene, Hamlet og Ofelia, fremstår som lydhøre barn, med dyp innsikt i person-

lighetene rundt seg. Når de etteraper Hamlets mamma og Hamlets onkel, Ofelias pappa og begravelsespresten, skinner hver av de voksnes særpreg gjennom, og dynamikken mellom dem og hovedpersonene fremgår. For eksempel vil ikke Hamlet fortelle sin mamma at han tror onkelen drepte faren, fordi han er sikker på at hun vil svare «fy, Hamlet, sånt får du ikke lov til å si». Han er like sikker på at onkel ikke bare vil være snill, slik Ofelia tror – «han vil gifte seg med mamma».

To rollefigurer, mange roller

Ofelia fyller mange funksjoner, langt flere enn hos Shakespeare. Hun er bestevenn, mulig fremtidig kjæreste, outsider og fortrolig. Vi kan godt si at hennes rolle ikke bare tilsvarer hennes, men også Horatios, Rosenkrantz' og Guildensterns, skuespillerne-i-skuespilllets og graverens, og sammen med Hamlet spiller hun, med hjelp av lekene, også ut rollene som gamle Hamlet, Gertrude, Claudius, Polonius og Laertes. Dessuten, like viktig, er hun tilskuerens ledsager og tilskuerens stedfortreder i spillet, den som kan stille spørsmålene, komme med innvendingene, men også uttrykke forståelse og sympati. Hun samarbeider med Hamlet, og hun møter ham med motforestillinger. Hun er med på å legge planer, og er til og med delaktig i å arrangere sin egen begravelse, etter at Hamlet i sinne har druknet bamsen hennes – den symboliske henne.

Der Hamlet har opplevd hva det faktisk betyr, å miste et menneske nær seg, er døden fortsatt teoretisk og mystisk, litt skummel og litt spennende, for Ofelia. Hun kan glede seg over begravelsesseremoniens omstendelige ritualer, taler og sang (Topp fremfører en festlig rapversjon av Bjørn Eidsvågs «Eg ser», blant annet med tekstlinjen «Eg ve grina me deg. Yo!»), mens Hamlet vrir seg, og hun er den som more seg

morbid over kretslopet fra lik til mark til fisk til menneskemat, å spise og bli spist. Til dette siste er det Hamlet, den som har erfaringen, og som føler savnet og avskyen, som svarer med «sykt ekkelt, Ofelia».

Forskjellene mellom de to gjør at forestillingen taler både til de barn som selv har opplevd det å miste, og til de barn som bare kan forestille seg hvordan det må være. Lighetene, vennskapet og samarbeidet mellom dem bygger samtidig broer mellom de to gruppene.

Kompakt form

Med unntak av en kort, forklarende innledning før Ofelia og publikum går inn, finner all handling i *Hamlets pappa er et spøkelse* sted på Hamlets rom, med Hamlets leker og hans fars gamle leker, og med gjenstandene Ofelia tok med. Onkel er en sjørøverfigur, mamma en ET-dukke og Ofelias pappa (med andre ord, Shakespeares Polonius) et Kermit-kosedyr. I Ofelias handlepose ligger blant annet en kaffekanne (det beste onkel vet er kaffe) og en boks peanøttsmør (onkel har nemlig nøtteallergi). Hevnplanen er altså gjennomførbar.

Selv de hverdagslige kostymene bærer mening. Hamlet har på seg en t-skjorte med skjelett-mønster og en pysbukse som bærer preg av at han ikke har vært ute på en tid, Ofelia har genser fra svømmeklubben og ei bukse som også kan brukes til utelek.

Det er ikke første gang *Hamlet* har vært omarbeidet for barn, og det er heller ikke første gang det har vært gjort med hell – tenk bare på Disney-filmen og musikalen *Lovenes konge* – men den flyt og den innsikt Barneteatret Vårt-versjonen har, er ikke enkel å oppnå. *Hamlets pappa er et spøkelse* er klokt og nyansert teater med mange nivåer. Det er lett tilgjengelig, men det er på ingen måte lettvin.

Noréns bildteater

(Stockholm): Lars Norén skapar ett vackert ordlöst teaterkonstverk mättat av stämning. Aktörerna gestaltar döendets och försvinnandets nyanser.

Av RolandfLysell

Stilla liv / Av Lars Norén. Regi: Lars Norén. Scenografi: Charles Koroly. Ljus: Mira Svanberg. Dramaten, Elverket, Stockholm 18 mars 2017

TVEKLÖST FRAMSTÅR LARS Norén, författare till hundratalet pjäser, som Sveriges främste dramatiker efter Strindberg. På Dramaten tolkades hans *Fursteslickaren* redan 1973 i en färgstark gåtfull iscensättning av Donya Feuer med Peter Tillberg som scenograf och Peter Luckhaus i huvudrollen. Kritikerna var inte mogna att ta till sig det intensiva av barockmåleri inspirerade scenkonstverket – kanske beroende på den social-realistiska tvångströja som svensk teater självmant dragit på sig. När *Sacrament*, som till stora delar bygger på *Fursteslickaren*, hade premiär på Teater Galeasen 1987 blev reaktionen en helt annan: ett nytt slags teater kunde äntligen bryta fram på svenska scener. En senare iscensättning av *Fursteslickaren* i Uppsala 1991 fick likaledes ett mer kompetent mottagande.

Norén återkom, nu som hyper-realist, på Stockholms Stadsteater som stod för *En fruktansvärd lycka* 1981, men småningom togs Norén åter till nåder på Dramaten, nu med familjepjäser, ofta med fyra roller. Under sent 1990-tal kom så ett engagemang i samhällets outsiders till uttryck i *Personkrets 3:1* på Dramatens Elverket, där publiken satt runt en arenascen och kom skådespelarna, bland vilka Anna Pettersons poet särskilt märktes,

mycket nära och senare i den kontroversiella *Sju tre* på Riksteatern. Norén beskrivs ibland som en replikernas mästare; ett märkligt fenomen är att formuleringar som förr framstod som grymt paranoida eller sarkastiska nu känns kusligt aktuella. Är hela vårt samhälle på väg in i en psykos liknande Noréngestalernas? Norénjulen har blivit ett svenskt begrepp som aktualiseras i december varje år.

Ordlös teater

Nu i vår bemöts Norén på sina håll åter med oförstående. Många har beklagat att han skrivit och registrerat en ordlös pjäs på Dramaten med titeln *Stilla liv*, i stället för att åter ge prov på sin språkliga virtuositet. Tankarna förs, naturligt nog till Robert Bresson, vars betydelse Norén själv markerat, och Jon Fosses minimalistiska dramer, men också till Peter Handkes stumma pjäser, i synnerhet *Die Stunde da wir nichts von einander wußten*, men där Handkes pjäs är lyrisk, mytisk och vardagstillvänd med nutida människor och historiska gestalter som passerar på en öppen plats, löser Norén upp den gängse berättartekniken på ett motiviskt mer enhetligt sätt. *Stilla liv* tycks inspirerat av album med serier av brungrå fotografier tagna i ett länge sedan förgånget Fattigsverige. På scenen är ibland skådespelarna i full färd med att fotografera med kameror från skilda tider. Men man kan också beskriva iscensättningen som en serie av 104 brutna händelsefragment utan tydligt sammanhang.

Åskådaren lockas hela tiden in i embryon till berättelser som förblir fragment. Så snart vi grips av empati för en person på scenen bryts skeendet och något nytt händer. Därför har vissa åskådare svårt att ta föreställningen till sig, medan andra fascinerats av det gåtfulla och inser att just detta frågande som provoceras fram hos publiken kan tjäna som en nyckel till föreställningen. Vem är mannen som kryper på alla fyra med ett



Stilla liv av Lars Norén; tekst og regi. Dramaten 2017. Foto: Sören Vilks

barn på ryggen och varför kryper en annan man på samma sätt med ett dragspel?

Scenfölj och stämningens enhet

Inledningen känns omstörtande. Tjugo aktörer i vita skjortor rusar in på scenen, tolv vuxna skådespelare och åtta barn i olika åldrar. Skeendet bryts. De följande scenerna för tankarna till tidigt 1900-tal, ålderdomliga slitna kläder, tomma ansikten, dova färger, en aura av armod och umbäranden. En folklig scen med dans till «Konvaljens avsked» muntrar upp det dystra. Under kvällens gång rör vi oss sakta mot seklets mitt. Klänningarna är fortfarande hemsydda, men lättsamt pastellfärgade, och hucklena försvinner. Hängslena är kvar och kepsarna blir färre, men kostymerna verkar hela och rena. I en lycklig scen solar en familj i underkläder på en badstrand.

En annan enhet än handlingen konstrueras: stämningens enhet. Skelettdelar, löständer och droppflaskor provocerar fram en obehagskänsla vi ofta är för fega att konfronteras med. Många scener gestaltar borttynande och dödsögonblick eller människors försök att gripa tag i tingen. Sten Ljunggren i hatt och långkalsonger granskar sin hand, sina glasögon, sina rörelser som undrade han: finns jag fortfarande? Gestalten blir

en åldrad Beckettfigur och skådespelaren räds inte att exponera sin egen åldrande kropp. Liar slipas av drängar och pigor för länge sedan, men än mer gripande är scenen med en döende man i en sjukhussäng, där till sist hakan ordnas till och ögonen sluts. Norénpjäsens död är inte konsthistoriens utan den dagliga sotdöden – prosaisk och brutal.

Ljudinslag och gensvar

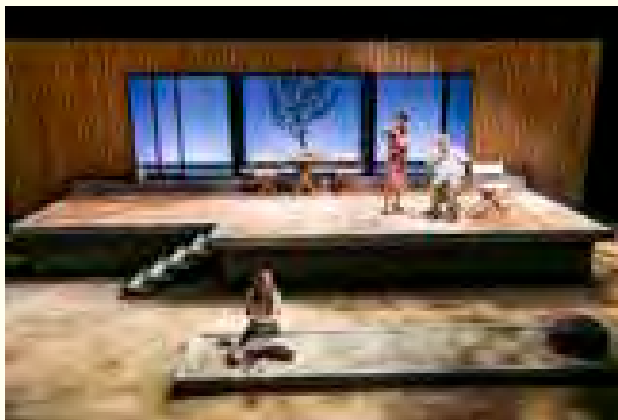
Ordlöshet innebär inte tystnad. När en liten flicka låter fingrarna cirkla på en 78-varvare ljuder Al Bowllys stämma i bakgrunden: «Love is the sweetest thing». En stund senare smeker Inga Landgrés rollgestalt en skiva på samma sätt och förnimmer ett inre ljud. Så griper fragmenten tag i varandra. Andningar, bultanden och fågelsång hörs; ibland ger Norén gensvar till sig själv. Alla, även satirikerna, minns Norénurnan som tappades och välte ut askan. Här öppnas urnan och ett pulver flyger mot skyn till ljudet av fåglars kvitter.

Efter pausen blir fragmenten något längre och de komiska elementen fler, exempelvis sex personer som bullrar in med rullatorer. Vi får följa Inga Landgrés subtila känslouttryck i en vacker dödsscen, också präglad av Irene Lindhs dotterliga tillgivenhet. Medan Landgré tycks släppa taget

om livet sittandes på en röd stol, ser vi stressade aktör förpassa ägodelarna till blå soppåsar. Vid ett annat tillfälle är Irene Lindh den döende, iklädd öppen röd klänning. Cancer?

Lars Lind står som prästen med sörjande runt en antydd öppen grav. Barn står på ett podium och auktioneras bort. Liket av ett barn sveps. En ung man sitter på sängen och drar målmedvetet en plastpåse över huvudet i syfte att begå självmord. Vita oskrivna ark flyger omkring på scenen. Två gånger misslyckas någon spela på ett blåsinstrument för en grupp barn. Några gånger samlas alla aktörer, klädda i sjukhuskläder av skilda slag till en mäktig asylscen. En scen med vajande röda fanor fullföljs aldrig. I stället är Norén ironisk mot vulgäroptimister. En skylt med uppmaningen «Var glad» markerar folkhemmets munterhetsfascism.

Så kunde man fortsätta räkna upp de frysta momenten och avbrutna scenerna, men då missar vi det viktigaste: bilden. Tack vare Charles Korolys exakta scenografi och Mira Svanbergs skickliga ljusdesign och citat från Fritz Langs *Doktor Mabuses testamente* skapas en nutida variant på forna tiders tableaux vivants: en svensk bildteater, där aktörerna ibland möter vår blick, ibland vänder den gåtfullt ifrån oss.



Marie Blokhus (foran) i *Som lauvet i Vallombrosa*. Regi: Alan Lucien Øyen. Det Norske Teatret 2017. Foto: Mats Bäcker



Emil Johnsen i *Kaos er nabo med gud*. Regi: Kjersti Horn. Nationaltheatret 2017. Foto: Øyvind Eide

Norén ganger to

To svært forskjellige Norén-premierer i Oslo. Begge uttrykker, på svært forskjellig vis, en paradoksal og ambivalent motstand mot teatret i teatret. Slik lykkes de nettopp gjennom det som gjør dem mest problematiske.

Av Frode Helland

Som lauvet i Vallombrosa / Regi: Alan Lucien Øyen. Scenografi: Leiko Fuseya. Kostymer: Ingrid Nylander. Lysdesign: Torkel Skjærven. Lyddesign: Gunnar Innvær. Maskør: Helena Jonsdottir. Dramaturg: Anders Hasmo. Det Norske Teatret, 19. april 2017

Kaos er nabo til Gud / Regi: Kjersti Horn. Scenografi, kostymedesign og videokonsept: Sven Haraldsson. Lysdesign: Norunn Standal. Komponist og lyd-designer: Erik Hedin. Maskør: Eva Sharp. Dramaturg: Kristian Lykkeslet Strømskag. Nationaltheatret, 29. april 2017

PÅ DET LUKSURIØSE familiesommerstedet samles tre generasjoner for å feire en siste sommer der, før stedet skal selges. En døende gammel far, hans tre voksne barn, to barnebarn, en nevø og ingiftede slektninger befolker scenen. *Som lauvet i Vallombrosa* regnes ofte som et overgangsstykke innenfor Noréns forfatterskap; det representerer et oppbrudd fra det realistiske drama og dets fokus på familien. Mange replikker og allusjoner i stykket peker direkte mot en kritikk av 'det borgerlige drama', noe som er muliggjort ved at det er ikke mindre enn to dramatikere og

to skuespillere blant karakterene. Slik kan man på naturlig vis sitte og snakke om at «det er absurd at ein framleis skal måtte sitte i same gamle naturalistiske daglegstova og sjå korleis folk med statusyrke innbillar seg at problema deira er aktuelle ... dei angår jo ingen, det er eit teater som er like dødt som wienervals og operetter.» Slike samtaler om teatret på teatret blir altså inn som del av fiksjonsuniverset, og de framføres uten store geberder for å bryte fiksjjonen. Kritikken av teatret holdes på denne måten innenfor scenens illusjon. Bare ved et par anledninger henvender man seg mer direkte til publikum, og denne viljen til å holde fast ved teatret er en styrke ved oppsetningen.

Men samtidig skaper dette en paradoksal tilskueropplevelse; erfaringen av en form for teater som vil løs fra seg selv, men som ikke gjør noe med det. Det spørres fra scenen «Kven orkar å sjå på slikt meir?», mens vi i bunn og grunn gjør nettopp det. Karakterene er enige om at vi trenger «ei ny scene», hvor det ikke

er slik at folk «uttalar dei naturalistiske replikkane sine og drikk seg fulle og skrik og græt ... og alltid vende ut mot publikum», alt mens det nettopp er dét man gjør i denne oppsetningen. Med andre ord en naturalistisk oppsetning, hvor folk med statusyrker innbillar seg at problemene deres er aktuelle, mens de uttaler at et slikt teater er «dødt». Hvis det siste hadde vært riktig, ville forestillingen vært ulidelig – men det er den langt fra.

Borgerskapets diskre sjarm

Spenningen mellom den naturalistiske formen og innholdselementer som setter ord på et intenst ønske om oppbrudd fra den samme formen (og det dertil hørende innholdet) gir altså opphav til en erfaring av et opprør som ikke finner sted. Man ønsker seg endring, og får det ikke. Og dette gjelder i sannhet også på selve intrigens nivå. Dette stykket handler jo om et borgerskap som faller fra hverandre, «som lauvet i Vallombrosa». Både internt i den enkelte og i de relasjonene som fins mellom dem går det ubønnhørlig mot oppløsning og undergang.

Mest bokstavelig gjelder dette for faren John, hvis veksling mellom innful ondskap og sårbar hjelpeløshet blir fint framstilt av Jan Grønli. Dette vrengebildet av en pater familias kan nok illustrere Brechts ord om at bak enhver stor

formue står like store forbrytelser. Men her er privatsfæren i fokus, og John ser ut til å ha lagt det ganske svart rundt seg – selv angrer han bare på at han ikke gikk fra kona og forførte svigerinnen i stedet. De to døtrene, og særlig den eldste Sonja (Ingrid Jørgensen Dragland), prøver å ta seg av ham, men han akter ikke å gjøre det lett eller behagelig for dem. Forholdet til sønnen Gabriel (Svein Roger Karlsen) preges av en foraktfull trakassering som ser ut til å ha vart hele sønnens liv, og som belønnes deretter av sønnen.

Det er altså ingen manko på kulde og jævelskap i det universet som skildres på scenen, men mer interessant enn den åpne aggresjonen er kan hende de mer utilsiktede formene. John er en direkte mann, og han legger ikke skjul på noe i sin framferd. Mennene i generasjonen under derimot, skader andre mer i vanvare og ubetenksomhet, som resultat av deres forfengelig og svakhet. Sentralt i denne kritikken av en bestemt form for mannlighet er den yngste kvinnen, Clara (Marie Blokhus). Hun er tidlig i tyveårene, og i ferd med å komme seg etter en periode med alvorlig sinnslidelse. Hun er ytterst nervøs og sårbar, nærmest som et barn i uttrykket. I denne vakre, men skjøre unge kvinnen blir så hennes «onkler» forelsket. Førstemann ut i så måte er Fredrik

(Niklas Gundersen), gift med den eldste datteren Sonja – og scenen hvor han, sittende i en sandkasse, tar skrittet fullt ut og bekjenner sine følelser mens han gjør fysiske tilnærmelser, er ikke behagelig å se på. Clara er niesen hans, og han er gammel nok til å være faren hennes, dessuten hennes lege; hun er skjor og sårbar – og den selvsentrerte «forelskelsen» til den eldre mannen framstår som det overgrepet det er. Ikke mindre selvsentrert er Olof, kjæresten til Lena (Heidi Gjermundsen Broch), den andre datteren i huset. Hans følelser gjengjeldes av den beundrende Clara, men «forelskelsen» til denne farsfiguren er ikke mindre destruktiv, og det ender omtrent som man kunne tenke seg når den selvsentrerte mannen etter å ha fått barn med Clara, angrer seg og forsøker å reetablere forholdet til Lena. I begge tilfeller er offeret Clara, og det er mulig hun framstilles litt vel mye som nettopp det. Uansett er hun i slutten av forestillingen mer voksen enn de selvforelskede eldre mennene på scenen. Men deres begjær etter denne barnekvinnen framstilles med en treffende form for ondskap, og det gir forestillingen en kjønnspolitisk tilleggsdimensjon som treffer.

Kaos er nabo til Gud:

Problematisk, men sterk

Enhver fornuftig definisjon av teater som kunstform vil inneholde fysisk nærvær eller sameksistens mellom skuespiller og publikum som et avgjørende kriterium; et vesentlig særtrekk ved teateret er at skuespillere og publikum er fysisk i samme rom. Dette skiller teateret fra filmen og opptaket av forestillingen. Denne forutsetningen har regissør Kjersti Horn bestemt seg for å bryte i Nationalteatrets oppsetning av Noréns *Kaos er nabo til Gud*. Mellom publikum og skuespillere har man spent opp et hvitt lerret, og på dette projiseres to store rektangulære «skjermer» hvor forestillingen blir overført «live». Vi

er altså i samme rom, men adskilt av et lerret, og teateret blir mediert av kameraene – noen fastmontert og andre håndholdt – replikkene er også mediert gjennom mikrofoner og lydanlegg, men vi kan allikevel høre noe av det som skjer, møbler velter, folk barker sammen, faller. Innimellom ser vi også skyggene som skuespillerne kaster mot skjermen.

Regissør Kjersti Horn og scenograf Sven Haraldsson forklarer i programheftet at publikum gjennom denne direkteoverførte videoforestillingens bruk av kameravinkler og nærbilder «kommer enda tettere på karakterene». Jeg er uenig. Kameraet formidler, det skaper avstand og distanse. Ekstrem bruk av close up, som man har mye av i denne forestillingen, gjør at man ser noe annet og selvsagt mer detaljert, men tettere kommer man ikke ved at kameraet styrer oppmerksomheten for oss. Teatret er toveis kommunikasjon, men her isoleres publikum fra skuespillere, og publikum mister uvegerlig noe av den følelsen av kommunikasjon og solidaritet som det fysiske nærværet i samme rom kan skape. Men film er det tross alt ikke – det er snarere snakk om en teaterform som har minimalisert noen vesentlige aspekter ved kunstformen, og den primære effekten er fremmedgjøring. Publikum fremmedgjøres overfor spillet, og vi tenker dermed over det vi ser på en annen måte. Men minst like viktig er det nok at publikum her møter en hindring, en motstand som skuespillerne lykkes i å få oss til å ville overvinne.

Skuespillerprestasjonene er rett og slett eksepsjonelle. Forestillingen varer tre timer, uten pause, og i løpet av den første halvdelens har publikum overvunnet fremmedheten, og tilpasset seg denne formen. Selv jeg, som i begynnelsen syns det var et idiotisk påfunn å skulle utsette oss for et slags live fjernsynsteater, glemte etterhvert mine reserverasjoner. *Kaos er nabo til Gud* er midtdelen av Lars Noréns såkalte hotelttrilogi,

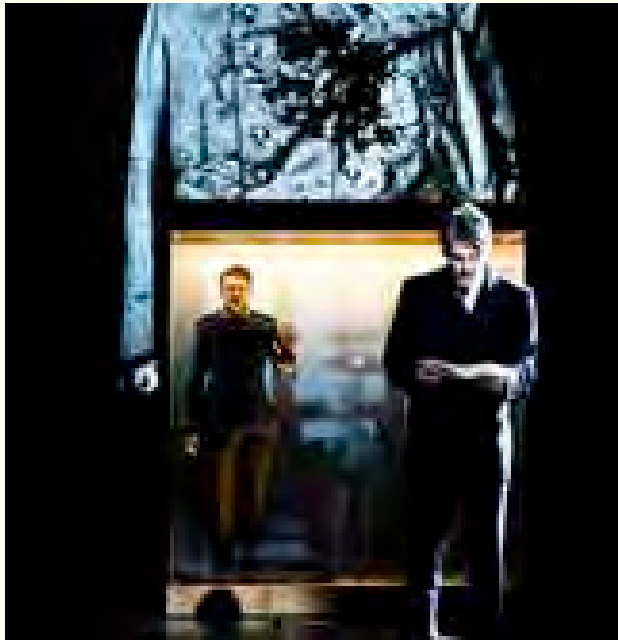
skrevet i 1983, og handler om en familie på fire pluss en hotellgjest som ikke vil dra. De samles på hotellet, den fordrukne faren (Terje Strømdahl), den døende, kreftsyke moren (Ellen Horn), den småkriminelle sønnen Frank (Glenn André Kaada) og yngstemann Ricky (Emil Johnsen) som er på permisjon fra et psykiatrisk sykehus. Den usedvanlig forsofne hotellgjesten Rex gis uforlignelig skikkelse av Frøydis Armand. Han bidrar både med menneskelighet og humor i dette mildt sagt dystre universet.

For det er et slags lite univers; et forlatt hotell, med én (ikke-beta-lende) gjest, hvor selv togene bare dunderer forbi uten å stoppe. Alt ser ut til å ha gått galt i denne familien for lenge siden, men de samles allikevel i et slags blindt og håpløst forsøk på å «ha det hyggelig», og se om ikke alt «skal bli bra igjen». Bra har det neppe vært noen gang. Og grunnene til elendigheten er både mange og litt uklare; poenget ligger altså ikke i å peke mot noen enkle årsaker – selv om løgner, fyll og vold ikke gir gode forutsetninger for å lykkes som familie. Sosiale forhold er viktige i stykkets framstilling av dette undergangsdømte småborgerskapet, men dét er også psykologiske og eksistensielle faktorer. De hater hverandre, men er også knyttet sammen gjennom andre følelsesmessige bånd – og i dette voldsomme angrepet på familien kan nok de fleste kjenne seg igjen, selv om de færreste vil ha kjent det på kroppen med slik styrke. Karakterene er fanget i destruktive mekanismer, og de oppsøker dem selv, igjen og igjen. Slik handler stykket også om en frykt for friheten som ikke er ukjent; det er ond tro og selvstendige valg som forlenger fangenskap og faenskap.

Norén x to: Kulde og nærhet

Når man ser to stykker av samme forfatter med få dagers mellomrom, er det ikke unaturlig å sammenligne dem. Et norsk teater-

publikum vil nok kjenne seg igjen i *Som lauvet...* Man vil kjenne til slike sommersteder, og det som utspiller seg der er gjenkjennelig nok. Men det at dette stykket samtidig vil bort fra seg selv, gjør at karakterene får noe utvendig og kaldt ved seg. Slik er det noe mer allment ved de outrerte karakterene i *Kaos er...* Selv om det altså er lettere å tenke om middelklassedrittsekkene på Det Norske Teatret at man kjenner dem igjen alle som én, virker bunnsopet på Nationalteatret på en merkelig måte mer relevante. *Som lauvet...* preges nærmest av en slags forakt for sine karakterer, og den kulden som ligger i denne forakten er mesterlig framstilt på Det Norske Teatret, mens personene i *Kaos er...* blir tegnet med hat, og kjærlighet. Det som gjør Nationalteatrets oppsetning mesterlig er at regi og skuespill er bestrebet på å forsvare disse fullstendig korrumperte individene. De gjennomført destruktive betingelsene de møtes under, blir slik noe rystende og kjent. Alle skuespillerne imponerer, men Emil Johnsen som den yngste sønnen Ricky må nevnes spesielt: Han ankommer sammen med sin mer direkte og brautende bror Frank; unnselig og sjenert klamrer han seg til en slunken plastpose hvor han har litt toaletsaker og medisiner. Fra en slik tilbake trukket posisjon kommer han i løpet av forestillingen til å dominere scenen (dvs. video-overføringen), han danser, nynner, befører sin mor, gråter, krangler, slåss, forsøker å kutte av seg pikken – og det hele med en særegen sårbar tvetydighet, en dempet fortvilelse som jeg tror få i publikum er uberrørt av. Og når han ved slutten av stykket river ned den skjermen som har skilt oss fra skuespillerens kropp, det fysiske nærværet, er det sublimt, hvis dét er et ord som fortsatt kan brukes. Slik minner han – og forestillingen – oss om hva vi ikke har fått se, da vi fikk se videooverføringen.



Slutten av *Ungeduld des Herzens*. Regi: Simon McBurney. Schaubühne. Foto: imago/drama.berlin.de

Ubehagelig relevant

(London): Gjennom flere svært gode og interessante dramaturgiske valg får Simon McBurney Stefan Zweigs spørsmål til å fremstå like ubehagelig relevante i dag som før andre verdenskrig.

Av Lars Harald Maagerø

Ungeduld des Herzens (Beware of Pity) / Etter en roman av Stefan Zweig.

Regi: Simon McBurney. Co-regi: James Yeatman. Design: Anna Fleischle og Holly Waddington. Dramaturgi: Maja Zade. Complicite og Schaubühne Berlin. The Barbican Centre, London, 12. februar 2017

SIMON MCBURNEY ER EN av Storbritannias mest anerkjente frie scenekunstnere. Tidlig på 80-tallet studerte han ved Ecole Jacques Leqoc i Paris. Da han ble uteksaminert i 1983, startet han sammen med noen av sine studiekamerater Théâtre de Complicite (senere bare Complicite) som siden har vært en svært viktig gruppe i det britiske teatermiljøet. I Complicites arbeider står som oftest devising og ensemblearbeid sentralt, men det er allikevel aldri noen tvil om at McBurney er gruppens ubestridte leder. Gjennom årene har folk

kommet og gått, mens McBurney står igjen som selve stammen i kompaniet. Ser man på oversikter over Complicites produksjoner, er det også tydelig at ikke-dramatiske litterære kilder ofte er et viktig inspirasjonsgrunnlag. Tidlige produksjoner inkluderer *The Street of Crocodiles* (1992) basert på noveller av og livet til den polske forfatteren Bruno Schulz og *Foe* basert på J. M. Coetzes roman med samme navn. Kompaniets kanskje mest kjente og omtalte produksjon er *The Master and Margarita* etter Mikhail Bulgakovs roman, registrert av McBurney og produsert sammen med Festival d'Avignon, der den ble spilt i Cour d'Honneur i 2012. Selv har jeg sett én produksjon av Complicite tidligere: *The Encounter* på the Barbican i 2016. I et maraton av et enmannsshow sto McBurney alene på scenen i

over to timer mens han gjenfortalte historien til den amerikanske fotografen Loren McIntyre som gikk seg vill i Amazonas, og levde blant lokalbefolkningen der. Forestillingen var mye omtalt i Storbritannia i fjor, og turnerer i år over hele verden.

Hva er medlidenhet?

Alt dette tatt i betraktning er det kanskje ikke så overraskende at det nettopp er en roman som er utgangspunktet når Simon McBurney nå regisserer ensemblet på Schaubühne Berlin. *Ungeduld des Herzens* (engelsk tittel: *Beware of Pity*) av den østerrikske forfatteren Stefan Zweig ble utgitt i 1939. På dette tidspunktet levde Zweig i eksil i England for å unnsnippe Hitlers regime i Tyskland og Østerrike. Han flyktet senere videre til Brasil der han på grunn av en dyp depresjon over krigen og hvordan verden utviklet seg, begikk selvmord i 1942. *Ungeduld des Herzens* er på mange måter Zweigs utforskning av hva medlidenhet er. Handlingen er lagt til de siste månedene før første verdenskrigs utbrudd, og leserens visshet om de ekstreme nedslaktingene i skyttergravene som skal komme danner dermed et slags bakteppe. Vi møter den unge Løytnant Hofmillier som er utstasjonert i en småby i Ungarn. På et ball hos den rike Herr von Kekesfalva begår Hofmillier en tabbe: Han vet ikke at datteren i huset, Edith, er lam fra livet og ned og spør om hun vil danse med ham. Hun bryter ut i gråt, og Hofmillier flykter fra ballet. For å gjøre opp for seg, sender han henne neste dag en bukkett roser, og snart besøker han Edith, hennes kusine Illona og Herr von Kekesfalva hver dag. Det han ikke oppdager, er at Edith blir mer og mer forelsket i ham. I stedet gjør han flere dumheter fordi han synes synd på henne: Han forteller henne om en ny kur som kanskje vil gjøre henne frisk (det viser seg senere at den ikke vil fungere), og han lar henne kysse ham en kveld hun er lei seg. Når

han endelig forstår sammenhengen, blir Hofmillier desperat. Han ser det som umulig å gifte seg med en lam jente og flykter fra stedet. Hans dårlige samvittighet tvinger ham senere til å returnere, men da er det for sent: Edith har tatt sitt eget liv ved å kaste seg ned fra et tårn.

Ensemblet forteller

I McBurneys oppsetting fortelles hele denne historien i detalj. Det er i grunnen både overraskende og imponerende hvor mye av romanens handling som er beholdt i den cirka to timer lange forestillingen. Det er imidlertid ikke snakk om en straight dramatisering av romanen. I stedet gjøres det ingen hemmelighet av at det nettopp er en roman som her iscenesettes. Det hele begynner med at en skuespiller forteller litt om Zweig, før han begynner å lese fra begynnelsen av romanen. Både den fysiske boka og teksten i den er altså i høyeste grad eksplisitt til stede på scenen. Dette fortsetter gjennom forestillingen. Skuespillerne sitter ofte plassert rundt små bord eller notestativer på scenen og leser fra romanen i mikrofoner. Dermed er kommenterende fortellerstemmer til stede gjennom hele forestillingen, selv når skuespillerne etter hvert får roller og begynner å spille ut små scener. To skuespillere spiller hele tiden Løytnant Hofmillier – én da han er ung og handlingen utspiller seg, én når han er eldre, som gjenforteller det hele. De andre spiller Edith, Illona, Herr von Kekesfalva, Ediths doktor, Condor, og en rekke mindre roller. Selv når rollene er fordelt på denne måten, er det sjeldent at en dialog utspilles uforstyrret, fordi andre skuespillere ofte kommer inn med små prosakommentarer som fungerer nærmest som sceneanvisninger eller indre monologer. Et annet grep er at en skuespiller ofte leser en rolles replikker i en mikrofon mens en annen skuespiller er til stede fysisk som rollen i scenen. Dette

skjer særlig ofte i framstillingen av Edith og bidrar til å gjøre henne annerledes enn de andre figurene vi møter. Skuespillerne viser svært god timing, og teksten flyter lett fra den ene til den andre. Det er nærmest umulig å trekke fram enkeltprestasjoner, fordi det som her er viktig, er hvordan skuespillerne sammen formidler historien til oss. Ingen er på noe tidspunkt alene om noe, men snarere fungerer de som et velsmurt fortellingsmaskineri. Her ser vi dermed i praksis hvor viktig ensemblearbeid er for McBurney.

Romandramaturgi på scenen

Scenerommet er enkelt oppbygd og bidrar med små grep til formidlingen av fortellingen. Bare det aller nødvendigste for å få fram handlingen, er til stede. Et bord kan skyves raskt inn og ut på skinner og fungerer både som middagsbord hos Kekesfalva, bord på den lokale vinstuen og som Ediths yndlingsposisjon i toppen av et tårn på Kekesfalvas gods. Stoler bæres inn og ut ved behov. Bak på scenen er det et slags glassbur som ved å skyves fram og tilbake blant annet fungerer som tog i flere scener der karakterene reiser mellom den lille landsbyen og Wien. På bakveggen projiseres det flere bilder og filmsnutter. Noen stillbilder, som en fullmåne, bidrar til å skape miljøet handlingen foregår i. Andre, som nervøse hender som åpner et brev, sier mer om karakterenes indre liv. Dette scenerommet, i kombinasjon med den flittige bruken av fortellerstemmer, gjør det mulig å fortelle en relativt lang og innviklet handling svært effektivt.

Ved så effektivt å oversette romanens dramaturgi til scenen, oppnår McBurney ikke bare å formidle romanens handling, men også dens tankegodt til oss i publikum. Ofte er utfordringen med å framstille en roman scenisk at man gjennom dramatisk

dialog har færre muligheter til å formidle tankestrømmer og filosofiske betraktninger. I romanen *Ungeduld des Herzens* er det naturligvis ikke bare kjærlighetshistorien Loytnant Hofmiller roter seg opp i, som er viktig, men hvordan denne historien utforsker fenomener som medlidenhet og samvittighet med grusomhetene fra både første og andre verdenskrig sterkt til stede. McBurney makter å overføre denne diskusjonen til scenen. Gjennom hele forestillingen gnager den engelske tittelen meg i hodet: Beware of Pity! På en måte er dette veldig Brechtsk: Jeg ser ikke bare hva karakterene gjør, men tenker over handlingenes konsekvenser og hva som kunne vært gjort annerledes. Samtidig er det viktig å understreke at forestillingen også griper meg sterkt følelsesmessig. Både jeg og damen ved siden av meg på raden gisper flere ganger av hvor skuffende Hofmiller er i sin opptreden overfor Edith.

Fra 1939 til 2017

Forestillingen avsluttes med at Hofmiller drar for å kjempe ved fronten i første verdenskrig. Han er sterkt berørt av sin rolle i Ediths død, og som han sier: Han frykter ikke lenger sin egen død. Allikevel dør han ikke i krigen. I forestillingens siste bilde står Hofmiller i glassburet bak på scenen mens en rekke bilder flasher over veggen bak ham. Det går så fort at det er vanskelig å se hvert enkelt bilde, men det ser ut til å være en slags kavalkade over lidelse i det 20. århundre. Det eneste bildet som går an å se tydelig, er det siste: en overfylt flyktningsbåt på Middelhavet. Dermed trekker McBurney spørsmålene fra Zweigs roman helt inn i vår egen tid. Disse spørsmålene om medlidenhet og samvittighet fra en bok utgitt i det skjebnetunge året 1939 føles ubehagelig nære og relevante i 2017.



Århundredets kärlekskrig av Ebba Witt-Brattström. Regi og dramatisering: Nora Nilsson. Stockholm stadsteater 2017. Foto: Sören Vilks

Omskakande och komiskt kärlekskrig

(Stockholm): Nora Nilssons iscensättning av Ebba Witt-Brattströms *Århundredets kärlekskrig* levandegör striden mellan könen på ett både frimodigt, roligt och berörande sätt.

Av Birgitta Haglund

Århundredets kärlekskrig / Av Ebba Witt-Brattström. Regi och dramatisering: Nora Nilsson. Scenografi: Julia Przedmojska. Kostym och mask: Linda Goncalves. Ljus: Åsa Holtz. Ljud: Magnus Ericsson. Dramaturg: Åsa Lindholm. Kulturhuset Stadsteatern, Lilla scenen, 6 april

REDAN SCENOGRAFIN PÅ Kulturhuset Stadsteaterns lilla scen tydliggör att här är det något som är på väg att gå itu, vittra sönder, rämna. I fondens marmorliknande vägg löper från tak till golv en djup fåra. Annars finns här bara ett bord i femtiotalstil med några tillhörande stolar – stramt och estetiskt.

Ebba Witt-Brattströms poetisk klingande text är uppbyggd i dialogform med sina återkommande «Hon sa ...» «Han sa ...». Steget över till teaterscenen känns på det sättet inte långt. Nu har denna punktroman – vars titel kan ses som en hommage till Märta Tikkanens kända diktsamling *Århundredets kärlekssaga*

– dramatiserats, strukits ner och bearbetats av Nora Nilsson, som också regisserat föreställningen.

Publiken får följa hur varje försök hos det tidigare älskande, numer krigande, paret att faktisk nå varandra tycks sluta i ideliga kraftmätningar dem emellan, i ett haveri. Inte konstigt då Hon är en övertygad feminist (precis som Witt-Brattström själv) medan Han anser att det över huvud taget inte existerar något kvinnoförtryck och att mannen alltid har varit överlägsen kvinnan. Hon beskriver honom som en självförhålligande «elitgubbe med feministisk gisslan» och konstaterar att han aldrig funnits där när hon behövt honom, medan han kallar henne för «jävla feministfitta». Det är som om ingen dialog längre kan rädda deras relation. Känsloutbrotten blir här stundtals lika starka som i opera, en konstform som det refereras till i såväl bok som föreställning, där det ingår musik av bland annat Wagner.

Ett par blir tre

Ebba Witt-Brattström levde under många år med Horace Engdahl, författare och tidigare ständigt sekreterare i Svenska Akademien. Hon skrev sin punktroman efter deras separation. Det är lätt att åtminstone delvis koppla samman dem med paret i boken, men Witt-Brattström har värt sig mot en sådan självbiografisk läsning. Och som teaterföreställning tar bokens Hon och Han ytterligare ett kliv bort från verkligheten, eftersom paret här har delats upp i tre, från tre olika generationer. Ole Anders Tandberg använde samma koncept, på Kulturhuset Stadsteatern, då han satte upp Knausgårds *Min kamp*, där berättarjaget fördelades på fyra skådespelare. I den här föreställningen skapar regisseppet en allmängiltighet. Det blir också en bild för hur de konflikter som uppstår i patriarkala strukturer ofta påverkar oss i våra kärleksrelationer, och att det inte handlar om ålder. I denna sargade relation ryms en samhällsanalys där både kvinnor och män hamnar i kläm, där båda är förlorare i det pågående könskriget. Här tar mannen till rätt barnsliga maktdemonstrationer, som att med bar överkropp göra armhävning efter armhävning framför sin partner. Eller som att släppa hennes bärbara dator i golvet. En talande bild för hur han förkastar hennes intellektuella och kreativa arbete.

Dialogen pendlar mellan högt och lågt, alltifrån metaforer där kvinnor liknas vid mimosor till verbala spyor (främst från honom). Ordet fitta upprepas i en mängd olika varianter, vilket är en utveckling från texten i boken. Även om tongångarna här är ovanligt hårda, inte bara verbalt, det talas om fysisk misshandel från mannens sida, är det inte svårt att känna igen sig i det förakt som kan väckas i maktkamperna, i sorgen efter det som gått förlorat och i de trevande försöken att åter nå varandra. I kasten mellan hopp och förtvivlan.

Att påstå att föreställningen (liksom boken) ställer sig på kvinnans sida, att sympatierna främst ligger hos henne, är nog ingen överdrift. Men den öppnar också upp perspektiv där mannens argument blir fullt begripliga, som när han värjer sig mot att vara ett «omskolningsmaterial». Stundtals skymtar det fram en sårbarhet hos honom, kanske tydligast i Lennart Jähkels gestaltning, som samtidigt har något hotfullt över sig. Medan Andreas Kundler och Daniel Nygren mer får plocka fram de småfåniga och löjeväckande dragen hos mannen. Cecilia Nilsson visar glimtar av en luttrad kvinna på väg att ge upp, Ann-Sofie Rases tolkning ger stundtals uttryck för sann desperation medan Gizem Erdogan i sin gestaltning lyfter fram en ung kaxighet.

Dynamiskt och välbalanserat

Nora Nilssons frimodiga iscensättning liksom bråkar med texten och tar ut svängarna. Det skapar en intressant kontrast, en dynamik, och tar udden av den stundtals litterära i dialogen. Mitt i tragiken lyfter Nilsson fram en befriande svart humor (som också finns i punktromanen), ibland med slapstick-inslag. Roligast är scenen där Andreas Kundler går loss i en lång monolog, enbart bestående av orden «bla bla bla» – efter alla hopplösa dispyter finns till slut inte mycket mer att tillägga – som han varierar i en mängd olika tonfall och riktar ut mot publiken.

Rent dramaturgiskt är det en välbalanserad föreställning, med välavvägd rytm mellan aggressivitet, förtvivlan och de välbehövliga scener där Hon och Han också söker varandra, längtar. Som när Cecilia Nilsson och Lennart Jähkel dansar, först trevande och ömsint men ganska snart blir det uppenbart att något skaver, deras kroppar tycks stöta bort varandra.

En annan scen balanserar skickligt mellan det desperata, galna och komiska. De tre paren befinner sig i en trång kub, rosafär-

gad som drömmen om kärleken, där de mer eller mindre klättrar på väggar och möbleman. Till slut gallskriker Ann-Sofie Rase innan hon plötsligt liksom sugts ut ur kuben, men bara för att strax därpå återvända till instängdheten.

Mot slutet hissas det ner hinkar med vit färg som skådespelarna smörjer in sig med innan de börjar brottas, kråla runt på varandra. Det

blir som en mångtydig bild för både förnedring, längtan efter kontakt och någon form av reningsrit. Den scenen känns kanske inte fullt lika träffande som de övriga, inte lika självklar i förhållande till texten. Men Nora Nilssons uppsättning ruskar som helhet på ett nästan upproriskt vis om sin förlaga, utan att tappa bort dess kärna. Hon skakar liv i kärlekskriget.

Eurydikes vandring mot ljuset

(Stockholm): Ensembleverkets föreställning *Nattvandringar i den undre världen*, av Jacob Hirdwall, är både poetisk och politisk. Mestadels ett fascinerande allkonstverk, i synnerhet visuellt sett.

Av Birgitta Haglund

Nattvandringar i den undre världen / Manus, regi och sångtexter: Jacob Hirdwall. Musik: Fredrik Söderberg. Koreografi: Johanna Lindh. Scenografi: Caroline Romare och Peter Stockhaus. Videoscenografi: Tom Waldton. Ljus: Peter Stockhaus. Kostym: Caroline Romare. Kulturhuset Stadsteatern/Kilen, 9 februari 2017

JACOB HIRDWALL BLANDAR i sin senaste pjäs – som han även har regisserat och skrivit sångtexter till – antik mytologi med nutid och mixar existentiella frågeställningar med nutidspolitiska aspekter.

Till tonerna av Dolly Partons låt *Nine to five*, om hur det är att slita i ekkorrhjulet utan att få någon cred för det, stressar Linda Lönnfeldts programmerare Eurydike vid datorn. Hon ska bara färdigställa det sista för att sedan rusa vidare till nästa punkt på att göra-listan. Det är lätt att känna igen sig i scenen. Känslan av att ständigt vara på väg utan att vara riktigt närvarande, att något skaver. Eurydike sitter fast i mellanrummet, hon är inte levande, inte heller död, utan levande död. Inte undra på att Malin Güettlers flodkarl Karon, som här har uppdaterats till taxichaufför, får i uppdrag att hämta ner Eurydike till underjorden. De

döda hör hemma i dödsriket och de som befinner sig i livet bör leva det, menar Hades.

I myten spelar den sörjande Orfeus så uttrycksfullt på sin lyra att han får underjordens härskare att tillåta hans älskade Eurydike att återvända till livet. Musiken har en framträdande roll också i den här uppsättningen. Och har så haft i Ensembleverkets samtliga produktioner, tillsammans med det visuella och det koreografiska. De inriktar sig på nyskriven dramatik och blandar genrer till ett slags allkonstverk. Genom projektioner på den transparenta fondväggen förflyttas publiken till en hänförande natthimmel där vi ser en ensam planet snurra i oändligheten, skumma gångvägar i förorten, en kebabserving med namnet Zeus ... Eftersom duken är transparent bildas det stundtals två scenrum, som i scenen på tågstationen där människor irrar hit och dit med sina rullväskor. Dessa rum kanske kan ses som gränsen mellan natt och dag, liv och död. Eller innanför och utanför.

Öppnar Eurydikes ögon

Ensembleverkets förra produktion, *Landskap med Vinterfåglar*, utgick från Dantes *Den gudomliga kom-*



Ensembleverkets *Nattvandringar i den undre världen* inleds med ett stort öga som betraktar publiken. Kanske som en bild för självreflektion, eftersom natten är den tid på dygnet då vi ofta vänder vår blick inåt. Foto: Ensembleverket

edin. Publiken fick möta människor som inte passar in i samhället, som är på flykt. Och här kommer Eurydike under sin strapatsrika, nattliga vandring i den undre världen – ett uttryck som på svenska lätt för tankarna till skumraskaffärer och kriminalitet – att möta ett antal existenser som också befinner sig lite vid sidan av. De vill henne inte alltid väl, och precis som i sagans värld ställs hon inför diverse prövningar, men de öppnar hennes ögon och får henne att börja fundera över sitt liv. Vad är det egentligen att leva och att göra det fullt ut?

Eurydike arbetar med att sprida ljus, göra saker begripliga, systematisera, medan den konstnär som hon bland annat möter under sin vandring rör sig i dunkla världar och säger sig vara öppen för det oväntade. Hirdwall problematiserar synen på konstnären genom att det så småningom framgår att denne inte bara rör sig i det dunkla utan också har dunkla avsikter. Niklas Jarneheims skrupelfrie och suspekta skulptör sätter tveklöst sin konst framför allt annat, han

skyr inga medel. Den grupp muntra kulturavskramare Eurydike stöter på har inte heller särskilt goda avsikter, de vill frälsa världen med sitt soppkök, men också med sitt tal om renrasighet. Här görs det minsann skillnad på folk och folk, deras givmildhet är bara fernissa.

«Vårt behov av natten har kanske aldrig varit så stort som nu» skriver Jacob Hirdwall i föreställningens programblad. Han ställer dagen och dess rationalitet mot natten. Det är den tid då effektivitetshetsen sätts ur spel, då vi får drömma. Sväva ut. Jag tror han menar att det är nattens reflekterande tillstånd som behövs idag. Tid till eftertanke. Kanske självrannsakan. Så inleds också föreställningen med ett stort öga som betraktar oss – kärleksfullt eller uppfordrande är svårt att utrona. Natten är den tid då vi brottas med ångestladdade frågor, mar-drömmar, sömnlöshet. Det är då självmordstankar kan övermanna oss, då man behöver en vän. Det menar i alla fall kvinnan som jobbar på självmordsjouren, humoristiskt

gestaltad av Camilla Larsson, som överöser Eurydike med käckt pepande nutidsuttryck som «kramiz» och «styrkekram». Självt drar hon runt på en lurvig pälsmössa fastsatt i ett rep och kallar denna symboliska snuttefilt för sin trofasta hund.

Ensemblens sång- och dansnummer svajar aningen på sina håll, men överlag är de samspelade. Och Linda Lönnerfeldts upptrissade Eurydike blir föreställningens självklara nav. Då och då brister hon ut i höga, frustande fniss och ser nästan förvånad ut själv över sina muntra utbrott. Lönnerfeldt gestaltar en kvinna som inte är i kontakt med sitt inre, men vartefter prövningarna dyker upp på hennes nattliga färd får hon tydligare och tydligare syn på sitt eget liv. Hon kommer närmare sig själv och ljuset i tillvaron.

Mild humor

Fredrik Söderbergs musik drar lite åt politisk kabaré, vilket understryks av vissa sångtexters tydliga politiska budskap. I dessa

sånger blottläggs också de olika rollernas tankar och känslor. En vilsen man (Andreas Liljeholm) som osar av undertryckta aggressioner och rasistiskt tankegods sjunger att det bor en främling i hans kropp, en kvinna som jobbar på nattpatrullen slår i sin sång hårt mot vinstmaximering inom sjukvården där privata bolag skor sig medan människor vanvårdas ... Denna tydlighet gör att det ibland uppstår krockar mellan det drömska, poetiska och det nutidspolitiskt färgade. Föreställningen riskerar att dras isär. Det är också många aspekter som Jacob Hirdwall vill ha med, mycket som ska rymmas. Men hans regi lyfter samtidigt fram en lätt skruvad och mild humor, ibland tragikomisk, som löper genom föreställningen och håller ihop den. Fram växer en samtids saga med mörka undertoner, som är suggestiv och tankeväckande och som de visuella inslagen förstärker. Vi är nog många som någon gång under livet skulle behöva en färd till den undre världen?



Helga Gurén som Nora i *Et dukkehjem*, regi: Audny Chris Holsen. Rogaland teater 2017. Foto: Roy Storvik

Kunsten å falle

(Stavanger): Skal vi aldri bli ferdig med Nora? Holdes hun kunstig i live? Dessverre er svaret nei.

Av Elin Lindberg

Et dukkehjem / Av Henrik Ibsen.
Regi: Audny Chris Holsen. Scenografi og kostyme: Åse Hegrenes. Koreograf: Sigrid Edvardsson. Lysdesign: Haakon Espeland. Dramaturgi: Nina Godtliksen. Musikk: Halvor Lillesund og Vegard Fossum. Rogaland Teater, hovedscenen, 18.mars 2017

NOK ET PAR går fra hverandre. Leer noen på et øyebryn av den grunn? Siden 1970-tallet har det å skille seg vært omtrent like vanlig som å gifte seg. Seriemonogami har vært normen. Kvinnens stilling er så enormt forskjellig i Norge i 2017 fra det den var da stykket hadde urpremiere på Det Kongelige Teater i København like før jul i 1879. Det er ikke noe revolusjonerende i at kvinnen bryter ut av et ekteskap – tvert imot. Det er flest kvinner som tar høy utdanning. Kvinner er økonomisk uavhengige. Vi har kvinner i ledende stillinger – som statsminister, finansminister, leder i NHO og LO. Og så må vi fortsatt konfronteres med denne lerkefuglen Nora. Kan det være nødvendig? Har hun fortsatt livets rett? *Et Dukkehjem* er et av verdens mest spilte stykker. Og ja, det

er prisverdig og viktig at det settes opp steder hvor kvinnen virkelig er underordnet mannen. Merkelig nok finnes det steder på jorden hvor kvinner ikke får lov til å kjøre bil eller gå ut av huset uten å ha en mann med seg. Det er nærmest ufattelig, men sånn er det. Kampen for kvinners rettigheter er ikke over. Tenk det. Ennå ikke over. Men det er altså med ei lang liste motforestillinger jeg møter Rogaland Teaters oppsetning.

Red rum

På hovedscenen på Rogaland Teater nærmer det seg jul i det helmerske hjem. Det spilles lett og lekker julemusikk i bakgrunnen. Nora har kjøpt gaver på butikker som Nora i Aftenspostens Barbie-Nora-spalte ville kunnet nikke anerkjennende til: Høyer, Moods of Norway, Michael Kors, Kamikaze. Nora (Helga Guren) er en lett og kvitrende trofékone. Fasaden skal være perfekt. Store, myke kosedyr og putemøbler understreker at dette er et dukkehjem – et lekehus – på en nesten overtydelig måte. Scenen er rammet inn av

lette, røde forheng. Dette estetiske grepet kunne kanskje vært enda et hakk strammere og stiligere for å vise at dette er snakk om en familie som virkelig lever på solsiden og har råd til det fjongeste av interiører. Et enda litt strammere grep her ville vært med på å gjøre fallhøyden større.

Alt ser ut til å være på topp hos Helmers. Torvald (Anders Dale) har fått bankdirektørstillingen. Nora er i ferd med å betale siste rest av det skjebnesvangre lånet hun har tatt opp for å redde mannens helse. De tre barna er friske og skjønnne. De har jobbet hardt og har nådd toppen. Nå kan det bare gå én vei – nemlig nedover. Nora strekker seg og spaserer i stuen på skyhøye hæler, men tyngdekraften er sterk. Ting begynner å falle. Fra taket faller det sølvjulekuler. Hard rain's gonna fall. Det henter om at det kommer til å bli verre. Koreografen Sigrid Edvardsen har etablert sekvenser der skuespillerne arbeider med å falle. Dette fungerer bare nesten. Hvorfor har de ikke jobbet mer med fallteknikk? Dette bruddet med den ellers gjennomgående realistiske spillestilen kunne fungert godt hvis skuespillerne virkelig hadde jobbet med å falle, eller å stoppe seg selv i fallet. Her blir det fysiske alt for upresist. Bevegelsene blir bare illustrasjoner. Det er synd. Et bedre fysisk fallarbeid ville kunnet gi enda mer nerve og temperatur til oppsetninga.

Tapere og vinnere

Jens Rank (Even Stormoen) er familiens venn. Han er lege og har kanskje gjort sitt for å holde familiehelsen god. Nå er han selv døds syk. Han speiler den helmerske familie som også råtner innvendig. Ranks undertrykte kjærlighet til Nora blir et litt for påklistret element i denne versjonen.

Kristine (Marianne Holter) har både et navn og en funksjon som spiller på kristne myter. Hun blir en Eva-figur som trer inn i det helmerske paradiset og peker på sannhet

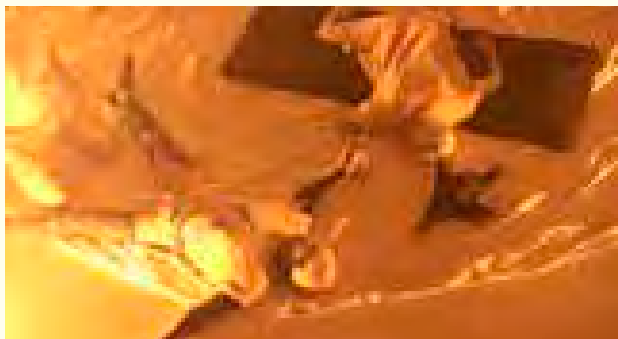
og løgn, virkelighet og illusjon. Hun er ferdig med å ofre seg for andre. Hun er målrettet og skaffer seg jobb og mann. Hun blir et bilde på et liv som også er mulig for Nora. Et nokternt, greit liv.

Nils Krogstad (Svein Harry Schöttker Hauge) er ubehageligheten selv. I denne moderne versjonen er det ikke et fysisk brev, men en mail, han truer med å sende. En mail der han forteller sannheten om hvordan Nora har forfalsket sin avdøde fars underskrift for å låne penger. Kristine Linde og Nils Krogstad har gjort opp, de har ryddet løgngen av veien og fått sannheten opp og fram. De har renset seg selv og trukket teppet vekk under ekteparet Helmer som faller og faller.

Barna

Det er ofte barna som har det verst under en skilsmisse. I Ibsens skuespill framstår de ikke som så mye viktigere enn makroner, julegaver, tarantellakostymer og andre rekvissitter, men i våre samtidige familier er barna det naturlige omdreiningspunktet. Barns blikk og blikket på barnet er heldigvis blitt viktig og barns rettigheter har gjennomgått en like stor revolusjon som kvinnesiden uroppførelsen av *Et dukkehjem*. I Rogaland Teaters versjon av stykket er det barna som uten ord får siste replikk. Uten ord anklager de sin far for å ha fordrevet mor og for å ha ødelagt familien. Nora tar ansvar for seg selv og for å ha valgt feil mann, hun forlater alt. Vi har allerede hørt at hun er en begavet fiolinist. Hun har mange evner og kommer til å klare seg bra. Men barna som har levd sitt barneliv med en mor med barnestemme, vil de komme til å kjenne henne igjen?

Rogaland Teater har klart å revitalisere stykket, til tross av noen innvendinger. Skuespillerne gjør en solid jobb og gir oss rom til å reflektere og se vår hjemlige verden gjennom stykket på nytt. Og nei, vi ble visst ikke kvitt henne nå heller.



Sigurd Myhre og Janne Heltberg i *Nostalgi 2175*, regi: Jonas Corell Petersen, Torshovteatret 2017. Foto: Øyvind Eide

Dystopi 2017

Nostalgi 2175 er en postapokalyptisk svanesang over vår verden, som allikevel fokuserer på lyset og kjærligheten.

Av Julie Rongved Amundsen

Nostalgi 2175 / AvAnja Hilling, oversatt fra tysk av Elisabeth Beanca Halvorsen. Regi: Jonas Corell Pettersen. Lyddesigner og komponist: Gaute Tønder. Scenografi og kostymer: Nia Damerell. Lys: Philip Bøe Isaksen. Dramaturg: Hege Randi Tørresen. Torshovteatret, 31. januar 2017

DEN RUSSISK-AMERIKANSKE LITTERATURVITEREN Svetlana Boym skiller mellom to former for nostalgi, en restaurerende form og en reflekterende form. Den restaurerende formen har en mer ideologisk karakter, og er noe hele nasjonen kan hegne om i sin fortidsdyrking, mens den reflekterende formen er mer personlig, og handler om å dyrke sin egen fortid eller objekter fra sin egen barndom. I *Nostalgi 2175* kombineres disse to nostalgigibegrepene. Fokuset på fortiden gjøres til både noe personlig og noe universelt, i et forsøk på å få karakterene til å forstå og tro på sin egen samtid og fremtid. Nostalgien som fremstilles har en gjenkjennelig og personlig karakter, men det er i en verden som trenger restaurering og felles holdepunkter.

Nostalgi og dystopi

Stykket handler om Taschko, spilt av Sigurd Myhre, som er blitt etterlatt ute i den drepende, postapokalyptiske heten, etter en voldtekt.

Han møter Pagona, spilt av Janne Heltberg, som er servitise på en café der han skal tapetsere. De forelsker seg, men hun kan ikke røre ham. Pagona blir gravid med Taschkos sjef, Posch, og det ufødte barnet, spilt av Herman Bernhoft, spiller en egen rolle, gjennom å drive handlingen fremover og å gi fokus til skapelsen av liv i en verden der det ikke egentlig lenger er mulig. Forestillingen begynner for eksempel med at Bernhoft heises ned gjennom taket i foajeen på Torshovteatret. Det er et overraskende grep, men for meg oppleves det mer som en gimmick enn det bidro noe særlig til forestillingen. Dette tror jeg også kommer av at jeg opplevde at skuespillerne spilte så godt i møte med det avgrensede scenerommet, at den flyvende kjempebabyen i forkant av dette ble mer distraherende enn poengterende.

Den tyske dramatiker Anja Hilling har valgt et klart objekt for nostalgien. Det er på denne måten vi kan gjenkjenne det Boym kaller en reflekterende nostalgi. Etter apokalypsen er det nemlig bevart et arkiv med 420 VHS-kassetter. VHS-kassetten er et objekt som er velkjent for publikum som noe forgangent, og for mange også knyttet til barndom og ungdom. De

filmene som nevnes er også velkjente, og mange har en nostalgisk aura og tematikk, som for eksempel *My Girl* og *Den fabelaktige Amélie fra Montmartre*. Taschko får som jobb å male tapeter laget av menneskehud inspirert av disse filmene, noe som løfter ideen om den visuelle fortiden som estetisk ideal opp et nivå. Denne nostalgien er imidlertid ikke å gjenfinne i forestillingens visuelle uttrykk, og det er kanskje en befrielse fra et visuelt språk som lett kunne ha blitt for dominerende. Scenograf og kostymedesigner Nia Damerell har lagt seg på et uttrykk som dyrker dystopien fremfor nostalgien. Hun følger også på mange måter opp det visuelle uttrykket hun lagde til Torshovgruppens forrige forestilling *R.U.R.* Det er et kroppslig uttrykk med fokus på det fysiske forfallet som har skjedd og skjer fordi temperaturene er uutholdelige. Rommet er derfor holdt hvitt, med muligheter for å utvikle lyset sånn at det vekselvis er skarpt og dust.

Lyd og intimitet

Alle tilskuere ble utdelt hodetelefoner, og all lyd kom gjennom disse. Dette skapte et intimt lydbilde og ga innimellom en nesten filmatisk effekt, der lyden av skuespillerne hele tiden var svært nær. Kombinert med at lyset var holdt veldig dust for å understreke det postapokalyptiske mørket, fikk jeg innimellom en følelse av filmer i sort-hvitt. Dette passet godt til den nostalgiske tematikken i et visuelt uttrykk som ellers fokuserte mer på dystopien. Bruken av hodetelefoner ga også muligheter til enkelt å skape et helhetlig lydbilde med ulike lydeffekter, som bidro til å skape en nærhet fordi det opplevdes så tett. Det fine med denne nærheten var at den også var avhengig av en viss distanse, og da nærheten kom ordentlig tett på hjalp også hodetelefonene til å holde det hele på avstand. Da Håkon Ramstad, som spilte karakteren Posch, satt seg ned på setet ved siden av meg

og snakket direkte til meg, var det avstand bruken av hodetelefonene understreket. Selv om han henvendte seg direkte til meg, var lyden allikevel mediert gjennom hodetelefonene og den teatrale avstanden ble dermed beholdt. Skuespillerne spilte alle sammen nedtonet og forsiktig, nesten så de forsvant litt i sine egne karakterer. Det var allikevel en forestilling som tjente på godt samspill. De fire skuespillerne var alle sammen mye på scenen, og alle spilte forsiktig og tidvis introvert, noe som styrket opplevelsen av et kollektivt uttrykk.

Nostalgi 2017

Skuespillerne var kledd i lyse klær som endret farge med lyssettingen. De manglet hår, Taschko hadde en sortaktig drakt på seg for å understreke forbrenningen. Kroppene var golde og døde, ufruktbare og skjøre. Karakterene Pagona og Taschko kunne ikke berøre hverandre, jeg skjønnte ikke helt hvorfor, men jeg kjøpte det som en idé om at berøringen som kunne ha ført til liv, vil la de skjøre kroppene gå i oppløsning, smuldre opp. Boym snakker i sin nostalgidiskusjon om dragningen mot det som ikke eksisterer, om det som er tapt i tid eller sted, og som også har sin verdi gjennom erfaringen av tap. I *Nostalgi 2178* er nostalgien nedspilt, men det er gjennom den umulige, men allikevel helt nødvendige, kjærligheten, at opplevelsene av både tap og gevinst faller sammen. Dette kan ses som noe nesten lystig og livsbejaende til tross for den gjennomgående bitre, misantropiske og håpløse tilstanden. Forestillingen føles som typisk 2017. Klimaendringer, apokalypse og misantropi, menneskeheten forgår i sin egen ignoranse og arroganse, kombinert med et kroppsbasert teateruttrykk. Bak hviler imidlertid kjærligheten, og sammen skaper dette noe dvelende og fascinerende, der lengselen oppstår gjennom tapet.



Stine Fevik som Grusjenka i *Brødrene Karamasov*, regi: Ole Johan Skjelbred, Trøndelag teater 2017. Foto: Johannes Fester Sunde

Besk Dostojevskij

(Trondheim): Samtidsreferansene gjør *Brødrene Karamasov* til et idédrama på vrangen.

Av **Therese Bjørneboe**

Brødrene Karamasov / Etter Dostojevskij.
Dramatisering, regi og scenografi: Ole Johan Skjelbred. Kostyme: Ane Aasheim.
Lysdesign: Tommy Geving. Lyddesign: Anders Schille. Trøndelag teater, Gamle scene

DA DEN RUSSISKE regissøren Oleg Kulikov dramatiserte *Brødrene Karamasov* på Nationalteatret i 2009, sa han at han hadde lagt vekt på «det helt vanlige ved brødrene Karamasov,» fordi han ikke forholdt seg til boken som en historisk tekst, men som en moderne fortelling «som handler om meg personlig.»

Kanskje bortsett fra det siste (!), kan det samme sies om Ole Johan Skjelbreds oppsetning på Trøndelag teater. Den er likevel vidt forskjellig i uttrykk og formspråk. For selv om Kulikov var opptatt av det moderne og tidløse, var handlingen lagt til Russland på slutten av det 19. århundre, og spillestilen tilnærmet realistisk. Kostymene i Skjelbreds oppsetning henviser til i dag, men teksten, dvs. dramatiseringen, er en hybrid, hvor nåtidige slangord og vendinger står side

om side med direkte romansitater som referer til Dostojevskij eller romanhandlingens tid. Hensikten er å spille de to planene ut mot hverandre på en måte som kommenterer og reflekterer vår egen tid. Som når årstallet for utgivelsen av Dostojevskijs roman, blir til en flau vits om «1881 nummeropplysningen.»

Vulgært og ukorrekt

Brødrene Karamasov er lagt til Gamle scene, som egner seg godt til den frontale spillestilen og de mange publikumshenvendelsene regien legger opp til. Det hele starter med at Kathrine Thorborg Johansen, Stine Fevik og Ida Cecilie Klem stiller seg i en klynge, som en bøllete jentegjeng, eller et gresk kor, og spør om hvorfor vi skal bruke tid på dette? De fremholder at det som skjer kan komme til å virke uklart, men tilføyer at «i en tid som dette ville det være underlig å kreve klarhet av menneskene.»

Rollen som faren, Fjodor Karamasov, er overraskende nok besatt med en kvinnelig skuespiller, Hildegunn Eggen. Med spel-

blank hårsveis og bred trønderdialekt, er han/hun en grisebonde i enhver betydning av ordet. På et tidlig tidspunkt introduserer han/hun publikum for sitt kvinnesyn. I Dostojevskijs roman er faren en vellysting og grenseløs egoist, og måten han har behandlet sine sønner og forhenværende koner, de tre sønnes mødre, har ført til at de forakter og hater ham. Hildegunn Eggens Fjodor introduseres med en lang avsidesreplikk, hvor hun/han legger de verste sidene sine fram. Det fanger opp farens hang til bekjennelser i romanen. Han skjemmer seg ut, men nyter å gjøre det. Her forteller hun/han oss om sine seksuelle preferanser for stygge kvinner, i et språk som er temmelig over the top i en teatersalong. Men det at faren blir spilt av en kvinne fungerer tildels avvæpnende – også når Hildegunn Eggen peker ut i salen og fastslår at «hun der borte» sikkert er god på å knulle, fordi hun er stygg; men ikke hun pene der nede. Publikum kjenner nok litt på om det er greit å le. Men vi gjør det, godt hjulpet av at Eggen er kvinne, og at åpenhjertigheten er så «befriende ukorrekt». Her gir monologen forestillingen et komediantisk anslag. Før den beveger seg videre – og inn i konfliktene.

Skuespillerteater

Både historien og konfliktene kommer klart fram, selv om forestillingen beveger seg i raske sprang, og mye er stokket om. Noe som delvis skyldes at den publikumshenvendte stilen fungerer fint i forhold til å bli kjent med personene og deres forhistorier. Scenografien er redusert til et minimum, slik at det ikke er scenskift, bortsett fra i forbindelse med innføringen av en pagodeaktig opiumsbulle eller kinarestaurant på slutten. Ellers overlater Skjelbred mye til lydkulissene. Musikken forteller oss for eksempel at det snart skjer et mord (med kjenningsmelodien til *Den rosa panteren*), mens Grusjenka (Stine Fevik) blir introdusert

med «Uptown Girl». Ikke spesielt originale musikkvalg kanskje. Men dramaturgisk har det en fin funksjon. Og det betyr at mye er spart til skuespillerne. Det er de som skaper denne oppsetningens univers. Der det er mennesket som er tema.

Som nevnt har ikke Skjelbred omskrevet teksten på en konsekvent måte, slik at dialogen skal fremstå som bare nåtidig. Og derfor er diskusjonene om guds eksistens og det ondes problem heldigvis ikke justert eller endret med tanke på hvordan dagens nordmenn forholder seg til religion. Karakterene er fortsatt av Dostojevskij. Det mest kjente partiet i boka, historien om Storinvisatoren, blir ikke formidlet med den intensiteten man forventer av en så sterk tekst. Men Christian Ruud Kallum tar seg opp som Ivan i de senere dialogene. Hans Ivan gir ikke et videre intellektuelt inntrykk, men til gjengjeld får tolkningen hans fram det skadeskutte ved en person som paradoksalt nok utvikler seg til å bli misantrop på grunn av sin kjærlighet til menneskene.

I Castorfs oppsetning av *Brødrene Karamasov* (2015) var et ungdomsportrett av Stalin et sentralt element. Først nesten som et ikon, men på slutten hang bildet opp-ned – som en kommentar til «Ivan-ideologiens» sammenbrudd i det 20. århundre. Der fremsta Alexander Scheer Storinkvisitørens tale foran skiltet OST på taket av Volksbühne. Skjelbreds iscenesettelse er langt fra like referanserik (og min opplevelse av Ivans tale ble helt sikkert farget av den formidable talen til Scheer), men forestillingen i Trondheim står seg godt, også idémessig.

Relativisme

Karaktertegningen er grovkalibrert, men vittig og treffende. Den lyse parykken og gliset til eldstebroer Dimitrij gir assosiasjoner til Alex Rosén, og det fungerte innenfor

rammene av oppsetningen glimrende. Vettle Bergan var på mange måter et blinkskudd som den fromme Aljosja. Hans sub-kulturelle utseende viste at han distanserte seg fra majoritetskulturen og familien, på en måte som fungerte som et nåtidig motsvar til Aljosjas ønske om å bli munk. Ellers utmerket ikke minst kvinnene seg. Kathrine Torborg Johansen og Ida Cecilie Klem tegnet begge flere distinkte rolleportrett. Men den som imponerte meg aller mest var Stine Fevik. Hennes platina-blonde Grusjenka snakket til å begynne med med telefonsex-stemme, men vokste snart ut av rollen som babe. Og fra rollen som den i egne øyne onde og undergangsdømte Grusjenka, gikk hun videre til å spille djevelen. Her er det ikke bare Ivan, men også publikum som blir drevet gjøn med, eller utsatt for psykisk tortur.

Stine Fevik ser som en russisk torgkone, med skaut og kjerringbit, men hun minner mest om en slags Anne Grossvold fra helvete, når hun går i gang med å grille salen med alle mulige og umulige spørsmål, eller skinnproblemer og -motsetninger. Hva står du for? Du kan ikke både tro på Snåsamannen og vitenskapen samtidig! De mer eller mindre improviserte monologene, som både avslutter første del (før pause) og andre og siste del, fikk forestillingen til å lande der den begynte, og koret sa at man ikke kan forvente klarhet fra menneskene i en tid som dette. Fevik tok tempen på en offentlighet hvor smått og stort blandes i en eneste mølje. Og det å ha sine meningers mot veier tyngre enn det man sier, som uansett snart er glemt. Slik ble Dostojevskijs roman iscenesatt som et idédrama på vrangen og satt opp som spill for vår tids relativisme.



Tomas Nilsson, Hanne Skille Reitan, Anders Mordal, Ingjerd Egeberg og Marita Kjetland, i *Fyrsten*, regi: Tore Vagn Lid. Nationaltheatret 2017. Foto: Tore Vagn Lid

Makteslaus Machiavelli?

Tankestoffet i Tore Vagns Lid sine sceniske refleksjonar basert på *Fyrsten* er aktuelt, men førestillinga kunne hatt godt av litt meir tid i sitt eige veksthus.

Av Elin Høyland

Fyrsten, Machiavelli-variasjoner / Regi, audiovisuelt konsept og komponist: Tore Vagn Lid. Komponist: Tomas Nilsson. Scenografi/video: Kyrré Bjørkås. Kosymekonsulent: Matilda Söderling. Dramaturg: Kristian Lykkeslet Strømskag. Nationaltheatret, Malersalen 8. mai 2017

DET MANGLER IKKJE på kvalitet og aktualitet på idéplanet i Vagn Lid sin siste førestilling, *Fyrsten, Machiavelli-variasjoner*, og det er lett å kjenne igjen signaturen til ein av våre fremste scene-regissører, som og er professor ved teaterutdanninga ved Kunsthøgskulen i Oslo.

Prosjektet er og del av hans «kunstnerisk utviklingsarbeid» der, under tittelen: «Nye førestillinger – nye verktøy: Kunnskaper og ferdigheter for et postdramatisk teater».

Det er på mange måter bruken av eit postdramatisk scene-vokabular kombinert med Malersalen på Nationaltheatret som gir førestillinga eit friskt anslag i møtet mellom tradisjonell og post-dramatisk retning, og som gjer oss som tilskodarar nysjerrige (utan at dette lenger er revolusjonerande grep i

seg sjølv): Teaterrommet, på toppen av det renovasjonstrengande praktbygget, er omgjort til veksthus kor levande grønne planter og eit opphengs-/vanningssystem utgjer scenografien, inkludert eit badekar midt i scenerommet, og eit lite akvarium som er utforma som ein modell av Nationaltheater-bygget. I tillegg til plantene og scenegartnarane, er det og to live-musikarar (Tomas Nilsson, slagverk og Marita Kjetland Rabben, tangenter) på scena som ber mykje av framdrifta i førestillinga.

Hydroponi

Ifølgje program og blogg har det verkeleg pågått ein prosess i rommet i vekene før premiera kor sceneaktørane, under tittelen teatergartnarane, har arbeida for å få ting til å gro – og jau, rommet er fylt av grønne planter i ulike variantar, det heile grodd fram ved hjelp av hydroponi, dvs. vatnbasert plantedyrking utan bruk av jord, som er ein av fleire trender innan heimedyrking. Sjølvplantinga blir og på Malersalen til eit rom kor dei individuelle aktørane

tilsynelatande har gått opp i eit kollektivt mål om å få veksthuset til å fungere. Sjølve fenomenet hydroponi blir her interessant som bilete på vår tids fellesskapsformer i ein samtidskultur kor røtene våre stadig blir meir flytande, jordlause, og det er lettare å bruke energien på å vekse oppover enn på å utvikle røtene nedover, som det heiter i ein omtale av hydroponi som dyrkingsmetode.

Aktørane bruker første del av førestillinga på å fortelje oss om nettopp dette, hydroponien, og korleis det har gått med dei ulike vekstene, inntil det kjem eit nytt element inn: brevdua.

Som ein form for analog tvittermelding, ifølgje Vagn Lids konseptuelle ramme, kjem dua med post frå ingen ringare enn Niccolò Machiavelli, gartner og politisk rådgiver/filosof under fyrstedømenes høgtid og krisetid i 1500-talets Firenze. Verket *Fyrsten* skreiv Machiavelli medan han sat fengsla, nærast som eit direkte brev til den komande fyrsten med analyser av og råd for korleis ein fyrste kjem til makt, og korleis den best kan behaldast. Verket er relativt kort og konsist komponert, med fokus på å vurdere forholda rundt makt «slik de er, ikke slik man ønsker de skal være». Det har og blitt ståande som eit lite meisterverk i politisk og idéhistorisk teori, nettopp på grunn av sin utilsørte inngang til maktmekansmar i praksis.

For lite konflikt?

Tross alle dei aktive sceneelementa; veksthuset med sine gartnerar, ein mulig metafor både på samfunnet, politikken, og det avmektige mennesket som fokuserer innover på eit overkomeleg livsprosjekt; dei musikalske innslaga, som spenner seg frå det klassiske til det meir østleg klingjande; brevdua som får sitt eige dueslag på bakrommet, med eit vindu ut mot byen; filmprojiseringane som viser dua sin reise frå Nationaltheatret og utforskinga av det machiaveliske blikket på makt, over til Stor-

tinget. Det er noko som mangler, er det ikkje?

For det er jo makt og maktstrategiar som er tematikken, trigga av idéen om at me lever i generell maktesløyse overfor ein politisk virkelighet kor etablerte kategoriar står for fall, og det ikkje lenger er åpenbart korleis maktforholda eigentleg er. Me blir presentert for utdrag frå Machiavellis tekst, me får musikk og me får eit gartnerkollektiv (kor det riktignok utspeler seg tendensar til små drama mellom aktørane), og me får til og med på slutten av førestillinga svar frå Stortingspolitikarane det har blitt sendt ut duepost til – likevel uteblir det store klimakset, av den enkle grunn at anslaget spriker i for mange tematiske forgreiningar og mulige analogiar mellom *Fyrsten* som rådbok og ulike (sosial)-politiske situasjonar den kan ha relevans i. I tillegg er sjølve anslaget litt for svakt i seg sjølv; grunnkonstruksjonen, brua mellom Machiavelli og dagens politiske virkelighet blir til eit litt for kunstig grep; eit kunstig møte, kor verken Machiavellis analyser av makt eller kor me er i dag i høve til dette kjem tydeleg til syne. Dei potensielle koplingane blir derfor for svake til å kome gjennom, og eg trur den komande statsministeren (som førestillinga er dedisert til) vil få vanskar med å oppfatte eit tydeleg bodskap, verken frå «teatergartnarane» eller Machiavellis kjeldeverk.

I dette tilfellet kom den kritiske scenekunsten Vagn Lid vanlegvis leverer dårlegast ut; som eit rom overgitt isolasjonen og ein fiksjon om å kome i kontakt med den politiske virkeligheten, som durar på, likegyldig til erfaringar og refleksjonar frå dei meir obskure fellsskap, som eit gartneri i teateret vel er? Og, voila, der kjem maktesløyse inn att – meir enn Machiavelli, og muligens var det dette som var meininga: Å gi oss eit bilete på korleis me isolerer oss frå det politiske gjennom

diverse «sjølvplantings»-prosjekt som ikkje lenger har røter i jorda, men i eit flytande landskap kor tradisjonelle maktposisjonar glipp både for folk og fyrstar?

Spenninga uteblei

Det mest interessante i dette prosjektet lander for meg ikkje i sjølve førestillingsforløpet, men i korleis sjølve motivasjonen for prosjektet, og prosessen rundt førestillinga, bringer fokus på maktomgrepet via Machiavelli. Det er hyperaktuelt i møte med vår tids råskap i det realpolitiske landskapet av harde frontar og nye tendensar til populisme og makt «via negativa», fryktbasert, versus framveksten av nye variasjonar av humanisme i politiske forsøk, som no Macron, den nylvalde presidenten i Frankrike kanskje kan representere. Posisjonar som og speglar seg i ulike fraksjonar av folket. Tematikken overgår her dei dramaturgiske grepa og litt for vage koplingane i scenerommet. Og tross den levande brevdia og teatergartnarane sin iherdige innsats; spenninga uteblei. Slik sett var samtalen arrangert av Civita i samarbeid med Nationalteatret eit nesten meir treffande scenebilde (som eg såg via netstreaming) enn førestillinga med dei «anonyme» gartnerane og den gode musikken: Teateregistrøren- og professoren Vagn Lid, journalist og kommentator i Morgenbladet, Sten Inge Jørgensen og Jan-Erik Larsen, rådgiver og tidlegare statssekretær i Stoltenberg-regjeringer. Her kjem eit av Vagn Lids karakteristiske grep verkeleg i spel i det maktbegrepet blir omtala av tre særskilte stemmer og språkdrakter, som i seg sjølv fortel ulike historier om makt mellom kunsten, politikken og alle historiane om dei. Ein liten polyfoni av Machiavelli-fortolkingar i seg sjølv som hadde den krafta og innsynsgivande friksjonen under ei harmonisk overflate som var nettopp det eg sakna i førestillinga.



Helle Haugsgjerd (politikvinne), Helle Haugen (mor), Terje Strømdahl (far) og Trond Høvik (svigerfar) i *Hvem har æren*, regi: Kim Bjarke. Oslo Nye Teater 2017. Foto: Gisle Bjørnety

Humor mot æresrelatert vold

Hvem har æren utleverer det patriarkalske æresbegrepet som forårsaker vold og undertrykkelse av kvinner i muslimske samfunn. Kim Bjarke gjør sitt beste for å skjule hva det handler om.

Av Wenche Larsen

Hvem har æren? / Av Ibrahim Amir.
Regi: Kim Bjarke. Scenografi og kostymer: Milija Salovaara. Med bl.a. Terje Strømdahl, Trond Høvik, Pål Rønning, Petter Vermeli og Ine Marie Wilmann. Oslo Nye Teater, Centralteatret, 1. mars 2017

DEN KURDISKE LEGEN og dramatiker Ibrahim Amir, bosatt i Østerrike, har skrevet en svart satire om følgene av et pervertert æresbegrep i patriarkalske samfunn. En tvangsgifta kvinne har forlatt mann og barn for å rømme med kjæresten. Ektemannen har skutt kjæresten, og sammen med faren har han kommet hjem til konas foreldre og bror for å bestemme hva de skal gjøre med henne (hun har husarrest på soverommet). Fedrene beslutter at broren skal skyte søstera, som har brakt skam over familien, men sønnen nekter. Gjennom karikerte figurer og situasjoner avsløres dermed en hul, vulgær mannskultur basert på vold og kvinneundertrykking som

begrenser kvinners frihet, makt og seksualitet. Æreskodeksen brytes av sønnens opprør mot volden og konas undergravende, tause ulydighet og kroppsspråk.

Stykket er en middelmådig slapstick-komedi som skal ha blitt spilt med suksess i Wien og England. Karaktertegninga, det grove, seksualiserte språket og situasjonene tar kvinneforakten, volden og undertrykkelsen på kornet på stereotyp, satirisk vis. På Oslo Nye Teater har Kim Bjarke ønska å sette søkelys på den æresrelaterte volden mot kvinner som et samfunnsproblem. Scenografien er enkel, uten kulturelle markører. Vi befinner oss i en grå, sparsommelig møblert kombinert stue og kjøkken, og interiør, karakterer, spill og språk indikerer lavere samfunnslag. Komikken spiller på det hyklerske æresbegrepet og patriarkens vulgære, oppblåste selvbilde og hule autoritet, godt formidla av Terje Strømdahl. Hulheten og vulgarite-

ten avdekkes gjennom konflikten mellom faren og sønnen og svogeren. Det oppstår en komisk scene når politiet dukker opp etter klage fra naboene. Ting er dessuten ikke som vi tror. «Døde» sønner og elskere gjenoppstår og braser inn på scenen når vi minst venter det; datteren er ikke der vi tror, og det skapes kaos og kluss i æressystemet når de to fedrene ryker uklare.

Hvitt ensemble

Av frykt for å stigmatisere en minoritetskultur har Kim Bjarke valgt et hvitt ensemble. Det er ubegripelig at han ikke har benytta sjansen til å gi skuespillere med innvandrerbakgrunn disse rollene. Resultatet er at Oslos heterogene befolkning uteblir og humoren virker imot sin hensikt. Bjarke trakk veksler på antropolog Unni Wikan, APs Grorud-alibi Jan Böhler, et par skoleklasser og noen unge, muslimske kvinner som har markert seg i media som motstandere av sosial kontroll og æresrelatert vold. Da jeg så stykket var det likevel, til tross for at temaet berører mange, verken ungdommer eller folk med synlig bakgrunn fra muslimske land i salen, og det følte merkelig og kleint at jeg, som del av et hvitt, middelaldrende publikum, skulle sitte og le av noe som handla om problemer vi kjenner fra muslimske innvandremiljøer. Det var dessuten forvirrende at stykket ble spilt av hvite skuespillere. Det svekka troverdigheten og kritikken. Politiet snakker et fantasispråk som bare sønnen forstår. Dette er et morsomt bilde på hvordan situasjonen må fortone seg for en innvandrerfamilie som ikke forstår norsk, men poenget klæsjes med den hvite besetningen. Noe har altså gått feil, og jeg tror det er castingen. Grepene minner om fortidas hvite casting av svarte roller. Det er bare skokremen i ansiktet som mangler, som Shabana Rehman Gaarder uttrykte det.

I 2010 satte den norske kurderen Sadik Aziz Bawan opp *Pawanas kveld* på Studio USF i

Bergen med en blanda casting. Dette stykket, basert på en roman av kurderen Bakhtiar Ali, bosatt i Tyskland, tematiserer de samme problemene som *Hvem har æren*. Bawans oppsetning ble brukt som skoleforestilling, der elever fikk hjelp til å bearbeide egne erfaringer og holdninger for å ruste dem til å håndtere problemer i hverdagen. Som et slikt bruksstykke kunne *Hvem har æren* fungert. Ifølge Kim Bjarke skal den hvite besetningen signalisere at sosial kontroll, seksualisert vold og undertrykking av kvinner ikke bare er et muslimsk problem, og at det ikke har noe med religion å gjøre. Dette er mer tilslørende enn opplysende.

Under i 2015 belyste Cecilie Ore og Bibi Moslet Kim Bjarkes poeng på en bedre måte i operaen *Adam & Eve – A Divine Comedy* (se NSTT 2-3 2015). De retta fokus mot kjønnslemlestelse og andre typer vold og undertrykkelse av kvinner, men viste at de mono-teistiske religionene jødedom, kristendom og islam springer ut av samme patriarkalske kultur, og at tekstene fortsatt brukes som et redskap av menn til å underlegge seg kvinner og sikre kontroll over deres seksualitet og reproduksjonsevne. I Norge og Europa har vi, takket være opplysningstida og skillet mellom religion og politikk, lyktes forholdsvis godt med å temme religiøse og patriarkalske autoriteters makt, men også hos oss drepes, lemlestes og trues fortsatt kvinner av sine nærmeste – gjennom æresrelatert vold eller som følge av sjalusi og konflikt. Når teatret tar opp slike viktige temaer, må de imidlertid vise at kontrollen, volden og undertrykkelsen antar ulike former i ulike miljøer, ellers står de i fare for å tilsløre problemet og sementere holdninger snarere enn å avsløre uetisk og kriminell praksis og vekke samfunnet til handling.

Humor mot vold

Patriarkalske æreskulturer opprettholdes gjennom vold, trusler og

makt. Det avsløres i scenene der de unge etter tur slåss om pistolen og veksler om å rette den mot patriarken. Spillet regler endres ettersom hvem som kontrollerer våpenet. Plutselig er det ingenting i veien for at de elskende skal få hverandre, at datteren skal få sin frihet og at en kvinne (den forsmådde ektemannens elskerinne) har like stort krav på troskap som mannen. Det er imidlertid smartere å kjempe med humor enn pistol, og ingenting er så effektivt for å punktere autoriteten og det oppblåste selvbildet til en som har tilrana seg makt, som å le av ham. Det viste Shabana Rehman mullah-løft, Salman Rushdis *Sataniske vers* og karikaturtegningene. Grappa Queendom fra Nordic Black Theatre School, Lisa Tønne («Ali Reza») og Shabana Rehman Gaarder har vært pionerer i dette arbeidet, og Maja Løvland minte oss i forrige nummer av *Norsk Shakespearetidsskrift* om betydningen av svart islamsk humor i kampen mot sosial kontroll og undertrykking i dag.

Kim Bjarke har rett når han kritiserer storsamfunnet for å være passive i forhold til den tvangen, volden og frihetsberøvelsen som mange muslimske jenter og kvinner opplever. Det er et problem at venstresida, av frykt for å styrke innvandreufrihet, unnlater å støtte kvinner med innvandrerbakgrunn som kjemper for rettigheter vi selv tar for gitt. Manglende støtte tvang Deeyah Khan, Shabana Rehman Gaarder, Sara Azmeh Rasmussen, Kadra Yusuf og Amal Aden i eksil eller til selvpålagt taushet etter sjikane, vold, drapstrusler og karakterdrap. Vi burde ha støtta dem. Heldigvis er de fleste tilbake i den offentlige samtalen og flere jenter – og også gutter – med bakgrunn fra Afrika og Midtøsten står nå fram i kampen for frihet og likeverd. Ofte sparker minoritetskomikerne og kunstnerne også mot fordommer og diskriminering i majoritets-samfunnet. Dette bør vi lære av,

istedenfor bare å kritisere «de andre» og hovere over egen fortreffelighet, noe som forsterker den konservative radikaliserings og isolasjonen i enkelte miljøer.

Mer Bollywood

I tillegg til å støtte minoritetstjenene og -kvinnene, ønsker Bjarke å gjøre Oslo Nye Teater til «hele byens teater». Da kan han lære av tidligere teatersjef, Svein Sturla Hungnes og regissør Erik Ulfsby. I 2006 til 2008 satte Ulfsby opp *Fruen fra det indiske hav*, *Et dukkehjem*, *Hedda Gabler* og *Elektra* med skuespillere med innvandrerbakgrunn i de viktigste rollene. Aldri har jeg opplevd et så blanda publikum og så mye energi og kontakt mellom scene og sal, som i enkelte av disse oppsetningene. Bjarke kan videreutvikle dette konseptet, og han kan også lære av Sadik Aziz Bawan, som ikke bare har satt opp *Pawanas kveld* med blanda casting for skoleelever. Han har også satt opp Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* i en versjon der mannen framstiller en flyktning fra Midtøsten. Slik undersøker han hva som skjer med sjalusimotivet når det forflyttes til en annen kulturell setting. Selv om *Hvem har æren* er en middelmådig komedie, har den altså et stort potensial i kampen mot det patriarkalske æresbegrepet. I tillegg til å velge en casting som ikke tilslører hva stykket handler om, kunne stykket trolig ha fungert bedre med en ned-skalerting til en skoleforestilling eller en opp-skalerting til hovedscenen. Bjarke har i stedet satsa på en middelmådig produksjon på Centralteatret der alt hviler på teksten og skuespillernes prestasjon (som ikke kunne kompensere for hudens tale). Tenk om han i stedet hadde klaska til med en feit Bollywood-komedie eller arabisk såpe påkosta like mye ressurser, farger, musikk, stæsj og energi som i *Cabaret*, som spiltes på hovedscenen i samme periode som en antitese til *Hvem har æren*.



Åstaddikting av Eirik Fauske. Regi: Kai Johnsen. Det Norske Teatret 2017. Foto: Dag Jenssen

Åstad Åsta

Åstaddikting er en av de mest musikalske tekstene jeg har sett i år – men i en lite musikalsk oppføring.

Av Karen Frøslund Nystøyl

Åstaddikting / Av Eirik Fauske. Regissør: Kai Johnsen. Dramaturg: Ola E. Bø. Regiassistent: Eirik Fauske. Det Norske Teatret, Scene 3, 27. april 2017

DRAMATIKER EIRIK FAUSKE har en greie med tog. De to scenetekstene *LIVE*, *Sorgarbeid* og *Åstaddikting* har nesten identiske utgangspunkt: Øyne åpnes. Jeg'et sitter i et tog. Landskap farer forbi. Med Fauskes egne ord i åpningsscenene:

eg opnar augene

utanfor finst det skog
straumleidningar
eit slags flatt landskap

kor er eg?
er eg her?
er eg verkeleg her?

er vi i eit land?

alt fyk forbi

var det ein åker?
var det ein veg?
var det eit hus?

alt fyk forbi (*Åstaddikting*)

eg opner auge
eg sitt i eit rom som likner på
dette
utanfor togvindauguet finns det
skog

straumledningar
eit flatt landskap

er dette eit anna land?
er vi i eit anna land?
er vi ikkje i eit anna land?
var det ein åker?
var det ein veg?
var det eit hus?

alt fyk forbi (*LIVE*)

Sitter du lenge nok på et tog, kan det bringe deg inn i en helt egen lomme i livet der det eneste vesentlige blir hvordan skyformasjonene langsomt skifter på himmelen over det landskapet toget farer gjennom. Var det ein veg? Var det ein åker? er relevante spørsmål i det moduset. Både *LIVE* og *Åstaddikting* starter med tekst som befinner seg i et mellomrom. Tekstene rommer en form for bevissthet som forskyves. Noe kjent gjøres ukjent. Vissheten er sløret. Agnes

Kittelsen gir denne teksten et godt rom i *Åstaddikting* på Det norske teatret.

Tom. Ikke-tom.

Men det starter ikke der. En torsdag i april er 30-40 mennesker kommet for å se siste forestilling av *Åstaddikting*. Den tomme scenen er ikke tom likevel, rekvisitter fra flere andre Scene 3-produksjoner er stablet i et stillas på bakveggen. Her står tredemøllen og neonskiltene fra *Det er Ales*, treet fra *Sju dagar i august* og lampene til *Jakob og Neikob* stuet sammen på bakveggen. På sitt beste: levd liv pakket inn og øyeblikk stuet sammen og satt inn i en tilfeldig sammenheng. På sitt mindre gode: rot uten hensikt. For scenen i seg selv er et åpent rom, sparsommelig belyst.

Det er rytme som starter stykket: Lyden av hæler som treffer gulvet. Med bestemte skritt krysser Agnes Kittelsen scenegulvet og fortsetter bak publikumsamfiet. Ny runde. En til. Scenen blir mørkere for hver gang hun krysser den. Hun stopper opp. Flere skuespillere kommer inn, stopper, krysser, går, kommer. Unngår så vidt å treffe hverandre på den mørke scenen. En lysstråle ovenfra er en umulig veiviser i retningen de ulike karakterene har, men den gir i det minste litt lys.

Utvidede øyeblikk

Der *LIVE*, *Sorgarbeid* handlet om sorg, død og jakt på retning, er *Åstaddikting* en liten fortelling om en 17 år gammel ulykke og en større fortelling om livets vendepunkt. Åstauylykken i januar 2000 er ett av mange utgangspunkt i Fauskes poetisk oppbygde tekst, som nesten er av profetisk karakter i enkelte passasjer, særlig der ulykker beskrives. Teksten kan leses som en variasjon over møter, tilfeldigheter, katastrofer og varige øyeblikk. Summert opp er den en slags undersøkelse av noe avgjørende, noe som rammer og som ikke er planlagt. Øyeblikket ved

Åsta der tiden står stille. Bevegelsene rundt dette øyeblikket. *Åstaddikting* er en utvidelse av et slikt/slike øyeblikk.

Hvis jeg ber deg være et tog, er togrytmen garantert det første du griper til. I *Åstaddikting* er togets rytme parallellskrevet med hjerterytmen slik «du.dunk du.dunk du.dunk». Toget er det mest musikalske kollektive transportmidlet som finnes. Det ligger nært hjertets slag. På den mørke scenen blir denne bildedannelsen gjennom lyd essensiell. Rytmen kan, brukt godt, utvide scenens rom. Manuset har en åpen plass for denne bruken av musikk. Men det hangler, for rytmen har bedre plass i noen kropp enn i andre. Og virkemiddelet er heller ikke godt nok arbeidet frem. Synd, for det kunne hatt noe for seg.

Gi meg de brennende hjerter

I programteksten peker regissør Kai Johnsen på Grotowski og det fattige teateret (etter å ha brukt en stor del av den lille programbaksidene på å rose Robert Wilson og EDDA) – selv om scenografien gjør at det ikke nødvendigvis ser så fattig ut. Det fattige teaterets levende møte mellom skuespilleren og tilskueren står tilbake som kjernen sammen med en poetisk tekst som godt kan kalles fragmenter av historier. Hvor åpen er *Åstaddikting* for kommunikasjon med publikum?

På sitt beste skaper den sterke poetiske bilder: Et tog beskrevet som 86 hjerter som pulserer, hjerter som fyker gjennom trærne i snølandskapet. Men rytmen og musikaliteten for øvrig som forestillingen spiller opp til og som manuskriptet åpner for, får aldri helt ta en egen plass. Publikum blir aldri invitert inn i rytmen. Det som skjer der i mørket på scenen er på ett vis fascinerende, på et annet avvisende. Særlig inviterende til publikum er det ikke, tross rytme, klang og gjentakelser.

Men det kunne vært det. Gi meg de brennende hjerter, bare.



Nina Woxholt (Sofie) og Geir Kvarme (Otto) i *Sju dagar i august*, etter Brit Bildøens roman. Regi: Morten Borgersen. Det Norske Teatret 2017. Foto: Dag Jenssen

Den livslange sorga

Relevant og reflektert om korleis kvardag og parforhold er prega av sorga over å ha mista eit barn på Utøya, fleire år etter.

Av Elin Lindberg

Sju dagar i august / Av Brit Bildøen. Regi: Morten Borgersen. Dramaturg: Ingrid Weme Nilsen. Sceneansvarlege: Pelle Dengsø/ Trygve Ildahl. Kostymekoordinator: Tommy Olsson. Det Norske Teatret, scene 3, 20. mai 2017

EIT AV DEI første teatarbeida eg såg som tematiserte terrorangrepet 22. juli 2011, starta med at det låg ei mengd mobiltelefonar på scenen. Dei lyste, dei ringde. Skodespelarar tok opp ein og ein og leste dei autentiske meldingane. Det kollektive sorgarbeidet var i gang. Dette var på Dramatikens Hus i 2012, der studentar frå Kunsthøgskolen hadde jobba med devised teater under leiing av Trine Falch. *Sju dagar i august* startar òg med at ein mobiltelefon ligg einsam på scenen. Han lyser, det ringer og ringer, men ingen tar telefonen. Vi er effektivt blitt tatt attende til 22. juli 2011. Denne gongen er det berre

ei historie vi følgjer og vi går djupare inn i ho.

Samtidstraume

Framsyninga er bygd på Brit Bildøen sitt meisterstykkje av ein roman frå 2014. Boka fekk svært god kritikk og ho vann P2-lyttarane sin romanpris. Bjørn Gabrielsen skreiv i meldinga si av boka i Dagens Næringsliv: «Med *Sju dagar i august* har Bildøen klart kunststykket å kombinere samtids ubevisste endetidsforestilling med spenningar i parforhold på en måte som ikke virker tvungen eller synlig finurlig». Eg skriv gjerne under på denne vurderinga av boka. Brit Bildøen skriv om det største samtidstraumet vårt gjennom å skildre kvardagen til eit ektepar på ein empatisk og klok måte.

«Det er sant at sorga blir mindre med tida. Det er også sant

at sorga blir større. Ingen sørger på same måten. Sorga er noko ein deler berre ei kort stund. Sidan lever alle vidare aleine i si sorg», seier Sofie (Nina Woxholt). Ho mista dotter si, Marie på 15 år, på Utøya den 22. juli 2011. Sofie er gift med Otto som ikkje er far til Marie, men hadde eit nært og godt forhold til henne. Sofie er avdelingsleiar på Munchmuseet, Otto arbeider med flyktningar. Saman med Marie budde dei på Vestkanten, etter at ho blei drepen flytta dei til ei mindre leilegheit på Tøyen på Austkanten i Oslo. Dei ville prøve å bygge eit nytt liv på ein ny stad. Det middelaldrande ekteparet har alt dei treng, materielt sett, og dei sit godt i det når det gjeld kulturell kapital. Dei har eit passe sosialt liv der dei omgjev seg med interessante menneske – mellom anna Karin (Ellen Birgitte Winther) som er arbeidskollega av Sofie og terapeuten Lasse (Øyvind Berven). Sofie og Otto har faste rutinar som fungerer. Under det heile renn ei svart elv av sorg. Fredagane – vekedagen Marie døydde på – har dei eit ritual der dei kvar fredag bytter på å blande drinkar. Eit

tilsynelatande greitt påfunn for å dekke over at dei drikk for å kome seg vekk, drikk for å døyve, for å gløyme.

Symboltungt

Overflatehistoria er grei og tilforlateleg. Livet går vidare trass i smerta. Dei greier seg bra. Men det finst sprekkar – store og små. Verda deira krakelerer. I ei tilstand i eit liv der store kjensler regjerer – enten det er glede, forelsking, eller stor sorg, kan tinga rundt ein få ei anna meining enn ho ville hatt på eit anna tidspunkt i livet. Om burettslaget har tatt ei avgjerd om å sage ned eit tre du har hatt kjensler for, kan det kjennast ut som om ein fysisk del av deg blir saga av. Slik blir det for Sofie. Når nokon sagar ned det friske, unge treet som står utanfor vindauga deira, bringer det henne attende til tapet av den unge livsglade dottera. Eit flåttbit blir òg eit memento mori. Otto har hatt ein flørt med Karin. Det blir til ein trussel for ekteskapet. Vêret spelar òg med i dommedagsprofetien. Eit frykteleg regn, ein naturkatastrofe trugar. «Himmelen ligg som ein knyttneve over byen», seier Otto.

Tankane, minna og frykta til Sofie blir spela ut. Når ho slår på tv blandar nyheiter om ekstremvêret seg med minna om katastrofen då dotter hennar blei drepen. Medan ho er aleine i stova og tørker opp regnavatn frå golvet går det mørke forhenget bak på scena litt opp og eit par militærstøvlar kjem til syne – han lever i minnet hennar. Ho forbannar gjerningsmannen: «Du feigaste av alle feigingar! Du som skyt ungar bakfrå!»

Både Sofie og Otto går gjennom hendinga gong på gong for seg sjølve. Sorga er blitt ein einsam ting. Alle sorgjer forskjellig. Otto har alt for mange gonger tenkt på dei ulike fluktmoglegheitene Marie hadde på Utøya – kvifor sumde ho ikkje vekk frå øya? Kvifor gøynde ho seg ikkje betre? Kvifor fann ho ikkje ein stad han ikkje kunne finne henne? Var ho ikkje i stand til å ta riktig avgjerd?

Rolla som sørgjande mor

For Sofie blir rolla som sørgjande mor eit tema. Kor lenge godtek omverda at du sørgjer? Skal ho bry seg om kva omverda meiner? Ho går alltid i svart. Det blir kommentert. På jobben fortel Karin – som går i knallraude bukser – at ho blir kalla for «nonna» fordi ho er så streng og svartkledd. At Sofie jobbar på Munchmuseet fargar òg stykket. Edvard Munch mista stort sett heile familien sin, mange av bileta hans tematiserer nettopp sorga. Sofie blir ein levande svartkledd Munch-figur. Velmeinte råd om terapi blir òg ei påminning om korleis samfunnet rundt meiner du skal arbeide med sorga. Kan den sørgjande mora fleipe og le? Passar det seg for ei som har mista sitt einaste barn? Det ligg ein del føringar og rammer her, somme synlege, andre ikkje.

Vatnet

Otto dett i trappa medan han tastar på mobilen. Han får hjereneristing og brekk eit par ribbein. Eit heilt meningslaust og unødvendig uhell som blir ein slags triviell parallell til hendinga med dottera.

Rundt stykket, på same måte som rundt Utøya, er det vatn. Vatnet bles inn gjennom den opne balkongdøra. (I Bildøens bok er det hytta som er blitt full av vatn fordi dei har gløymd å stenge att ei dør.) Regnet og det fuktige, klamme augustvêret minner om julidagen i 2011, då det var det same vêret som i stykket. Og det er det same vêret som møter oss utanfor teateret denne dagen. Det er sommar, det er klamt og lummert. Denne parallellen hjelper til slik at historia trekkjer endå djupare inn.

Omarbeidinga av Bildøens roman fungerer godt. Stykket er blitt fin dramatik og framsyninga er vespela. Men sorgarbeidet er nok likevel ikkje heilt over med dette.



Fra *11 år* av Goksøyr & Martens. Hovedscenen på Det Norske Teatret 2017. Foto: Kim Hiorthøy

Titteskuffteater om selvmord

Kunstnerduoen Goksøyr og Martens fortsetter å utvikle sitt scenespråk. De ukonvensjonelle grepene skaper en emosjonell opplevelse av å være pårørende etter selvmord.

Av Ilene Myrann Sørbøe

11 år / Av Goksøyr & Martens. Regi/tekst: Toril Goksøyr og Camilla Martens. Scenografi og kostyme: Olav Myrvedt. Lyddesign: Fredric Vogel. Lysdesign: Ingeborg Staxrud Olerud. Prosjektet er utviklet ved Dramatikkens Hus. Det Norske Teatret, Hovedscenen 11. juni 2017

JEG SITTE PÅ et stillas fire meter over bakken og har på meg høretelefoner. Under meg er en fargerik skolegård med benker, klatrestativ og huske. *11 år* handler om etterdønningene etter turnjenta Aina sitt selvmord. Tilbake sitter de etterlatte med sorg, skyld, makteløshet og ubesvarte spørsmål.

Fugleperspektiv

Det er tredje gang Goksøyr og Martens benytter seg av fugleperspektivet, og jeg er spent på om det kommer til å fungere like godt denne gangen som det gjorde med *OMsorg* (2013) og *Fri* (2015). Etter flere publikumssuksesser i samarbeid med Nationalteatret, er det nå Det Norske Teatret som

har kastet seg over kunstnerduoen. Deres dokumentarteater belyser ulike temaer og hverdagsituasjoner. Intervjuer og observasjoner danner grunnlaget for scenetekstene og både skuespillere og amatører spiller i forestillingene deres. I *11 år* er 26 barn med å spille teater.

Moren (Julie Moe Sandø) og faren (Jon Bleiklie Devik) til Aina skal ha et møte med rektoren Maria (Agnes Kittelsen) og lærerinnen Live (Kjersti Dalseide). Det er først under møtet at publikum forstår hvorfor Maria og Live var så nervøse. Aina har allerede tatt sitt eget liv og nå planlegger skolen et arrangement i Ainas navn. Under stotrende formuleringer og høflighetsfraser skjuler det seg sterke følelser hos alle fire. Hva kunne ha blitt gjort annerledes? Hvem har ansvaret? «It takes a village to raise a child» sier et afrikansk ordtak. Men når det forferdeligste skjer peker alle på hverandre i håp om å lette på sin egen skyldfølelse.

Fugleperspektivet gjør noe med rollen min som tilskuer. Jeg føler meg som en kikker. Skuespillerne vier ikke meg noe oppmerksomhet, som om alt jeg ser ville ha foregått uavhengig av om jeg satt der eller ikke – kan det kalles titteskuffteater? Goksøyr og Martens har bakgrunn fra billedkunst og skolegården blir et slags levende lerret. Jeg bestemmer selv hvor jeg vil vie min oppmerksomhet. Med tidvis 30 mennesker på scenen er det mye å velge mellom.

Selve historien byr ikke på så mange overraskelser og situasjonene mellom karakterene er relativt forutsigbare. I en krangel mellom Live og kjæresten (Oddgeir Thune) spilles musikk over dialogen deres. Regigrepet forteller oss at vi ikke trenger å høre ordene for å forstå hva de sier. Gjennom dette viser duoen hvordan de selv jobber som teaterkunstnere: Observer hverdagsituasjoner!

Parallell dramaturgi

Gjennom høretelefonene hører vi de voksnes møte i klasserommet. Å få lov til å selv skape bilder av hvordan samtalen ser ut, er givende. Konsentrasjonen min er skjerpet. Jeg ser for meg gangen på min egen barneskole. Skrittene i marmortrappen, stolen som

skraper mot gulvet og rektorens nervøse kremting skaper et helhetlig, realistisk lydbylde. Jeg får følelsen av at dialogen er til bare for meg. Hadde den blitt avspilt fra en høyttaler, ville ikke den samme intimiteten ha vært der. Det er sjeldent jeg forholder meg til de andre tilskuerne. Salens fellesskapsfølelse er nesten fraværende. Vi opplever det samme, men jeg har ikke mulighet til å sanse de andres reaksjoner. Jeg er en ensom tilskuer, lukket inne i lydbylde, men med selvmord som tema er nettopp det meningen.

I skolegården under oss ser vi barna leke i gjenger, tilsynelatende ubekymrede og glade. Store deler av forestillingen har denne parallelle dramaturgien. Vi hører en situasjon og ser noe annet. Dialogen om Ainas minne farger det jeg ser; hvordan har egentlig gutten der nede i skolegården det? Både dialogen og leken er nedpå, realistisk, lavmælt. Musikken til Ane Brun, som Goksoyr og Martens også har brukt i andre forestillinger, har en sår og ru stemning. Brun sin salmeversjon av Joni Mitchells *Big yellow taxi* underbygger den sakte fremadskridende fortellingen: «... but you don't know what you've got till it's gone». Jeg tenker at forestillingen trenger *noe mer*; høyere konfliktnivå, råere musikk, følelsesutbrudd, men det toppe seg aldri helt. Ikke en gang når moren kjeffer på rektoren; så de ikke at Aina ble mobbet? Hvorfor gjorde de ikke mer?

Smitteeffekten

Der de tidligere har utforsket hverdags situasjoner; et foreldremøte i en barnehage og hendelser i parken, er *11 år* tematisk mer modig. Hvert år behandler helsevesenet mellom 4000 og 6000 selvmordsforsøk. Ca 530 mennesker tar årlig livet sitt i Norge. Hvert offer etterlater mange pårørende, ikke bare nærmeste familie. I *11 år* er det

først og fremst lærerinnen vi følger. Under møtet med foreldrene er det hun som knekker sammen i gråt. En skolestil som Aina skrev kan i ettertid tolkes som et selvmordsbrev.

Selvmord er et tema som må behandles varsomt og respektfullt. Et skam- og tabubelagt tema blir aldri renvasket om man ikke tør å synliggjøre det, men av frykt for smitteeffekten er det få som virkelig tør å ta tak i tematikken. Paradoksalt nok kan nettopp åpenhet og samtaler rundt temaet være første skritt i riktig retning for å motarbeide selvmordforsøk og -tanker. For de som ikke selv har hatt selvmordstanker, er ønsket om å ville ta sitt eget liv helt uforståelig. Det går imot vårt sterkeste instinkt; å overleve. Det uforståelige har ikke noe språk og i samtaler om temaet strekker ikke ordene til. *11 år* sitt scenespråk klarer å si noe om det å være pårørende. Forestillingen forklarer aldri hvorfor Aina tok sitt eget liv, men skildrer hver enkelt karakters konflikt med seg selv og spørsmålet – hvilket ansvar hadde jeg?

Mitt behov for *noe mer* blir tilfredsstillt på slutten av forestillingen med *noe annet*. En liten turnerske kommer inn i rommet til lyden av *Stabat Mater Dolorosa* av Giovanni Battista Pergolesi. Hun kler av seg til turndrakt, sprayer hendene med vann og smører dem nøysomt inn med kalk. De rituelle forberedelsene og musikken gir rommet en sakral stemning. Turnmanesjen stilles opp.

Gjennomgående har musikken til Ane Brun vært toneangivende for forestillingens stemning. Scenesettelsen har beveget seg sakte fremover. Dramaet ligger inni de ulike karakterenes følelse av maktesløshet over at en 11 år gammel jente har valgt å gi opp livet. Den følelsen smitter over på meg, der jeg sitter og ser ned på en ung turner i fri utfoldelse.



Thomas Bipin Olsen og Kingsford Siayor i *Eg ringar mine brør*. Hordaland teater 2017. Foto: Helge Skodvin, Hordaland Teater

Vitalt og vesentlig

(Samnanger): Med solid grunnlag i Jonas Hassen Khemiris *Eg ringar mine brør*, skaper Hordaland Teater helstøpt ungdomsteater med nåtidsrelevans.

Av Lillian Bikset

Eg ringar mine brør / Av Jonas Hassen Khemiri, oversatt av Maria Tryti Vennerød. Regi: Stian Isaksen. Scenografi: Bård Lie Thorbjørnsen. Lysdesign: Silje Grimstad. Lyd- og videoteknikk: Brynjar Vik. Hordaland Teater på Samnanger skule, 24. mars 2017

JONAS HASSEN KHEMIRIS tekst har mange lag. For mange, kan nok enkelte mene, men sannsynligvis er det nettopp dette som gjør at den når så godt frem til et ungdomsskolepublikum der modningsnivåene varierer. Om ikke absolutt alle oppfatter alle plan i tekst og i opptreden, kan alle kjenne igjen noe av det hovedpersonen Amor gjennomgår: Den ulykkelige forelskelsen. Vanskene i vennskapet. Irritasjonene over familien. Følelsen av ensomhet, usikkerhet, trøtthet og tvil. Erfaringene med, og forventningene om, rasisme. Terrorfrykten, overvåkningsfrykten og vissheten om at han, fordi han har en mørkere hudfarge enn det skandinaviske gjennomsnittet, er av dem som blir mistenkt når terror skjer. Skuffelsen og aggresjonen, rettet både mot egne svakheter og dumheter, og mot alle som behandler ham dårlig eller ikke forstår. Måten alle ubehageligheter blir tyngre når livet allerede er tungt.

Noen av ungdommene innser nok også at stykket kan sees både

som en psykologisk fortelling om ett enkelt menneskes vanskeligheter, og som en systemkritisk fremstilling av forskjellsbehandlingen i et samfunn. Kompleksiteten gjør *Eg ringar mine brør* rikt nok til også å være godt voksentheater.

Kommunikasjon

På Hordaland Teater har Thomas Bipin Olsen rollen som Amor. Da Det Norske Teatrets skuespilerskole Det Multinorske i 2015 satte opp stykket som eksamenforestilling, spilte han kameraten Shavi, selgeren og flere andre roller Kingsford Siayor nå bekler. Hordaland Teaters oppsetning er nærere i tonen, skarpere regissert og bedre timet enn studentoppsetningen var.

Amor er ressurssterk, men strever med å finne sin plass i livet. Olsen spiller rollen med stø kontroll. Han opptrer med en hverdagsnær direktethet, med en rolig og varm tilstedeværelse under, og i kontrast til, rollefigurens uro. Han viser frem rollefigurens sterke sider, samtidig som han formidler hvor overveldet Amor føler seg av alt det som skjer rundt ham, og av måten han behandles av menneskene rundt seg. Amor er ett av de mennesker som pleier å rydde opp og hjelpe til. Men hvem hjelper ham, når han trenger det? Hvem

ser det og hvem stiller opp når han nærmer seg sammenbruddet?

Med tilskuerne har Olsen den åpne kommunikasjonen Amor ikke helt får til med sine nærmeste. Han gjør betrakterne til fortrolige. Tilskueren blir inkludert i Amors fantasier, i hans treffende oppfatninger og i hans feiloppfatninger, i hans presise og i hans upresise observasjoner. Tilskueren får ta del i hans selvironi og i hans illusjoner, hans galgenhumor og hans frustrasjon. Det er publikum han deler det med, når han tenker på selvmordsbomberen og spør seg om det kunne ha vært ham.

Denne kombinasjonen av stødig nærvær og frynsete nervøsitet, fungerer som en ekstra påminnelse om hvor skjør en psykisk balanse kan være, og hvor små marginene kan være mellom det som går godt og det som ikke gjør det, den det går bra med, og den som sliter.

Kontakt

Handlingen er flyttet fra Khemiris Stockholm til Hordaland Teaters Bergen. Dels for å forankre fortellingen lokalt, og dels for å sikre at tilskuerne klarer å skille mellom de ulike birolleskikkelsene, brukes en veksling mellom vestlandsdialekter og andre talemål. Maria Tryti Vennerøds oversettelse er språklig stilbevisst.

Rollefigurene holdes dessuten fra hverandre gjennom presist utformet typetegning. Noen av dem er raske skisser, antydninger om noen få utvalgte egenskaper. Andre er detaljerte portretter. De formidles slik Amor ser dem, ikke nødvendigvis slik de ser seg selv, eller slik andre ville ha sett dem. Amor er ikke alltid en pålitelig forteller. *Eg ringer mine bror* er en subjektiv fortelling, og i flere av situasjonene fantaserer Amor, eller han lyver for seg selv. Olsen og medspillerne – Kingsford Siayor, Iselin Shumba og Madalena Sousa Helly-Hansen – opptrer med full visshet om dette. De lar Amors perspektiver farge stemnin-

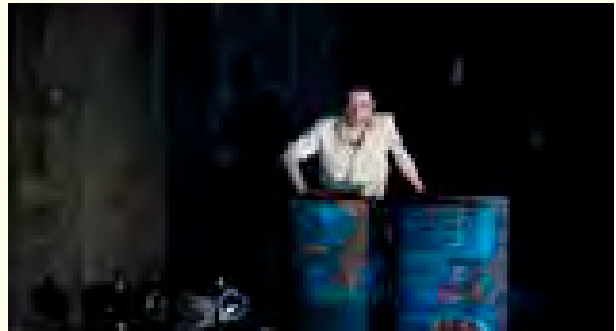
gene i scenene, fra sint (og morsom) karikatur i samspeillet med selgeren (Siayor), via trygg aksept i samspeillet med død bestemor (Shumba) til sår skam, trist lengsel og ubehagelig pågående grenseoverskridelse i samspeillet med venninnen som ikke ville være kjæreste (Helly-Hansen).

Gjennomtenkt

Overgangene mellom scener er raskt skiftende, slik Amors tanker er det. De skilles like fullt tydelig fra hverandre, gjennom forflytninger i scenerommet - en flate der vrakrester fra en utbombat bil ligger strødd. Dette er et sammenbrudd som i handlingen kan tolkes både konkret og metaforisk, som et bilde på Amors sinnstilstand, og samtidig et bilde på terrorforsøket som har skjedd. Den dominerende fargen er svart, med innslag av mørkt grått.

Publikumsamfiet er del av Bård Lie Thorbjørnsens scenografi, i en ramme rundt handlingen, med setehøyder som sikrer at alle tilskuerne til enhver tid har gode siktelinjer til det som skjer. Skuespillerne beveger seg innenfor rammen og i hjørnene av amfiet, og blikkhøyden forsterker den allerede nære kontakten mellom skuespillere og sal. I noen av scenene, der teksten ligger nær den Khemiri-kronikken som ble starten på hans arbeid med skuespeillet, søker Olsen blikkontakt med tilskuerne.

Nærheten og nyanserikdommen i spillet tyder på godt gjennomtenkt personinstruksjon, og skiftene i plassering vitner om veloverveide ideer om geografien i rommet fra regissør Stian Isaksen, som til daglig er skuespiller på Den Nationale Scene, og som fortsatt er nokså fersk i regissørrollen. En kan håpe at han vil få flere regjopp-gaver etter denne. *Eg ringer mine bror* er blitt innsiktsfullt og dynamisk teater, som både utfordrer og underholder tilskueren, og som gir nok å tenke på, underveis i visningen og etterpå.



Helge Jordal i *Førstereis*, regi: Lasse Kolsrud. Produksjon: Riksteatret og DNS. Foto: Magnus Skrede

Mestermøte

Godt gammeldags fortellerteater med en fortsatt fremragende skuespiller.

Av Elin Lindberg

Førstereis / Manus: Morten Lorentzen. Regi: Lasse Kolsrud. Scenografi: Carle Lange. Lyddesign: Espen Beranek Holm. Lysdesign: Morten Reinan. Produsert i samarbeid med Riksteatret og DNS. Oslo Nye Teater, Centralteatret, 18. mai 2017

FØRSTEREIS ER IKKE, som tittelen sier, ute for første gang – dette er tredje gang forestillinga er ute på turné etter premieren i 2011. Den er blitt spilt over hele landet. I Oslo spilles stykket på den lille scenen på det nokså loslitte og litt glorete Centralteatret. På scenen står et stillas, to store kasser, en søppelboks – eller et boss-spann som det vel heter på bergensk – og ei dobbel stolrekke – slike som finnes på blant annet flyplasser. På den bakre stolrekka ligger Helge Jordal. En stemme på spansk over høytaleren. Noe med Panama og at flyet er forsinka. Lyset er på i salen. Jordal reiser seg: «Jasså, dokker e frå Norge!» Som den nå pensjonerte sjømannen Martin, bosatt i Panama, er han både jovial, men også konfronterende. Martin har gode grunner for å være mistenksom overfor nordmenn, han har en historie om svik i bagasjen.

Barnehjemsbarn

Historien om Martin starter på Games guttehem i 1959. Han er

tyskerunge, moren kan ikke/vil ikke ta seg av ham. «Du var den medaljen eg satt igjen med etter den bedritne krigen», sier hun til sin sønn når han oppsøker henne som voksen. På guttehemmet blir Martin «banket, spyllt og rævpult». Læreren Sylen er verst. Martin er en smart gutt. Han stjeler identifikasjonspapirene til en eldre gutt, kommer seg som blindpassasjer på et godstog, i Bergen har han flaks og får seg hyre på en båt – M/S Gardanger. Han er femten år og har jobb som dekksgutt. Han er flink til å jobbe og blir etter hvert godtatt av resten av mannskapet.

Det er litt skillingsvisepreg over stykket, selv om den fiktive historien stort sett er ganske troverdig. Det er landlov i havnebyer med drikking og horer, det er julaften, gråt, gaver og savn, det er fellesskap og vaktørner om bord. For første gang blir Martin sett. Kapteinen framstår som en trygg farsfigur. I Rio de Janeiro forelsker Martin seg grundig. Kjærlighetshistorien er heftig og dramatisk og ender med arrestasjon. Og den fargerike historien fortsetter – Buenos Aires, tango, horer, pistoler. Durban, Suez, Kapp Horn, kneiper i St. Pauli i Hamburg der Beatles spilte på 1960-tallet. Selveste Rasmus – storstormen kommer – mannskapet frykter for livet, mens kap-

teinen er den eneste som står oppreist. Tømmer har satt seg i roret. Martin, som har vist at han er en god svømmer, dykker med slegge og spett og reparerer roret egenhendig. Han er en redningsmann, en helt.

Forførende og folkelig

Historien er altså veldig dramatisk – en skikkelig skipperskrone, men vi lar oss forføre. Vi lar oss rive med i alle kastene historien har. Grunnen til det er først og fremst at Helge Jordal er en fantastisk skuespiller og formidler. Han er høyt og lavt. Han beveger seg sprettent opp på broen og ned lederen. De følelsene han formidler beveger seg også i alle retninger, han ler og gråter, publikum berøres. Dette er god, gammel dags teatermagi. Vi løftes ut av hverdagen og inn i ei fortelling. Det hele er ująlete og rett fram.

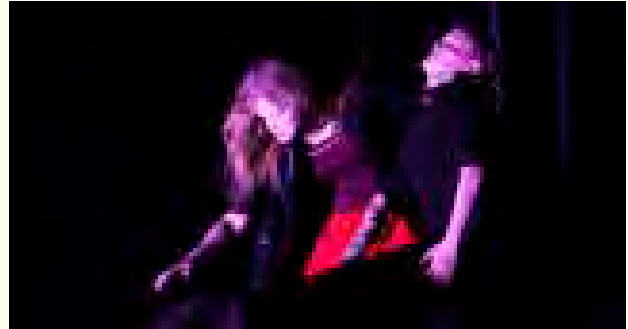
Centralteatret har en brokete historie. I dette bygget er det blitt spilt teater siden slutten av 1700-tallet. Det har vært et serveringssted som het Alhambra her – på folkemunne kalt «Ølhambra». Det har blitt brukt av NRK på 60-tallet, og som bingo-lokale av Olav Thon. Dette er fortsatt et folkelig sted. Publikum her er litt annerledes enn det for eksempel er på Black Box. Og *Førstereis* er ei folkelig forestilling. Her trenger du ikke forkunnskaper om hverken teaterhistorie eller filosofi. Men dette er likevel ikke bare lett underholdning. Historien er viktig. Den handler om norske sjøfolk – en nokså utdøende rase – og måten de har blitt behandlet på i etterkrigstiden. Og det handler om svik og utenforskap. Og ikke minst om hvordan det å reise til sjøs var en hard, men effektiv måte for unge menn som ikke fant seg til rette andre steder, å bli voksen og få seg et yrke på. Denne muligheten for ungdom er dessverre ikke der lenger – selv om vi har historier som beviser det motsatte. Samuel Massie – også bergenser som Jordal –

har en lignende historie fra i dag å berette.

Kunst

Historien om Martin – som førstereisgutt og som voksen mann – er absolutt underholdende, men måten den blir formidlet på gjør den også til kunst. Det er ikke det faktum at den spilles i et teater – en kunstinstusjon – som gjør det. Det er skuespilleren, teatermennesket som gjør dette til kunst. Helge Jordal gir oss den besluttsomme, unge barnehjems gutten som rømmer. Han er den usikre, hengslete, men lærevillige dekksgutten. Han gjør oss rørt som den store, trygge kapteinen som tar unggutten under sine vinger. Det er godt gjort å kun med ord ta oss med til en varm kjærlighetshistorie i Rio. Vi tror nesten på at den unge gutten var hallik i Buenos Aires også. Vi ler av den parodisk skravlete, bergenske taxi-sjåføren som bokstavelig talt snakker på inn- og utpust på bilturen helt fra Oslo til Bergen. Vi vemmes over Martins mor som han besøker for absolutt siste gang på 60-tallet. Alle i Jordals skikkelse.

Historien slutter der den begynte – på flyplassen i Panama. Her bor den gamle Martin nå. Han har en båt som han kjører turister ut til eksotiske øyer med. Det er stort sett backpackere og små grupper han frakter. Et rolig liv. Han har fortsatt sitt felleskap med folka han traff på M/S Gardander. «Glunten», opprinnelig fra Brønnøysund, driver en bar her. Martin har venner, han er avslappet. Men han venter på noen på flyplassen. Kjærlighetsmøtet i Rio har gjort at han har familie. Han skal treffe den for første gang. En lykkelig slutt for Martin. Og et godt og varmt møte med en fargerik fortelling, men først og fremst med en mester i skuespillerfaget. Det er bare å bøye seg i støvet. Og det er godt gjort, og profesjonelt til fingerspissene, å holde en slik enmannsforestilling så levende og vital etter så lang tid på veien.



Spøiler av Berstad/ Wigdel/ Helgebostad. Black Box teater 2017. Foto: Simen Dieserud Thornquist

Ømhet i bråket

Er det mulig å holde fast i hverandre når man kan vente å bli blåst i lufta nesten når som helst?

Av Hedda Fredly

Spoiler / Koreografi og utøvere: Ida Wigdel, Ingeleiv Berstad og Kristin Ryg Helgebostad. Lyddesign: Per Platou. Lysdesign: Elisabeth K. Nilsson. Kostymedesign og scenografi: Thale Kvam Olsen. Dramaturg: Melanie Fieldseth. Produsent: Gulli Sekse. Co-produsent: Black Box teater. Urpremiere 22. februar på Black Box teater

NÅR DU ER på konsert med høy musikk du ikke liker er sjansen for å skade hørselen større enn om du liker musikken. Altså: Om du «skutter deg» blir hørselen lettere skadet enn om du lar deg rive med. Dette er overførbart på trioens Wigdel/Helgebostad/Berstads nyeste forestilling *Spoiler*.

«Støy» er tema for forestillinga; som det heter i programteksten «Støy er ikke unntaket; det er utgangspunktet.» Min forståelse etter å ha sett forestillinga er at det her er snakk om *støy som utvidet begrep*: sider ved det menneskelige som gjerne er uønsket, forsøkt dempet eller stengt ute. I *Spoiler* blir dette åpnet for, lyttet til og framelsket – for å se hva som skjer. Støy oppfattes gjerne som «uønsket lyd»; noe som er irriterende, trettende og reduserer konsentrasjonsevnen og oppmerksomheten. Men kunstnerne bak *Spoiler* undersøker altså et omvendt syn på det – nemlig støy som noe potensielt fruktbart.

Strippebule

Selv om det skal handle om ulyd, begynner det hele i stillhet. Når scenelyset tennes står danserne Ida Wigdel, Kristin Helgebostad og Ingeleiv Berstad i frys i bakovertente, lett forkrøpla stillinger. Scenelyset er rødt som i et mørkerom eller ei stripebule. De svarte sceneteppene er tilsynelatende uvørent hengt opp med hvit maletape, og teppene «renner» tungt utover scenegulvet. De tre danserne er hvite i ansiktet, har svarte linser og *grillz*, til dels fillete white trash-antrekk og fett hår. Alles mimikk holdes i starten i et stivnet duckface. De er som en slags rosablogger-zombier der de etter hvert begynner å slepe seg rundt oppå det kveilende sceneteppet.

Mye av formspråket minner om trioens forrige forestilling *Jordjenta*, blant annet den litt trashy og sammenraskede framtoningen i sminke, hår, kostymer og scenografi. Etter hvert viser det seg at kontrastene mellom å holde igjen og «ta fullstendig av» på scenen, bruken av strobelys og den gjennomsyrende viljen til å leke og eksperimentere som var så dominerende i *Jordjenta*-forestillinga også gjør seg gjeldende i *Spoiler*. Man kan si trioens med disse to

forestillingene har skapt sin egen *greie* – kanskje sin egen sjanget?

Meditativ

Lydene som høres i scenerommet i startscenen av *Spoiler* gjør en usikker på om det er diegetisk/naturlig lyd fra rommet eller nabo-rommene på teatret vi hører, eller om de er «villet» og spilt scenelyd: svak pianoklimpring, knepp fra publikumsstolene, susing fra lufteanlegg og vind, etc. Vissheten om at forestillingen skal handle om støy kombinert med det stillestående scenebildet gjør meg vår og oppmerksom på disse dagligdagse lydene – og jeg opplever det som publikum blir smittet av en slags mediativ tilstedeværelse. Vi henstilles til å være lydhøre og sensitive.

Så begynner danserne saaktede å bevege enkelte kroppsdeler. Samtidig akkompagneres rommets lyder gradvis av et lydspor preget av plutselige hanegal, båtorn, lave skrik og annet, som danserne både spiller på eller tilsynelatende velger å overhøre. Selv om det stiliserte preger scenebildet kan man ane en sterk lydhørhet utøverne i mellom. Deler av bevegelsesforløpene er improviserte, og disse skaper en spenning og sensitivitet som smitter over på publikum og forsterker vår oppmerksomme lytting.

Den seige, formelig slimete åle-seansen i starten kulminerer i en øm omfangelse. Og mens de tre danserne står og klamrer seg hengivent til hverandre, kommer det første klare bruddet med lyd-kulissene som kun «bakgrunnsstøy»: Brått og brutalt kjøres et mørkt metallriff på full blast. Men de tre på scenen blir stående tilsynelatende uberørt av lydskiftet, fortsatt like kjærlig omfavnende.

For meg blir dette et bilde på om ømhet kan eksistere også under brutale vilkår; går det an å holde fast ved det ømme også i en bråkete virkelighet? Det er iallfall lett å la tankene gå dithen i disse terrortider. Er det plass for kjærlig-

het og mulig å holde fast i hverandre når man kan vente å bli blåst i lufta nesten når som helst?

Mordersnegle

I første del oppleves energien på scenen som veldig kontrollert og igjenholdt, selv om det er improviserte partier og selv om utøverne utviser en tydelig sensitivitet mot medspillerne og, delvis, publikum. Det litt forknytte preget kommer av at bevegelsene for det meste er seige og langsomme (kun avbrutt av enkelt-sprell). Men gradvis slipper det kontrollerte og tilbakeholdne taket, og det som skjer på scenen blir mer løssluppet og ekstrovert. Det ene vittige påfunnet avløser det andre samtidig som tempo og intensitet gradvis øker.

Et av høydepunktene er når Ingeleiv Berstad med et utfordrende blikk rettet rett mot publikum blåser opp ballonger helt til de sprekker, mens Ida Wigdel holder en slags grindcore-monolog i bakgrunnen («Nå må du passe deg, Ingeleiv!») og Kristin Helgebostad under det svarte sceneteppet sniker seg som en mordersnegle innpå Berstad og ypper til en kamp på liv og død. Når Berstad etterpå «gjennoppstår» i kulisene, får det hvitmalte ansiktet hennes litt i utkanten av scenebildet meg til å tenke på Nosferatu fra stumfilm-grøsser-klassikeren. Slik Berstad står stille og stirrende mot de andre på scenen er det både skummelt og komisk på en gang, akkurat som i filmen. Samtidig har Helgebostad fått på seg paljetter og spurter ekstatisk og glitrende rundt scenegulvet.

Kanskje gir jeg her for mange, nettopp, spoilere, men hele forestillinga er full av slike overflodspartier.

Harry og generøst

I *Jordjenta* var enkeltscenene kanskje enda mer slående, her er det mer selve tumlingen og leken som får fokus. Jeg skrev den gangen at utforskingen på scenen av «det heslige» opplevdes veldig frigjørende. *Spoiler* har noe av den

samme effekten. Den domineres av åpen og nysgjerrig lekenhet, som tilsynelatende gjør aktørene rede for det som kan oppleves som aparte. Slik klarer de å spille med og drives nesten helt inn i ekstasen.

Hvorfor tittelen *Spoiler*? En «spoiler» blir gjerne forstått enten som en plastdings som er med på å bedre den aerodynamiske effekten til biler (ofte brukt som ren pynt på rånebiler), eller som en tekst som gir vekk for mye av handlingen i omtalen av en film eller et teaterstykke, og dermed reduserer gleden ved å oppleve verket for første gang. Kombinasjonen av disse betydningene – en typisk markør for noe Harry, å hindre friksjon av det uventede, og det generøse i å gi vekk for mye – gir fin mening til det forestillinga tilbyr.

Tillit

På «Afterwords» med de tre danserne + lyd- og lysdesignerne etter premieren på *Spoiler* på Black Box teater, spurte moderatoren om i hvilken grad kunstnerne forholder seg til begreper som «vakkert» eller «stygt». På dette svarte de «Vi er nok ikke så interessert i det, men heller i hva som er interessant og gøy».

Dette gjennomsyrrer hele forestillinga – det som er gøy. Og det gøyale oppstår i den smittsomme viljen til å leke, i timingen mellom aktørene og mellom dem og lyd- og lyseffektene, i tilliten og intuitiviteten som preger samspillet på scenen, i oppfinnsomheten, og i hvor besnærende det virker å ha lekekamerater og samarbeidspartnere som er totalt åpne og tilsynelatende blir med på alt du foreslår, samme hvor banalt, hysterisk eller vulgært det er. Å vise at dette *går an* er vel et så knallgodt budskap som noe. Jeg synes faktisk det sier noe om hva medmenneskelighet kan være: Hva tåler vi av det uventede og det opprinnelig uønskede i tilværelsen? Hvor mye støy utstår vi? Sannsynligvis tåler vi det mye bedre om vi bare gir oss hen.

Teater om Marc Dutroux-saken

Milo Rau med kontrollert dokumentarforestilling om belgisk barnemorder, med barn som utøvere.

Av Ilene Myrann Sørbøe

Five easy pieces / Konsept, regi og tekst: Milo Rau. Scenografi: Anton Lukas. International Institute of Political Murder og CAMPO. Black Box Teater, Store scene 8. juli 2016

MILO RAU OG hans teaterkompani (International Institute of Political Murder) er kjent for intense, dokumentariske forestillinger med omfattende bruk av multimediale virkemidler. Internasjonale historiske og sosiale konflikter har vært temaet i tidligere produksjoner. I *Hate radio* (2011) iscenesatte han rollen til radiostasjonen RTML under folkemordet i Rwanda. Denne gangen ble IIPM invitert av det belgiske kunstsenteret CAMPO til å lage en forestilling med barn som utøvere.

Marc Dutroux-saken

Five easy pieces handler om den belgiske barnemorderen og voldtektsmannen Marc Dutroux. I 1996 ble han dømt for kidnapping, tortur og seksuelt misbruk av seks jenter og drapet på fire av dem.

Syv barn i alderen åtte til tretten år sitter på gulvet og venter tålmodig på at publikum skal sette seg. En gutt (Maurice Leeman) skiller seg ut. Han er tydelig sminket og håret under capsen er farget grått. De andre er usminkede og kledd i



International Institute for Political Murde og Campor: *Five Easy Pieces*. Konsept, regi og tekst: Milo Rau.

svarte bukser og hvite skjorter.

Forestillingen starter med en slags audition der dramalæreren deres (spilt av den eneste voksne på scenen, Peter Seynaeve) stiller dem ulike spørsmål og noterer svarene. Han sitter bak en pult og snakker inn i det oppstilte kameraet foran pulten. Ansiktet hans prosjiseres direkte på et stort lerret som henger over scenen. Læreren lar seg ikke sjarmere så lett, men det gjør publikum. Elle Liza Tayou synger John Lennons *Imagine* for oss. Trekkspillentusiasten Willem Loobuyck flørter med salen. «Imagine you were a mother and your child was kidnapped, what do you feel?» spør læreren. Et frampek om denne dramatisens alvor. Den såre klangen fra Erik Saties *Gymnopédie* fyller rommet.

De fem ulike scenene omhandler Dutroux og hans ofre. Noen av scenene spilles dobbelt. På lerretet vises fem voksne skuespillere utendørs i en begravelse og på scenen står barna i identiske kostymer som de voksne. De gjør nøyaktig det samme som sine eldre kolleger på filmen. Det er både fint og komisk. Mannen omfavner kvinnen samtidig som gutten omfavner jenta. Ekteparet begraver sin datter, og de to barna på scenen er så alvorlige i hele sin væremåte at de klarer å formidle sorg. Omfavnelsen er så voksen i sitt uttrykk og handlingen er så regissert at jeg blir bevisst min

egen forventning til hvordan en slik situasjon skal formidles. I det ligger det komiske.

Det er uvanlig å se barn spille teater om voldtekt, mord og det å miste sitt barn. Man kan la seg provosere av forestillingen. Burde ikke en åtteåring skånes for slikt? Prøveperioden varte i fem måneder og produksjonen hadde psykologer tilstede hele veien. I en scene spiller Rachel Dedain en jente som holdes fanget i et kjellerrom. En miniscene med en seng på, trilles inn. Rachel setter seg i sengen og kameraet stilles opp. Dramalæreren, som også fungerer som filmregissør, ber Rachel om å kle av seg. Først gjør hun det ikke. Det oppstår en ubehagelig stemning. Selvfølgelig er det meningen at hun skal gjøre det motvillig, men hvor går grensen for at jeg som tilskuer reagerer på handlingen barneskuespilleren får? Iført bare truse spiller Rachel et av Dutrouxs ofre som hilser til sine foreldre. Kameraet er nært på så ansiktet med de store øynene dekker hele lerretet. Hun forteller om det mørke, kalde kjellerrommet, alle insektene og den råtnete maten. Innimellom tar han meg med opp på et annet rom og presser seg inn i meg, forteller hun. Han har sagt at foreldrene hilser og ber henne om å «find the sex fun.»

Du ser et barn spille et barn som spiller et kidnappet barn låst inne i en mørk kjeller av en vold-

tektsmann. Lagene er mange. Forstår barnet situasjonen karakteren hun gestalter befinner seg i? Hva betyr «find the sex fun» for skuespilleren på åtte år? Hun må jo ha lært hva det innebærer for karakteren sin.

Imponerende

Five easy pieces er også tittelen på Stravinskij's pianolære bok for barn. Innsatsen, konsentrasjonen og alvoret til de syv barna er beundringsverdig. Barna har lange monologer og er teknikere i skiftene. De er så dyktige at forestillingen, på tross av temaet, ikke bare er grusom og tragisk. Man blir imponert.

Publikum er vitne til en autoritær regissør som krever tårer fra Pepijn Loobuyck når rollen hans skal fortelle om dagen da datterens kropp ble funnet. Pepijn får det ikke til. Regissøren gir ham en tårekrem. Situasjonen er morsom fordi den manipulerende og arrogante holdningen til regissøren er spill, men hvordan oppleves den egentlig for Pepijn? På den måten reflekterer forestillingen over hva det kan innebære å lage teater med barn samtidig som barna gjennom spill lærer hva det vil si å være voksen. Gjennom arbeidet har de uunngåelig måttet lære om tap, sorg, frykt og desperasjon.

Kontroversiell

I et intervju snakker Milo Rau om

Ducroux-saken som en kartlegging av belgisk historie: Relasjonen mellom Belgia og Kongo etter kolonitiden (Ducroux vokste opp i Kongo), nedleggelsen av gruveindustrien i Charleroi (hvor han utførte sitt første mord) og ulike politi- og rettsvesenreformer (det var store protester mot måten rettsvesenet behandlet Ducroux). Disse forholdene kom ikke over i iscenesettelsen. På en måte står forestillingens virkemiddel, barna, i veien for at forestillingens overordnede tema, Marc Ducroux-saken, blir tydelig.

Man kan spørre seg hvorfor Milo Rau valgte å lage en forestilling om en barnemorder når utgangspunktet var at barn skulle spille alle rollene. Deres personlige møter med døden er begrenset. Winne Vanacker har sett en død fugl en gang. Polly Persyns gullfisker døde fordi hun glemte å rense akvariet. Allikevel har de alle tanker og idéer om livets slutt som, på tross av deres mangel på livserfaring, viser en slags forståelse.

Provoserende eller ikke, *Five easy pieces* er kontroversiell. Jeg opplever at Milo Rau ønsker å vise oss forholdet mellom livet og døden, to ytterpunkter, ved å iscenesette ung uskyld i møte med virkelighetens brutalitet. Et møte som ikke er unikt å se på en teaterscene, men som i denne iscenesettelsen blir unik fordi det vi ser er ekte. Barna er unge og historien er sann.

«Døden gjør livet meningsløst fordi alt vi noensinne har strevd for, opphører med den, men den gjør livet meningsfylt fordi dens nærvær gjør det lille vi har av det, umistelig, hvert øyeblikk kostbart.» skriver Karl Ove Knausgård i *Min kamp 2*. Som mennesker er vi klar over vår egen eksistens og dermed også dens hovedpremiss: Vi skal alle dø. Dobbeltheten i sitatet er således en erkjennelse som alle for eller siden kommer til å erfare, spørsmålet er: Når er tiden inne? Det fikk forestillingen meg til å reflektere rundt.



Johanna Mørck, Sara Fellman, Bjørnar Lisether Teigen og Lars Melsæter Rydjord i *Helvete er de andre*, tekst og regi: Eline Arbo. Teatret Vårt 2017. Foto: Arild Moen, Tingh

Om Sartre var Pirandello

(Molde): Fire skuespillere søker et konsept. De finner det i ikke å finne det.

Av Lillian Bikset

Helvete er de andre / Tekst og regi: Eline Arbo. Musikk av: Thijs van Vuure og Britney Spears. Scenografi: Juul Dekker. Kostymedesign: Sarah Nixon. Maskør: Cårejånni Enderud. Lysdesign: Finn Landsperg. Lydteknikk: Jonas Høgseth. Teatret Vårt 30. mars 2017

«DET TRENGES INGEN glør: Helvete, det er de andre», sier Josef Garcin i Jean-Paul Sartres *For lukkede dører*. Han, Inès Serrano og Estelle Rigault er døde. De har kommet til helvete og er tvunget til å dele rom. I samtalen med hverandre tvinges de til selvkonfrontasjon.

I Eline Arbos Sartre-samplende komedie *Helvete er de andre* handler det lite om selvkonfrontasjon, mye om selvkonstruksjon, og aller mest om konseptkonstruksjon med det formål å skape teater. Til et visst punkt følger Arbo handlingsgangen i *For lukkede dører*, med egenutformede erstatningsscener og samtidsforankrede temaskifter for å kunne gjøre oppsetningen til en teater-om-teater-komedie med spiller-det-noen-rolle-om-vi-spiller-roller-diskusjoner. Resultatet er underholdende og lett tilgjengelig, men dypt går det ikke.

Meta-meta

At teatret i teatret er en favoritt-

metafor for livet, og at rollespill i teatret kan symbolisere rollespill utenfor, er velkjent. Dette er også et sentralt premiss for *Helvete er de andre*. Ved start kommer tre av skuespillerne – Sara Fellman, Johanna Mørck og Lars Melsæter Rydjord – frem foran teppet. De spiller nå rollene som skuespillerne Sara, Johanna og Lars, som alle er karikerte typer: Aggressiv lesbisk punkefeminist, overfølsom overklasseprivilegert pyntedukke og selvhevdende pretensøs hipstermann. Med andre ord tilsvarer de Sartres persongalleri, bare tilpasset moderne trender.

De tre forklarer, med stor omstendelighet, utagerende sinne og voldsom gråt, at de ikke kan spille *For lukkede dører* i kveld. Angivelig mangler de rettighetene. I stedet begynner de å gjenfortelle Sartres innhold. Det gjør de omtrentlig, subjektivt vinklet, med vekt på markedsføring av egne talenter og egen innsats, og med intens kiving om oppmerksomheten seg imellom. Hver betoner sin rollefigurs betydning. Lars fremhever Josef, Sara Inez (dette er stavemåten Teatret Vårt har valgt), og Johanna Estelle. Deres gjenfortelling går gradvis over i en ivrig av-og-på-gjennomgang

av utvalgte scener, fortsatt dels gjenfortellende, dels utspilt, med stadig nye avbrudd for kjekling de tre imellom.

Situasjonen kan minne om en prøveprosess før forestilling, der rollefigurene er kunstnerparodier, men valgene er mer gjennomtenkte enn som så. Kjeklingen har tre hensikter: Den synliggjør konkurransen om publikumsoppmerksomheten, den klargjør tankegangen bak fremstillingen, og den antyder oppdateringsmuligheter for Sartres tanke og fortelling.

Å bli sett

Underholdningen i *Helvete er de andre* ligger i stor grad i kampen om oppmerksomheten, og i måten de tilsynelatende undervurderer medspillernes og tilskuernes forståelsesevne, samtidig som de overvurderer seg selv, sine evner og sin betydning. Lars-Josef, Sara Inez og Johanna-Estelle snakker stadig forbi hverandre. Ingen av dem viser interesse for det de andre har å si. Irritasjoner, det er de andre.

Med dette gis tilskuerne anledning til å ligge minst ett erkjennelsessteg foran rolleskikkelsene. Publikum kan trekke sine egne paralleller mellom det som vises, det som blir gjenfortalt og det de selv kjenner til av Sartres filosofi, men fremgangsmåten gjør også diskusjonene noe overfladiske. De doble rollefigurene er alle formet som selvsentrerte, pompost oppblåste personer, men fordi forutsetningene for denne spesifikke teateroppsetningen gjøres til et så sentralt tema, blir også *Helvete er de andre* til selvsentrert teater. Det er som om regissør og manusforfatter Arbo tror at en liksom-debatt om eget konsept, egne arbeidsmetodikker og forutsetningene for skuespillernes arbeid i dette enkelte prosjektet er mer interessant for tilskuerne enn formidling av mer allmenne tanker om selvet, identiteten, andres forventninger, konvensjoner og egne – frie eller ufrie – valg.

Speilkabinett

Skuespiller-skikkelsene diskuterer om Sartres ideer i dag er gammeldagse eller om de fortsatt har relevans, men hva ideene gikk ut på, blir nokså lettbehandlet. Det skal nok ha komisk virkning at rollefigurene ikke helt vet hva de snakker om, men konsekvensen er at diskusjonen vrir mot allerede svært kjente debatter om selvpresentasjon og selvbildepåvirkning i sosiale medier. Prestasjonskultur, poseringskultur og popularitetskonkurranse-kultur karakteriseres både i ord og i handling. Selvsponeringsteknikkene er mange: Avledning, overdrevne emosjonelle utbrudd, selvros, liksom-provokative påstander og selvscenestettelse som følsom, innsiktsfull, politisk bevisst og så videre. Ofte posisjonerer skuespillerne seg for å fange publikumsblikket fra den som sist hadde det. Skiftene mellom hvem som er i sentrum for oppmerksomheten stemmer overens med skifter i Sartres tekst, og både i de Sartre-nære scenene, og i metascenene har scene-for-scene-strukturen paralleller i *For lukkede dører*. Om publikum som helhet oppfatter dette, er mer tvilsomt.

Når fjerde skuespiller, Bjørnar Lisether Teigen (i rollen som Bjørnar, i rollen som vert) langt uti forløpet entrer scenen, mens han later som han ikke er orientert om hva som forut har skjedd mellom de øvrige tre, spres ytterligere tvil om forutsetningene for forestillingen. Dette blir et vendepunkt, i det at de øvrige tre omsider begynner å opptre som om de lytter til hverandre, men fremdeles har konseptdiskusjonen den dominerende plassen.

Juul Dekkers scenografi er på en og samme tid en showtrapp og et speilkabinett, med vinkler som får den til å ligne et riktig gammeldags trekkspillformet fotoapparat. Fem firkantede rammer med neonlys i skiftende farger rammer inn området, og er det som skaper variasjon i bildet.



Reidun Melvær Berge og Kyrre Eikås Ottersen i *Privattimen*, regi: Bentein Baardson. Sogn og fjordane teater 2017. Foto: Sogn og Fjordane Teater

Når komikk og kritikk kolliderer

(Sogndal): Det er ikke lett å skille mellom voldskomikk og voldskritikk i Sogn og Fjordane Teaters *Privattimen*.

Av Lillian Bikset

Privattimen / Av Eugène Ionesco, oversatt av Svein Selvig. Regi og scenografi: Bentein Baardson. Lysdesign: Krystian Myska. Sogn og Fjordane Teater i Sogndal Kulturhus, 28. mars 2017

HVOR TILVENNET ER VI ikke å se vold mot unge kvinner? Underholdningsvold, seksualisert vold, i film, tv, krimlitteratur. Hun, den unge og helst også attraktive kvinnen, er et yndet offer.

På Sogn og Fjordane Teater er Eugène Ionescos *Privattimen* enda et eksempel på slik vold. Er det samtidig voldskritikk? En kan nok gå ut fra at det er ment som det, men om det oppfattes slik, er et spørsmål det ikke finnes bare ett svar på.

Uhyggelig karikatur

Allerede før noen av aktørene er kommet til syne, signaliserer lydefektene komisk uhygge. Gjennom lange, dype ekko forsterkes lydene av banking på dør og stemmer fra ennå usette personer. Tilskueren ser den eldre kvinnen først. Kjersti Fjeldstad er kledd i svarte posete klær i lag på lag. Hun er bleksminnet, og huden står i kontrast mot en grotesk mørk munn.

Den neste som gjør entré er den unge kvinnen, *privattime*-eleven og offeret, pertentlig antruk-

ket i foldeskjørt, bluse og en strik-kejakke som er kneppet helt opp til halsen. På føttene har Reidun Melvær Berge ankelsokker og sko med remmer. Håret er flettet og med sløyfer, huden blek, leppestiften bare litt mørkere enn naturlig farge. Hele fremtoningen peker mot ungdom. Hun virker fjorten, kanskje, eller femten, pikeaktig og dukkeaktig, noe som gjør opplysningen om at hun skal ta en «universell doktorgrad» enda mer uvirkelig. Hun er utstudert smilende, nervøst innsmigrende, anstrengt høflig og søt.

Mannen kommer sist, læreren og maktmisbrukeren. Kyrre Eikås Ottersen er, som Fjeldstad, helt svartkledd. Antrekket er forsoffent. Dressen er litt for vid, slipsknuten er i ferd med å løsne i brysthøyde, skjorten er krøllete og nesten åpen, over en t-skjorte. Utover i opptreden, etter hvert som lærerens oppførsel eskaleres, blir skjorte, jakke og bukse gradvis mer tilgriset av kritt.

Absurd presisjon

I det meste av *Privattimen* er lærer og elev alene på scenen, i en stadig mer truende ballett av angrep og avledningsforsøk. Den eldre kvinnen lurer i bakgrunnen, nysgjerrig spionerende. Publikum gis inntrykk av at hun kanskje kan

komme til å gripe inn, men dette inntrykket innfris naturligvis ikke.

Studiekammeret er et torturkammer, og mellom lærer og elev stiger aggresjonen. Hans aggresjon, først og fremst, hun forsøker lenge å skjule sin. Han beveger seg brått og uforutsigbart. Plutselig roper han sint. Han jukker mot møbler og tegner kjønnsorganer på de grå veggene. Han griper tak i eleven, stadig mer voldelig. Ingen av hennes strategier for å unnsnippe – smiger, mildhet, trass, å lyve på seg tannverk, aggresjon – virker. Han har makten, og han bruker den.

Spillet er samstemt, stilsikkert, fysisk presist og musikalsk koreografert. Replikkene fremføres i hurtig tempo og med høyt tempoerament. Intonasjonen er bevisst og variert. Som i utsagnet «eg har tannverk», som Reidun Melvær Berge kommer med mellom 30 og 40 ganger, og som hun viser at hun kan gi tone av blant annet lettelse, triumf, forvirring, redsel, klage, ydmykhet, bønn, sinne, trass, frustrasjon, utålmodighet og appell – uten at noe av det endrer lærerens holdning.

For ungdom

I sitt infomateriell omtaler Sogn og Fjordane Teater *Privattimen* som «eit angrep på eit undertrykkende skulesystem med totalitær lærer-autoritet», og som «eit intenst og tankevekkende stykke som stiller spørsmål ved meningsløysa ved dei tillærte og undertrykkende verdiane våre». «Både lærarar og elevar vil kjenne seg att», lover teatret. La oss for all del håpe at ingenting av dette stemmer. For undertegnede er det i alle fall vanskelig å se forbindelser til dagens skolesystem både i forestillingen og i Ionescos tekst. I stedet oppfatter jeg *Privattimen* som en beskrivelse av dynamikk og mekanismer mellom overgriper, offer og medhjelper.

Forestillingen – som i tillegg til åpne visninger gjennom Sogn og Fjordane Teater også vises for

videregående skoler innenfor Den Kulturelle Skolesekken i Sogn og Fjordane – er en absurd skildring av maktmisbruk i en tillitssituasjon. Det aller enkleste budskapet, at makt kan misbrukes, er ett absolutt alle tilskuere vil forstå. Deretter blir det mer problematisk. For er dette voldsbruk som kritikk av voldsbruk, eller er det komikk der volden er vittigheten? Ufarliggjøres ikke overgrepene når den psykiske og den fysiske volden blir gjort til underholdning?

Fenomenskildringer

Alle de tre rollefigurene er karikaturer, typetegninger hjulpet av effekter fra stumfilmslapstick, skrekfilm og pantomime. De burleske overdrivelsene, både i Ionescos tekst og i Baardsons iscenesettelse – undervisningens uetterrettelighet, usannsynligheten i dialogen, det absurde i premissene for situasjonen, det outrerte i personenes fremtreden og opptreden – signaliserer at verken situasjon eller skikkelser skal tas på alvor. De tre billedgjør fenomener og skal ikke betraktes som personer. Men bidrar ikke nettopp denne symboltankegangen til å ufarliggjøre volden?

Sluttens plottvridning gir nødvendig tilleggsinformasjon. Den tydeliggjør hvordan denne spesi- fikke mannen legitimerer sin rett til voldsutøvelse, sannsynliggjør at han kan fortsette straffet, og gir også en slags forklaring på hans galskap. Den gjør det dessuten klart hvordan den eldre kvinnen er hans tilrettelegger og apologet, uten å røpe om dette er en rolle hun ønsker seg eller en hun er tvunget inn i.

Oppsetningen er Bentein Baardsons femte av *Privattimen*. Han har tidligere iscenesatt stykket for Det Norske Teatret (1991), Teaterhøgskolen (1998), Agder Teater (2002) og Teater Manu (2004). Undertegnede har dessverre ikke sett de foregående, og kan dermed ikke si hvordan denne skiller seg fra dem.

BILAG:
OM DET
POLITISKE I
SCENE-
KUNSTEN

TERMEN «POLITISK TEATER» er omdiskutert. Det ser ut til å være både motstand og ambivalens knyttet til forståelsen om hva politisk teater kan være, og for mange gir begrepet assosiasjoner til didaktisk og moralistisk teater. Videre er det ulike oppfatninger av hva begrepet «politisk» i seg selv innebærer, for eksempel i argumenter som «alt er politisk», hvor det implisitt hevdes at det å ikke ta stilling eller ikke forholde seg også er en politisk handling. Snudd på hodet vil dette innebære at dersom alt er politisk, så er ingenting politisk (heller ikke teatret).

Med dette som bakteppe ønsket vi å arrangere et seminar som kunne utfordre, nytenke og utvide forståelsen for hva det politiske i scenekunsten kan være, og

samtidig kartlegge hvor diskursen om dette temaet befinner seg i dagens scenekunst.

11. mars 2017 fant «Seminar om det politiske i scenekunsten» sted under Oslo Internasjonale Teaterfestival på Black Box teater. Foaheen var fullsatt med folk som var kommet for å høre innlegg, foredrag, paneldebatt og samtaler. 12. mars fortsatte seminaret på Kunsthøgskolen i Oslo, men da i et mindre format, der alle som ønsket kunne delta i videre diskusjon og analyse av tematikken. Følgende tekster er basert på innlegg holdt under seminaret, og utdypende refleksjoner seminar deltakerne har gjort seg i etterkant.

Vi håper at tekstene kan fungere som en kartlegging av hvor

diskursen befinner seg, og eventuelt tydeliggjøre hva som kan være et neste steg i diskusjonen om det politiske i kunsten.

Vi ønsker å rette en stor takk til: Therese Bjørneboe, Black Box teaters ansatte og Anne-Cécile Sibué-Birkeland, Kunsthøgskolen i Oslo, Thomas Talawa Prestø og alle seminar deltakere og øvrige bidragsytere.

Utgivelsen er gjort i samarbeid med Norsk Shakespeare-tidsskrift ved Therese Bjørneboe. Støttet av Black Box teater, Fritt Ord, Fond for utøvende kunstnere og Norsk kulturråd.



Av Ingrid Fiksdal og Valborg Frøysnes, initiativtakere og prosjektledere.

Billedredaktør: Therese Bjørneboe i samarbeid med Fiksdal og Frøysnes.



Fotografiene på side 155, 176-7, 180-1 og 188-9 er tatt av Hans Bøvre. Hans Bøvre er frilans fotograf, bosatt i Oslo. Utdannet ved GFU Fotoskolan, Stockholm, 1979-80.

Venke Sortland: Innledende kommentar til seminaret Om det politiske i scenekunsten.....	141
Jaamil Olawale Kosoko: Hvit tilstand. Svart sinn.....	144
Mårten Spångberg: Frihet.....	152
Marius von der Fehr: Å utfordre ideologien.....	156
Ingri Midgard Fiksdal og Helle Siljeholm: Hvilke verdier baserer norsk kulturpolitikk seg på?.....	158
Valborg Frøysnes: Geniale følelser. Intervju med Angelina Stojčevska.....	164
Anna B. Watson: Hvordan definere politisk teater i dag?.....	168
Chris Erichsen: Peer Gynt med Donald Trump-cap? God idé!.....	174
Kristian Meisingset: Det radikale paradokset.....	178
Andrea Spreafico: Utvanning som forsterkning.....	182
Tale Næss: Kunsten å felle en kirsebærallé.....	186



Oslo Internasjonalteaterfestival
10. - 18. oktober 2014

Black Box Teater

Holmgata

Foto: Richard Heidinger

Politisk scenekunst – virkningsfull *artivisme* eller en drøm om å være relevant?

Innledende kommentar til seminaret Om det politiske i scenekunsten, arrangert på Black Box teater (11.-12. mars 2017).

HVA ER DET som gjør scenekunsten politisk, og hvordan definerer vi begrepet politikk i denne sammenhengen? Reflekterer scenekunstens hang til å definere seg som politisk at den faktisk har virkning som en form for aktivisme, eller snarere et ønske om å være relevant og ha større betydning? I løpet av det to-dager lange seminaret om det politiske i scenekunsten, ble disse og nærliggende spørsmål knadd gjennom innlegg, panelsamtaler og diskusjoner. Seminarets innhold ble også satt i kontekst gjennom forestillingene som ble vist under Oslo internasjonale teaterfestival.

Seminarets første dag, som denne teksten forsøksvis oppsummerer, bestod av en rekke innlegg der kunstnere med ulike ståsteder reflekterte rundt det politiske i deres arbeider. Innleggene ble etterfulgt av en panelsamtale mellom

kunstteoretikere, kritikere og samfunnsdebattanter, og avsluttet med en oppsummering av kritiker Elin Høyland.

Kunstinstitusjoner for et bredere publikum?

Den amerikansk-nigerianske performancekunstneren, kuratoren og poeten Jaamil Olawale Kosoko åpnet seminaret med et innlegg som formmessig vekslet mellom å være en performativ tekstlesning og en jordnær samtale med publikum. Kosoko skisserte en opplevd tilstand av å eksistere i et samfunn uten å være en likeverdig part i det. For ham er kunsten en måte å gjøre motstand mot dette på. Gjennom å bruke sin egen situasjon og historie som utgangspunkt blir den performative situasjonen et sted hvor begreper som «fugitivity» og «blackness» kan settes i spill og

identitet kan reforhandles. Kosoko forklarte også at han bruker teori som terapi eller healing. Teorien, som i innlegget var representert ved en rekke mer eller mindre kjente sitater, ble en kontekstualisering av Kosokos personlige kamp og satte hans arbeid inn i en større sammenheng.

Kan radikal inkludering være en måte å jobbe politisk med scenekunst på? Og har scenekunstnerne et medansvar for at samfunnets mangfold er representert i alle deler av den kunstneriske virksomheten? Spørsmålene kom opp i den påfølgende samtalen mellom Kosoko og Valborg Frøysnes. I følge Kosoko bøter et mangfold foran og bak scenen bare tilsynelatende på samfunnets ulikheter. Kanskje må man heller spørre seg hvilken invitasjon et bredere *publikum* trenger, spør Kosoko. Slik det er i dag tenderer



Av Venke Marie Sortland

Dansekunstner med base i Oslo. I tillegg til å drive produksjonsenheten Landing sammen med Ina Coll Kjømoen er hun også en av initiativtakerne til forumet Rethink Dance. Sortland er skribent for bl.a. Danseinformasjonen.



Mårten Spångberg snakker om kunstens frihet på Skype. Foto: Richard Heidinger.

kunstinstusjoner til å representere og speile den normative kulturen – de kan altså ikke sees som nøytrale kontekster der alle føler seg like velkomne.

Den unyttige kunsten

Den svenske koreografen Mårten Spångberg, som holdt seminarets andre innlegg, representerer på mange måter et helt annet ståsted. Som han selv kommenterte innledningsvis er han jo nettopp «den hvite mannen», og kan med andre ord ikke bruke sin identitet eller posisjon politisk som Kosoko. Som for å forsterke dette foregikk hans innlegg via Skype – ansiktet hans fylte hele veggen over podiet i vestibylen på Black Box teater, og fremstod dermed som en enveiskommunikasjon.

Spångberg strukturerte innlegget sitt rundt setningen: «Eins, zwei, drei – die Kunst ist frei». Med fri kunst mener Spångberg et autonomt teaterrom og en scenekunst som ikke skal fylle andre funksjoner eller roller enn å være scenekunst. Det er nettopp gjennom sin unyttighet at kunsten kan være politisk. Spångberg forklarer at

kapitalismen har etablert seg som samfunnets overordnede logikk, og at alle samfunnets deler og institusjoner vurderes i henhold til deres verdi i markedet. Kunsten innskriver seg i dette systemet ved å fylle andre oppgaver enn å være kunst – som å være statussymbol, oppdragende, eller utføre andre sosiale oppgaver. Den unyttige kunsten er derimot uten verdi i markeds-systemet. I følge Spångberg er dette veien å gå om man ønsker å etablere et rom, et fristed, utenfor kapitalismens favn.

Det er ikke bare kunsten som blir fri i en slik sammenheng, sier Spångberg, men også publikum. Argumentet for dette henter han hos den franske filosofen Jacques Rancière. I essayet *Den emansiperte tilskuer* (2012) legger Rancière frem sin radikale teori om at alle mennesker i utgangspunktet har lik intelligens og dermed også like muligheter til emansipasjon. I følge Rancière taler dette for en kunst som *ikke* undervurderer sitt publikum, en kunst der publikum *ikke* må aktiveres eller veiledes. For Spångberg betyr dette altså at scenekunstneren må

lage unyttige forestillinger – verk som lar publikum være i fred.

Artivism

Kontrasten kunne dermed ikke vært større når ordet ble gitt over til den norske scenekunstneren Marius von der Fehr, som mener at kunstens politiske potensial ligger i dens nytte som redskap for aktivisme. Von der Fehr plasserer arbeidet sitt i et kontinuum med avantgarden, en humanistisk og solidarisk avantgarde som han selv presiserer, der kunst og sosialt arbeid sees som ett. Kunstens oppgave er å støtte gatas politikk og frigjøre folket fra den dominerende ideologien, nemlig kapitalismen. Man kan spørre seg om ikke dette er ren aktivisme, eller i det minste «artivism». Men von der Fehr er tydelig på at han ikke mener kunsten skal stå til tjeneste for revolusjonen. Kunsten kan vise oss utopien, dermed er det heller revolusjonen som står kunsten til tjeneste ved at kunsten gir den retning. Kanskje kan man si at von der Fehr opererer med et dobbelt kriterium for prosjektene sine – de skal være gode, relevante og viktige

både kunstnerisk og sosialt.

Men hvordan skal en slik kunst se ut? Jeg forstår von der Fehr dit hen at det for eksempel handler om hvilke personer som plasseres på scenen, eller om å utviske de tradisjonelle verksgransene – og dermed strekke prosjektene ut av teaterrommet, inn i en større offentlighet der man ikke lengre kan kontrollere utfallet av det.

Kulturpolitikk som utgangspunkt for kritisk strukturell tenkning

Bidraget til de to norske koreografene Helle Siljeholm og Ingri Fiksdal minner først mer om en historieforedlesning i norsk kulturpolitikk enn et innlegg i debatten om politisk scenekunst. Men den historiske gjennomgangen er bare ansatsen til en refleksjon rundt hvordan man kan jobbe politisk med scenekunst gjennom kritisk å reflektere over hvilke institusjonelle og samfunnsmessige strukturer man lar seg styre av eller opponerer mot. Siljeholm og Fiksdal fokuserte i denne sammenhengen spesifikt på den norske utviklingen av ordninger for finansiering av kunst, basert på boken *To knurrende løver* (2006) av Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth. Fremstillingen viste hvordan kunsten opp igjennom historien i stor grad har blitt verdsatt og støttet etter dens samfunnsvirkning – som oppdragende, nasjonssamlende og integrerende.

Med dette bakteppet blir det både mulig og viktig å ha et kritisk forhold til kunstens



Paneldebatt under seminaret «Om det politiske i scenekunsten» på Black Box teater: Fra venstre: Kristian Meisingset, Anna B. Watson, Chris Erichsen, ordstyrer Magnus Salte, økonomi- og administrasjonssjef på B&T og Andrea Spreafico. Foto: Richard Heidinger.

rolle i dagens demokrati. Har kunst som opposisjon og kritikk mot det bestående bare tilsynelatende en forstyrrende effekt? Et demokrati som påberoper seg ytringsfrihet og pluralisme legitimeres jo nettopp gjennom at det finnes opposisjon og kritiske stemmer. Er det mulig å lage kunst som ikke bare bekrefter den rådende samfunnsorden, men aktivt prøver å kommentere eller forandre den? I denne sammenhengen er det ikke kunstens innhold som gjør den politisk, men heller den strukturelle tenkningen til kunstnerne – enten det får direkte utslag i de kunstverkene man skaper, eller foregår parallelt gjennom kunst- og kulturpolitisk arbeid.

Scenekunst i overskridelsens tidsalder

Seminarets siste innlegg tok form som en samtale mellom den norske regissøren Angelina Stojčevska og skuespiller Valborg Frøysnes. Stojčevska svarte enkelt «nei» på spørsmålet om det politiske er noe hun tenker på når hun arbeider. Scenekunst med politiske aspirasjoner peker, i følge henne, ofte for hardt i en spe-

sifikk retning – og da mister teateret noe av sin storhet. Samtidig stiller Stojčevska seg spørrende til om det i det hele tatt er mulig å lage scenekunst uten, på en eller annen måte, å ta inn over seg det samfunnet man lever i.

Stojčevska representerer i seminarsammenhengen en yngre generasjon kunstnere, oppvokst i en tid der fremskrittet og en lysende fremtid ikke lengre regnes som selvfølgeligheter. Som Stojčevska selv understreker har dagens ungdom tatt inn over seg at de ikke er løsningen, men heller kilden til Problemet. I en overskridende tidsalder, der individet tillegges et stadig større ansvar for egne valg, og skillelinjene mellom makten og folket verken synes tydelige eller relevante lengre, blir den klassiske forståelsen av politisk scenekunst, som for eksempel von der Fehr representerer, heller romantisk enn funksjonell.

Scenekunsten som mål eller middel?

Den norske stipendiaten i teatervitenskap Anna B. Watson satte an tonen i det påfølgende panelet ved å foreslå at definisjonen av hva som er

politisk teater ikke må tas for gitt, men stadig reforhandles og gjenoppfinnes. Men som et grunnleggende kriterium argumenterte hun for at kunsten er politisk idet den tar et aktivt standpunkt eller opponerer mot *noe*. Watson understreker at dette *ikke* er det samme som å si at politisk scenekunst alltid skal fremme venstrepolitiske ideologier.

Ordet ble så gitt videre til den norske musikeren og scenekunstkritikeren Chris Erichsen, som stilte seg kritisk til om det kan finnes noe grunnleggende kriterium slik Watson foreslår. Erichsen mener vi heller må snakke om politisk teater gjennom å referere til konkrete prosjekter, som for eksempel Kosokos arbeid.

Neste paneldeltaker var den liberalkonservative samfunnsdebattanten Kristian Meisingset, som fremmet sitt ønske om at kunsten i større grad skal representere *ulike* politiske ideologier – per i dag er scenekunsten, i følge ham, gjennomgående venstreorientert. Meisingset etterlyste også større kunstnerdeltakelse i den offentlige debatten, så argumentene deres kan brynes mot andres,

og ikke bare forblir inne i et ekkorum hvor kunstnere og publikum bekrefter hverandres meninger. For å bli relevant i en samfunnsdebatt og for et større publikum, må kunsten i følge Meisingset utvide sitt kvalitetsbegrep ved blant annet å senke sine spesifikt kunstfaglige standarder.

Sist ut som panelinnleder var den italienske scenekunstneren Andrea Spreafico. Hans viktigste argument i denne sammenhengen var at vi må slutte å tenke på det politiske som en verdi i seg selv. For det politiske kan enten være kritisk eller militant – enten oppfordre publikum til refleksjon eller prøve å overtale dem.

Jeg vil avslutte med noen av spørsmålene Elin Høyland foreslo som grunnlag for videre refleksjon: Hvorfor er scenekunstnere i det hele tatt interessert i å lage *politisk* teater, altså jobbe i mellomrommet mellom kunst og aktivisme? Kan politisk scenekunst være relevant hvis man ikke strekker seg ut mot et større og bredere publikum? Og har vi som scenekunstnere et ansvar for en mangfoldig representasjon eller for å skape gode sosiale effekter i og med våre prosjekter? Om vi ønsker å fortsette å skape og diskutere politisk scenekunst synes dette å være temaer vi må ta inn over oss i tiden som kommer.

(Kommentaren er basert på innleggene under seminaret, og ikke de bearbejdede versjonene av tekstene i bilaget på de følgende sidene. Red. ann.)



«Hands up - don't shoot» fra kunstaktivistbevegelsen Overpass Light Brigade. Foto: Joe Brusky. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/legalcode>

Hvit tilstand | Svart sinn

Dette essayet er delt inn i to deler. I den første delen vil jeg komme inn på min definisjon av kuratering, hva det vil si at en kuratering er radikal i sin inkludering og hvordan den kan bevege seg utover hvit normativitet. Del to er delt inn i to kapitler: Realitet og digitalitet. Først vil jeg gjengi en personlig historie om tap, som ledet meg til å utvikle mine tanker om sosiokoreologiske kartlegging (SCM). Jeg vil så reflektere rundt hvordan internett har blitt en performance-plattform for svarte og mørkhudede kunstnere, der de kan dele og eksponere sine arbeider. Samtidig som det også er blitt en performance-plattform for død, som viser drap på svarte mennesker om og om igjen.

Del 1: Sosiokoreologi – en ideologisk tilnærming til radikal inkludering

«When we speak radically of the dark divine, the invitation is for each and every one of us to transcend race and gender, to move beyond categories, and into the interior spaces of our psyches to encounter there the ground of our being, the place of mystery, creativity, and possibility. For it is there that we can construct the mind that can resist, that can revision, that can create the maps that when followed will liberate us.»

– bell hooks, *Lorde: The Imagination of Justice*

Hvordan ser en radikalt inkluderende kuratorisk praksis ut? Hvordan blir denne praksisen en levd erfaring som beveger seg ut over innskrenkingen av den, hovedsakelig hvite, begrensede og institusjonelle rammen som er dominert av hvit normativitet?

På mine reiser i Europa og USA, opplever jeg en konsekvent mangel på rom innenfor kunstfeltet som støtter opp under og inkluderer mørkhudede. Både performance-kuratorer og publikum etterspør flere inkluderende rom for svarte og mørkhudede. Hvordan kan vi begynne å bryte ned kulturelle og kunstneriske barrierer for at et bredere publikum lettere skal kunne finne seg til rette i rom som bærer preg av hvit normativ dominans? Den uavhengige kuratoren og foreleseren Chandra Frank tar opp disse spørsmålene i sitt blogginnlegg «Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice». Hun argumenterer for å utvide og dekolonialisere den moderne kuratoriske praksisen ved å endre den regjerende konvensjonelle hvite strukturen innen kuratering. Frank skriver:

«A decolonial curatorial process is committed to undoing coloniality

that is embedded in the existence of the Western museum space, and disrupts the power dynamics that lie beneath the development of exhibition making. This commitment creates an environment where the incorporation of alternative epistemologies becomes a core part of the politics of curation. That said, the application of this informed process requires the curator and the institution to contribute to the unearthing of hidden histories.» (Frank 2015)

Før jeg utviklet et tydelig formspråk og rammeverk for min kuratoriske praksis, fant jeg det å organisere forestillinger, utstillinger og humaniora fascinerende på grunn av min konsekvente dragnings mot og fokus på *Black study*¹ og tilhørende kunstneriske miljøer. Da jeg var tenåring fikk jeg min første jobb som museumsvakt på Charles H. Wright Museum of African American



Av Jaamil
Olawale Kosoko

Amerikansk-nigeriansk kurator, poet, koreograf og performancekunstner. Opprinnelig fra Detroit, med base i Philadelphia og New York. Arbeidene hans har røtter i en kreativ misjon som går ut på å skyve historien fremover gjennom å skrive og lage sosialpolitisk kunst. Kosoko ble i år én av to Arts Fellows (2017-2019) på Princeton University. Kosoko gjestet årets OITF med sin forestilling *#negrophobia*.

History i Detroit i Michigan. Dette museet ble et tilfluktssted for meg, et sted der jeg fikk veiledning, ble sysselest, fikk utvikle meg profesjonelt og hvor jeg fikk oppleve et fellesskap. Her utviklet jeg et engasjement for «samtaler om kulturell likestilling, kulturelt demokrati, kulturell rettferdighet» (Sele 2017). Disse erfaringene danner grunnlaget for min forståelse av egen kuratorpraksis i dag.

Jeg definerer kuratering (i likhet med scenekunst) som en praksis som krever at man graver opp skjulte og underkommuniserte historier, for å avdekke sosiale strukturer og kreativ praksis gjennom et skrått eller skjevt blikk på modernitet, både innenfor og utenfor kulturinstitusjoner. Kuratering består av å utvikle, organisere og presentere *live* kunst, objekter og ideer som virkeliggjør ens egen fantasi; kuratering deler iboende praksiser og ressurser som så fremhever ny kulturell produksjon, for å kunne utøve radikalt inkluderende strategier som heler og skaper omsorgsfull bevissthet, og som støtter opp under friheten til et mangfold av uttrykk og ytringer for alle mennesker.

Denne kuratoriske ideologien er, pga. inngrodde kolonialistiske systemer, dessverre ikke den mest utbredte. I essayet «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America» skriver den peruvianske sosiologen og forskeren Anibal Quijano følgende:

«The racial axis has a colonial origin and character, but it has proven to be more durable and stable than the colonialism in whose matrix it was established. Therefore, the model of power that is

globally hegemonic today presupposes an element of coloniality.» (2000: 533)

Resultatet av kolonialisering gjennom rasemessig maktmisbruk påvirker både koloniherr og koloniens undertrykte. Makthaveren blir slave for sitt eget forvrengte begjær til å eie og herske over andre mennesker. Hensyn og omsorg som konsept, slik de hører til en kuratorisk praksis, kan ikke eksistere sammen med den rasemessige institusjonaliserte maktens «perverte logikk» (Fanon). I Frantz Fanons berømte tekst *Jordens fordømte* skriver han om den ødeleggende effekten av kolonialisering.

«Vi har ikke vært tilstrekkelig klare over at koloniveldet ikke nøyer seg med å legge sin iskalde hånd over nåtiden og fremtiden. Samtidig med at jerngrepet strammer seg rundt oss til våre stakkars slavehjernener er tømte for både form og innhold, går motstanden med pervers logikk løs på våre folks fortid, forvrenger og mishandler den og river den helt i stykker.» (Frantz Fanon, 1963).

Med denne forståelsen av den nedbrytende effekten kolonialisering og rasemessig makt har innenfor Det amerikanske prosjektet², ønsker jeg å stille følgende spørsmål: Hvordan kan omsorg fungere som en essensiell del av en frihets- og overlevelsestrategi for et fordrevet folk? Forvrenger 'hvithet' kuratoriske praksiser? Er institusjoner som domineres av hvit normativitet i stand til å ta vare på svarte og andre *minoritære*³ (José Estaban Muñoz: 1999 «minoritarians»)? I kjølvann av slike overveldende lidelser, hvordan kan vi fremme hel-

bredelse for oss selv og andre, gjennom kuratorisk praksis?

Hvis det er slik at alternative, dekolonialiserte erkjennelsesteorier skal bli en sentral del av kurateringspolitikken, må kuratorer og kunstnere være åpne for, og forberedt på, et paradigmeskifte innenfor sine institusjoner (ettersom de relaterer til utdanning, aktivisme og opprettholdelse av ukulturen). Hvis vi noensinne skal klare å skape radikalt inkluderende rom for et bredt mangfold innen kunst og kultur, så er de i maktposisjoner nødt til å forplikte seg til en aktiv dekolonialisering av kurateringen.

Kunstneren og forskeren Nicole Martin tar opp nettopp dette punktet i sitt essay «Rep'ing Blackness: Curating Performance as a Practice of Radical Care», der hun skisserer en rekke former som kjennetegner radikal omsorg. Martin skriver følgende: «Radical care does not shy away from the unfamiliar. Radical care is unamused with ego and considers community the cornerstone of practice. Radical care is gracious, healing, and affirming» (2015: 56). I mine egne kuratorprosjekter, som *Black Male Revisited: Experimental Representations Through the Ephemeral Form* (2014), og nylig *The Blood Was On Their Shoulders* (2017), har jeg arbeidet med denne type strategier. Strategier som kollektiv omsorg og inkludering, ved å sette unge kvinner, svarte og skeive kunstnerkuratorer sine stemmer i sentrum, slik at den kuratoriske rammen rundt prosjektet presenteres som et felles samarbeidsprosjekt.

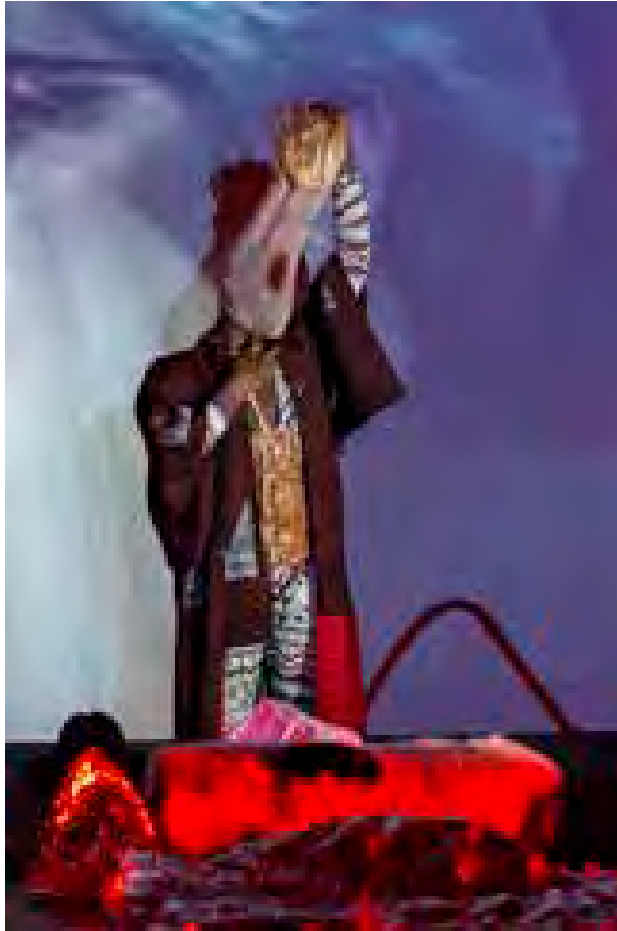
Kuratering som har radikal omsorgsfull tenkning som sitt fundament, vil nødvendigvis være inkluderende

og selv stå ansvarlig overfor alle former for fortløst og neglisjering. Arbeidet med å avdekke kolonialisme er ikke gjort i en håndvending, ettersom Det amerikanske prosjektet er bygget på en systematisk kolonialistisk doktrine. Man kan kanskje si at selve moderniteten er knyttet opp til kolonialisme, hvor «rase og raseidentitet ble etablert som et verktøy for grunnleggende sosial klassifisering» (Quijano 2000: 534). Arbeidet med å endre de rasemessige praksisene som har fått så godt fotfeste i dagens samfunn er utmatende. Rasefordommene som eksisterer innenfor kuratering i USA, har fortsatt dype røtter i den kolonialistiske maktstrukturen. Det kreves en felles metodikk som tillater at det vanskelige arbeidet med å fremkalle rettferdighet og implementere dekolonialisering kan deles mellom flere som har felles mål.

«Socio-Choreological Mapping (SCM) [sosiokoreologisk kartlegging, overs. anm.] is an ideology that considers a curatorial practice that visualizes emergent and historical practices of care-giving already deeply embedded in Black, indigenous, and other minoritarian communities» (Kosoko, Peskin: 2016).

Basert på forståelsen om at kulturell notasjon foregår både innenfor og utenfor «iscenesatte» kuratoriske rammer, utvider SCM ideen om koreologi som et alternativt system for dokumentasjon av sosiohistoriske narrativer.

SCM er en levde erfaring. Vi oppdaget det ganske enkelt ved å være tilstede sammen, og lokalisere hverandre i felleskap uten frykt, uten gren-



Jaamil Olawale Kosokos siste prosjekt *Séancers & The Jigaboo King: An American Lyric* premiere på Abrons Arts Center, NYC, 7.-10.12.17. Foto: Peter-Raper, 2016.

ser. I sin mest radikale form, bryter SCM med den kolonialistiske rasemessige tolkningen av kropp og rom, som til syvende og sist skaper inkludering for individer som historisk sett har vært forsømt, feiltolket og misforstått. Det er en «eksplicit politisk» alternativ ideologi som skaper inkluderende performance-økologier.

Mye av den sosiokoreologiske kartleggingens konsept begynner med tanken, med psykisk planlegging, og formålstjenelige metoder som involverer kropp i *live* performativ handling. Ved å bevege seg (både utøvere og tilskuere) sammen i smerte og nytelse, nytolker publikum sine egne kropp og sitt miljø i en tilstand av frihet, helbred, idéutveksling og gjenopp-

rettende rettferdighet. SCM involverer billedskapning i scenekunst og diskurs som en gjentakende prosess. Denne prosessen skjer over tid for å skape et helhetlig bilde — tid tilbrakt med en idé, tid tilbrakt med en medarbeider, tid tilbrakt med et publikum, tid tilbrakt med et bilde, tid tilbrakt i et samfunn.

Målet mitt med å skrive dette essayet — som kunstner, akademiker og kurator — er å se på omsorg som en teknologi avledet fra århundrers dokumenterte og udokumentert *fugitive*⁴ kunnskap (Horney & Moten: 2013). Samtidig vil jeg presentere studier som fremhever verdssystemer som er sentrale i den konseptuelle rammen for min inkluderende sosiokoreologiske kartlegging. For å definere

denne konseptuelle rammen enda tydeligere, bygger jeg på svart (overveiende skeiv og/eller feministisk) forskningsmateriale, inkludert tekster av Audre Lorde, Alice Walker, bell hooks, José Esteban Muñoz og Fred Moten. Gjennom en samling intervjuer, prøver, verksteder, forestillinger, visninger, lesninger og personlig refleksjon, som gir en stemme til hvordan noen svarte kunstnere og kunstner-kuratorer tar opp temaer som *fugitivity*, uleselighet og helbredelse i sine arbeider, stiller jeg spørsmål ved om vi — som borgere opptatte av politisk motstand og medlemmer av kultursektoren — faktisk er oppriktig forpliktet til å skaffe de ressursene som trengs for at den sosialt engasjerte kunstneraktivisten skal kunne fortsette å skape de kartene som vil kunne frigjøre oss.

Del 2: (Svart) flukt i kjølvann av tap

«The movement of things can be felt and touched and exists in language and in fantasy, it is flight, it is motion, it is fugitivity itself. Fugitivity is not only escape, «exit» [...] fugitivity is being separate from settling. It is a being in motion that has learned that «organizations are obstacles to organizing ourselves...» — Jack Halberstam, Introduction, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*

Min svarte væren var avhumanisert allerede før jeg vis-

ste hvem jeg var. Den var usynlig, utydelig, kriminell, nyttig, men kasserbar, verdiløs, traumatisert, politibevoktet, den var en nigger, en neger, en svarting, en farget, en ufattelig svart rømling. Selv om disse merkelappene preger min fortid, velger jeg selv hvordan de skal prege min fremtid. *Black theory* gir rom for at uendelige, fantasifulle forestillinger og psykiske erfaringer kan tre frem. Det gir rom for flukt, nektelse, overskridelse og praktisering av frihet, for at dette kan føles på, i og rundt kroppen, og overføres til handling gjennom kreative former for uttrykk, ytring og aktivisme. Som en svart kunstner-kurator, som har reist seg fra en frastjålet fortid, er jeg et usedvanlig uttrykk for frihet og fremtidighet. Det å skape og kuratere scenekunst er dypt knyttet sammen med en evne til å drømme grenseløse drømmer. Hensikten er «å skape kart som, når de blir fulgt» (hooks 2011: 243), kan artikulere muligheter for et fritt samfunn.

Jeg liker å spørre meg: hva om jeg ikke hadde blitt kolonialisert, gjenoppfunnet, marginalisert og satt merkelapp på? Hva om den syke illusjonen om rase aldri hadde vært en forutbestemt forestilling som min, og alle liknende kropp, var blitt tildelt i generasjoner? Hvilken forestilling av jeg'et kunne jeg ha skapt, dersom de før meg hadde levd i frihet og ikke i slaveri?

Som tidligere nevnt så er sosiale medier og internett blitt en plattform for eksponering av kunstnere som faller utenfor normativiteten. Samtidig er det også blitt en plattform for eksponering av svart død, et digitalt purgatorium der svarte og mørkh-

dede menneskers lidelser har blitt fanget opp og delt gjen-tatte ganger.

I det digitale rommet, dør ikke de døde bare én gang (slik som i den analoge verden), men om og om og om igjen til de svarte døde blir kjendisspøkelse; et fenomen som stadig forfølger meg. Historien skremmer meg, med sin smarte, lurendreierske måte å gjenreise seg selv på. På samme måte som de svarte i Amerika, blir den løpende fortiden kontinuerlig jaget av en skygge, ikke helt ulik sin egen. Fortiden nekter å være i ro, den rir «samspillet mellom nektelse og det som har blitt nektet» (Harney and Moten 2013: 96). Det er en performativ *loop* nedlesset av samfunnsmessige tap.

Realitet

Min svarte væren oppstod innenfor en amerikansk kontekst. Der er tap et epigenetisk system innkorporert i DNAet til hvordan jeg forstår min egen identitet; det å kjenne til tap er en erkjennelse lokalisert i mitt blods hukommelse.

Belastningen kan spores tilbake til min fars hyppige forsvinningsnumre (enten det var fysiske eller psykiske fravær), og et fjernt forhold til min søster i Lagos, Nigeria (vi har aldri møtt hverandre). Jeg kjenner tap i form av drapet på min 22 år gamle bror, utenfor en 7-Eleven i Denver, og i form av de alkoholiserede tårene og de schizofrene episodene som førte til at min mor døde så altfor tidlig, bare 36 år gammel. Jeg kjenner tap, fordi jeg aldri fikk holde min lillesøster, aldri fikk se hennes ansikt, fordi hun døde bare noen få dager etter hun var født.

Innenfor det amerikanske kolonialisme-prosjektet, er historiske tap den eneste



samlende faktoren som fortsatt holder svarte liv sammen, som holder oss «levende, alltid skjøvet mot vår egen død» (Sharpe 2016: 10). Huden vår er merket av vår kolonialiserte og utviskede fortid, og blikket til et dominerende samfunn som er «organisert ut i fra sin egen uvitenhet om [vårt] perspektiv – en tilstand som ikke forstår eller kan forstå [vårt] sinn» (Wagner: 1).

Svarthet «the extended movement of a specific upheaval, an ongoing irruption [...], a strain that pressures the assumption of the equivalence of personhood and subjectivity» (Moten 2003: 1), tvinger oss til å forestille oss nye eksperimentelle måter å prestere på «i kjølvann av tap» (Sharpe 2016) fordi man

aldri er helt komfortabel i denne verden. Tvunget til alltid å leve på randen, befinner svart liv seg kontinuerlig i avantgardens smerte, alltid på søken etter nye oppfinnsomme måter å leve på, fordi det kontinuerlig forhandler med tilværelsens hindringer. Svarte kunstnere er, kanskje mer enn noensinne, helt avgjørende for den kulturelle samtidsdiskursen. Den kunst- og kulturproduksjonen som tilbys for allmennheten er en vesentlig del av helbredelsesprosessen av *alle* mennesker, i det vi går inn i en turbulent og politisk atypisk tid i den amerikanske historien, bedre kjent som Trump-administrasjonen.

I podkastintervjuet *On Being* med Krista Tippett

«We remember! Michael Brown»: et av ofrene for politivold som siden er blitt et kjent fjes. Foto: Sean Davis. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/legalcode>

fra 2016 snakker borgerrettighetsforkjemperen Ruby Sales velformulert om nettopp dette. Hun argumenterer for at samtiden må ta inn over seg den «spirituelle krisen i det hvite Amerika» (Tippett 2016). Sales spør hvordan Amerika som nasjon i det «21. århundres kapitalistiske teknokrati» kan utvikle en rekke teologier som kan «løfte folk opp fra det kasserbare til det essensielle?» Sales bekrefter at tematikken rundt kasserbarhet og verdiløshet «overskrider spørsmålet om rase», og at mangelen på forståelse for den fattige, hvite amerikanske arbeiderklassen (som også lever på randen) er det som gjør «Donald Trump essential, because although we don't agree with him, people think he's speaking to the pain that they're feeling.» Sales utbryter:

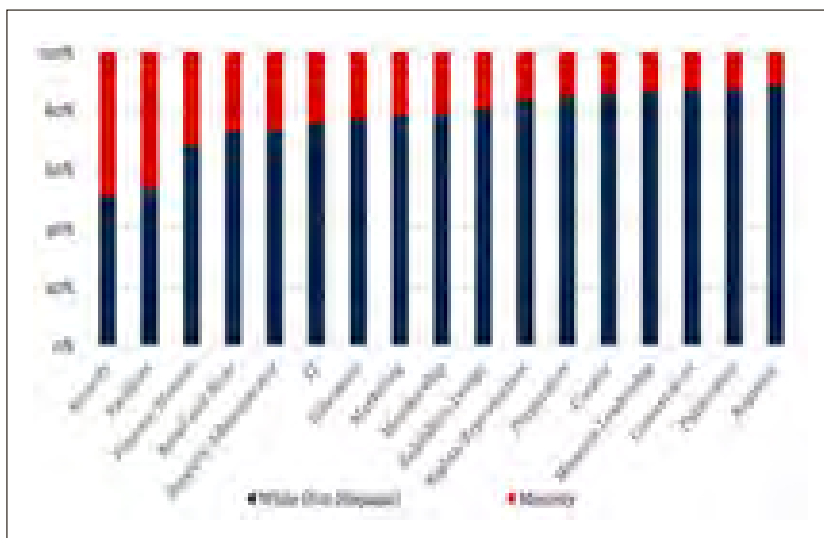
«It's almost like white people don't believe that other white people are worthy of being redeemed [...] I want a theology that gives hope and meaning to people who are struggling to have meaning in a world where they no longer are as essential to whiteness as they once were.» (Sales, Tippett 2016)

Med Sales tydelige standpunkt om et av kjerneproblemer som forpester dagens USA, vil jeg gå tilbake til ett av mine hovedtema i dette essayet.

Er institusjoner som domineres av hvit normativitet i stand til å ta vare på svarte og andre *minoriteter*? Hva kan

den svarte tenkningen lære *alle* mennesker om det å leve, om å være og om å skape mening i en verden hvor «det ikke var meningen at vi skulle overleve» (Lorde 1995)? SCM-konseptet er en ideologi som det har vært nødvendig å undersøke og navngi, fordi jeg var nødt til å utvikle min egen overlevelsesstrategi i kjølvann av tap, en strategi som kanskje er overførbart til andre samfunn og kreative praksiser. Resultatet var at jeg fant en ny mening i mitt arbeid og virke som kunstnerkurator. Skal min sosio-koreologiske kartleggingsideologi kunne fungere innenfor den hvite kulturelle rammen, må flere inkluderende praksiser bli mer utbredt i kunstfeltet. En omorganisert metodikk omkring den kontinuerlige og høyst problematiske implementeringen av «hvit normativitet» må utvikles innen kurateringsfeltet (Wethers 2015: 15). Innenfor hovedsaklig hvite institusjoner, finnes det i dag et mangfold, både på scenen og på galleriveggene. Tidvis, finnes det også et mangfold i «ghettoen»: blant sikkerhets- og rengjøringspersonalet. Langt sjeldnere finner man dette mangfoldet i ledelser og styrever. Journalisten Clair Voon skriver følgende i sin artikkel «The Diversity Problem at American Museums Gets a Report»:

«Just as certain jobs were heavily weighted to one gender, some are heavily specific to non-Hispanic whites. Low-level jobs like security and facility-related ones are pretty evenly split, but curators, conservators, and those working in publication and registrar are over 80% non-Hispanic white. Digging into the demographics of near-top-tier



White: Non-Hispanics and Under-Represented Minorities. By Job Category. Graf 2 fra *Hyperallergic*. New York, NY, 2015.

positions, non-Hispanic whites constitute a whopping 84% while Asians represent 6%, Blacks 4%, and Hispanics 3%.» (Voon 2015)
Se graf denne siden.

Denne statistikken er ikke overraskende. Vi er en nasjon full av smerte. En nasjon som fortsatt forsøker å heles etter traumer fra krig, slaveri, Jim Crow-segregering og fra sitt fengselsindustrikompleks. Og selv om mange opplyste, hvite kuratorer, teatersjefer og kunstneriske ledere forstår hvor viktig det er å inkludere svarte og andre *minoritære* blant sine ansatte, i utstillingene og i teatrenes repertoarer, styres kunstverden fortsatt av en doktrine bygget på strukturell voldelig hvit overlegenhet der europeisk estetikk og kreativitet anses som det høyeste nivået av intellektuell og/eller konseptuell presisjon. Selv om det ikke praktiseres, tror jeg likevel at de fleste innenfor ulike institusjoner innser viktigheten av en bredde innenfor kunst og kultur. Dette spørsmålet dreier seg, etter min mening, om langt mer enn ideen om å skape et mangfold innenfor

overveiende hvite arenaer.

Det jeg argumenter for, er en revurdering av måten vi tar vare på og støtter opp under svarte kroppes når de først befinner seg innenfor gjennomgående hvite institusjonelle vegger. Jeg stiller spørsmålstegn ved om den moderne amerikanske og hvite institusjonen i det hele tatt har den gjestfriheten, eller er i stand til å ta vare på *minoritære*, uavhengig av posisjon (ansatt, kunstner, publikum, styremedlem), slik at de også blir værende. Mørkhudede mennesker er blitt tvunget til å arbeide i rom der de daglig har måttet tåle det hvite blikket og liknende mikroagresjon for i det hele tatt å oppnå respekt innenfor institusjonen. Poeten Claudia Rankine skriver om dette i sin bok *Citizen: An American Lyric*:

«a friend once told you there exists the medical term—John Henryism—for people exposed to stresses stemming from racism. They achieve themselves to death trying to dodge the buildup of erasure. Sherman James, the researcher who came up with the term, claimed the physiologi-

cal costs were high.» (2014: 11)

Som et resultat av denne kulturelle utryddelsen har mange svarte kunstnere klart å frigjøre seg fra kulturinstitusjonene. Internettet har endret hvordan billed- og scenekunst oppleves. Verdensveven (www.) har gitt et mangfold av kunstnere en plattform som utfordrer den strukturelle rasismen innenfor kunstfeltet. For å spre arbeidene sine kan svarte samtidskunstnere arbeide online og/eller med medier som video og film, og i noen tilfeller finansiere det selv, uten støtte fra etablerte kunstinstitusjoner. Ved å ta i bruk de digitale plattformene kan kunstneren gå utenom institusjonen som formidler, og heller komme i direkte kontakt med sitt publikum.

Digitalitet

Svarte eksperimentelle kunstnere, både mannlige og transpersoner, som M. Lamar, IMMA (tidligere IMMA/MESS), Lawrence Graham-Brown og Jacolby Satterwhite, har skaffet seg sitt eget publikum via internett. Den

hyper-afro-queer futuristiske personligheten de ofte portretterer i sine arbeider, plasserer dem i situasjoner som har en strukturell, flertydig og ofte seksuelt kompleks mystikk (i seg). Dette er kunstnere som tar i bruk sin egen kropp – noen ganger som seksuelle objekt, noen ganger som radikale metaforer for rase – for å bygge broer mellom høy- og lavkultur, populærkultur og avantgarde, mens de adresserer sitt digitale publikum. Slik når arbeidene ut til offentligheten uavhengig av gallerier eller visningssteder.

På samme måte som internettet har satt fart på mange svarte kunstneres karrierer, har det også bidratt til en viral deling av svart død. Moderne telefonteknologi har brakt volden og overgrepene, som forpester svarte miljøer og samfunn, til overflaten ved at det publiseres på nettet. På denne måten har det fått et internasjonalt publikum, og drepte svarte er blitt gjort til kjendiser og celebriteter. Forskeren Christina Sharpe spør, i sin bok *In the Wake: On Blackness and Being*, følgende: «What does it mean to defend the dead? To tend to the Black dead and dying; to tend to the Black person, to Black people, always living in the push toward our death?» (2016: 10). Med en konstant dødstrussel hengende over oss som en ond skygge, er dette spørsmålets relevans spesielt viktig. Svarte, mørkhudede, innfødte, transpersoner og andre minoritære er under konstant overvåkning i dagens digitale verden. Jeg kan knapt skru på nyhetene eller følge sosiale mediakanaler uten å bli bombardert med nyheter om uroligheter, vold, motstand, terrorisme og drap på svarte.

Som svart, oppleves ikke

den virale delingen av svart død bare som utmattende, men den understreker ideen om «ikke-betydning» (non-mattering) (eller: å ikke bety noe/ikke ha verdi), som var utgangspunktet for #BlackLivesMatter-bevegelsen. Kunstneren, komponisten og vokalisten M. Lamar har viet mye av sin kreative praksis til kunsten å sørge. I en samtale nylig, der han snakker om sitt arbeide og sin praksis, sier han: «sorg er kjernen i mitt arbeid, og har vært kjernen i lang tid.» I respons til svart død, forsetter han:

«The horror is obvious right after you see a 12-year-old child being shot on videotape in the case of Tamir Rice, or

ever reconcile that. It's forever changed me, and it's with me at every moment.» (M. Lamar 2016)

Bilder av svart død er nedbrytende, ikke bare for de som dokumenterer, men også for tilskueren. I en tid, der media beveger seg, bokstavlig talt, i lysets hastighet, innehar bilder en signifikant betydning. Måten vi deler og overfører informasjon på, påvirker måten vi tenker om oss selv og kommuniserer med hverandre på. Forskeren Fred Moten bekrefter at det amerikanske behovet for å konsumere ødeleggelse av den svarte og mørkhudede kroppen ikke er noe nytt, «[It] stretches across a long history

Hva kan den svarte tenkningen lære alle mennesker om det å leve, om å være og om å skape mening i en verden hvor «det ikke var meningen at vi skulle overleve»?

The Legacy of Emmett Till, or Mike [Brown]. There's so many names—Sean Bell being shot 50 times in 2006. The horror is pretty much on display at all times, and so I think that the romance part of it is – lately in my work. [It] has been very much a romance with the dead; not really letting them go in any kind of way, not moving on. A lot of the philosophy in my work is not about moving on. It's not about grieving and getting on with it, but having that loss be central to what makes your subjectivity in the world as you perceived it. I will not ever get over your death. I will not

of brutal violence» (Moten 2003: 195).

Politibevoktning, drap, lynsjing og offentlige henrettelser av disse kroppene utført av negrofobiske hvite menn, med skilt og/eller kapper, er en fryktelig uvane. Amerika har en lang og horribel historie med denne typen tidsfor-driv, der de muterte kroppene ofte stilles ut i det offentlige rom som om det var en popkonsert. Tap og sorg har alltid forpestet de svartes erfaring i Amerika. Mer spesifikt, de svarte mødrenes erfaring. Altfor ofte sitter hun igjen med den ulykkelige plikten å måtte begrave sitt barn. Forfatteren og feministen bell

hooks skriver i forordet til sin bok *We Real Cool: Black Men and Masculinity*, følgende «[B]lack men endure the worst impositions of gendered masculine patriarchal identity» (2003: xii). Videre skriver hun:

«Seen as animals, brutes, natural born rapists, and murderers, black men have had no real dramatic say when it comes to the way they are represented. They have made few interventions on the stereotype. As a consequence they are victimized by stereotypes that were first articulated in the nineteenth century but hold sway over the minds and imaginations of citizens of this nation in the present day. Black males who refuse categorization are rare, for the price of visibility in the contemporary world of white supremacy is that black male identity be defined in relation to the stereotype whether by embodying it or seeking to be other than it.» (2003: xii)

Når så mange liv henger i en tynn tråd, blir jeg tvunget til å se enda nærmere på radikal omsorg og dekolonialisering. Hvilke forbindelser finnes det mellom kuratering og større sosiale spørsmål? Hvordan skaper mørkhudede kunstnere trygge rom, miljøer og samfunn som setter søkelys på sosiopolitiske spørsmål i samtiden? Dette er høyst relevante spørsmål for alle mennesker, både på og utenfor scenen eller museene. Er det kuratorenes og kunstnerens ansvar å beskjefte seg med disse spørsmålene?

Jeg mener det er vår plikt, som kulturinteresserte borgere, å se nærmere på disse forholdene. De fleste mørkhudede kuratorer og kunst-

nerer har en dyp forståelse og erfaring innen dette området, mens de som opererer innenfor hvite normative kulturer, ofte i hvitheten og nyliberalismens navn, er i ferd med «å våkne opp» og innse hvor mye det haster, nå som også mange av deres egne borgerrettigheter står i fare. Det er muligens nettopp på grunn av den historiske mangelen på sosialt og politisk engasjement, samt vrangforestillinger om nasjonal sosioøkonomisk progresjon blant hvite kuratorer og produsenter i maktposisjoner innen de fleste kulturinstitusjoner i USA, som er årsaken til at vi befinner oss i dette uføret av svake kuratoriske målsetninger og manglende sosial forståelse.

På grunn av dagens teknologiske fremskritt, finnes det en mengde forskjellige representasjoner av svart maskulinitet portrettert i det offentlige rom. Fra populære

ikoniske bilder av RuPaul til Barack Obama, befinner vi oss i en post-borgerrettighetstid, der svarte er forankret, men langt mindre begrenset av de skadelige konstruksjonene av svart-het. Internett har, mer enn noen annen oppfinnelse i det 20. århundre, muliggjort en ikke-hierarkisk tilnærming for å behandle forskjeller og komme i kontakt med mennesker som er *andre*. Det har også endret måten publikum omgår kunstarener på, så vel som kuratoriske praksiser innenfor teatre og museer, slik at de kan bli mer levedyktige for kunstkonsumentene.

Hvis moderne institusjoner skal kunne holde seg oppdaterte innen dagsaktuelle kunstneriske problemstillinger, i en tid der finansiering og utdanningsressurser innen kunst er begrenset over hele linja, uavhengig av rase eller kjønn, er de nødt

til å være i en kontinuerlig dialog med kunstnere, produsenter og kuratorer som er nykommere, selvlærte, minoriteter, utenforstående og uavhengige. Mer enn noen sinne, har enkeltpersoner selv kontrollen over sine egne kunstopplevelser. De kan selv kuratere hvilket innhold de synes er viktigst (som vist gjennom sosiale medier). Så kunstinstitusjonenes rolle i fremtiden er å skape flere rom for denne type samspill som er erfaringsbaserte, innovative, egalitære, uten fordommer, intoleranse og intellektuelt snobberi. «[T]he master's tools will never dismantle the master's house» (Lorde: [1984] 2007: 110). For at kunstinstitusjoner virkelig skal implementere inkludering, rettferdighet og radikal omsorg, er de nødt til å ta i bruk nye kreative strategier i sine møter med svarte og mørkhudede mennesker. Verktøyene og ram-

mene som brukes for å støtte opp under arbeidet av mørkhudede kunstnere må være like så flertydige, dynamiske og radikale som arbeidene selv. Kuratorer og produsenter kan ikke lenger ta i bruk utdaterte systemer for markedsføring og promotering, hvis deres institusjoner skal fortsette å være relevante i fremtiden. De amerikanske kulturinstitusjonene har gjennom hundrevis av år tatt i bruk verktøy som ekskluderer og segregerer for å lokalisere, vekke interesse og tiltrekke hvite, rike prospekter. Nå er det på tide at like mye energi blir investert i å invitere inn «[the] dark divine» (hooks), og skaffe seg tillit og oppmerksomhet fra flere svarte og mørkhudede, og gi dem den kulturelle likestillingen, støtten og omsorgen som de fortjener.

(Oversatt fra engelsk av Valborg Frøysnes i samarbeid med Deise Faria Nunes).

NOTER

- 1 *Black study* har valgt å beholde på engelsk ettersom det er et studie som ikke finnes i en norsk akademisk kontekst.
- 2 «Det amerikanske prosjektet» refererer til skapelsen av Amerika (USA) i en historisk kontekst, en kulturell produksjon (cultural production) bygget på moderniteten og kolonialisme.
- 3 *minditarians* - Et begrep utviklet av den cubanske kunstkademikeren José Esteban Muñoz. *Minotarians* er en politisk minoritet, en minoritet ikke i form av tall, men en minoritet i form av rettigheter, innflytelse, mulighet for deltakelse og definisjonsmakt.
- 4 *Fugitivity* - Et begrep utviklet av Fred Moten og Stefano Harney, i konstant bevegelse, uten noen mulighet for å finne en utvei, en exit. En tilstand av å være konstant på flukt.

SITERTE ARBEIDER:

- Fanon, Frantz 1963. *Jordens fordamte*. Norsk nyutgave Pax forlag, 1991, s. 170
- Frank, Chandra. 2015. «Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice.» *Discover Society*. 3. juni. <http://discoversociety.org/2015/06/03/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/>.

- hooks, bell. 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.
- . 1999. *Remembered Rapture: The Writer at Work*. New York: Holt Paperbacks.
- . 2003. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge.
- . 2011. «Lorde: The Imagination of Justice.» I *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*, red. av Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, og Beverly Guy-Sheftall. Oxford New York: Oxford University Press.
- Kando, Juliette. 2016. «What Is Choreology?» *Owlcation*. 2. desember. <https://owlcation.com/humanities/what-is-choreology>.
- Lamar, M. 2016. Intervju med forfatteren. New York, NY, Oktober.
- Lorde, Audre. 1995. «A Litany for Survival.» I *The Black Unicorn: Poems*. W. W. Norton & Company.
- . 2007. «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.» I *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Reprint. The Crossing Press Feminist Series. Trumansburg, NY: Crossing Press.
- Martin, Nicole L. 2015. «Repin'g Blackness: Curating Performance as a Practice of Radical Care.» I *Configurations in Motion: Performance Curation and Communities of Color*,

- 54–57. Utgitt i sammenheng med SLIPPAGE: Performance|Culture|Technology at Duke University.
- Harney, Stefano, og Moten, Fred. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe: Minor Compositions.
- Moraga, Cherrie og Gloria Anzaldúa, eds. 1981. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women Of Color*. Watertown, MA: Persephone Press.
- Moten, Fred. 2003. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. University of Minnesota Press.
- . 2013. «Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh).» *South Atlantic Quarterly* 112 (4): 737–80. doi:10.1215/00382876-2345261.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Peskin, Eva. 2016. «The Radical Pleasure of Convening: Jaamil Olawale Kosoko & Anonymous Bodies' Imaging Justice for the Dark Divine» and beyond.» *Culturebot*. 6. januar. <http://www.culturebot.org/2016/01/25217/the-radical-pleasure-of-convening-jaamil-olawale-kosoko-anonymous-bodies->

- imaging-justice-for-the-dark-divine-and-beyond/
- Quijano, Anibal. 2000. «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America.» *Nepantla: Views from South* 1 (3): 533–80.
- Rankine, Claudia. 2014. *Citizen: An American Lyric*. Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press.
- Sele, Baraka. 2017. *The Black Paper: Revolution/Resilience/Race*. Elektronisk nyhetsbrev.
- Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham, NC: Duke University Press. www.dukeupress.edu/in-the-wake.
- Tippett, Krista. 2016. *Ruby Sales – Where Does It Hurt?*. On Being, Podkast, 15. september. <http://onbeing.org/programs/ruby-sales-where-does-it-hurt/>.
- Voon, Claire. 2015. «The Diversity Problem at American Museums Gets a Report.» 3. august. <https://hyperallergic.com/226959/the-diversity-problem-at-american-museums-gets-a-report/>
- Wagner, Bryan. 2009. *Disturbing the Peace: Black Culture and the Police Power after Slavery*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Frihet



Av Mårten Spångberg

Svensk koreograf med base i Stockholm. Han har varit aktiv som utövar och konstner siden 1994, och har skapt sine egne koreografier siden 1999. Forestillingene hans turnerer internasjonalt. Spångbergs første bok *Spångbergianism* ble utgitt i 2011. To av hans siste store arbeider inkluderer de kritikerroste forestillingene *Natten* og *La Substance*, som begge har blitt vist på Black Box teater i 2016 og 2014. Et av hans siste verk *Digital Technology* ble vist under årets OITF. Spångberg vil i år tilltre som professor II i koreografi og dramaturgi på KHiO.

«EINS, ZWEI, DREI, die Kunst ist frei» skrek man mest hela tiden då når punken fortfarande hade ensamrätt på skruktiga frisyrer och mångfärgat hår. Vad som aldrig föll mig in att fundera på var vad konstens frihet innebär. Vi tar det väl förgivet lite till mans att konsten ska vara fri, ordet är ju ändå fritt och vi lever på ett annat sätt i det som kallats demokrati. Men ett två tre, om konsten ska vara fri, jag menar verkligen fri, så innebär väl det också att betraktaren, åskådaren, läsaren, lyssnaren också måste bemyndigas frihet. Om konsten vill eller ska vara fri så måste också åskådaren vara fri. Friheten är, eller ej, underbar men är ju inte fri om den samtidigt ställer krav. Frihetens baksida är dess nödvändiga avsaknad av ansvar, för något annat en sig själv som frihet.

Vanligen uppfattar jag att vi anser att om konsten är fri så gör den heller inga kompromisser, samtidigt har konstens frihet inget pris utan är en fråga om en eller annan form av värdighet. Inget pris varken hit eller dit, dvs. inget pris är för högt för konstens frihet och likväl konstens frihet kommer inte med något pris, friheten kostar inget. Kanske måste vi modifiera en smula.

Uppenbart är hur som helst att om konsten aspirerar till att vara fri kan den inte göra anspråk på något annat också, åtminstone inte i avseende på uttryck. Det innebär att konsten, om den avser vara fri, fri i orders stramare bemärkelse, inte kan eftersträva något som helst politiskt. Den kan uppfattas som politisk men inte ha några politiska eller för den delen andra avsikter. Priset för en fri konst är att den inte

aktivt kan interagera med samhället, att den inte kan vara politiskt engagerad eller göra anspråk på vad det omfattar att vara mänsklig. Inga problem, antingen kör man hårt på konstens frihet eller också gör man inte konst alls utan böjer den in i det användbara, teologiska, etiskt rättskaffens vilket är ett område som inte omfattas av det estetiska omdömet, dvs. av smak utan helt och hållet svalts av instrumentalisering, dvs. omdömet är etiskt.

Passus. Uppenbarligen har konsten aldrig varit fri i någon mer anspråksfull bemärkelse. Under en allt för lång diskussion om konstnärlig forskning brast en aktad artist och konstnärlig ledare ut: «Konstnärlig forskning, konstnärlig forskning, vad i helvete hände med konstnärlig frihet?» Kanske inte den mest intelligenta kommentaren för konsten var väl inte så där särskilt fri i välfärdens Norden, var väl heller inte så fri när den stötades av mecenater (som ju inte villa ha något tillbaka...), Louis XIV, staten, kyrkan, you name it. Nope, konsten har aldrig varit ens en smula fri. I bästa fall lite småfri eller lagom fri för att inte göra någon nämnvärd skada men av och till utgöra ett pikant inslag i samhället. Cyniskt, absolut men hellre cyniskt än point blank naiv.

DEN FRANSKA FILOSOFEN Tristan Garcia har vid tillfälle skärskådat liberalismen och pekat på att liberalen står inför ett knepig val. Garcia identifierar två typer av liberal hållning, först en så kallad «Kamikaze liberal» vilket innebär en liberalism öppen också för krafter som är totalitära och som avser

att utplåna liberalismen. En dödsföraktande liberalism som till varje pris står upp för liberala ideal. Allmänt korkat kan man tycka men ideologiskt rakryggt.

Alternativet så kallad «skenhelig liberalism» vilket är en liberalism som endast är öppen för «goda» liberala hållningar och som lagstadgar emot politiska ordningar som motsätter sig liberala ideal, dvs. en liberalism som är väldigt lite liberal. Skötsamt och balanserat men ett ideologiskt haveri. Liberalens problem är uppenbarligen att båda varianterna är katastrofala vilket bäddar för att introducera narrativ, vars avsikt är att «blindsight» liberalismens ideologiska slafsighet. Liberalen vet att hon inte är fri men lever som om hon var.

Konsten och friheten står inför ett motsvarande dilemma, en frihet som är lagstadgad har i själva verket inget med frihet att göra, men att vara i grunden fri innebär i slutändan också att göra sig tillgänglig för krafter som avser frihetens utplåning. Om konsten avser att vara fri, i någon djupare bemärkelse, kan den i konsekvensens namn inte samtidigt engagera sig utan måste förbli indifferent till sociala och politiska strukturer, kan inte lagstadga sin frihet och bli skenhelig. Den fria konsten är med beslutsamhet ett slags kamikazekonst, kanske inte riktigt som Yves Kleins hopp från andra våningen men det ligger något i att konsten inte kan vara ett så kallat «leap of faith».

MEN OM KONSTEN aldrig varit fri oavsett sammanhang, politiskt, socialt eller kulturellt klimat, blir

det då inte lite märkligt att prata om frihet? Ja och nej. Korrekt, konsten har aldrig varit och kommer aldrig att bli fundamentalt fri, men det kanske inte är dess uppgift? Uppgiften är istället att aspirera till frihet, att insistera på dess möjlighet även om det är en omöjlighet, att dra sig undan det sociala och politiska till förmån för en position som är singular. Singular inte att förväxla med individuell, personlig, egensinnig eller idiosynkratisk utan singular i bemärkelsen, produktionen av en tidigare in-existerande spatio-temporal kapacitet. Konstens roll är inte att utropa och konsolidera frihet, vilket uppenbarligen inte längre är frihet, utan att producera möjligheter för dess uppkomst. Konsten kan inte vara något annat än Kamikaze, för att denna form av produktion, eller produktion som Agamben föreslår, kan inte ha några andra avsikter förutom just det – möjligheten, men det finns inga, och måste inte finnas några garantier. Priset för detta är just att subjektet också måste ge upp sig själv, göra sig själv tillgängligt för möjligheten, men för att möjligheten ska förbli fri och inte instrumentell kan den inte bevakas av ett intakt subjekt. I korthet kan man säga att konstens fundament är löftet om frihet. Jean-Luc Godard har vid ett tillfälle sagt något i stil med att, kultur det är det vi äter. I dagens västerländska samhälle kan vi detektera ett politiskt anspråk att synonymisera kultur och konst, konstbegreppet förvandlas gradvis från ett estetiskt-filosofiskt begrepp till att omfamnas av sociologiska tonfall. Det är så klart inget fel på sociologi men dess perspektiv, vilket inte behöver förtydligas, är det sociala och

dess funktioner, inte konst. En sociologisk hållning till konsten diskvalificerar den estetiska upplevelsens autonomi och gör konsten till en slags tecken, eller signal för olika former av determinerade sociala ordningar, mer eller mindre alternativa men aldrig mer än alternativa. Det är ingen överraskning att tänkare och konstnärer med liberala sympatier använder sociologiska teorier då dessa på ett utmärkt vis täcker över skenhelighet.

Liberala estetiska tänkare förminskar konsten till kultur, omintetgör konstens autonomi (om än bara aspirerad) och gör konsten till ett verktyg i det politiskas tjänst. Liberal estetisk teori förvandlar konsten till dietik, gör den till kultur och, just det, fråntar konsten varje ens litet anspråk på eins, zwei, drei... gör den till något som vet att den inte är fri men låtsas som om. Kultur är det vi lever av och med. Kultur är toppen för vi kan förutsäga dess giltighet, resultat, politiska tonalitet, vad en speciell kultur ger upphov till och hur den aktiverar respons och aktivitet. Kultur är någon man designar, formar och som alltid landar i en sfär av det redan införstådda, kultur förbättrar eller försämrar men aldrig mer. Kultur oavsett form är alltid inskriven i ekonomiska ordningar vilket i förlängningen betyder att vi har den eller de kulturer pengarna, ekonomiska intressen anser önskvärd. Med andra ord, kultur är inte mer eller mindre än makt (power), dess dynamiker, spel och koaguleringar.

NÅGOT SKUMT TYCKS ha hänt med ordet kultur. I vårt samtida samhälle förefaller det som om kultur populärt

betyder, lagom mycket integration, tillgänglighet, decentralisering, för barn och unga, härligt, glass och korv, lätt, ingen blir full men öltält ändå och så vidare. Smalt, specifikt, för konnässörer, högljutt, otillgängligt, svårt, krävande, anspråksfullt utan korv förefaller däremot vara något annat än kultur, kanske mest inget alls – sånt diskvalificeras generellt liksom oförblomme-rad populism i stil med mäsor och nått Nike-jippo på stortorget.

Sånt är inte kultur, det är elit eller kommers. Det förefaller närmast som om kultur idag sammanfaller med en liberal förståelse för vad god praktik, gott hushåll eller någon slags illusion om «the

Det är intressant att läsa att neoliberal tendenser och social engagerad konst till inte så liten grad använder samma argument för att rättfärdiga konsten i samhället.

greater good», men det allmännas bättre från vems perspektiv, auktoriserad av vem. Precis, «follow the money».

Oavsett vad, i det ögonblick något kan ges en koppling till kommunistiska, socialistiska, kinesiska, modernistiska tonfall eller gudbevars den Sovjet-ryska epoken (efter 1927), Mussolini, Franco, Stalin, Mao, Althusser. Vad som helst som kan beskyllas för totalitärt är oavkortat uteslutet ur kulturbegreppet. Kultur är lik-

som per automatik kopplat till en enastående urholkad idé om demokrati. En demokrati som vi alla vet är just för show men som vi ändå tycker så mycket om att hoppas på. Kultur, särskilt med koppling till konst har på ett eller annat sätt blivit en slags sentimental hyllning till en idealiserad demokrati som aldrig existerat.

Men om kultur är det vi äter, vad är då konsten? «A pain in the ass» är kanske lite för enkelt men med hänvisning till Boris Groys inte helt avlägset. Konstens jobb eller ansvar kan inte vara att förbättra världen, kan inte vara en utsträckt hand som guidar oss till ett mer rättskaffens liv eftersom detta skulle instrumentalisera konstverket, göra det till ett verktyg i någons eller någontings tjänst. Detta skulle å ena sidan undergräva möjligheten att kontempera konstverket utan intresse – konstverket förvandlats till en service – men det skulle också göra konsten användbart som medel för att mobilisera ett folk, och baksidan är naturligtvis att konsten då blir till ett vapen, något som kan användas för att omvända, missionera eller förtrycka. I det ögonblick konsten ges riktning,ausalitet, har dess möjliga frihet i sin helhet sats ur spel. Konsekvensen är att konsten då inte heller kan skiljas från andra erfarenheter eller ting, utan måste värderas i enlighet med dess effektivitet, vilket kanske inte är något större problem men betyder till exempel att anslag till konsten inte längre kan motiveras.

Då konsten instrumentaliseras, värderas etiskt, är den ingenting annat än en vara, utbytbar mot vad som helst annat dvs. hänvisad till marknader och simpel konkurrens.

Endast om konsten insisterar på sin autonomi, endast om den propsar på att vara fri kan anslag till konsten försvaras, men att aspirera på att vara fri innebär också att till samma grad insistera på att vara värdelös (inte i bemärkelsen dålig men utan värde).

Det är intressant att läsa att neoliberala tendenser och social engagerad konst till inte så liten grad använder samma argument för att rättfärdiga konsten i samhället. Aktivist orienterad konst och dess potentater menar på att konsten har ett syfte att upplysa och än hellre att bidra till utsatta individers och grupperns välmående, eller helt enkelt göra världen lite bättre. Med andra ord fullständig instrumentalisering.

Är det inte precis det samma som händer i relation till, i synnerhet statliga anslagsgivande enheter. För varje omgång ansökningar ökar trycket på att värdera konsten i relation till dess resultat. «Beskriv hur ni ska arbeta med att öka tillgängligheten för personer med funktionsnedsättning.» Det är självklart allas vårt ansvar att verka för ökad tillgänglighet för person oavsett vilka de är, men verkar det inte lite lagom dubiöst att konstnärliga praktiker måste godkännas med avseende på deras nytthet innan dess konstnärliga sprängkraft värderas. Dagens konst-policy med avseende på Kulturråd och liknade tycks uttrycka att konst vars värde för samhället inte kan beräknas får klara sig själv. Det är möjligt att statlig policy och aktivistisk konst har olika målsättning men metoderna för att skapa ett bättre och mer rättvist samhälle sammanfaller till oroväckande hög grad. Det skruvade är vidare att

båda extremer på vår politiska arena använder samma argument, medan man tycker att den övertygade vänstern skulle ha lärt sig något från kommunistiska regimers ofta misslyckade anspråk på konsten, och på samma vis att liberaler borde se det patologiska i att använda konsten som verktyg. Vänder vi på argumentet blir det än mer ruggigt. Om konsten önskar vara fri kan den heller inte göra anspråk på publiken, men vad om konsten instrumentaliseras, fråntas sin möjliga eller aspirerade frihet innebär inte det också att publikens, och med det att respektive individs frihet

Endast en konst som insisterar på att vara fri kan uppfattas som en gåva, allt annat är bara hemläxa.

försvinner. Konstens roll är då inte längre att stimulera fantasi, kreativitet, vara en stunds verklighetsflykt eller bara vara enastående, utan att upplysa, utbilda, dirigera eller övertyga individen om vad som är rätt och fel. Och är det inte särskilt vidrigt när propaganda görs genom poetiska omskrivningar, med lite konstnärlig touch eller genom att ha en grupp unga människor övertygat skutta runt på en scen.

Dagens västerländska samhälle domineras eller styrs av krafter som generar ekonomi genom att individen fattar beslut. Sushi eller sashimi, espresso eller cappuccino, hus eller lägenhet, bil eller lokaltrafik, men besluten är inte

individens utan fabricerade så att de generar konsumtion. Varje beslut är ett beslut som stimulerar vår neoliberal kapitalism, vilken spenderar omfattade resurser på att ge oss illusionen att besluten är personliga. Individen har i vår tid i sin helhet instrumentaliserats av ekonomiska intressen. Om konsten instrumentaliseras görs den det i hänseende på samma ekonomiska intressen, för oavsett om den politiska övertygelsen är vänster eller höger så är dess avsikt inte att avskaffa kapitalismen, bara ge den ett lite trevligare ansikte – båda sidor.

En konst som aspirerar på frihet är en konst som också med nödvändighet aspirerar på betraktarens, åskådarens, läsarens etc. frihet, inte bara friheten att tänka och tycka vad de önskar utan friheten att inte ta någon beslut, inte välja eller vara effektiv, inte ta ställning eller ingå i någon community, utan ges tid och plats att inte något alls, i all enkelhet att «withdraw» från alla former av ansvar förutom att ansvara för sig själv så som ansvarslös.

Ansvarslöshet emellertid är inte synonymt med att göra dåliga saker, att smutsa ner och leva rövare, snarare värtemot, ansvarslös innebär att göra sig indifferent till vad som anses vara eller inte vara ansvarsfullt, till förmån för en neutral examinering av vad ansvar, etik, innebär. Endast en konst som insisterar på att vara fri kan uppfattas som en gåva, allt annat är bara hemläxa. Konst är inte kultur, men skapas alltid med avseende på rådande kulturer. Kultur omfattas av kunskap och det sociala, konsten däremot måste insistera på att den inte är kunskap, konsten är den existerar men

är aldrig kunskap vilket dock inte innebär att den inte genererar kunskap eller upplevs i relation till kunskap. Att producera konst, den konstnärliga processen, oavsett hur den tar gestalt, är däremot alltid inskriven i kunskap. Konstnären likaså, omfattas alltid av kunskap och är alltid inskriven i sociala kontexter.

DET ÄR VÄSENTLIGT att göra skillnad mellan konstnärlig frihet och konstens möjliga eller aspirerade frihet. Konstnärlig frihet eller ännu värre konstnärens frihet är något vi naturligtvis har slaktat för länge sedan, i alla fall 50 år, men det är ju något i sin helhet annat än konstens frihet. Varje människa och varje mänsklig aktivitet bär ansvar för världen, vilket ansvar kan vara många men oavsett avsikt bär vi och våra aktiviteter ansvar för världen. Våra övertygelser, tankar och kontexter definierar hur och vilken sorts konst vi skapar. Men det är livsfarligt att betrakta konsten eller konstverket som en protes, som en förlängning och konstnärens subjekt. Den konst jag gör är min konst men bara för att min konst är våldsamt betyder ju inte det att jag drämler till folk på löpande band eller att jag propagerar för mer våld i samhället. Kanske det är så att vi idag kan se vad Jacques Rancière verkligen menade: någon emancipation kommer inte att inträffa så länge inte konsten tilldelas samma värdighet som åskådaren, endast en emanciperad konst kan generera en möjlig emanciperad betraktare.

Konsten är inte mänsklig, den är konst och dess enda ansvar är till sig själv så som konst.



Å utfordre ideologien

Det politiske i teateret oppstår først i en motstand mot den dominerende ideologien.



Av Maruis von der Fehr

Kunstner og skribent. Arbeider med scenekunst, politisk engasert kunst, miljø- og flyktningepolitikk og nye politiske/sosiale bevegelser i bl.a. Spania og Palestina. Sammen med Pia Maria Rolli laget han den kontroversielle teksten og videoen til *The National Theatre of Norway's official apology for the cooperation with Habima*.

DET GIR LITEN mening å diskutere det politiske teateret, eller det politiske i teateret, uten å ta opp spørsmålet om ideologi. For det finnes ingen akademisk eller diskursiv enighet om hvordan ordet «politisk» skal brukes. Og kampen om hvordan ord skal defineres finner alltid sted i en ideologisk kampsone.

Ideologisk dominans

Med Bertolt Brecht skulle teateret avmaskere ideologi. Det dreide seg om å demonstrere hvordan den dominerende kapitalismen med dens iboende klassehat og utbyttings- og undertrykkelsesmekanismer fungerte. Brechts «vitenskapelige teater for en ny tid» kan godt kalles et antikapitalistisk propagandateater. I Norge i dag er det derimot svært uvanlig å se teater på denne måten. Det er ikke uvanlig å hevde, slik Tony Blair gjorde på 90-tallet, at vi ikke bare lever etter de store ideologienes tid, men til og med i en tid uten ideologi. President Obama påsto også til stadighet, i sin regjeringstid, at han ikke var ideologisk. I desember uttalte han at han ikke anser Donald Trump for å være ideologisk, men snarere «pragmatisk».

Slik får vi demonstrert hvordan den dominerende kapitalistiske ideologiens talspersoner ønsker å framstå som uideologiske.

Da blir det også forståelig at man kan se verden som ideologiløs sett innenfra en norsk «boble». Jeg kaller det en «boble», fordi den norske hverdagen er dominert av et homogeniserende og konsensusorientert normsystem. Vi bør være på vakt for den ukritiske holdningen en slik begrensning av horisonten gir, for gir ikke nettopp et slikt normsystem kapitalismen en enestående mulighet til å reproducere seg selv som det eneste tenkbare alternativet, som det naturlige midtpunktet som jorden og alle dens folk dreies rundt? Michel Foucault beskrev en gang ideologiens virkemåte som en *gouvernementalité*, der vi blir disiplinert til å utøve ideologi gjennom våre handlinger og gester, og gjennom hva og ikke minst *hvordan* vi tenker. Allerede i 1967 kalte Guy Debord dette ideologisk fortetete (selv-)kontrollsamfunnet for et *skuespillsamfunn*, der vi alle skal bidra som positivt bekræftende små tannhjul i det ideologiske apparatet. I *La Société du Spectacle* skrev han at «Skuespil-

let presenterer seg som noe enormt positivt, udiskutabelt og utilgjengelig. Det sier ikke noe mer enn at 'det som vises er godt, og det som er godt vises.' Holdningen som i prinsippet kreves, er passiv aksept, noe som faktisk allerede er oppnådd gjennom måten skuespillet fremstår, uten svar, gjennom sitt monopol på synlighet.» Beskriver ikke dette også situasjonen i Norge i dag?

Etter min mening finnes det i dag bare én globalt dominerende ideologi: kapitalismen. Men det finnes også i dag flere mot-ideologiske strømninger. Jeg vil påstå at disse strømningene ikke har tatt form som noen samlende ideologi.

Men om man mener det er mulig eller umulig å skape en reell motstand eller et alternativ til den katastrofale kapitalismens maktapparat og dens virkemåter, definerer det fortsatt hvor man står i det ideologiske spekteret.

Motstandsteater

Jeg mener at det først er når vi har avklart at vi lever i en verden fullstendig mettet av én dominerende ideologi, at vi kan finne en virksom definisjon av «det politiske» i teateret. Jeg vil påstå at det poli-

tiske i teateret oppstår når det står i faktisk motstand til den dominerende ideologien. Hvordan jeg definerer «det politiske» ligger da på linje med hvordan Alain Badiou setter «det politiske» (motstanden) opp mot «politikken» (det bestående), og hvordan Jacques Rancière på ironisk vis sammenstiller «politikken» med «politiet». Det er også innen denne forståelsen av det politiske at jeg ville plassert mitt eget kunstneriske og politiske arbeid.

Hvis jeg dermed skulle spilt videre på hva en Brechtiansk forståelse av teater i dag kunne vært, ville det sannsynligvis blitt det å konstruere et mot-ideologisk teater med sikte på at mot-ideologiske strømninger, også i teateret, på sikt kan utgjøre en virkelig ideologisk utfordring til kapitalismen. Men et *motstands-teater* kan ta flere former enn dette.

Den italienske filosofen Giorgio Agambens politiske tenkning kan brukes til å utdype hva som kan forstås med det politiske som motstand, opposisjon eller alternativ. I essayet «Om hva vi ikke kan gjøre» fokuserer han ikke bare på det politiske som handling eller *potens* – men han introduserer også ordet *impotens* for å kunne beskrive en annen måte å være politisk på. Når vi mestrer vår mulighet til å ikke gjøre eller *la være å gjøre* kan vår impotens bli en politisk handling i seg selv. Her er det fristende å trekke inn streiken eller boikotten som eksempler på når vår impotens, samlet i en større gest, kan bli til potens. Agambens livslange arbeid for å berede grunnen for hva han kaller *en kommende politikk*, gir begreper som det *in-operative* (ubrukelige) mening

rent politisk, fordi han ser på autonome livsformer både i deres potens og impotens som utgangspunkt for mulige nye samfunn. Det vi i denne sammenhengen må spørre oss om, er for hvem det kan utgjøre en potensiell trussel at våre gester ikke kan utnyttes, at de forblir impotente?

Med andre ord kan vi si at det ikke bare er det teateret som søker å produsere en politisk effekt gjennom handling som kan fungere politisk. Også uttrykk som nekte, eller ikke kan inngå i den kapitalistiske sirkulasjonen av varer og ideologiproduksjon, kan utgjøre en dypt politisk motstand mot det bestående. En dans, et musikkstykke, en performance eller en dramatisk tekst kan være politisk uten at det eksplisitt må adressere politikken eller ideologien. Det å nekte eller *gjøre det umulig* å bli appropriert tilhører kunstens reelle autonomitradisjon, slik den ble erklært i 1871 da Arthur Rimbaud nedla skrivearbeidet i streik mot at borgerskapet godtok nedslaktningen av Pariserkommunen. Vi kan si at autonomi, eller kunstnerisk frihet, verken fritar fra konsekvens, ansvar eller kritikk. Men snarere at det er et politisk ståsted.

Teatret trenger selvfølgelig ikke være politisk. Men samtidig mener jeg at et teater som demonstrerer at det ikke har noen forståelse for ideologi eller sin egen ideologiske posisjon sjelden vil være verdt et besøk. Når vi snakker om det politiske teateret snakker vi også ofte om «sannhet». Det er et komplisert begrep å bruke på teateret (og vi bør samtidig ha i mente Picassos pek om at kunsten er en løgn som avslører sannheten), men samtidig vil det politiske teateret alltid på en eller annen

måte forsøke å skape en sann representasjon av verden. Det er sjelden mulig å oppnå noen form for sannhet hvis det er politikken og ideologiens realiteter man ønsker å unnslipe.

Ut av komfortsonen

Det er ikke lett å lage politisk teater som virker. Politisk teater er risikabelt, kanskje særlig fordi det så ofte feiler. Det politiske teateret bryter samtidig med en klassebestemt og seiglivet idé om et «innenfor» og «utenfor» kunsten – en utdatert idé om kunstens og kunstnerens

Politisk teater er risikabelt, kanskje særlig fordi det så ofte feiler.

autonomi – eller det vi kan kalle kunstnerisk frihet. Den politiske kunstneren søker en annen frihet enn den friheten som er forbeholdt «de kreative klassene», fordi hun knytter sin frihetsposisjon til en idé om alles mulige frigjøring. Rent politisk gir det da heller ingen mening å skulle skille kunstnere fra andre folk, eller kunstinstitusjonen fra verden for øvrig. Slik er det heller ikke noen forskjell mellom det at vi trenger politisk teater og det at vi trenger politisk engasjerte samfunnsborgere og aktivister.

Da Pia Maria Roll og jeg lagde *National Apology: The National Theatre of Norway's official apology for the cooperation with Habima*, en video lansert på YouTube der

skuespilleren Gjertrud Jynge erklærer at Nationaltheatret beklager samarbeidet med Israels nasjonalteater, Habima, og melder sin støtte til den internasjonale bevegelsen for boikott, deinvesteringer og sanksjoner av Israel (BDS), forholdt vi oss ikke til noe «innenfor» eller «utenfor» kunsten. Verkets scene var den store konteksten det var ment å inngå i. Vi så arbeidet i relasjon til det palestinske sivilsamfunnets oppfordring til boikott av Israel, og verket deltok dermed direkte i en internasjonal folkebevegelse for et fritt Palestina. Det var derfor åpenbart et politisk verk. Vi iscenesatte en avmaskering av ideologiske mekanismer, som ble fullført i måten israelske myndigheter og deres nasjonalteater reagerte på, i de ville tilstandene i israelske sosiale medier, i mediedekningen globalt og i Norge og selvfølgelig i Nationaltheatrets reaksjoner.

Det var samtidig en viktig erfaring for oss at den delen av den palestinske BDS-bevegelsen, som vi var i kontakt med, satte særlig pris på at verket knyttet Palestinaspørsmålet til en ideologisk kritikk av Nationaltheatret og til en idé om hva teateret kunne bli. Når vi som kunstnere samler trådene som knytter våre realiteter sammen mener jeg at det politiske potensialet vokser proporsjonalt. Men for at dette skal bli mulig må vi kunstnere være villige til å tre ut av komfortsonen og oppleve på kroppen hva det politiske innebærer i praksis. Det skjedde med oss da israelske myndigheter, Habimaledelsen og norske «Israelveinner» gikk til angrep på oss som nazi-propagandister og antisemitter, og det var ikke noen i norske media som tok oss i forsvar. Slik opplevde vi kon-

sekvensene av å faktisk forsøke å sette vår kunstneriske frihet inn i kampen for andres frihet. At vi ble utsatt for en liten flik av det våre palestinske venner opplever i det daglige er etter min mening en nødvendig forutsetning for at verket skulle lykkes.

Frihet, likhet og brorskap...

Jeg mener at det i en politisk forstand gir lite mening å snakke om en kunstnerisk frihet, som ikke er knyttet til en idé om frihet for alle. Når de franske filosofene Badiou og Rancière påstår at det politiske alltid dreier seg om kampen for *égalité* – likhet eller likeverd – snakker vi om et forsøk på å etablere et menneskesyn som står i opposisjon til kapitalismens grunnleggende prinsipp om konkurranse. Den politiske kunstens oppgave kan følgelig være å manifestere et positivt bekreftende menneskesyn. Mottoet *Frihet, likhet, brorskap* kan fortsatt være brukbart for å si noe om hvilken humanistisk tradisjon den politiske kunsten står i. (Jeg bytter her ut ordet «brorskap» med det kjønnsnøytrale ordet «solidaritet») Hvert ord i mottoet har en betydning som ikke kan skilles fra de andre ordene. Det finnes for eksempel ikke noen virkelig *solidaritet* uten at den er knyttet til en kamp for frigjøring og likeverd. Det finnes heller ikke *frihet for alle* i et samfunn som ikke er basert på solidaritet og likeverd, og det er absolutt håpløst å oppnå *like rettigheter* for alle i et samfunn som ikke er basert på alles frihet og en universell solidaritet.

Den dominerende ideologiens mystiske og nihilistiske evne ligger derimot i hvordan den tar tak i et hvert positivt definert begrep og vender det

om til sin motsats – det vil si til *ingenting*. I dag blir likhet og brorskap like gjerne forstått som vår mulighet til å vende ryggen til utlendinger og de som «ikke er like». Og ordet frihet blir stadig vekkt knyttet til den posisjonen den økonomiske makten gir på bekostning av andre mennesker. Kapitalismens håndlangere uttømmer språket for mening og våre potensielle fellesskap blir splittet opp i språklig forvirring.

Jeg er tilbake ved påstanden om at kampen om hvordan ord skal defineres alltid finner sted i en ideologisk kamposone. Men bak ordet, ligger det imidlertid alltid en sosial virkelighet. Som kunstner ser jeg mitt arbeid i relasjon til en ny form for internasjonalisme der folkebevegelser som urfolksbevegelsen ved Standing Rock, miljøbevegelsen, rettighetsbevegelser som #BlackLivesMatter og folkebevegelsene for flyktingenes rettigheter, protestbevegelser som Indignadosbevegelsen og BDS-bevegelsen finner sammen og inngår nye fellesskap. Jeg mener at det er i denne tiltagende internasjonalsismens utvikling av teori og praksis at vi ser den mulige utviklingen av en ideologisk utfordring mot kapitalismen.

«Poenget er ikke å sette poesien i revolusjonens tjeneste, men å sette revolusjonen i poesiens tjeneste. Det er bare på denne måten revolusjonen unngår å forråde sitt eget prosjekt.», skrev situasjonistene i 1963. For dem var ikke kunst eller frihet et privilegium forbeholdt de få. Det var evner de satte inn i kampen for alles frihet til å leve fullverdige og kreative liv. Det er kanskje i forlengelsen av en slik tenkning og praksis at vi kan finne et teater for en ny tid.

Hvilke verdier baserer norsk kulturpolitikk seg på?

I denne teksten ser vi på noen hovedtrekk ved utviklingen av forholdet mellom stat, kunst og kultur¹, fra 1814 og frem til i dag. Vi ønsker å kartlegge hvilke verdier dagens norske kulturpolitikk for det frie feltet baserer seg på. Påvirker politiske strukturer kunstnerisk innhold? Hvor frie er vi som kunstnere i forhold til bevilgende og formidlende institusjoner?

1814-1880

I boken *To Knurrende Løver*, som er en historisk gjennomgang av norsk kulturpolitikk, deler Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth kulturpolitikken i ulike faser. Perioden 1814-1880 kjennetegnes av nasjonsbygging, eller statsbygging². Det rådet politisk konsensus om at Norge trengte kunst som kunne måle seg med kunsten i andre, uavhengige land og nasjoner. Kunsten skulle virke samlende på nasjonalstaten, og vise fram Norge som unikt. Den fattige staten måtte bygge og støtte både kunstinstitusjoner og enkeltkunstnere etter beste evne. Struktorene for støtteordningene kopierte vi fra andre land. Kunstnerstipendordningen som ble innført i 1860 var etter modell fra Frankrike. Hovedmålet da (som nå), var at kunsten skulle heve nasjonens ære internasjonalt, eller i det minste avverge den skam det ville være å være en kunst- og kulturløs nasjon.

På den tiden var ikke teatrene på statsbudsjettet. De ble sett på som underholdning for overklassen i storbyene, og ettersom de kunne tjene penger på billettsalg, mente politikerne at de kunne opprettholdes av det. Teatrene fikk noe støtte via Norsk tipping og Vinmonopolet som begge var heleide statlige aksjeselskap.

1870-1930

I perioden fra 1870 til 1930 ble kultur en viktig politisk arena, som forsterket delingen mellom høyre- og venstresiden. Hver av sidene hadde «sine» kunstnere og poeter som delte deres respektive ideologier. Partiet Venstre fremmet en kulturpolitikk rettet mot embetsmannskulturen, deres språk, stil og referanser. Sosialistene fremmet en todelt linje hvor de på den ene siden ville drive folkeopplysning for de store masser (sosial mobilitet) og på den andre aktiv formidling av «arbeiderkultur» og dens verdi.³

Kunstnerne var på denne tiden

i direkte kontakt med regjeringen, og adresserte søknader om kunstnerlønn og stipender direkte til dem. De drev lobbyvirksomhet både på egne og andres vegne, med og uten suksess. Bjørnstjerne Bjørnson drev for eksempel en langvarig kampanje for sin gode venn og kollega, Alexander Kielland, som søkte om kunstnerlønn tre ganger, uten å få, og som skapte stor debatt mellom høyre- og venstresiden. I utgangspunktet var en tildeling et spørsmål om kunstnerisk kvalitet, men debatten rundt Kielland førte til denne deklarasjonen: Hvis en kunstner skal motta kunstnerlønn, kan kunsten ikke «staa i Modsætning til de inden Nationen herskende moralske og religiøse Begreber»⁴. Bjørnson ble rasende, og nektet i protest å motta egen kunstnerlønn. Etter noen år tok han den tilbake.

1930 og andre verdenskrig

I 1930-årene begynner man å se på kunst- og kulturproduksjon som et felles og offentlig ansvar. Høyre- og venstresiden enes om å definere kultur som et velferdsgode og som en del av Norges velferdspolitik (som blir meget tydelig fra 1945). Men på 30-tallet var kulturarbeid i ferd med å bli forstått som et nasjonalt og politisk område, og som et vesentlig verktøy for folkeopplysning og dannelse. Statsminister Mowinckel, med flere, mente at den sceniske kunsten var en av de største og viktigste oppdragende instrumenter vi hadde. I en tid rammet av økonomisk nedgang og arbeidsløshet, fremmet Folkeopplysningsnemda et forslag som skulle gi ny giv i kulturpolitikken, at samfunnet bør ta på seg ansvaret for å fylle ledigtiden til de arbeidsløse. Oppgaven var å hindre at arbeidsløs ungdom skulle synke ubehjelpelig ned i åndelig og moralsk depresjon. Folkeopplysningsnemdas innstilling kan regnes som den første norske «kulturmeldingen», der kultur-

området er begrunnet og behandlet som en offentlig innsats fra et helhetlig perspektiv, og der det het at krisen (den økonomiske) ikke bare var av økonomisk-materiell art, men også av åndelig-moralsk.⁵ Fra 1937 skulle det bli mulig å se for seg politiske løsningsforhold hvor teateret kunne få faste, forutsigbare, bevilgninger over statsbudsjettet. Men de politiske motsetningene av økonomiske og moralske art var fortsatt store. Skandaleoppsetningen *Guds grønne enger* på Nationalteatret i 1933, hvor Gud ble fremstilt som svart, førte til at kristen-Norge gikk fullstendig bananas, da de mente at stykket motsatte seg norsk moral og verdier.⁶

Under andre verdenskrig kom nasjonalromantikken tilbake i ny drakt. Denne gangen under nazistene, som hadde satt inn sine folk i de fleste viktige kulturinstitusjoner i Norge. På Nationalteatret ble blant annet Ibsen og Bjørnson tatt til inntekt for den nye nasjonalistiske propagandaen, og hyppig spilt. Skuespillerne var ofte kledd i bunad, det var felespill og folkedans. En utstilling som gjorde seg spesielt bemerket var Kunst og Ukunst (1942), organisert av maler og fungerende direktør på Nasjonalgalleriet, Søren Onsager. Utstillingen skulle opplyse og vise befolkningen hva som var god, nasjonsfremmende kunst, og hva som burde forbyes: Kunst som representerte det fremmede, internasjonale, håpløst moderne og «urene». *Entartete Kunst* altså.

Etterkrigstid og gjenoppbygging

I etterkrigstiden oppstår det en prinsipiell enighet mellom partiene, hvor både kulturproduksjon og formidling forstås som et samlende offentlig ansvar. Etter noe uenighet blir kultur definert som *velferd*, der eksplisitte velferdsmål blir lagt til grunn. Det er også stor enighet om det som blir definert som «fritidsproblemet». Forløperen til dette var arbeidsløsheten

Av Ingrid Fiksdal og Helle Sijeholm



Ingrid Midgard Fiksdal/er norsk koreograf og utøver. Stipendiat ved KHIØ (NARFP). Fiksdales arbeider handler om persepsjon og affekt, og flere av forestillingene hennes er kryssninger mellom performance og live-konserter. Hennes siste produksjoner, *STATE* (2016), *Cosmic Body* (2015), *HOODS* (2014), *BAND* (2013) *Night Tripper* (2012) og *The Orchard Ballads* (2011) har turnert både nasjonalt og internasjonalt. *HOODS* vant Den norske dansekritikerprisen fra Norsk Kritikerlag i 2014. www.ingridfiksdal.com



Helle Sijeholm/er norsk koreograf, danser og kunstner med base i Oslo. Hun har en bachelorgrad fra London Contemporary Dance School og en mastergrad i Billedkunst fra Kunsthøgskolen i Oslo. I sitt kunstneriske virke tar Sijeholm i bruk film, installasjon, koreografi og performance. Hun har også et prosjektbasert dansekompani sammen med Sara Christophersen, de er nå involvert i et 3-årig prosjekt for dans i Palestina, der de er partner med Sareyyet Ramallah. I 2015 mottok de Hans Christian Østrøms minnepris for deres langsiktige arbeid i Midtøsten.



Kongolandsbyen 2014 av
Mohamed Ali Fadlali og
Lars Cuzner. Frognerparken,
Oslo. Foto: Margit Selsjord.



på 30-tallet (med påfølgende «kulturmelding»), men nå var utfordringen knyttet til at regulert arbeidstid ga folk mer fritid og at velstanden samtidig økte i landet.⁷ Likevel så det ikke ut til at dette i seg selv bidro til et mer dant og opplyst folk. Større kulturpolitiske grep måtte tas.

1960-tallet og etablering av Norsk kulturråd

I denne perioden skulle en felles moralsk panikk forene våre politikere. Panikken var rettet mot de utenlandske innflytelsene som strømmet inn over landet, og som ble sett på som lavkultur. Igjen blir Ibsen og Bjørnson brukt som det «ekte norske», en motsats til utenlandske kulturuttrykk av tvilsom moral (et eksempel på dette er rockemusikk som gjorde sitt inn- tog med filmen *Rock around the Clock* (1956), og som ble sett som farlig og forførelserisk på en billig måte). Stykkene og karakterene hos Ibsen og Bjørnson skulle hjelpe å forme oss nordmenn og vår egenart.⁸

I 1960-årene var politikere også av den oppfatning at det måtte en fullverdig økonomisk satsing på det norske til slik at dette kunne overleve og utvikles. Kunsten og kulturen måtte få et økonomisk løft. Og nå ble det også vind i de økonomiske seilene for teatrene, da teatret ble sett som den ypperste kunstformen for å øke individets innsikt i seg selv og i livet sitt. Teatret måtte også vise seg konkurransedyktig og være like attraktivt for publikum som utenlandsk underholdningsfilm, tegneserier, grammmofonplater, med mer. Verdikonservative og kulturradikale krefter på Stortinget hadde en «felles fiende» i

disse kommersielle kulturuttrykkene, som de mente truet med en forflatning av det norske. Med dette som bakteppe ble det i 1965 bestemt at Norsk kulturfond og den nye institusjonen Norsk kulturråd, skulle etableres. (Kulturrådet var en meget ambisiøs kulturpolitisk reform som også NS-styret kom langt i å utvikle under krigen, men den ble ikke fullført før de mistet makten). Tidligere stortingsrepresentant Einar Hovdhaugen skrev om bakgrunnen for Norsk kulturråd:

Etter kvart gjekk det opp for fleire og fleire, at vi måtte styrke vårt eige kulturliv, som ei motvekt mot den framande kommersialiserte massekulturen, eller ukultur, som tok til å fløyne inn over landet, og mot kulturpresset utanfrå. Vi verken kan eller vil kulturrelt isolere oss. «Dei største tankar vi alltid få av verdsens det store vit», sa Vinje. Slik vil det alltid vera. Men for å bevare vår eigen identitet, må vi ikkje la oss sluke av ein primitiv, spekulasjonsarta og framand massekultur (Hovdhaugen 1985:114).⁹

Kulturrådet ble etablert som et statlig organ for kultur, med eget styre og finansiering. Institusjonen skulle operere på armlengdes avstand fra kulturdepartementet og regjeringen; politikere la til rette strukturelt, men skulle ikke blande seg i avgjørelsene rådet tok. Kulturrådet kunne sann sett operere på utsiden av, og i tillegg til statsbudsjettets kulturbudsjett, og støtte initiativer uavhengige av kulturdepartementets bevilgninger. Kunsten skulle være så fri som mulig fra instrumentell politikk, men rådets relative frihet kunne selvfølgelig diskuteres, både da og nå.

Kulturpolitikk og konsensus

I dag er det utnevnte fagutvalg som bestemmer hva og hvem som mottar støtte. På tross av prinsippet om armlengdes avstand, har politikerne i kulturdepartementet likevel hatt en intervensjonsmulighet i fagutvalgenes avgjørelser via den notoriske post 74 (vedtatt lagt ned i 2015). I nyere tid fikk Oslo Danse Ensemble avslag fra Kulturrådets fagutvalg for scenekunst. Denne avgjørelsen ble overstyrt av kulturdepartementet ved Trond Giske ved at dansegruppen ble flyttet til post 74, og midler til prosjektet loka-

Og nå ble det også vind i de økonomiske seilene for teatrene, da teatret ble sett som den ypperste kunstformen for å øke individets innsikt i seg selv og i livet sitt.

lisert. Dette fikk den aktuelle scenekunstkonsulenten, Kai Johnsen, til å si opp sammen med halvparten av medlemmene i fagutvalget.

Likevel er konsensus langt på vei det vanligste i norsk kulturpolitikk. Da daværende kulturminister Valgerd Svarstad Haugland (Kristelig Folkeparti) skulle presentere den foreløpig siste kulturmeldinga *Kulturpolitikk fram mot 2014* (Kultur- og kyrkje-departementet 2003) innledet hun med følgende:

Når eg ser på oppmøtet, så trur eg faktisk at vi skal lyk-

kast med å sette kultur på dagsordenen i denne valgkampen. [...] Eg hørte på radioen i dag. Det var noen som sa at dei håpte at det blir mye krangling om denne meldinga. Eg håper faktisk ikkje det. Et av de områdene som det er forholdsvis stor enighet om i Norge i det politiske bildet, det er jo kulturpolitikken. Vi treng jo ikkje krangle om alle politiske spørsmål for det om en del i frå media synes det er hyggelig. Men det vi håper med denne meldinga, det er at vi skal få satt kultur på dagsorden og i valgkampen, og at det blir en del flotte diskusjonar rundt omkring i kommunane våre og i fylkene, der kultur blir en del av det som blir diskutert no vidare.¹⁰

Kulturpolitikk forstås altså som et område for partipolitisk enighet, men «flotte diskusjonar» kan likevel ha sin verdi. En senere blivende kulturminister, Trond Giske, uttalte i en reportasje i Dagsavisen i 2003:

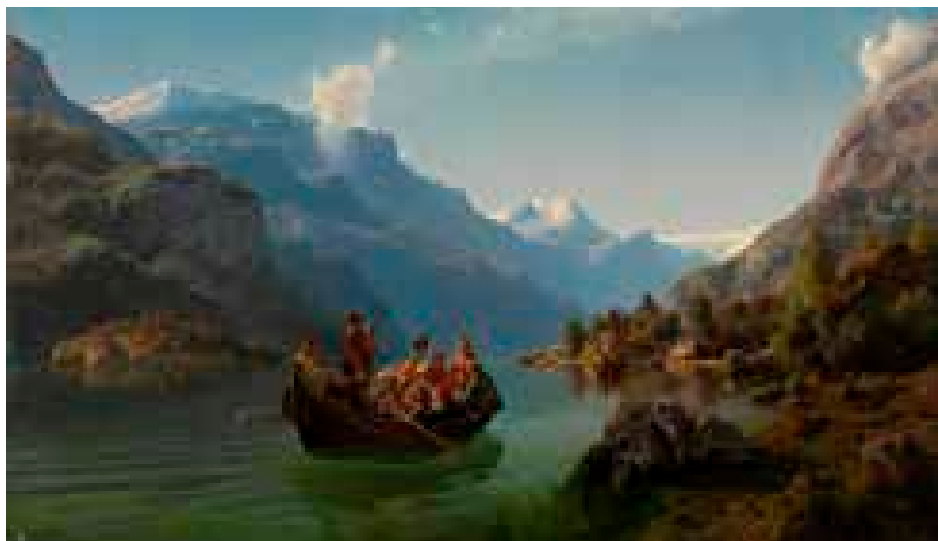
Kultur er det eneste feltet innenfor politikken du kan kaste enorme pengebeløp etter – eller kutte i – uten at det blir noen som helst oppmerksomhet om det. Ingen rasjonell politiker bruker energi på noe sånt. [...] Fra å ha siddet i finanskomiteen og etter å ha vært utdanningsminister er jeg ganske overrasket over hvor lite trøkk det er på det kulturpolitiske feltet, både fra kulturfolket selv og fra media. Dette reduserer i sin tur muligheten for at kulturen skal vinne fram i budsjettprosessen. [...] Alle kjemper for eksempel om å være best på skolepolitikk. Ikke nødvendigvis fordi det er det feltet i Norge der krisen er størst, men fordi både folk og

media er opptatt av det. Men den store, prioriterte saken er altså aldri kultur.¹¹

Kongolandsbyen og institusjonskritikk

Det offentlige kunstprosjektet *Kongolandsbyen* i Frognerparken fikk bred dekning i norsk og internasjonal presse. Prosjektet fant sted i forkant av og under det norske grunnlovsjubileet i 2014. Arbeidet skapte mye oppstuss blant publikum, og kunstnerne, Mohamed Ali Fadlabi og Lars Cuzner, ble anklaget for å være rasister og provokatører. *Kongolandsbyen* fikk ingen støtte fra Kulturrådet, men derimot fra KOROs (Kunst i offentlig rom) Uro-ordning (Kunst i uterom). Kunstnerne ønsket å framprovosere følelser og utfordre eksisterende sannheter om den norske staten som «verdens beste demokrati», ved å minne oss om hvordan 100-årsjubileet for Grunnloven ble feiret i 1914. For å underholde publikum ble en fornøylespark kalt Kongolandsbyen bygd. Her ble 80 sudanese holdt i stråhytter. Både media og publikum elsket prosjektet, og folk kunne til og med mate sudanese med sjokolade, hvilket de gjorde.

Kongolandsbyen 2014 fikk mye medieoppmerksomhet og skapte en hel del verdifull debatt. Kunstnerne greide å påvirke hvordan grunnlovsjubileet ble feiret, snakket om og tenkt på i norsk offentlighet. Men er det mulig for et så omtalt, provoserende og kritisk kunstprosjekt som *Kongolandsbyen* å forandre politiske strukturer? Det kan se ut som om demokratiet vårt svelger kritikk så effektivt at istedenfor å la slike prosjekter inspirere og utfordre våre institusjoner og ver-



«Brudeferden i Hardanger» av Tiedemand og Gude (1848)

dier, snus det hele i stedet på hodet. *Kongolandsbyen* sitt kritiske potensial tas til inntekt for Norges uovertrufne demokrati. Vi er så demokratiske at vi gir rom for denne kritikken, og til og med støtter den økonomisk, på vårt eget grunnlovsjubileum! Men avslører det ikke heller vår manglende evne til å forholde oss til kritikk? Er vi villige til å la et kunstprosjekt som stiller spørsmål ved våre institusjonelle strukturer og verdisystem føre til at vi faktisk går dem kritisk etter i sømmene?

I Morgenbladet (12-18. mai 2017) kritiserer Bo Kristoffer Wallström, leder av Uro siden 2007, KORO-direktør Svein Bjørkås for å gjøre ordningen om til noe som ligner mer på Kulturrådets prosjektstøtte, heller enn å bevare produsentleddet, som er enestående for denne ordningen, og som i stor grad gjør det mulig at unike prosjekter á la *Kongolandsbyen* kan gjennomføres. Implisitt sies det muligens at omgjøringen av Uro-ordningen er et forsøk på å forhindre denne typen kritiske prosjekter i å komme opp og stå. Wallström mener

at Bjørkås vil begrense ordningens ytringsrom, og peker på en manglende transparens i KORO som også enklere muliggjør slike endringer. Bjørkås mener at dette er en grunnløs beskyldning som kommer fordi Wallström og flere kunstnere har blitt paranoide blant annet fordi de føler sterkt eierskap til ordningen. Men ordningen skal endres. Den skal styrkes, mener Bjørkås, som sier at de lenge har hatt diskusjoner med sine faktiske eiere, Kulturdpartementet, om dette. Så hva betyr dette egentlig for prinsippet om armlengdes avstand? Hvem bestemmer?

En velkjent problematikk i det frie kulturfeltet er at de fleste kunstnere er avhengige av institusjonelle strukturer for å arbeide. Vi vet godt at vi ikke styrer virkene våre alene, men at vi trenger støtte, kredibilitet, interesse fra diverse fond, spillesteder og utstillingssteder. Disse faktorene kan gjøre det utfordrende for oss å kritisere egne institusjoner, hvis vi skulle finne det nødvendig. Og siden vi tilhører og blir anerkjent av systemet som vi kanskje vil kriti-

sere, er det sikkert også utfordrende for våre institusjoner å respondere eller ta innover seg den potensielle kritikeren fra de de anser å være deres egne; kunstnere eller kulturprodusenter eller begge. På samme tid skal vi representere et kritisk, reflektert og diskursivt felt med høy moral. Vi har til og med mange «flotte diskusjoner».

NOTER

- 1 I norsk kulturpolitikk er det en tendens til å bruke begrepene kunst og kultur om hverandre. Norsk kulturråd støtter for eksempel i hovedsak kunstproduksjon, og heter Norwegian Arts Council på engelsk. Begrepsbruken i teksten vår bærer også preg av at disse skillelinjene i norsk sammenheng ofte er uklare.
- 2 Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth, *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget, 2006, s. 265.
- 3 *ibid.*, s. 266
- 4 *ibid.*, s. 106
- 5 *ibid.*, s. 163-164
- 6 *ibid.*, s. 205
- 7 *ibid.*, s. 266.
- 8 *ibid.*, s. 272
- 9 Sigrid Røyseng, *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, PhD-avhandling, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Bergen, 2006, s. 154.
- 10 Røyseng, s. 100-101.
- 11 «Kulturpolitikk er bare så ut», reportasje i Dagsavisen 8. desember 2003.

«Egentlig vil jeg ikke snakke om dette, men nå gjør vi det allikevel.» Angelina Stojčevska om hvorfor hun misliker begreper som «feminisme» og «politisk kunst».



Geniale følelser

ÉN AV GRUNNENE til at vi ønsket å invitere Angelina Stojčevska til et seminar om det politiske i scenekunsten, var at hun er en ung regissør som allerede har rukket å utvikle et tydelig kunstnerisk uttrykk. Vi ville gjerne høre litt mer om hennes forhold til og forståelse av politisk teater eller det politiske i teatret. Intervjuet som tøykes her er gjort både i forkant av og under selve seminaret.

– *Er det politiske noe du tenker på når du skriver scenetekster, eller når du velger stykker som du ønsker å arbeide med?*

– Nei, jeg føler ikke at jeg tenker på det i det hele tatt faktisk, selv om det vel egentlig er uunngåelig, hvis du ikke er helt dopa ned. Jeg er jo summen av den samtiden jeg lever i, og da er det uunngåelig at jeg ikke forholder meg til den, at jeg ikke har den i meg.

Når jeg velger ting jeg vil gjøre eller når jeg skriver ting, så ser jeg etter noe som får de «ledningene til å passe». Jeg har innimellom ønsket at jeg var en av de regissørene som bare kunne ta en eller annen tekst og løse den, men det har jeg skjønnet at jeg ikke kan. På et eller annet nivå må de ledningene passe for det som er viktig i teksten.

– *Men du velger stykker som Den hellige Johanna fra slaktehusene av Bertolt Brecht, og ikke minst ditt eget stykke Strategier for en lysere fremtid. Vil*

du ikke si at de er politiske?

– Jo, *Strategier* er egentlig drittpolitisk.

– *Hvordan da?*

– Det handler om et par, to gutter, som har gjemt seg nede i en bunker med et påskudd om at de skal finne opp mennesker i en rar maskin. Men det er egentlig en unnskyldning for å være sammen der nede, for å få litt tid og konsentrasjon til å redde forholdet. Haha, de har så innmari lyst til å redde forholdet sitt. Parforholdet, denne helt primære relasjonen, er en slags metafor for en grenseoverskridende tid, hvor ingen av dem helt forstår når og hvordan de skal si «stopp». Noen må si stopp på et eller annet tidspunkt.

Man har vendt seg til å gå på kompromiss med seg selv hele tiden, til å svelge kamel etter kamel, fordi ingenting føles føkkings riktig noen gang. Man står i slette situasjoner hver time, hver dag, som man prøver å komme seg gjennom. Man må venne seg til det, at alt føles litt feil hele tiden, man må venne seg til å gå med litt for små sko hele tiden, man venner seg til at ens egne grenser overskrides, litt, hele tiden. Og hver gang man går over en grense, så blir det lettere å gå over neste grense. Hvordan skal du lære deg å si «stopp!» når ingenting rundt deg sier stopp?

Allerede når man skal kjøpe noe i en butikk står man i en

stor etisk konflikt. Bare det å kjøpe en kaffe er dritkontroversielt. Kaffen er plukket av sånne plaga folk fra Afrika, pluss miljøaspektet, pluss dyrene, og den melken som er dårlig for deg, og som også er miljøfiendtlig, og de kuene som har det vondt, alle har det vondt, og jeg sitter øverst på søppelhaugen og tyller i meg cappuccino. Det er så jævlig! Hvordan i helvete skal man forstå hvor grensa går? Og derfor var det så spennende med den parrelasjonen, fordi alt er så ekstremt i den settingen. Det er virkelig liv og død. Det er ingen annen situasjon i hele Vesten som handler mer om det enn parforhold.

– *Om Strategier for en lysere fremtid sto det på nettsiden til Nationaltheatret: «En historie om å ville henge ut meningsløsheten. Om likegyldighet, hat og om å kjempe seg ut av søpla bevæpnet med søppel.»*

– Ja, det var politisk ment, men det begynte ikke sånn. Da jeg, Marco Reinertsen og Markus Neby, vi som er Fiona Mergel (forfatterpseudonym, *red. ann.*), begynte å skrive, hadde jeg vært igjennom et helt jævlig brudd, og så hadde jeg lyst til å skjønne et eller annet av det. Så kom jeg over den kjærlighetssorgen etter to måneder, men jeg var støkk med historien allikevel. Egentlig, så håpet jeg vel mest på at man kunne le av det. At vi kunne le litt sammen av noen sånne helt jævlige ting.



Av Valborg Frøysnes

Norsk skuespiller med base i Oslo. Frøysnes er utdannet ved Rose Bruford College of Speech and Drama i London. Hun var fast ansatt på Teatret Vårt i Molde frem til 2014, og har siden bl.a. jobbet ved Det Norske Teatret og Dramatikken hus. I 2010 ble hun tildelt Heddaprisen for beste kvinnelige medspiller for rollen som Mariel i Werner Schwabs *Presidentinnene*. Hun har en mastergrad i Performing Arts fra Goethe Universität Frankfurt am Main, og skriver regelmessig for Norsk Shakespeareitidsskrift.

Angelina Josephine Stojčevska er norsk regissør utdannet ved KHiO. *Strategier for en lysere fremtid*, Stojčevskas diplomoppgave på Nationaltheatret i 2015, ble tildelt Osloprisen for rets scenekunst. Under utdannelsen har hun skrevet og regissert *Jeg anser deg for å være et ualminnelig begavet ung menneske* ved Trøndelag Teater i 2013 og *RusLab#3: En følelsesladet feiring av hjernen* ved Den Nationale Scene i 2014. I 2016 satte hun blant annet opp *Den helige Johanna fra slaktehusene* på Teatret Vårt i Molde, *Petra von Kants Blire Tarer* på Ålborg Teater, *Og Nå: Verden!* på Oslo Nye Teater/Trikkestallen og nylig *R. U. R.* på Torshovteatret. I 2017 er Stojčevska aktuell med oppsetninger på Gteborg Stadsteater og Dramaten i Stockholm.

Det å klare å le av noe helt forferdelig som plager oss hele dagen, gir oss en følelse av samhörighet og at man transcenderer det litt, i det øyeblikket man ler av det. Det er som poesi på en måte, det øyeblikket når noen klarer å være presise på en uevnelig måte, da ler man.

Da føler jeg at vi emanciperer oss fra det, den onde følelsen. I hvert fall i 60 sekunder. Så kommer det tilbake igjen, da.

Kunstmaskiner

– *Du har kun jobbet innenfor institusjonene. Er det et bevisst valg?*

– Det er helt tilfeldig. Det er sikkert litt på grunn av den skolen jeg har gått på, og så bare havnet jeg inne på institusjonene med en gang. Jeg elsker å jobbe på institusjonene av helt innlysende grunner. Jeg slipper å søke penger, jeg slipper alt, det er bare å komme. Jeg synes det er helt fantastisk bra at jeg kan komme et sted og det står massevis av folk klare til å arbeide for den produksjonen vi skal lage. Man kan gjerne snakke om det strukturelle innenfor institusjonene, men til syvende og sist er de kunstmaskiner med masse folk som kan få til ganske så kompliserte ting. Jeg synes det er helt fantastisk.

– *Hva tenker du om at institusjonene får kritikk for å være for hierarkiske?*

– Nei, det tenker jeg ikke noe over. Jeg bare setter meg på plassen min, i hierarkiet, og så jobber jeg derfra. Eller, på hvilken måte mener du hierarkisk?

– *At teatersjefen har mye makt osv.*

– Det er jo best at noen er sjefen. Og når jeg jobber i

mitt rom, så er jeg sjefen. Det er jo utrolig digg for dem, det er en service som man gjør. Det er ikke nødvendigvis slik at man sitter på så mye makt, men mer at man yter den servicen. Sånn kan man i hvert fall se på det.

Man trenger både det frie feltet og institusjonene, og jeg jobber tilfeldigvis på institusjonene. Akkurat nå i hvert fall. Jeg tror ikke jeg er den typen som hadde klart meg så bra i det frie feltet heller. Jeg tror jeg hadde blitt for sliten, rett og slett. Det virker så utrolig slitsomt. Det er ikke så mange som blir pensjonister i det frie feltet, for å si det sånn.

– *Tror du at du ville hatt større kunstnerisk frihet i det frie feltet?*

– Jeg føler ikke at jeg har noe kunstnerisk ufrihet på institusjonene.

«**nå skal vi snakke om flyktninger**»

– *Hva vil du med teater?*

– Oi, det spørsmålet elsker jeg! Neida. Men jo. Jeg tror man hater å svare på sånne typer spørsmål fordi det er så avslørende for hvor, mer eller mindre, tom man er inni seg. Man hater seg selv mens man svarer på det, men jeg er så vant til å hate meg selv uansett så for meg spiller det ingen rolle, haha.

Jeg vil mange forskjellige ting, men jeg kan si én av de tingene som jeg *liker*, hvis jeg kan omformulere spørsmålet? Det blir så utrolig bombastisk å ha en sånn beskjed. Kan jeg bare skyte inn en parentes her? Når man liksom skal ha sånne «beskjeder», og det er kanskje også det som gir meg en litt sånn dårlig følelse på de forestillingene jeg har fått servert som «politisk teater», som er sånn veldig «nå er det *sånn*,

nå skal vi snakke om *dét* problemet, om *de* folka» – det er det samme som det jeg prøver å si nå. Hvis alt bare peker for hardt i én retning, hvis det har en for klar agenda, så mister det storheten sin. Derfor synes jeg det er vanskelig å svare på sånne ting som «Hva vil jeg med teater?», for da må det nødvendigvis bli litt smått.

Jeg føler en motstand mot merkelappen «politisk teater» fordi at det liksom skal være en egen kategori. Det i seg selv er kjedelig. Prosjekter som «nå skal vi snakke om de papirløse», «nå skal vi snakke om flyktninger», da er ofte agendaen så klar, at det plutselig ikke har noe med kunst å gjøre lenger. Det føles ikke som bra kunst, fordi, som sagt, når alt peker i samme retning så mister det storheten sin – og så er liksom *dét* blitt hetende politisk teater. Kanskje ikke for alle, men jeg har fått det servert noen

Folk vil jo komme i kontakt med der det gnistrer, innimellom, for én gangs skyld, her i livet, ellers hva faen er vitsen liksom? Noen av de mest grunnleggende, inspirerende, øyeblikkene for meg for å holde på med teater, er de øyeblikkene hvor det rommet bare blir sentrum av universet – i bare tretti sekunder eller noe. For én gangs skyld. At ting går opp i en høyere enhet. Uforstyrret.

Jeg bare elsker de øyeblikkene der. Det gjør jeg.

Men hvis vi absolutt skal snakke om det politiske, så er bare det å være jente nå for tida politisk. Det i seg selv skal liksom være en greie. Jeg blir jøvla sur hvis noen sier «Du lager litt sånn spes teater», men ikke like sur som hvis noen forsøker å plassere meg som «jente». Jeg blir så forbanna på begge deler fordi det marginaliserer meg. Ufarliggjør meg. Da plasseres jeg i en kategori hvor jeg egentlig

« – Folk vil jo komme i kontakt med der det gnistrer, innimellom, for én gangs skyld, her i livet, ellers, hva faen er vitsen liksom? »

ikke kan bli ordentlig stor. Jeg har lyst til å gjøre noe ordentlig. Jeg har lyst til å få til noe. Det er derfor jeg bruker hele livet mitt på dette her. Fordi det føles meningsfullt. Det finnes større tanker enn å lage noen nye kvinnegreier. Tanker som inviterer til mer kompleksitet. Mitt prosjekt er ikke å være noen slags foregangskvinne for noen. Jeg har ikke lyst til å være forut for min tid, jeg vil være en del av min tid.

ganger, og så har jeg fått litt avsmak fra den «calamari-sen» der.

Men altså, en av de tingene som jeg liker med teater, det er jo det samme som alle liker med det å leve, man prøver bare å komme i kontakt med et eller annet sted hvor det dirrer litt. Er det ikke det folk driver med? Det er vel derfor folk blir helt gærne av det familielivet sitt i det lange løp, hvis det blir for rutinepreget.

Ikke driv med småting

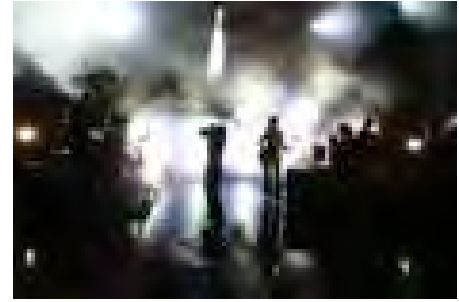
Jeg vil ikke være «Ung, kvinnelig regissør» eller i noen annen boks, for øvrig, fordi man lager seg selv mindre. Lukker mulighetene sine. Jeg har vært litt i Sverige i det siste, og det er akkurat som at det ikke finnes større tanker enn disse genus-greiene og dette kvinneopplegget. Det finnes større ideer, faktisk, enn det. Det er selvsagt bra at noen gjør det, men jeg har ikke lyst til å gjøre det. Er det greit? Jeg har ikke lyst til å slåss for det.

Mitt beste tips, siden du spør, til å være ung kvinne som holder på i en bransje som er ganske maskulin, er å bare ikke tenke på det. Bare drite i det. Hvis man går rundt og tenker for mye på det, så blir man distraheret fra det man egentlig holder på med. Alt bli sugd inn i den trakten der, og hvis noen er ubehagelig mot deg, så tenker du «Ja, men det er fordi jeg er jente» og så skal forestillingen handle om det. Why?! Da bare fortsetter det, at mennene skal holde på med store tanker, og kvinnene skal holde på med små tanker. Feminisme er blitt en type «liten tanke». De kan si hva de vil om at det ikke er sånn eller at «Sånn ser ikke vi på det», men de som sier det lyver. Det er så begrensende.

Den beste måten å være på hvis man vil gjøre noe for kvinnesaken, er å ikke drive med småting. Som feminismen dessverre er blitt. Den går inn under kategorien «små tanker». Den beste måten å gjøre noe på, er å være en som man selv beundrer. Jeg ønsker meg forbilder, som tilfeldigvis er en kvinne, men som gjør noe som jeg virkelig respekterer, som ikke nødvendigvis handler om feminisme. Forbilder



Olav Waastad og Ole Johan Skjelbred i *Strategier for en lysere fremtid* av Fiona Mergel. Regi: Angelina Stojčevska. Nationalteatret 2015. Foto: Øyvind Eide/Nationalteatret



Den hellige Johanna fra slaktehusene, regi: Angelina Stojčevska. Teatret Vårt 2016. Foto: Arild Moen/Teatret Vårt

som virkelig er noe, som gjør noe, som vil noe, som holder på med noe, som man virkelig respekterer, et geni, et skikkelig klartenkt vesen som man lengter etter å komme opp på nivå med. Det er det som får innvirkning. Hvis man klarer å gjøre det, så har man gjort mye mer enn hvis man setter opp noe sånn teater om kvinner. Det å være en som kan få jenter til å beundre seg selv litt. Det er mange menn som gjør det, ikke like mange jenter. Egentlig vil jeg ikke snakke om dette, men nå gjør vi det allikevel.

– Er dette noe du tenker mye på? Noe du er bevisst?

– Ja, jeg prøver jo å tenke minst mulig på det. Men jeg følte det allerede på skolen, at det var lettere for guttene å få den respekten. De bare fikk den. Mens jeg måtte liksom gjøre meg fortjent til den tilliten fra dem man skulle jobbe sammen med. Derfor må man som kvinne være mye flinkere enn mennene, mye flinkere.

Kaffekopper og vegg-til-vegg teppe

Jeg husker faktisk det eksakte øyeblikket da det lynt slo ned i meg. Det var på skolen i slutten av andre klasse. Jeg og guttene i klassen min skulle gjøre hvert vårt utdrag. Jeg hadde bedt teknisk avde-

ling om et svært svart vegg-til-vegg teppe. Jeg følte at de to andre gutta hadde fått alt mulig, han ene hadde fått bygget et helt hus på sin scene, mens jeg hadde mast om ett jævla, føkkings svart vegg-til-vegg teppe i mange uker. Det hadde gått langt over tiden, og de kom bare aldri til saken. Og så kommer jeg inn en morgen, og da hadde teppet kommet, liksom. De hadde funnet fram et grått, kontor-vegg-til-vegg teppe. Altså noe helt annet enn det jeg hadde bedt om. Kort sagt, det er som å be om te, og så får du betasuppe, skjønner du? Det var liksom noe totalt annet. Så spurte jeg «Hva er det her?», og fikk til svar at det var det teppet de hadde og det eneste jeg kunne få, og hvis jeg hadde noe problemer med det, så fikk jeg ta det opp med ledelsen. Da bare skjønnte jeg alt. Jeg skjønnte at – han teknikeren er ikke bekymret for min reaksjon. Han føler at det ikke får noen konsekvenser hvis han bryter avtalen med meg, mens med gutta er han bekymret, på et eller annet nivå, for at det får konsekvenser hvis han ikke gjør sånn de har avtalt. Alle vil gjøre jobben sin lettere, og for han var det lettere å gi meg det grå teppet. Han velger meg. Og sånn kommer det alltid til å være, hvis

jeg ikke gjør noe NÅ. Og det gjorde jeg. Jeg hadde et regibord. Der sto det masse kaffekopper, med gammel og ny kaffe, og all mulig dritt over hele bordet, og så sto jeg der, så tok jeg foten min og sparket bordet utover det lysegrå vegg-til-vegg teppet, sånn at alt fløt utover teppet, og så begynte jeg å skrike så høyt at jeg fikk vondt i ørene selv. Mens jeg sparka alle koppene og søpla og det sølet utover hele teppet. Jeg bare gærna fullstendig.

Fire timer senere hadde jeg et svart vegg-til-vegg teppe som jeg hadde bedt om i seks uker.

Det finnes såklart flere og bedre måter å få det til på. Men der og da måtte bare noe gjøres.

Jeg liker ikke å være en sånn primitiv idiot som går rundt og kjefter og bitcher. Jeg hater det! Det er så himla trist. Men apropos Wergeland, han skrev jo i det diktet sitt «Jeg velger meg april!»: ...fred er ei det beste, men at man noe vil. Nei, det er ikke Wergeland, det er Bjørnstjerne Bjørnson. Jaja, det er ikke poenget nå, poenget nå er at dette skrev han før både første og andre verdenskrig. Så... der kan man se. Hva kan vi lære av dette? Historien har alltid vært en trussel mot kunsten. Haha.



Århundrets rettssak, Niillas Somby, same-aktivist/journalist. Foto: Ole-Gunnar Rasmussen

Hvordan definere politisk teater i dag?

Er det politiske teatret et tilbakelagt stadium, noe som tilhører 1970-tallet, eller finnes det teater i Norge i dag som kan kalles politisk? Hvordan ser i så tilfelle et slikt teater ut?

I DENNE TEKSTEN vil jeg komme med noen eksempler og forsøke å gi noen definisjoner på hva som menes med politisk teater, både på 1970-tallet og i dag. Mange har formidlet mot politisk teater, og vil sidestille politisk teater med teater av dårlig kvalitet, et 'nytte-teater', eller et slagords- og propaganda-teater. Denne oppfatningen vil jeg tro henger sammen med en del teateropplevelser fra 1970-tallet, men er det slik i dag? Dette vil jeg forsøke å svare på ved hjelp av noen definisjoner av politisk teater og noen eksempler på politisk teater i dag.

Politisk teater er et venstre-politisk teater

En gjengs oppfatning av det politiske teatret er at det er et venstre-politisk teater. Særlig siden de teatergrupper som selv kalte, eller kaller sitt teater for politisk, selv definerer seg som tilhørende på venstresiden av det politiske spektrum.

Imidlertid behøver ikke teater å agitere for sosialistiske ideer for å være politisk: Hvis vi ser til nazistiske *Thingspiele*, så var disse oppsetningene i høyeste grad politiske. *Thingspiele* var forestillinger som hadde som mål å danne et felleskap rundt nazistiske idealer.¹ Politisk teater, kan derfor sies å være et teater som agiterer for et sett med politiske ideer, uavhengig av hvilken side av det politiske spektrumet disse ideene befinner seg. Imidlertid, er en slik høyre-venstre tenkning innenfor politikken ikke like relevant i dag som den var på 1970-tallet. Det politiske landskapet har endret seg etter Berlin-murens fall, men også etter finanskrisen. Jeg vil derfor hevde at i takt med endringene i det politiske landskapet så har også definisjoner på hva som kan ses som politisk teater, endret seg. Men la meg først få presentere en definisjon fra 1970-tallet.

Michael Kirbys definisjon av politisk teater

Da Michael Kirby, som redaktør for det toneangivende amerikanske teatertidsskriftet *The Drama Review*,

forsøkte å definere fenomenet politisk teater i 1975, benyttet han Merriam-Websters ordbokdefinisjon av ordet *politisk*:

Political:

1. Of, or concerning with government, the state, or politics.

2. Having a definite governmental organization.

3. Engaged in or taking sides in politics; as *political parties*

4. Of or characteristic of political parties or politicians: as *political pressure*²

Hvis vi går til dagens versjon av Merriam-Websters ordbok, ser vi at det tredje punktet har blitt endret til:

3. Of, relating to, involving, or involved in politics and especially party politics.³

Dette er en indikasjon på hvordan definisjonen av hva som menes med at noe er politisk, har endret seg fra 1975 til i dag. I den siste versjonen av ordboken er altså ideen om å *ta parti i politikken*, fjernet. Dette poenget vil jeg komme tilbake til seinere. Men først vil jeg se på det som står igjen i punkt tre, nemlig det å være «engasjert i politikk». Kirby definerer et engasjement som en aktiv handling, eller stillingstaking til det å skulle lage, organisere eller å endre politiske forhold i samtiden. Det er dette *aktive* standpunktet som Kirby legger vekt på i sin definisjon av politisk teater. I følge ham, kan ikke teaterregissører eller teatergrupper som har en målsetting om å være *politiske*, nøye seg med å vise til et sett med verdier eller et ideologisk standpunkt – de må aktivt fremme forslag om *politisk endring*, for at deres teater skal kunne bli sett på som politisk. Slik jeg forstår det, så søkte Kirby med vitende og vilje å lage en meget smal definisjon av hva som kan betegnes som politisk teater, da det særlig på 1970-tallet var 'hipt' og populært å være politisk. – For å kunne skille fra hverandre de oppsetningene som kun kastet seg på en hip bølge, fra de oppsetningene som faktisk søkte å skape en politisk endring i samfunnet.

Kirby fremhever derfor teaterregissøren og teaterkompaniets inten-

sjoner med å sette opp en politisk forestilling – om de aktivt ønsker å endre samfunnet og makten, ved å sette opp stykket, enten som et debattstykke, eller et sjokkerende og avslørende stykke, som bringer opp skjulte maktstrukturer, ja, da kan stykket kalles *politisk*. I følge Kirby holder det altså ikke å skape en forestilling som kun er *kritisk* til den bestående makten; teatret må aktivt ta stilling *for* et alternativt politisk system eller ideer, om det skal kalles *politisk*. Dermed, ved å ta Kirbys definisjon av politisk teater til følge, kan vi si at politisk teater må være et *opposisjonelt* teater.

Et konkret eksempel på dette fra Norge på 1970-tallet, er Nationaltheatrets Oppsøkende teater. Dette gruppeteaterprosjektet klarte med sine debattstykker: *Svartkatten*, *Pendlerne* og *Jenteloven*, å skape større debatt og skandale enn det foregående oppsetninger av Brechtstykker hadde gjort på samme teater. Hvorfor det? I følge regissøren Janken Varden, handlet det nettopp om at gruppeteatret tok parti i de politiske konfliktene de behandlet. De tok parti for de sparkede papirarbeiderne langs Drammensvassdraget i *Svartkatten*, imot sentralisering og avfolkning av bygde-Norge i *Pendlerne*, og for kvinnefrigjøring i *Jenteloven*. Og dette var skandaløst, da teatret skulle være hevet over stillingstagning i politikken. I følge Varden, kunne en gjerne presentere kritiske synspunkter, som forekommer i både Brecht og Ibsen sine skuespill, «men en skal bare ikke ta stilling i saken».⁴

Det de nevnte oppsetningene hadde til felles, er at alle var systemkritiske utifra et venstre-politisk ståsted. Men forslag til systemendringer er naturlig nok ikke reservert venstresiden. Ytterste høyre står også i opposisjon til den sosialdemokratiske og neoliberale dominansen i norsk politikk. Så hvorfor er det da så lite teater i vår samtid som presenterer et høyre-politisk ståsted, både på 1970-tallet og i dag? – Selvfølgelig kan dette endres, skuespillere og regissører som støtter ytter-



Av Anna Blekastad Watson

Norsk regissør, teaterpedagog og teaterviter. Skriver for tiden på en doktorgrad med tittelen *Norwegian Political Theatre since the 1970s: A Revisited History of Institutional and Non-institutional Theatre Collectives* på teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Skrev i 2014 innlegget «Et forsøk på å definere 'politisk teater'» på scenekunst.no som et svar på Chris Erichsens tekst «Avskaff begrepet politisk teater!»



Jenteloven, forfatter: Liv Koltzow. Med Sylvia Salvesen, Liv Thorsen og Anne Sophie Plau. Bak: Lars Andreas Larssen. Regi: Anja Breien. Nationaltheatret 1974. Foto: Frits Solvang



Frøydis Armand i *Jenteloven*, regi: Anja Breien. Nationaltheatret. Foto: Frits Solvang



Pendlerne, forfatter: Arnliot Eggen. Med Helge Jordal, Liv Thorsen, Kjell Kjær (bak), og Jan Hårstad, Randi Koch og Lars Andreas Larssen. Regi: Jan-ken Varden. Nationaltheatret 1972. Foto: Truls Kwetzindky

ste høyre kan selvfølgelig lage propagandistiske teaterproduksjoner, for eksempel om «den muslimske fare».⁵ Men kanskje sosiale media, sammen med mer individbaserte, slik som billedkunsten og litteraturen, er bedre egnet for dette? Teater er en kollektiv kunstform, og av den grunn har politisk teater tradisjonelt vært knyttet til politikk hvor det 'kollektive' er sett på som et viktig ideal. Det kollektive var også viktig for nazistene, og kanskje er det av den grunn at vi må tilbake til 1930- og 40-tallet for å finne et høyre-politisk teater?

Politisk teater i dag

Hvis vi går statistisk til verks, så vil en se at de færreste oppsetninger som lages er *politiske* i betydning *opposisjonelle*. Men alt teater er ideologisk – det vil si at bak enhver teaterproduksjon, teatergruppe eller teaterinstitusjon, ligger det et sett med ideer og verdier. Og om en følger denne argumentasjonen om at de færreste oppsetninger står i opposisjon til den rådende ideologien i Norge, vil de fleste produksjoner ha et ideologisk bak-

teppe som ligger i sentrum av det politiske spektrumet.⁶ Men hvordan fremkommer denne ideologien i oppsettningene? – Den er svært sjelden synlig, de fleste teateroppsetninger som støtter seg til den rådende makten, fremstår snarere som a-politiske. Hva kan dette bero på, hvorfor lages det så lite politisk opposisjonelt teater i dag? Hvis en spør Pia Maria Roll, er svaret entydig: – I en bransje med høy konkurranse om midler og posisjoner vil de færreste regissører og teaterkompanier ønske å utfordre makten og de bevilgende myndigheter.⁷ (De bevilgende myndigheter vil si, Kulturrådet, kommuner og fylkeskommuners kulturseksjoner, og andre støtteordninger som teaterinstitusjonene har til rådighet, både for interne produksjoner eller til samarbeidsprosjekter med frie grupper). Hva er det som gjør at noen allikevel trosser barrierene og søker å lage politisk opposisjonelt teater? Det er tydeligvis ikke pengene som gjør det. I følge den engelske teaterviteren Derek Paget, så oppstår politisk og sosialt engasjert teater i bølger, i tider med særlig stor

sosial uro og ofte med støtte i politiske bevegelser.⁸ Paget nevner særlig arbeiderteaterbevegelsen på 1930-tallet, de politiske gruppeteatrene som oppstod i kjølvannet av mai 1968-opprøret i Paris, og nå på 2000-tallet etter invasjonen av Irak og finanskrisen, har regissører og ulike grupper igjen søkt å skape teater som utfordrer maktøverne.

Kunstaktivisme à la Guerrilla Girls og Yes Men og Nationaltheatretbeklager.no

Jeg vil nå vise til noen eksempler på politisk opposisjonelle kunstprosjekter på 2000-tallet. Ett eksempel på et kunstprosjekt som kritiserer 'kunstinstitusjonen', er Guerrilla Girls' kunstaktivisme. Ett av de mest kjente slagordene deres lyder: «Does women have to be naked to get into the Metropolitan Museum of Art?» Deres aktivistiske metoder er basert på en blanding av vitenskapelige metoder, spørreundersøkelser og statistikk for å undersøke antallet kvinnelige kunstnere som får stille ut kunst på ulike kunstmuseer og gallerier, sammen med provokasjon og humor: «It is really

very productive to provoke people. We discovered really early on, if you could make someone that disagreed with you laugh, then you had a hook inside their brain, and once you are in there, you might be able to change their minds about things.»⁹ Guerrilla Girls mener kunstinstitusjonene skal reflektere demografien i samfunnet, ved å stille ut kunst laget av kunstnere fra alle lag av befolkningen. De er kritiske til at samtidskunsten fremdeles domineres av hvite menn. Gjennom deres aksjonisme setter de søkelys på mangelen av kvinnelige utstillere, sammen med kunstnere av ikke-vestlig opprinnelse av begge kjønn, som får stille ut sin kunst ved europeiske og nordamerikanske kunstmuseer og gallerier.

Et annet kunstnerkollektiv som bruker humor og satire for å kritisere dem med makt og rikdom er Yes Men, med et særlig fokus på multinasjonale selskaper. Yes Men driver med det som kalles 'culture jamming' hvor de forsøker å undergrave store multinasjonale selskaper ved å imitere deres nettsider, og gir seg ut



Poster av den amerikanske aksjonskunstgruppa Guerrilla Girls, 1989.

for å være selskapenes etikk-avdeling. Denne strategiene har vist seg å være vellykket, da de får stadige henvendelser og invitasjoner til å holde konferanseinnlegg. På konferansene blander de fakta og fiksjon og lager de mest satiriske fremleggene man kan tenke seg, for å se om noen i salen vil protestere på deres totalt utiske forslag. (Som da de utgav seg for å være representanter fra Exxon Mobile på konferansen til National Petroleum Council, hvor de presenterte stearinlys, laget av menneskelig fett fra ofrene av global oppvarming, som en form for «etisk gjenvinning»). En annen taktikk som Yes Men har hatt stor suksess med, er at de lager falske pressemeldinger hvor de åpent innrømmer og beklager de multinasjonale selskapenes etiske overtramp, for på denne måten å avsløre selskapenes grådighet og totale mangel på etisk ansvar.¹⁰ Som da Yes Men utgav seg for å være en talsperson for Dow Chemical, og annonserte på BBC at de tok fullt ansvar for utslippskatastrofen i India 1984, hvor nærmere 4000 mennesker døde. De lovet

å gi «[a] \$12 billion dollar compensation and remuneration package to the people of Bhopal», samt å rense opp etter alle utslippene fra fabrikkene.¹¹

Pia Maria Roll og Marius von de Fehr, benyttet en lignende strategi som Yes Men, da de la ut videoen: *The National Theatre of Norway's official apology for the cooperation with Habima* på YouTube den 22. september, 2016. I videoen utgir en skuespiller seg for å være Nationaltheatrets talskvinne, som på vegne av teatersjefen Hanna Tømta, beklager teatrets samarbeid med det israelske nasjonalteatret (HABIMA) i prosjektet TERRORISMS. Innebygd i beklagelsen er en analyse av hvordan Nationalteatret har bidratt til å legitimere den israelske statens okkupasjon av Vestbredden og Gaza, ved å samarbeide med HABIMA, da det israelske nasjonalteatret spiller for jødiske settlere som bor på okkupert land. Men talskvinnen går lenger enn å beklage, hun lover også at Nationalteatret skal bruke alle sine produksjonsmidler for 2017 og 2018 til å løse konflikter i Midtøsten. I

t tillegg skal halvparten av teatersjefens lønn, i samme periode, brukes til å støtte palestinsk teater på Vestbredden og på Gaza.¹² Dette videostøttet som også var en del av konseptet *Monsters of Reality – The Mimesis Machine*, som var en del av Ibsenfestivalen i 2016, skapte stor debatt i norske medier, og fordømmelse fra israelsk hold. Men, dessverre for Roll og Fehr, så ble saken dysset ned relativt raskt fra Nationaltheatrets hold, ved den svært selektive og begrensede deltakelsen i den offentlige debatten fra teatersjef Hanne Tømta sin side. Selv om den ønskede politiske effekten ikke ble oppnådd, i etterspillet rundt lanseringen av *The National Theatre of Norway's official apology for the cooperation with Habima*, så vil jeg hevde at installasjonen i seg selv har bidratt til å åpne opp et rom for en annen politisk virkelighet – en verden hvor teatersjefer ved norske statlige teatre gir halve lønnen sin for å støtte palestinske teatre.

Schlingensief og Traaviks hyperteater

Et tredje eksempel er Chris-

toph Schlingensiefs performance *Bitte liebt Österreich! – Ausländer raus*, fra 2000. Schlingensief iscenesatte et antagonistisk spill etter modell av reality-tv showet *Big Brother*. I hjertet av Wien, på plassen foran Østerrikes nasjonalopera, stilte Schlingensief opp flere containere med kikkehull i. Inni kontainerne bodde et antall asylsøkere, som skulle bli stemt ut, en etter en, av publikum. Kun «vinneren» kunne få bli i Østerrike etter endt forestilling. Igjennom den høylytte offentlige debatten som *Bitte liebt Österreich! – Ausländer raus* bidro til, klarte Schlingensief å sette søkelys på det høyreekstremer regjeringspartiet FPÖs flyktningpolitikk. Ved bruk av *Big Brother*-strategier på «virkelige» asylsøkere, koblet Schlingensief sammen reality-tv's 'falske demokrati' med den virkelige regjeringspolitikken, og på den måten synliggjorde Schlingensief Østerrikes 'falske demokrati' og konsekvensene av FPÖs flyktningpolitikk. Schlingensiefs performance *Bitte liebt Österreich! – Ausländer raus* kan sies å være et stykke «hyperteater»,

hvor mediaoppmerksomheten og den offentlige debatten som den teatralte hendelsen skapte, ble gjort til en del av forestillingen. Gjennom medias oppmerksomhet fikk forestillingen et mye lengre liv, og nådde ut til flere publikummere, enn kun dem som deltok på selve det kunstneriske arrangementet.¹³

Et eksempel på politisk teater i Norge, er Morten Traaviks forestilling: *Århundrets rettssak*, som utspilte seg på årets Barents Spektakel. Traavik iscenesatte en 'generalprøve' på en kommende rettssak. Inspirert av Natur og Ungdom og Greenpeaces miljøspørsmål – de to organisasjonene har støttet staten for deres fremtidige planer om oljeboring i Barentshavet. Til grunn for spørsmålet ligger organisasjonene, grunnlovens «miljøpragmatikk», som sier at: «Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en langsiktig og allsidig betraktning som ivaretar denne rett også for etterledden.» [mine uthevinger]. Videre står det eksplisitt at staten har ansvar for å gi borgerne: «kunnskap om naturmiljøets tilstand og om virkningene av planlagte og iverksatte inngrep i naturen».¹⁴ Da Morten Traavik iscenesatte denne rettssaken, så ble representanter eller vitner fra begge sider invitert. For saksøkerne: miljøvernorganisasjoner, sameaktivister og biologer. Og for de saksøkte ble oljeministeren, statsministeren, og representanter for oljeindustrien invitert, men de takket alle nei, så de saksøkte side endte opp med å bli forsvart av en fagforeningsrepresentant fra Olje og Energi, en ekspert

på karbonfangst, sammen med en kurator og en journalist. Publikum fikk rollen som jury, og på rettssakens siste dag stemte juryen over om staten skulle få foreta den planlagte boringen etter olje i Barentshavet, eller ei.¹⁵

Teater som en demokratisk arena

En kan se en del likheter mellom Traavik og Schlingensiefs produksjoner, ved at begge benyttet seg av en aktiv mediestrategi for å provosere frem en samfunnsdebatt. Samtidig er deres strategi av ulik art. Mens Schlingensief la sin kunst-aksjon til plassen foran nasjonaloperaen i Wien, som en torn i øyet på etablerementet, samtidig som han sparket ut til alle kanter, både til de høyreekstreme og til aktivistene på venstresiden.¹⁶ Så valgte Traavik å rette sin provokasjon mot den norske stat. Mens Schlingensief søker bevisst å skape dissens i den offentlige debatten, og brukte reality-tv som metafor for å vise til det han anser som mangel på reell politisk innflytelse og transparens i samfunnet, så søker Traavik å gjøre teatret til en demokratisk arena. Ved å opprette en «folkedomstol» i Kirkenes, og ikke Oslo, hvor den kommende rettssaken skal foregå (Oslo tingrett), så flytter Traavik fokus nærmere de berørte områdene, og dem som vil merke effektene av oljeboringen. Ved å inkludere publikum som jury, så har Traavik latt de berørte få komme til orde. På denne måten skaper Traavik et politisk opposisjonelt rom, hvor publikum selv kan være med å påvirke staten og regjeringen, uten at Traavik selv har tatt stilling i saken. Det at forestillingen gir rom for meninger og handlinger som står i opposisjon til

den offisielle norske oljepolitikken. En politikk som nærmest et samlet Storting står bak, gjør at forestillingen kan ses som en politisk opposisjonell oppsetting. Dette skifte av strategi i det politiske teateret fra 'side-taking' til 'teater som *agora*' er typisk for vår postmoderne og post-kalderkrigs æra.¹⁷ Teaterregissører og teatergrupper søker å presentere flere sider, og lar publikum selv 'ta parti', heller enn å agitere for kun et sett med verdier. En annen strategi innen politisk teater, eller teater som aktivisme, er helt å unngå den klassiske venstre-høyre dikotomien, ved heller å fokusere på enkeltsaker. En tredje strategi, er som med Schlingensiefs forestillinger og performanser, hvor han aktivt provoserer frem en offentlig debatt ved å skape antagonistiske motsetninger mellom ulike grupper.

Det som alle de nevnte eksemplene på teateraktivisme har til felles, er at de tar kunsten ut av kunstinstusjonene for å kunne nå ut til flere publikummere. Som Traavik, som valgte Kirkenes som spillested for *Århundrets rettssak*, for å nå de berørte parter og skape en offentlig debatt, eller som Yes Men sammen med Pia Maria Roll og Marius von de Fehr, som bruker internett og media for å spre sitt budskap videst mulig. Disse ideene om å nå ut over det tradisjonelle teaterpublikummet, deler dagens politiske teatergrupper og kunstnerkollektiv med det politiske teatret på 1920-, 30- og 70-tallet, som også søkte å nå 'sitt publikum'. Før internett måtte teatergruppene ty til tog, bil og folkevognbuser, for å oppsøke publikum der de var, på samfunnshus, eldrehjem, skoler og arbeidsplasser over hele landet. Tea-

teret ble ført langt bort fra plyssetene på de institusjonelle teatrene.

Forsøk på konklusjon

Slik jeg ser det, er det kun teater som kritiserer og aktivt utfordrer den rådende politiske makten, som kan kalles politisk. For meg spiller det mindre rolle hvilke eller retninger (høyre eller venstre) teatergrupper og regissører bruker om sine politiske meninger. Det som betyr noe, er intensjonen bak deres politikk. Hvis teatergrupper og regissører vil gjøre som i fortiden – skape teater som lanserer politisk endring igjennom å 'ta parti i politikken', eller satse på ensidig propaganda – så kan ikke jeg nekte for at et slikt teater er politisk, men det er ikke et *demokratisk* teater. Et demokratisk teater betyr ikke nødvendigvis at en oppsetting inkluderer publikumsdeltakelse, men heller at intensjonen med forestillingen er å utvide det demokratiske rommet i samfunnet, slik at flere stemmer kan bli hørt og flere sider av en sak kan bli sett. Dette kan ses i både Schlingensief og Traaviks oppsettinger, selv om deres tilnærming til publikumsdeltakelse i selve forestillingene, er diametralt forskjellige. Schlingensief valgte å bruke en negasjon av demokratiet. Han setter søkelys på asylsøkeres situasjon og mangel på mulighet til å leve et verdig liv, ved å sette dem i containere midt på operaplassen i Wien. De har ingen påvirkning på sin egen situasjon, men kan bli glodd på og stemt ut av publikum, som om det er deltakere i et reality-tv-konsept. Ved å synliggjøre en slik negasjon av demokratiet, eller et 'falskt demokrati', klarte Schlingensief å provosere frem en



Teater- og filmregissør Christoph Schlingensiefel under performansen *Bitte Liebt Österreich!* – Ausländer raus i Wien 2000. F

offentlig debatt, hvor asylsøkerne, som myndighetene helst skulle ha skuffet usett ut av landet, ble synlige. Ulikt Traavik som iscenesetter et direkte-demokrati. Aktørene, eller vitnene i *Århundrets rettssak* – taler sin sak som om de står i en virkelig rettsal, og det er hentet inn rettsfaglige personer som dommere, samtidig som 'rettslokalet' er flyttet nærmere dem som vil bli berørt av oljeutvinningen i Nord-Norge. Traavik lar på denne måten publikum, som utgjør juryen i 'folkedomstolen', få ta stilling til om staten skal utvide oljeutvinningen i nord, eller ikke – en politisk beslutning som har direkte betydning for deres livsførsel. Schlingensiefel synligjør de stemmeløse midt i maktens sentrum, mens Traavik gjennom sin 'folkedomstol' synliggjør effekten av statlig oljepolitikk i nord.

Jeg mener derfor at det er viktig å ikke kun snakke om politisk teater, men å snakke om hva slags politikk som

blir lansert på scenen, og på hvilken måte. I de overstående eksemplene har jeg vist til ulike måter teatret kan skape en offentlig debatt på, og hvor teatret blir omgjort til en demokratisk arena. Enten slik som i *Yes Mens* tilfelle, hvor de gjennom falske budskap tar ansvar for multinasjonale selskapers etiske overtramp, og på den måten viser at en annen mulig verdensordning er mulig, eller som Schlingensiefel som benytter seg av dissens og provokasjon for å skape en opphetet debatt rundt en politikk som myndighetene helst vil gjemme bort; til Traavik som skaper en folkedomstol for de berørte partene av oljeutvinningen i nord, og på den måten skaper en utenomparlamentarisk demokratisk arena. For meg er det kvaliteten på det politiske teatret, som blir presentert på scenen, som er viktig. For at teatret skal kunne spille en opposisjonell rolle, som gir en varig endring i samfunnet, og ikke

kun bidra til et maktskifte, fra en elite til en annen, må det være et politisk teater som ikke *kun* står i opposisjon til de sittende makthaverne. Men det må være et politisk teater som bidrar til å utvide det demokratiske rommet, og synliggjøre de undertrykte i samfunnet.

NOTER

- Gripsrud, J. (2014). Teatret, Folket og Moralene om Folke-teatertradisjonene. *Norsk Shakespeare og teaterhistoriskrift*, 1/2014.
- Kirby, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, 19 (2), 129-135. doi:10.2307/1144954
- Political. (n.d.). Lest: 26 april, 2017. Tilgjengelig fra: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/political>
- Samtale mellom Janken Varden og Anna Watson, København, 7. desember 2015
- Eksperimenter Hege Storhaug fra Human Rights Service, eller aktivistene tilknyttet nettstedet Sian, kunne om de ønsket det støttet opp om ulike teaterprosjekter som fremmet deres fremmedfjendelige syn.
- Altså en plass mellom sosialdemokratiet og en borgerlig konservatisme.
- Samtaler mellom Pia Maria Roll og Anna Watson, i forbindelse med Teaterfestivalen i Fjaler, september 2016.

- Paget, D. (2010). Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre. *New Theatre Quarterly*, 26 (2 [102]): 173
- Guerrilla Girls (2016). «Girlsplaining Museum Ludwig». Sett: 27 april, 2017, tilgjengelig fra: <https://www.guerrillagirls.com/projects/>
- Veldstra, C. (2010). Patron Saint of lost causes, live on the BBC ; the Yes Men, humour and the possibility of politics. *NJES [elektronisk ressurs]*, 9, 139-153.
- Id. s. 140
- Roll, P. M. F. Marius von der (Producer). (2016, 11 juni, 2017). The National Theatre of Norway's official apology for the cooperation with Habima [videoinstallasjon] Retrieved from <http://nationaltheatret-beklager.no/> 11 juni, 2017
- Gade, S. (2010). *Intervention & kunst : sosialt og politisk engagement i samtidskunsten* (Vol. nr. 82). København: Politisk Revy.:127-139
- Greenpeace. (2016). Saksøker staten for klimalovbrudd. Lest: 28 april 2017, fra Greenpeace Norge <http://www.greenpeace.org/norway/no/nyheter/2016/Saksøker-staten-for-klimalovbrudd/>
- Samtale mellom reglassistenten til *Århundrets rettssak*, Ragnhild Freng Dale og Anna Watson, Bergen, den 22 februar, 2017.
- Som da en gruppe anti-rasistiske aktivister skal ha forsøkt å «befri» asylsøkerne fra Big Brother containerne, svarte Schlingensiefel aktivistene med følgende provokasjon: «Befri dem til hva?» Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: sosialt og politisk engagement i samtidskunsten* (Vol. nr. 82). København: Politisk Revy.:132
- Agora*: Den offentlige plassen som ble brukt i antikke Hellas for demokratiske avgjørelser.

Peer Gynt med Donald Trump-cap? God idé!

Er vi på vei ut av 22. juli-skyggen? Hundre deltakere på et seminar om politisk teater en lørdag formiddag i foajeen på Black Box teater kan tyde på det.



Av Chris Erichsen

Norsk musiker, skribent, filmskaper og scenekunstner. Erichsen arbeider som frilans skribent og kritiker for bl.a. nettstedet Scenekunst.no, hvor han var redaktør i 2009-2011. Erichsen har studert teatervitenskap, mellomfag, på Universitetet i Bergen og på Norsk Journalisthøgskole. Skrev sammen med Tor Arne Ursin teaterstykket *Cirkus Verdensteater* høsten 2016 med skrive stipend og dramaturgbistand ved Dramatikkenes hus. Skrev innlegget *Avskaff begrepet politisk teater!* på scenekunst.no i 2014.

VÅREN 2015 VAR jeg i Göteborg og så en forestilling som jeg den gangen konkluderte med at ikke ville være mulig i et Norge hvor store deler av scenekunstheltet gikk rundt og snakket om å lage politisk teater. Grunnen var enkel: Forestillingen, *Teater Smuts startar punkband*, var politisk helt inn til marginen på en måte som i Norge ikke ville blitt forstått: Det var klassisk agitprop-teater i tradisjonen etter fenomenet «Levende aviser» i det revolusjonære Sovjetunionen. Gjennom stiliserte, rytmiske samtaler skuespillerne imellom, basert både på egne erfaringer og sitater fra mediene, ble det innholdsmessige bakteppet i denne nesten scenografiløse forestillingen tegnet opp. Det dreide seg om den åpne og skjulte fascismens framvekst i Europa og det klimaet som danner grobunn for den. Intensiteten og tempoet var høyt, som om det sto om livet, noe det jo gjorde. Et nedstrippet gitar/bass/trommer-band kommenterte innimellom gjennom egenproduserte låter. Fysiske opptrinn, dans, talekor, og nennsom

videomanipulering på bakveggen skapte stor variasjon midt oppi den klare, enkle tendensen i denne forestillingen.

Begrepet politisk teater

Det hører med til historien at jeg selv i utgangspunktet var skeptisk. Jeg hadde ett år tidligere, i en kronikk på *scenekunst.no*, tatt til orde for å avskaffe begrepet politisk teater. Mange snakket om det, mange ville lage det, men ingen var i stand til å definere hva det betydde og innebar. Jeg mente at begrepet politisk teater var «utdattert og meningsløst i sin mangel på kontekst og presisjon og bør inntil videre tas ut av dagligtalen i det norske scenekunstmiljøet». Jeg mente at begrepet i alt for stor grad ble brukt som pynt og som substitutt for et psykologisk behov for at det man holder på med skal ha mening og at det i så fall ville være bedre å be folk se seg om etter noe annet å holde på med – for eksempel politikk.

Utgangspunktet mitt var dels at jeg selv falt i gryta som ung og

at jeg derigjennom et stykke på vei var vaksinert, dels mente jeg at samtalen var altfor preget av en politikkoppfatning som spilte med på systemets premisser. Oversatt: En teaterforestilling blir ikke politisk av at det stappes litt såkalt politikk inn i den, av at den kolporterer riktige meninger om flyktningpolitikk, eller av at den tilføres litt aktuell symbolikk.

I min verden er politikk og det å være politisk noe annet og mer enn å befinne seg på riktig side og å innta riktige standpunkter og ikke minst noe annet enn det som foregår på de partipolitiske og parlamentariske arenaene. Jeg er sterkt preget av den antiautoritære, autonome retningen på deler av venstresida på 70-tallet. Den som sier at alternativene må skapes her og nå, i vårt daglige liv, ikke en gang i en fjern framtid når sosialismen kanskje reiser seg fra kapitalismens ruiner. Systemkritikken måtte utøves i praksis, ved å skape motsystemer, kanskje i stort, men først og fremst i smått.

Sammenhengen

Til min egen overraskelse, og til tross for den insistende politiske grunntonen, overbeviste *Teater Smuts starter punkband* meg, Noe som har like mye med sammenhengen å gjøre som med forestillingen i seg selv. Her hjemme var vi – og er vi – travelt opptatt med å drite ut naive og politisk korrekte svensker. Helt uten å ta i betraktning at Sverige, til tross for det nære nabolskapet, har en ganske annen historie enn Norge: en lengre historie med innvandring og flerkultur, en mer aggressiv ytre-høyreside, et mer polarisert debattklima, og dessuten har hatt for vane å slippe inn et betydelig større antall flyktninger.

«I Norge finns ingen plats för vrede», skrev den svensk/iranske venstrepolitikeren Ali Esbati i Dagens Nyheter da han i 2014, etter mange år i Norge, hadde flyttet hjem til Sverige. Og derfor uttalte han da også at «Det känns skönt att komma hem». Det hører med til historien at han var på Utøya da terroristen slo til og derfor hadde spesielle forutsetninger for å uttale seg om hvordan det etter det følte å bli pålagt å bære roser og være sorgfylte og hensynsfulle sammen, inkludert det som hadde vært morderens eget parti. Ikke minst i en situasjon hvor morderens meningsfeller og omland lynraskt hadde kommet seg på banen igjen, som om ingenting hadde skjedd, og morderens mentor sitter og skriver på sin forsvarstale, med støtte fra Fritt Ord. I Sverige «tar vi plats i debatten på ett annat sätt. Här är det rum för ilskan. Tre år senare inser jag att jag behövde det rummet för att få andas lättare. Jag hoppas att det kan kämpas

fram också i Norge», skrev Esbati.

Han hadde heldigvis et sted å dra til. Det hadde ikke alle andre som overlevde 22. juli 2011.

En liten sensasjon

Men så, når et seminar om politisk teater eller retttere sagt: det politiske i scenekunsten, på en lørdag formiddag bare to år etter at jeg var i Göteborg og så *Teater Smuts starter punkband*, samler hundre deltakere i foajeen på Black Box teater og tredve i et seminarrom på KHiO dagen etter, kjennes det umiddelbart som en liten sensasjon og i seg selv et politisk statement.

Umiddelbart kan vi vel takke Donald Trump og den blåblå regjeringa for det – i den rekkefølgen. Men ser vi nærmere etter kan det kanskje heller ha sammenheng med at vi sakte men sikkert begynner å bevege oss ut av den tidligere nevnte 22. julis skyggen. Variasjonene i innspill og deltakere, det internasjonale perspektivet og tonen i samtalen borger for en mer renhårig og ydmyk omgang med begrepet politisk teater; ja kanskje til og med en samtale hvor begrepet rett og slett er overflødiggjort?

Foreløpig konklusjon: Hvis du vil lage politisk teater er regel nr 1: Ikke snakk om å lage politisk teater. For det betyr ingenting eller mer presist, det betyr forskjellige ting på forskjellige steder. I Tyskland på 30-tallet, i turbulente tider som krevde klare svar, vendte den store regissøren Max Reinhardt seg bort fra politikken og lagde oppsetninger som ble oppfattet som apolitiske, symbolistiske og stormannsgale, og ble derfor beskyldt for å løpe ærender for den gale siden. Han ville være upolitisk, men forhold-

dene tillot ham det ikke. I en annen tid ville hans ideer om å gi teatret tilbake til teatret, den totale forening av scene og sal antakelig bli betraktet som revolusjonære. I Danmark på 70-tallet ble Odin Teatret betraktet litt på samme måte. De deltok ikke i den dominerende venstreorienterte gruppeteater-scenen. De var mer i utlandet enn hjemme og foretok seg merkelige ting som kritikerne deres hevdet at den danske arbeiderklassen ikke forsto. Men Odin Teatret har hele veien vært tro mot sitt ritualistiske, fysiske teater og i dag vil mange hevde at de er

En teaterforestilling blir ikke politisk av at det stappes litt såkalt politikk inn i den.

noe av det mest politiske man kan finne innen scenekunsten. Og forresten: Det kritikerne deres ikke visste var at de fattige bøndene i Sør-Italia ikke hadde noen problemer med å forstå dem.

Gutta i moskéen

En av seminarets problemstillinger var spørsmålet om hvorvidt det er mulig å fungere politisk hvis du bare når ut til de som allerede er enige. Til det svarte jeg med å sitere tidligere Black Box-sjef Jon Refsdal Moe, som i et avskjedsintervju jeg gjorde med ham for scenekunst.no

uttalte: «Mnjaa. Ja, vi trenger ikke late som noe annet... Men jeg opplever veldig ofte at definisjonene av hvem man skal nå, nettopp er de man ikke når. Jeg er ikke så opptatt av at man på død og liv skal nå alle. Det er bare en annen form for kolonialisme. De gutta i moskeen klarer seg helt fint uten meg. Hvorfor skal jeg nå dem? Vi er åpne for alle som vil. Du trenger ikke være spesielt interessert i scenekunst for å komme hit, men du må være interessert i å utfordre deg selv, å bryte med kjedsomheten, å åpne hjernen.»

Dette reagerte en av de andre debattantene sterkt på. Uttalelsen om «gutta i moskéen» var etter hans mening uttrykk for en nedlatende holdning til en presset minoritet.

Men her tror jeg han må ha gått glipp av et sentralt begrep i Refsdal Moe-sitatet: kolonialisme. M.a.o. å påtvinge andre sin agenda. Og det er jo dypest sett det som er politikk, i den etablerte, institusjonelle betydningen av ordet.

Sånn sett kan man kanskje like godt glemme hele begrepet politikk?

Alle skal med

Spørsmålet om å nå ut til folk er politikk, i tidligere kulturminister Anikken Huitfeldts ånd, med Arbeiderpartiets instrumentalistiske «alle skal med»-retorikk. Alle burde gå i Operaen. Men hvorfor? Motsetningen til dette er koreografen Helle Siljeholm, som i sin 72-timer lange happening *nodes on fish, stars and the social* på Black Box teater i januar 2017 fikk medlemmer i den lokale moskéen til å komme til BBt, rett og slett ved å invitere dem dit som likeverdige: Selve forutsetning-

gen for solidaritet i praksis. Det motsatte av å «nå ut». Det motsatte av kolonialisme.

På seminarets dag to kom noen med det ironiske forslaget å utstyre Peer Gynt med Donald Trump-cap. God idé! og etter samme lest som oljeplattformene som plutselig gjorde sitt inntog på teater-scenene på 70-tallet: Ren symbolpolitikk. Putt inn ett eller annet aktuelt og vips, blir det politisk! Motsetningen til dette er Pia Maria Roll, som dro til Athen med sin fine flyktning-forestilling *Nå løper vi!* og gikk inn i en organisk politisk prosess som resulterte i konklusjonen at forestillingen ikke kunne vises for flyktningbarn i den pressete situasjonen de var i der og da. I stedet ble det organisert en felles kreativ workshop med barna, basert på forestillingens scenografiske innhold. Det motsatte av symbolpolitikk.

Min endelige konklusjon blir dermed: Å ha ambisjoner om å forandre samfunnet med teater er politikk og den rene stormannsgalskap. Men ambisjonen om å berøre og kanskje bevege noen på en eller annen måte, uten å vite hva resultatet blir, er både mer realistisk, mer poetisk og mer visjonært på én og samme tid.



Foto: Hans Bøvre



Det radikale paradokset

Det politiske teateret tror på protest og inkludering, men preker til et borgerlig publikum. Forbannelsen må brytes.



Av Kristian Meisingset

Norsk frilansskribent og medredaktør i Tidsskriftet Minerva (der han var kulturredaktør 2007-2012), og skriver jevnlig teaterkritikker. Meisingset har skrevet *Kultur for kulturens skyld* (2012, Civita, sammen med Anna Katharina Fonn Matre og Aase Marthe J. Hørrigmo) og *Kulturbløffen* (2013, Cappelen Damm)

«JEG TROR FULLT og helt på at det er i teateret at revolusjonen starter», sa den amerikanske skuespilleren Tonya Pinkins i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nummer 1/2016.

Det er den drømmen mange i teateret bærer på, at teateret skal være noe radikalt annet, og at teateret skal gjøre en annen verden mulig. På Oslo internasjonale teaterfestivals seminar om det politiske i scenekunsten snakket Mårten Spångberg om at det frie teateret må være opptatt av noe annet enn det som regnes som politikk i dag, mens Marius von der Fehr kritiserte den dominerende kapitalistiske ideologien og ønsket seg revolusjon. Da må teateret protestere og være radikalt.

Problemet er bare at revolusjonen faller på stengrunn. Teateret når ikke fram til det folket som skal frigjøres, i stedet spiller det for det meste for et borgerlig publikum. Forbannelsen må brytes, og det finnes to veier til et teater som er mer i harmoni med seg selv.

Motstand mot det neoliberale

Men først: To eksempler på at

det politiske teateret er radikalt og på venstresiden. I *Fridomens vegar* av Tore Vagn Lid, som ble satt opp på Det Norske Teatret i fjor, er budskapet at det moderne samfunnet ødelegger vår menneskelighet gjennom tester og resultatorientering. Vagn Lid maner til en erkjennelse av problemet og en frigjøring fra de rasjonalistiske regimene.

Det er lett å kjenne igjen kritikken. Den føyer seg inn i en retorikk som ofte høres fra ytre venstre særlig innen kultur og akademia: Samfunnet har blitt neoliberalt, alt er flytende og individualisert, og vi avkreves å være fleksible og gjøre nytte for oss. Kulturen har antatt varekarakter i det senmoderne samfunnet, og teateret må yte motstand.

I *Festning Europa*, også på Det Norske Teatret i fjor, tar Kristian Lykkeslet Strømskag opp flyktningkrisen. Slik jeg tolker budskapet, så er det at alle grenser må rives, og at alle flyktninger må få reise dit de vil. Ved å vise fram én enkeltskjebne, en flyktning, på scenen, og å sette ham opp mot en norsk familie på sydenferie, skal

stykket avsløre den grusomme kontrasten.

Publikum ser Vagn Lids og Lykkeslet Strømskags forestillinger, de applauderer, og så går de hjem, drikker gin & tonics, leser politiske biografier og stemmer på Høyre.

Flinke til å nippe til rødvin

Publikum på teatrene er nemlig utpreget borgerlig, noe som synliggjør det jeg kaller det radikale paradokset. Da jeg skrev boken *Kulturbløffen* i 2013, fikk jeg tall fra SSB hvor jeg så på to «klasser»: de med lav utdanning og lav inntekt, og de med høy utdanning og høy inntekt.

De siste tallene er fra 2012 og viser at blant de med høy utdanning og høy inntekt, var 29 prosent meget eller ganske interessert i teater. Blant de med lav utdanning og lav inntekt var tallet 13 prosent. SSBs kulturbarometre viser samme tendens for bruk: Jo høyere inntekt og utdanning, desto mer bruker man teatrene. Teateret når i størst grad fram til borgerskapet.

Dette trenger man ikke statistikk for å vite. Det holder med et

besøk på Nationaltheatret: De som går der, har finere klær, er hvitere, noe eldre, har bedre smak og er noe flinkere til å nippe til rødvinen enn alle andre i befolkningen. Like selvfølgelig er det at borgerskapet har lettere for å like krevende teater, mens andre i større grad fortrekker stand up, komedier og musikalier.

Ingen blir overrasket lenger

Så lenge det fortsetter slik, starter ikke Pinkins' revolusjon. Det er lett å forstå hvorfor. Makten gjør ikke revolusjon mot seg selv, og i dag når teateret først og fremst fram til maktens representanter.

Teateret blir interessant nok heller ikke særlig relevant. Publikum leer ikke et øyelokk i møte med Vagn Lids og Lykkeslet Strømskags protester mot det bestående. Og pressen skriver lite om stykkene utover noen korte og relativt overflatiske teateranmeldelser.

Hvorfor er det slik?

Hvorfor provoserer ikke det teateret som yter motstand?

Er det fordi samfunnet ikke vil lytte til protester? Eller er det bare kjedelig? Jeg tror det siste: Ingen blir overrasket når Vagn Lid mener at moderniteten ødelegger samfunnet. Vi har hørt det før og vet at han tar feil. Og ingen tar Lykkeslet Strømskag på alvor når han vil rive grensene. Det er et useriøst budskap, men han er ufarlig, og vi kan jo ha det hyggelig på teater likevel.

Trukket opp den intellektuelle stigen

Her er det en sterk disharmoni: Det er en konflikt mellom publikum og scenen som ikke gir seg, og det er en konflikt i teatermiljøet. Mens teateret ofte snakker om mang-

fold, er dramatikerne ofte hvite menn: De siste par årene har jeg skrevet om seks stykker som er eksplisitt politisk radikale: *Nasjonalismens apostler*, *Sensurert*, *Helikopter*, *Tilnærma lik*, *Festning Europa* og *Fridomens vegar*. Åtte av de ni involverte dramatikerne var menn. Og åtte av de ni var hvite.

Vi kan godt være fargeblinde, men blindhet tjener noen ganger makten.

Så vidt jeg kan bedømme er det to veier ut fra det radikale paradokset. Den ene veien er at teateret tar sine egne radikale formuleringer på alvor og virkelig begynner å protestere. Da må de ut på gatene, da må de gjøre seg upopulære, da må de organisere seg med andre protesterende, og da risikerer de å miste en lang rekke privilegier, stillinger og penger.

Men risikoen må da være verdt det. Ofrene handler jo om saka.

På 70-tallet var slikt mulig. Men ikke i dag. I dag har teatermiljøet lest seg mette på postmarxistisk kulturfilosofi og trukket opp den intellektuelle stigen. Vi kan godt få inn et større publikum, men de må ville det selv, vi kan ikke senke standardene, sier man gjerne.

Den andre veien videre

Den andre veien handler om å kaste de verste ideologiske skylappene og ta sine egne klisjeer om inkludering og mangfold på alvor. Egentlig ligger alt til rette for denne veien: Det er nemlig ikke alt politisk teater som er så overtynnet som Vagn Lids og Lykkeslet Strømskags. Andre åpner for ambivalens eller budskap som langt fra er revolusjonære, og noen eksempler de siste par årene kan være *Solaris korrigert*,

Hvem har æren?, *Martyrer*, *Og nå: Verden!*, *R.U.R.* og *Vrede*.

Men vil et slikt mangfold komme av seg selv?

Neppe.

Det er klart at høyrefolk, kvinner og innvandrere har et selvstendig ansvar. Skal det bli flere høyrefolk i teateret, må de studere teatervitenenskap. Skal det bli flere innvandrere på scenen, må de komme gjennom nåløyene i skuespillerutdanningene. Det er ingen dørvakt som strekker ut hånden og hindrer kvinner fra å være regissører eller skrive dramatikk.

Men selv hvor gjerne jeg

Publikum applauderer, og så går de hjem, drikker gin & tonics, og stemmer på Høyre.

vil tro på det, må jeg innse at systematisk skjev fordeling også skyldes tunge strukturer. Og de strukturene er det de som har makten, som må endre.

La meg ta et eksempel: Det kan være liten tvil om at radikalismen i teatermiljøet reproducerer seg i et samspill mellom akademikere, skapere, utøvere og kritikere. Når man begynner på en utdanning, kommer man inn i et miljø, og man formes. Hvis man går på en premierefest eller lurer på om man skal bli inspirert av en forestilling, så spiller det en rolle om man identifiserer seg med det som

formidles eller føler seg politisk utenfor.

Må jobbe aktivt med mangfoldet

Seminaret om politisk teater var både et positivt og negativt eksempel. Det var langt fra alle der som snakket om revolusjon og motstand mot kapitalismen eller det senmoderne samfunnet.

Teaterkritiker Chris Erichsen var lei av teaterfolk som insisterer på at «de gjør noe politisk». Regissør Angelina Stojčevska snakket om at hun er en del av «sykdommen» og at hun får kvaler hver gang hun kjøper noe. De representerte et mangfold, men det var ikke lett å forstå nyanse, og jeg mistenker at det var variasjon innenfor en allerede radikal venstreside.

Scenekunstneren Jaamil Olawale Kosoko snakket om hvordan det er å være svart scenekunstner i New York. Og så var jeg der selv, da, og jeg fikk framføre mine muligens irriterende analyser. Men Kosoko talte til et nesten hundre prosent hvitt publikum. Og jeg følte meg ikke helt trygg på at noen som helst i salen støttet min fåfengte kamp mot vindmøllene.

Mangfold må altså utvikles videre, og ikke bare på seminarer:

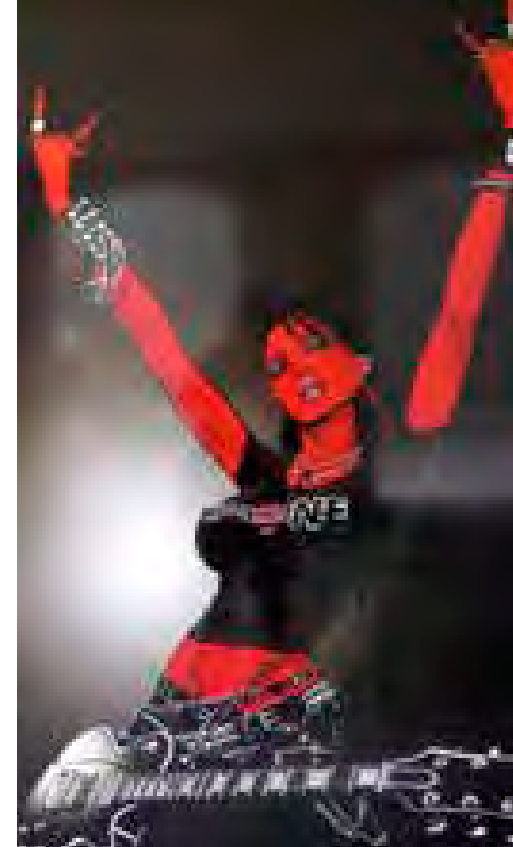
Teateret må inkludere folk fra et bredere politisk spekter når de lager stykker, det må få flere kvinner og innvandrere på scenen, i registolene og bak PC-ene, og det må få en åpnere holdning til hva som kjennetegner det kvalitativt gode teateret: Det vil bli mindre motstand og mindre revolusjon, men det kan bli et teater som mange flere bryr seg om.

Hva med å invitere «de skamløse jentene» til et drollemøte?



Alle fotos: Hans Bovre





Utvanning som forsterkning

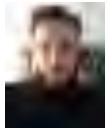


«Alt det som føler seg som 'godt menneske', er fullstendig ute av stand til å forholde seg til en sak på annen måte enn *uærlig-forløyet*, avgrunnsdypt-forløyet, men uskyldig-forløyet, harmløst-forløyet, blåøyd-forløyet, dydig-forløyet. [...] Hvem av dem ville holdt ut en *sann* biografi!»

Nietzsche, Moralens genealogi, III, 19

Dana Michel: *Yellow Towel*
Foto: Ian Douglas





Av Andrea Spreafico

italiensk scenekunstner med base i Bergen. Samarbeider med Caroline Eckly i kompaniet Spreafico Eckly. Har studert filosofi på Universitetet i Bologna og Reims, og fullført en doktorgrad i etikk og estetikk i 2006. Siden Art and Public Space på Kunstakademiet i Nuremberg. I tillegg til Spreaficos eget kunstnerskap underviser han på Bergen Arkitektthøyskole i Participatory Approaches to the Urban Space.

Denne teksten er resultatet av tanker jeg fikk etter seminaret «The Political in Live Arts» organisert av Valborg Frøysnes og Ingrid Fiksdal ved Black Box teater under Oslo internasjonale teaterfestival, der jeg var deltaker i paneldebatten. Den kan ses på som et forsøk på å beskrive og forklare scenekunstens rolle i den politiske debatten.

»Politisk« har ikke en positiv verdi alene. Alt er politisk på samme måte som alt påvirkes av tyngdekraften. Men alt handler ikke om tyngdekraft. I denne teksten vil jeg derfor snakke om den politiske dimensjonen av performance til forskjell fra politisk performance. Den første omhandler all performance, mens den siste definerer en undergruppe i sjangeren.

Politisk performance som kritikk

Vi kan definere utøvende politisk kunst som forestillinger som enten er om politikk eller som har en politisk agenda. Den første vil være kritisk, den andre militant. Etter min mening kan den ikke være begge deler.

Mitt inntrykk, som jeg tror jeg deler med mange andre, er at den politiske diskursen på performancefeltet i dag er tilslørt av tåket adjektiv som «radikal» og «demokratisk» og «nyliberal» og «antikapitalistisk» og ser ut til å være stivnet i dikotomien venstre og høyre, hvor venstre oppfattes som «god» og høyre som «dårlig». I denne tåkeheimen forstår jeg ikke ordet «frihet», ei heller ordet «likhet». Jeg forstår ikke meningen av adjektivet «antikapitalistisk», eller hva «nyliberal» refererer til. Jeg får ikke noe ut av ordene «venstre» og «høyre». Jeg forstår ikke ordet «demokratisk», spesielt når det er brukt i betydningen «samtykke» eller «ikke-hierarkisk», særlig fordi jeg lærte på skolen at demokratisk betyr en grei maktfordeling der minoriteter garanteres en del rettigheter, men vil uansett være misfornøyd helt til de utgjør en majoritet.

Jeg forstår ikke, men liker ordet «radikal», fordi jeg liker dets bota-

niske etymologiske rot som er: «rot». Heldigvis foregår alt dette oppstyret rundt den utøvende kunsten heller enn i den. Det foregår ikke i teksten til en performance, men i dens para-tekst. Disse adjektivene omringer kunstmiljøet, men er ikke og kan ikke være innholdet i en performance, fordi innhold i en performance rett og slett ikke eksisterer. Performance har ikke «innhold», men gjøres eller utøves. Det er derfor det kalles «performance» og ikke «en boks».

I stedet for innhold i en performance finnes det en relasjon mellom et tema og et performativt system. Temaet kan være politisk, men

I dette perspektivet ser jeg at hvite utøvere heller har et behov for å snakke på vegne av andre, eller en hysterisk trang til oppmerksomhet, enn å innta en relevant politisk posisjon.

det er relasjonen med det sceniske verktøyet som skaper dets verdi. Dette temaet kan være et påskudd for å bruke slegge eller komme med et banalt politisk budskap, men det vil være den relasjonsmessige kvaliteten med det performative system som skaper den «positive» verdien av en performance. Kraften, elegansen, artikulasjonen – det sofistikerte – klarheten, enkeltheten, – nok engang: kvaliteten – i denne relasjonen utgjør verdien av en politisk performance.

Jeg mener at denne relasjonen «tema»/«performativt system» kun virker i én retning: når et politisk tema er et påskudd for et performativt verktøy; bare denne retningen

vil kunne gi liv til noe ikkeeksisterende, noe som kan bli en modell for andre områder, noe som kan bli en forløper for nyskapning på andre områder. Å fremelske ferdigheter og det å dele (leksikon) er opplysningens prinsipp.

Når motsetningsvis det performative system blir brukt som et påskudd for et politisk uttrykk eller påstand, befinner vi oss ofte foran en banalitet presentert på en banal måte: som er den kunstneriske ekvivalenzen til politikken populisme.

Politisk militant performance

Det er likevel også tilfeller der militant performance ikke er populistisk. Inkorporeringen av det performative system inn i performative kropper er en av de mest typiske karaktertrekkene ved scenekunst. Følgelig kan noen kropper benyttes og andre ikke, eller «Body not fit for purpose», for å bruke tittelen til et stykke av Jonathan Burrow og Matteo Fargion.

En politisk kropp bærer med seg en større betydning enn den rollen den spiller i en performance. Kroppen til Dana Michel er ikke bare relevant innenfor den koreografiske rollen den oppfyller, men bærer med seg en politisk verdi i et større perspektiv, det er en betydelig kropp. Det er ikke hvem som helst som kan inneha denne rollen, heller ikke alle som driver med performance. Den betydelige kroppen er bindeleddet mellom disse to ensemblene, det er faktisk det eneste mulige bindeleddet i en militant performance. Relevansen av det inkorporerte samfunn vil definere verkets politiske relevans, der det inkorporerte performative system vil definere dets kunstneriske kvalitet.

Hvite militante

I dette perspektivet ser jeg at hvite utøvere heller har et behov for å snakke på vegne av andre, eller en hysterisk trang til oppmerksomhet, enn å innta en relevant politisk posisjon. Den vestlige politiske tradisjon er bygd over en rekke krav og kamper. For øyeblikket befinner

kunstnerne seg i en tilstand av ro, takket være det fremskrittet disse kampene brakte med seg til det vestlige samfunnet, slik at de flytter oppmerksomheten sin mot andre folks krav og kamper, på en måte som minner om en kompulsiv repetisjon av en vane eller en konvensjonell projeksjon i verkene til våre forløpere. Selv om dette kontemporære globale militante er basert på gode intensjoner, som et ærlig uttrykk for solidaritet, vil det alltid inneholde den fordømmen at hvite bør styre verdens skjebne. På samme måte ville det være en latterlig idé om en hvit person skulle lede #BlackLivesMatter-bevegelsen. Det er rart å se personer som kjemper kamper som ikke direkte er deres egne. I en globalisert verden, hvor det er mer og mer vanlig å se kropp-som-kan-benyttes presentere militant performance, har ideen om en hvit kunstner som en «budbringer» av andres sak mistet sin progressive mening og det har redusert disse typene performance til en provinsiell dimensjon eller, som nevnt tidligere, til en populistisk dimensjon. Alternativet til denne elitistiske (og eventuelt overlegne) posisjon er ikke dekadent likegyldighet, men heller en ydmyk reposisjonering av den europeiske identitet i en global kontekst.

Utvanning som forsterkning

Den politiske dimensjonen av performance er et annet område man kan undersøke, og det innbefatter ikke bare forfatterne og de intellektuelles befattning med performance, men ethvert menneske enten de er interessert i sjangeren eller ikke. Den politiske dimensjonen av performance er ikke avhengig av forfatteres valg, den er alltid



Det kinesiske begrepet «baizuo», som direkte oversatt betyr «hvit venstre», dukket opp på nettet for ca. to år siden. Det er et negativt ladet begrep, som brukes til å beskrive vestlige venstreorienterte som «bare bryr seg om temaer som innvandring, minoriteter, LGBT og miljøet». Se: <https://www.opendemocracy.net/digitaliberties/chenzhen-zhang/curious-rise-of-white-left-as-chinese-internet-insult>.

der og kan bli tatt hensyn til eller ikke i disse valgene. Tidligere fungerte teater og dans respektive som nasjonal og internasjonal utøvende kunst. Teater ble fremført på det nasjonale språket og var begrenset av geografi, mens dans snakket et universelt kroppsspråk og kunne reise verden rundt og delte dette fortrinnet med musikk. I dag er ikke dette lenger tilfelle. På tross av den konvensjonelle konsistens som ligger i den generiske forskjellen mellom dans og teater og musikk, har performance blitt en mer effektiv definisjon av den kunsten som fremfører en *live event* for et tilstedeværende publikum. Den geografiske grensen for performance er ikke lenger territorial, men heller kulturell. Performance har sine egne steder og disse stedene er spredt globalt rundt omkring i verden. Eksperimentell musikk har sitt nettverk av steder, akkurat som samtidsdans har det. Performance er bundet til et nisje-nettverk, et forhold som alltid vil prege dens politiske dimensjon – en banal grunn til dette er det begrensede antall seter en performance tillater. Frustrerende som dette kan være, hindrer ikke dette forholdet oss fra å vurdere den påvirkning vårt arbeid kan ha

på samfunnet. Denne påvirkningen kan ikke være direkte, den kan bare frembringes i et kunnskapsnettverk som kommuniserer med hverandre. De kultur-geografiske grensene innenfor vårt felt definerer dette nettverket. Hvis dette nettverket er nasjonalt så vil ikke kommunikasjonen nå ut over de nasjonale landegrensene, hvis nettverket er venstreorientert så vil den ikke nå ut over det venstreorienterte publikummet. Nettverk blir en ulempe når de opptrer som klynger. Men nettverk kan krysse hverandre. La oss ta et eksempel: Kontemporær performance er definert av en samling av små arenaer med forskjellige profiler bundet til en internasjonal samling av festivaler og samarbeidsprosjekter. Alle kunstneriske valg en forfatter gjør vil både bli utvannet og forsterket i krysningen mellom disse nettverkene. Å holde seg til ett enkelt nettverk vil gjøre at man blir borte i strømmen (dvs. å være irrelevant), å ignorere dem vil innebære å frastå fra å være en del av den diskusjonen disse oppbærer (dvs. å være irrelevant). Den mest interessante karakteristikken av disse nettverkene er deres gjensidige interaksjon. De er ikke bare spredt rundt omkring i verden, men

de bærer også på en global diskurs – ikke en diskurs om globalisering, men en polyfonisk eller flerstemmig diskurs hvor kunstnere snakker med utgangspunkt i forskjellige kulturelle og geografiske perspektiv. Den politiske aktualiteten og fremtiden til det europeiske teateret og våre lunkne politiske kropper lever med kapasiteten til å tilføre denne globale dimensjonen og utvikle nye former for dialog med hele verden i stedet for en diskurs om den hele verden. Dette kan bedre gjøres fra ståstedet til det performative system enn vinklet ut fra innhold. Det performative system av et arbeid er dets mest universelle dimensjon og derfor det som bedre kan integreres og gjenbrukes uavhengig av det kulturelle system det er oppstått i. Sett fra et veldig vidt perspektiv er performance en struktur for alle typer kommunikasjon, siden enhver kommunikasjon har en innvirkning på virkeligheten – kommunikasjon er en performativ kunst. Det spesifikke med utøvende kunst og etter hvert dens politiske horisont er å utbrodere denne strukturen, å artikulere og re-utvikle dens form.

(Oversatt fra engelsk av Tony Jonsen)

Kunsten å felle en kirsebærallé



Av Tale Næss

Dramaturg, forfatter og dramatiker. Skriver for scenen, radio og film. Debuterte som forfatter i 1992, og som dramatiker på Teater Ibsen i 1999. Hennes stykker er framført nasjonalt og internasjonalt. Pt. stipendiat i scenetekst ved KHIO.

HANDLING KAN IKKE skje i isolasjon, skriver Arendt i sin bok *Vita Activa*: «Derfor er faktisk teatret den politiske kunsten *per excellence*; bare her, i forestillingens levende forløp, kan menneskelivets politiske sfære transformeres dithen at den blir kunst.» (Arendt, *Vita Activa*, s. 192)

Jeg tenker på lyden av en øks. Trær som faller. Berlin 1945. En gruppe mennesker samlet rundt brennende vedkubber.

Offentligheten er det stedet som gir oss mulighet til å handle politisk, sier Hannah Arendt. I invitasjonen til seminaret «om det politiske i scenekunsten» skriver Ingri Fiksdal og Valborg Frøysnes at denne offentligheten er i ferd med å forvitne. Er den det? Og hva gjør eventuelt dette med den politiske scenekunsten og vår mulighet til å handle politisk?

Et nummer i offentligheten

Alle trærne i Berlin har et nummer. Alle numrene fører en til et stort arkiv, «Baumkataster», der trærne er registrert. Etter andre verdenskrig stod Berlin igjen nes-

ten uten trær. De fleste var hugd ned og brukt som brensel. Derfor ble et stort treplantingsprosjekt satt i gang – og siden alle trærne ble plantet omtrent på samme tid, eldes de og dør så godt som samtidig. Et nytt treplantingsprosjekt er nå satt i gang, men selv planting av trær kan bli et spørsmål om penger. Hvilke prioriteringer bør det offentlige gjøre? Hvor mange trær bør plantes? Og i hvilken utstrekning skal ny-plantingen gjennomføres? Ligger hele ansvaret på det offentlige, eller kan også noe av jobben gis til private aktører. I tillegg, hva gjør det med byens selvfølelse? Berlins trær er ikke bare trær. Det handler om gjenreising, om opprettelse, om å erstatte noe krigen har tatt fra en.

Offentligheten – en sfære

Det offentlige som begrep ble utviklet av den tyske filosofen Jürgen Habermas på 1960-tallet. I følge Wikipedia dekker dette begrepet: «Et område i det sosiale liv der individer kan komme sammen for fritt å diskutere og lokalisere sosiale problem, og gjennom det ha

innflytelse på politiske handlinger og prosesser.»

Den private sfæren derimot, skiller seg fra den offentlige ved følgende, skriver *Oxford English Dictionary*: «The public versus private distinction in Greek philosophy was based on a public world of politics and a private world of family and economic relations. In modern sociology, the distinction is normally used in reference to a separation of home and employment, a juxtaposition, which has been seen as the basis for a traditional gendered division of labour.»

Skillet mellom det offentlige og det private handler altså ikke om hvorvidt noe er eid privat eller av det offentlige. Det handler om handlingsrom. Om å kunne handle i reell frihet.

For Arendt står det politiske i opposisjon til det private. Det politiske menneske ikke bare deltar i, men det finner sitt vesentlige virke – sin reelle verdi – i det offentlige. I det private handler hun for å dekke sine behov. Hun må skaffe mat, gi barna utdanning og familien tak over hodet. Der er hun

forbruker, mor, arbeider. Tankene hun tenker og tingene hun gjør betinges av disse behovene. For at en handling skal skje i «det offentlige», må hun kunne handle fritt. I Arendts tenkning er denne friheten grunnlaget for at noe kan kalles en handling, – og disse frie handlingene i det offentlige forstår hun som politiske.

Bruker vi Hannah Arendts definisjon, er scenekunsten altså politisk når den handler aktivt og fritt i det offentlige, og med rekkevidde ut over det private.

Teatret i det offentlige rommet

– Eins, zwei, drei – die Kunst ist frei, – sier Mårten Spångberg på en skurrete skypelinje fra Stockholm.

Vi er 90 til 100 mennesker samlet i Black Box teaters foajé. Vi er midt i det som kalles et ordskifte. Mikrofonen går rundt. Vi er her for å diskutere det politiske i scenekunsten.

– I came to theory because I was hurting, sier poeten og scenekunstneren Jaamil Olawale Kosoko, og siterer bell hooks' *Teachings to Transgress*. – Jeg kom til teori fordi jeg var desperat. Etter å forstå, for å fatte det som foregikk rundt meg og i meg. Og viktigst av alt – for å få denne smerten til å forsvinne.

– Det handler om kamp, sier Marius von der Fehr.

– Det er en måte å forstå verden på, – sier en i publikum.

Jeg intervjuer Mårten Spångberg på Skype og spør:

– Du har påstått at kunstens eneste oppgave er å forandre verden. Mener du fortsatt det?

Han svarer ikke direkte på spørsmålet, men ansiktet hans er åpent, blikket tillitsfullt. Skypesignalet hakker og

stemmen hans når oss bare nesten. – Kunsten skal ikke bare være autonom, den skal være «useless», – sier han. – Den skal eksistere i og skape et rom utenfor og utover det som har nytteverdi.

Senere tråkler Helle Siljeholm og Ingri Fiksdal seg nennsomt gjennom norsk kunst – og kulturpolitikk de siste 180 årene. I noen minutter projiseres hirduniformer og dansende, bunadskledde mennesker på veggen. Det er umulig å skille tilblivelsen av norsk kunst og kulturpolitikk fra det nasjonsbyggende prosjektet, sier Siljeholm og Fiksdal. I dag synes kunst- og kulturinstitusjonenes rolle gitt, og vi stoler på dem.

Utover ettermiddagen faller lyset. Jeg er kald. Utladet. Jeg går og ser Kate McIntosh' *Worktable*.

Før forestillingen begynner deles vi inn i grupper. Vi vasker hendene sammen. Sitter tett ved siden av hverandre rundt lange bord dekket med papirduker. Vi lar ulike gjenstander vandre mellom oss: En neve jord, et fuglekranium, en hammer.

Jeg holder hånden til hun ved siden av meg. Hun holder min. Jeg føler ingenting. En stund sitter vi alle i totalt mørke. Det regner plutselig ned over oss. Harde små kuler trommer mot duken, spruter ut over bordet. Det er latter. Forfjamselse. Jeg sitter helt stille. Litt kvalm plutselig. Av ordskiftet, av kroppene i mørket, lukten av jord, lyden av erter som trommer mot bordflata. Av politikk.

Dette er teater.

Den politiske kunsten *per excellence*

Jeg sitter i McIntosh' forestilling i mørket med mennesker på alle sider og erter regner ned over skuldrene mine.

Jeg strekker meg ikke ut til de andre. Jeg trekker meg inn i meg selv. Går ut. Ned trappa. Jeg fryser. Dytter opp den tunge døra. Hvordan kan et teater tillate seg å ha en så tung dør? Det er en jobb å åpne den. En jobb å komme seg inn. En jobb å komme seg ut. Ingen vår venter. Surt i luften. Nærmest bittert. Men to dager senere kommer våren, og på vei til jobb får den meg til å løfte blikket høyt nok til at jeg oppdager

Hatet er ikke her. Det er et annet sted. I kommentatorfeltene, blant nettrollene. Rett under overflaten. Og jeg tenker: Hvor snakker vi fra da? Fra sentrum eller fra periferien?

en kirsebærallé jeg ikke visste fantes. Tærne er mørke, høye og knortete. Jeg har aldri før tenkt på de som kirsebærtrær og nå ser jeg at de danner to rekker på hver side av en vei som ikke lenger er der. Bare trærne står igjen.

Kunsten å felle en kirsebærallé

Det er på vei ned bakken ved Zoologisk museum i Botanisk hage på Tøyen, at jeg oppdager alleen og ser skiltet.

«Kirsebæralléen må fornyes» står det. Jeg sitter i et rom, og det regner erter fra taket. Jeg står ved en kirse-

bærallé og ser for første gang at disse trærne som jeg har passert daglig faktisk er kirsebærtrær. Jeg lever i det private. Verden er rundt meg.

Asfalten tørr. Himmelen høy. Hjemme venter en fotoreportasje i VGs søndagsbilag. Ronny Berg og Stian Eisen-träger skriver om «det hvite raseriet». Om et Europa i forandring: «Terrorangrep i Frankrike, Tyskland og Belgia.», skriver de. – «Kuppmakere forsøker å overta Tyrkia. England velger Brexit og mot slutten av året vinner Trump valget i USA. Historien folder seg ut og blir villere og galere samtidig som vi skriver den.»

Det finnes et hat der ute. En grunnleggende følelse av å ha blitt lurt.

I introduksjonen til boka *Not Just a Mirror – Looking for the Political Theatre of Today*, hevder den tyske kuratoren Florian Malzacher at teatret alltid har vært et uttrykk for sin tid. Med utgangspunkt i dette forsøker han å se nærmere på det politiske teatret i dag. Dagens scenekunst strever, hevder han: «[T]heatre [...] is struggling to find its place in the current events and debates.» (Malzacher, *Not Just a Mirror*, s. 11). Vi befinner oss i en dyp krise. «The time seems out of joint. Economical disasters, outrageous social imbalance, growing right wing populism, millions of people forced into migration, various religious fundamentalisms, and unprecedented ecological catastrophes to come.» (Malzacher, *Not Just a Mirror*, s. 11)

Når jeg sitter i Black Box' foajé, kjenner jeg ikke på noen krise og ikke på noe hat. Jeg kjenner kanskje mest av alt på et tomrom. Hatet er ikke her. Det er et annet sted. I kommentatorfeltene,

blant nettrøllene. Rett under overflaten. Og jeg tenker: Hvor snakker vi fra da? Fra sentrum eller fra periferien?

Ordsiftet jeg har vært en del av i dag, befant det seg egentlig i offentligheten? Eller satt vi et sted på sidelinja og forsøkte å rope inn i den?

Vi sitter i mørket og holder hverandre i hendene. Vi sitter i mørket og lar et fuglekranium vandre mellom hendene våre. Det leveres varlig fra hånd til hånd og det kommer ikke til å endre noen verdens ting.

I et teateressay i Aftenposten (20.03.17) spør Per Christian Selmer-Andersen: «Har vi blitt eksperter i å piske oss selv? Er politisk teater blitt en framvisning av selvhat?» Essayet heter «Kunsten å plage sitt publikum» og tar utgangspunkt i Jaamil Olawale Kosoko sin forestilling *#negrophobia*.

«Hva er det som gjør at vi som er rike, hvite og mette elsker det politiske teatret?» spør han. «Skammer vi oss over å sitte på toppen av søpeldynga?»

I *#negrophobia* snakker Kosoko om den samme smerten som han gjør under seminaret. Han minnes sin bror som ble skutt ned på gata. Det å holde ham i live, er en politisk handling, sier han.

I det forestillingen går mot slutten, gir han mikrofonen over til publikum. En tekst går fra hånd til hånd: «They named us – and we believed them». En etter en leser publikum ordene inn i mikrofonen, og når forestillingen er over, – er rommet tomt. Kosoko kommer ikke tilbake for å ta applaus. Kosokos forestilling er en politisk «statement», en problematisering og et vitnesbyrd. Et vitnesbyrd bygd på livserfaringer som er grunnleggende



Alle fotos: Hans Bøvre



annerledes enn mine. Skrevet fram i en annen verdensdel, i et land der nasjonsbyggingen og slaveriet ikke kan skilles fra hverandre, og der den svarte kroppen gjennom det, både har blitt objektivisert og politisert. Min kropp er hvit. Min annerledeshet er dypt privat. Jeg er en norsk, middelaldrende kvinne som fryser midt i fellesskapet. Kontekster former oss, og det former den kunsten vi lager, ten-

ker jeg i det jeg går ut i en sur marskveld. Snakker vi med oss selv? Mumler vi i mørke? Og denne undersøkelsen av «oss selv» vi stadig bedriver – har den kun relevans for de som undersøker? Danser vi med vårt eget speilbilde? Befinner vi oss i et ekkokammer der scenekunsten har blitt en slags reproduserende perpetuum mobile som har evig nok med å gjenta sine egne sannheter?

Tiden er et rom

Jeg er en del av «feministeliten». Den hvite eliten. Den utdannede eliten. Jeg har lært at jeg gjennom mitt virke i teateret kan være med og sette en agenda. Jeg har per definisjon – makt, men innenfor hvilke rammer fungerer denne makten? Hatet er ikke her, tenker jeg mens jeg dytter opp den alt for tunge døra. Friheten er et annet sted.

Offentligheten er et rom.



Sceneteksten, salen – teaterhuset er et rom. Rom som åpner seg og rom som lukker seg.

Jeg går inn på Oslo S. Dette er et rom for reise. For service. Et sted som fungerer som en enhet, men jeg vet at i virkeligheten er dette rommet stykket opp. At et eiendoms-selskap eier gulvet, et annet veggtaflene, andre igjen eier reklameplakatene, ansetter de ansatte. Når vi går ned

Karl Johan så tenker vi ikke over at alle poster-stengene nedover gågata er leid ut til reklame. At enkelte steder i Oslo kan du få bot for å sette opp en teaterplakat. Dette rommet er ikke vårt. Det eies av noen få, slik det meste av jordens kapital i dag eies av noen få. Slik øker forskjellen mellom fattig og rik. Slik øker ekkoet i sentrum av offentligheten. Vi går dit vi tror makten er, men makten er et annet

sted. Kanskje vi har tapt både den og oss selv av syne?

Når det usynlige kommer til syne

Det politiske er lysten til å skape nye, mulige verdener, sier den franske filosofen Jacques Rancière. Å tenke seg inn i en framtid som ennå ikke finnes. (Jacques Rancière, *Ten Theses on Politics*)

Hvis det politiske er å la det usynlige komme til syne,

å gi en stemme til det som ennå ikke har en stemme i en offentlighet som stadig er i endring, så må vel forutsetningene for det å skape disse mulige andre verdnene også være i kontinuerlig endring? For noe flytter stadig på seg. I ordskiftet, i økonomien. Rettigheter som skulle være selvsagt, kan plutselig ikke lenger tas for gitt. Eller omvendt. Grupper som før stod utenfor ordskiftet, blir – når ord-

skiftet endrer seg, en naturlig del av det. Vi står der. Omringet av samfunn – og samfunnet ser tilbake på oss. Hvordan skal vi kunne avlese det blikket? Selv har jeg i bunn og grunn ingen tro på at jeg kan forandre. Menneskelig er jeg i bevegelse. Politisk føler jeg meg kastret. Jeg har mistet uskylden min. Som forbruker er jeg ikke lenger uskyldig. Verden byr meg imot. Allikevel kjenner jeg hverken lyst eller evne til reelt å påvirke. Jeg er fri, men føler meg ufri. Framtiden virker utenfor rekkevidde. Her. Som borger. I byen. Mens jeg skriver.

En potensiell talestol

Suffragettene stod i sin tid utenfor offentligheten. De aksjonerte. Målet var å bli fengslet, for i vitneboksen fant de en potensiell talerstol. Rettssalen var et stedet der de kunne bli hørt. Kanskje til og med nå ut i pressen med sine synspunkt og argumenter, siden rettssakene ofte ble referert i dagsavisene. De ønsket seg et annet samfunn. De jobbet for noe som lå foran dem, men de som kjempet for en allmenn stemmerett kunne aldri være sikre på at de ville vinne denne kampen. Heller ikke fullt ut vite hva en slik seier ville innebære. Den politiske handling ligger i det å se for seg disse alternative virkelighetene *for* de er virkelige, skriver Rancière. «Political argument is at one and the same time the *demonstration* of a possible world where the argument could count as argument, addressed by a subject qualified to argue, upon an identified object, to an addressee who is required to see the object and to hear the argument that he or she 'normally' has no reason to either see or hear.» (Rancière, *Ten Theses on Politics*, s.11)

Hvilke hendelser er det som har forandret vår måte å tenke på her i Norge? Sultestreiken ved storting i 1979? Stilla-aksjonen i 1981? Selv om aksjonistene tapte og Alta-dalen ble demmet ned, *var* noe dramatisk annerledes etterpå. Deler av det som hadde tilhørt det private, den samiske identiteten, for mange forbundet med skam, var ikke lenger bare et privat anliggende. Deres stemmer var blitt en del av ordsiftet. Skammen deres var politisert, og deres virkelighetsbilde akseptert av en offentlighet.

Det handler om hvor en ser ting fra. Og det handler om den som ser. Om hvilken rolle en gir seg selv? – En som handler, eller en som er ute av stand til å handle. En som

Selv har jeg i bunn og grunn ingen tro på at jeg kan forandre. Menneskelig er jeg i bevegelse. Politisk føler jeg meg kastret.

befinner seg der alle ting slutter, eller en som befinner seg på startstreken til noe nytt. Hva lever jeg i? I et «post», eller i et «pre».

Den gangen vi trodde at verden var flat, da opplevde man verden som en slags flate. Nå kan vi i hvert fall tenke oss til det stedet der verdenshavene krummer seg.

Måten vi ser verden på gir oss verden som noe gitt. Der ligger mulighetene – og der ligger også begrensningene. Det vi ser og det vi ikke ser. Hva vi opplever som vesent-

lig. Da kvinnene trådte ut av det private, ut av kjøkkenkroker og barnerom – gikk de til stemmeurnene. Da de homofile kom ut av sine klubber, ut av en kriminalisert skyggetilværelse, kunne de begynne å bygge sine organisasjoner og dermed ta plass i offentligheten. Hvem er de neste? De papirløse? De som tilbringer livene sine i sweatshop-dypene? Romfolk, sinnsyke, løsarbeidere, hjemløse? Eller må «vi» som har fått denne plassen igjen kjempe for det selvsagte ved den?

Tekst som krise

Jeg ser verden fra et sted hvor jeg er fri, agerer som fri, men samtidig lever jeg med en følelse av å ikke ha reell tilgang til denne friheten. Kan jeg være fri, når jeg ikke opplever meg som det? I dag trenger jeg ikke å sprengne en postkasse eller kaste meg under en politihest for finne en talestol. Jeg er en kvinne, men jeg er også borger, og jeg er det fordi noen trodde det var mulig å endre framtiden. Spørsmålet er – kan jeg handle politisk, når jeg ikke finner fram til et rom der jeg føler meg fri til å handle? Spørsmålet er – det frie mennesket jeg fremstår som, er det bare en rolle jeg fyller?

Er det bare *teater*?

Er jeg egentlig litt fri og mest forbruker? Mest vare og litt borger? Litt kunstner, men allerede dypt nede i næring, i det den politiske konteksten jeg lever i, kaller entreprenørskap? Jeg vibrerer, lever, forbruker, produserer – men står jeg i bunn og grunn bare stille mens jeg kaver rundt i en slags performativ, offentlig sfære. Danser, roper, skriver inn i en selvscenesatt følelse av frihet, mens jeg reelt sett synker lenger og lenger ned i det private. I min egen misære. Mange av

de beste nye scenetekstene i dag, skrives fram fra dette stedet av ufrihet. Tekster av Roland Schimmelpfennig, Kristin Èiriksdottir, Jonas Hassen Khemiri, Lisa Lie. De viser ikke bare fram krisen, de er tekster i krise. Krisen eller krisene spilles ut i hybridlignende komposisjoner som re-teatraliserer det rommet de virker i. Her skapes verdener og her rives de ned. Her demaskerer og re-maskerer demokratiet. Disse tekstene spør ikke bare: Kan et menneske selges? Kan et barn selges? De vet at *det* kan det. De spør: På hvor mange forskjellige måter kan dette barnet selges? Salg er ikke lenger bare det som *driver* den globale økonomien. Salg er performativitet. Det performerer oss. Det performerer selve offentligheten.

Den kritiske tenkningens potensielle kraft

– Jeg er vokst opp med den franske kritiske tenkningen, som det ligger en voldsom potensiell kraft i. Nå som alt splittes opp er den tenkningen under angrep. Da er det vår oppgave å gå til motangrep, sier Anne-Cécile Sibué-Birkeland, den nye programmerende sjefen på Black Box teater i et intervju på *scenekunst.no*.

Sibué-Birkeland har programmert både Kosokos *#negrophobia* og McIntosh` *Worktable*. Begge forestillingene søker å åpne teatret mot fellesskapet. I McIntosh` rom faller erter i mørke. Kosoko på sin side bevisstgjør vår rolle som tilskuere i det han viser fram den svarte, transseksuelle kroppen og sin avdøde brors sko. Hans scenekunst er like mye et ritual som en framvisning. Mens han lar oss messe teksten, nærmest stå i hans sted, kler

han seg om til et totem. Blir han objekt og abjekt¹ i en og samme skikkelse.

Smerte blir figur kontekstualisert gjennom en poesi, teori og politikk. Forestillingen er en grid smerten presses igjennom, og det er denne prosessen publikum må overvære. Sibué-Birkeland er også vertskap for Frøysnes' og Fiksdals seminar. Gjennom valg av forestillinger og gjennom dette seminaret gir hun teateret nok en gang i oppdrag å spørre: Hva er det politiske i scenekunsten? Finnes det, og må begrepet i så fall redefineres?

Jeg står i Botanisk hage på Tøyen og løfter blikket. Jeg har plutselig oppdaget at trærne jeg passerer daglig er kirsebærtrær. At veien de en gang kantet er borte, men trærne er der. For gamle, for syke – men likefullt. Kirsebærtrær. Eller, – jeg så trær. Tenkte på de som trær, men så stoppet jeg opp og forstod to ting samtidig. Hva slags trær de var, òg at nå, nå skulle de felles.

Det er en forbindelse der. Mellom det å løfte blikket og forsøket på å nærme seg det politiske. Mellom det å faktisk se tingen for det den er, og samtidig anerkjenne at den er i endring. Se treet som står, og det ferske såret der øksa har gravd seg inn i stammen til treet ved siden av.

Hvorfor stoppet jeg? Kanskje var det det at det var sol, kanskje var det det at jeg hadde tid nok til å stoppe, kanskje var det skiltet ved stien som gjorde meg oppmerksom på det jeg så.

Den svimle friheten

Det offentlige er en sfære, hevder Habermas. Der kommer vi sammen. Den er et sted for møter.

Arendt skriver: «Verden

har vi ikke bare felles med dem som lever sammen med oss, men også med dem som var før oss og dem som kommer etter oss. Men bare i den grad den kommer til syne i offentligheten, kan en slik verden overleve generasjonene som kommer og går. Det ligger i det offentlige vesen at det kan ta opp i seg det som de dødelige forsøker å redde fra tidens forfall.»

Reell frihet er en frihet fra det private. Den politiske handlingen foregår på denne

Og hvilken risiko tar egentlig scenekunsten? Hvilket fristed handler den i og hvilket fristed tilbyr den? Hvilken risiko tar jeg når jeg skriver dette?

møteplassen, og den innebærer en risiko. Her handler du med «de andre» og her må du være villig til å utsette deg for «de andre».

Om offentligheten forvirrer, vil da også handlingsrommet vårt forvirre? Tvinges vi da tilbake i det private? Og hvilken risiko tar egentlig scenekunsten? Hvilket fristed handler den i og hvilket fristed tilbyr den? Hvilken risiko tar jeg når jeg skriver dette?

Hannah Arendts tanker var inspirert av det greske polis. Hun så bakover for å kunne tenke framover. Å referere til en halvdemokratisk gresk bystat en gang i en svunnen tid, kan synes banalt, illusorisk, naivt til og med, men perspektivet var

produktivt. Arendt skrev seg inn i andre verdenskrig OG ut av den. Hun spurte – hva venter oss nå? Hun skrev om sin bekymring for det voksende forbrukersamfunnet. Om – «The rise of consumerism to a position of political dominance and the resulting eclipse of public life.» (Trevor Norris, *Studies in Philosophy and Education*, s. 457). Hun levde i skyggen av totalitære ideologier: Nasjonalsosialismen. Fascismen, men selv i det mørket var hun i stand til å ake seg opp over horisonten og se inn i framtida.

– Jeg drømmer om et teater med porøse vegger, – sier Sibué-Birkeland i et intervju som nyansatt Black Box sjef (Morgenbladet 05.02.16). – Teatret er en del av byen. Byen er en del av verden – og alle disse sirkelene er laget av hinner, og disse hinnene er porøse.

Det var et behov for å skape et rom i det offentlige for den frie scenekunsten som gjorde at Black Box teater ble opprettet i 1985, sier en kollega av meg –, og i dag står vi ovenfor nye utfordringer.

Hvordan skal vi i dag sikre scenekunstens rolle i offentligheten? Er det slik at vi nok en gang må demaskere våre egne stemmer? Må vi løfte blikket? Se på verden en gang til? – Og må vi alliere oss med andre for å få dette til? Med andre kunstnere, med forskere, aktivister og intellektuelle?

– I mitt mentale kart er alt forbundet, sa Sibué-Birkeland. – Jeg har en sterk tro på kollektiv intelligens. Vi er sterkere når vi tenker sammen.

Utenfor vinduet mitt er trærne på østkanten i blomstring. Kirsebærtrær er utrolig vakre når de blomstrer. Og

når de blomster av, blir blomstene liggende som kranser av hvitt på den sorte asfalten.

Fingrene er harde mot taturet mens jeg skriver dette. Det er som om jeg kjenner hvordan tankene stanger mot en slags hinne, et mentalt tak.

– I came to theory because I was hurting, sier Kosoko under seminaret på Black Box teater 11. mars 2017. – I came to theory desperate.

Jeg kom til teateret fordi jeg var desperat, tenker jeg. Som et ekko av tankene hans. I et forsøk på å forstå. På å fatte det som foregikk rundt meg og i meg. Og viktigst av alt – for å få smerten ved det til å forsvinne. Jeg tenker på det å våkne opp i en verden uten trær. På ubehaget ved forandring. På gleden ved det å forandre. På sårflaten ved rota av et nylig felt kirsebærtré. På utskiftning, fornying, transformasjon. Det handler om å strekke seg. Om å rette blikket framover. Om teaterets potensial for å skape nye mulige verdener. Det handler om å skape rom som gir plass til de stemmene vi ikke hører. Nye rom å være «sammen» i. Å redefinere kanskje, hvem «vi» er.

Så setter jeg opp tre ord og sier meg fornøyd med det

Forandring.

Protest.

Teater.

NOTER

1 Abjekt er et begrep som tilsvarende ordene nedrig eller foraktelig. Etymologisk kommer begrepet av å «kaste bort» eller «støte fra seg». Abjekt, eller det engelske abject, – er et konsept som ofte blir brukt for å beskrive kropp og ting man opplever som frastøtende eller avskyvekkende. Abjekter er kropp, ting eller fenomener man støter fra seg for å opprettholde en enhetlig identitet eller et fungerende samfunn. Ofte er abjektet knyttet opp mot det som er tabu. Filosofen, litteraturkritikeren og psykoanalytikeren Julia Kristeva brukte dette begrepet for å se på fenomener som xenofobi og antisemittisme. Hun var dermed den første til å bruke begrepet også i kulturelle analyser.

Bidragstyttere

Aniksdal, Geddy. Regissør, pedagog og skuespiller ved Grenland Friteater. Kunstnerisk leder for det tvkulturelle byutviklingsprosjektet Stedsans. Har turnert verden rundt med soloforestillinger på norsk, spansk og engelsk. Aktivt medlem av det internasjonale teaternetverket *the Magdalena project* og medlem av redaksjonen for nettverkets tidsskrift *Open Page* der hun har publisert flere artikler. geddy.aniksdal@grenland-friteater.com

Avenstroup, Tone. Frilans dramaturg. Har arbeidet med Anno-84, Baktruppen og AKT. Skriver og produserer hørestykker, installasjoner og performance. Nyeste produksjon *Nauru – et scenisk forår*, Kristiansand 2015. Nyeste publikasjon *Neue Blume – Briefe aus Äthiopien. Material aus der Produktion*, Verlag Peter Engstler 2016. www.syssel.de, avenstroup@hotmail.com

Bikset, Lillian. Teater- og showkritiker for Dagbladet, fagansvarlig for flere teaterkategorier i Store Norske Leksikon og oversetter for sceneweb.no. Frilanser, utdannet Cand. Mag fra UiO, med noen ekstra vektball. Lillian.bikset@online.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespeare- og teateridsskrift* siden 1998. Pt. teaterkritiker i Klassekampen. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. redaksjon@shakespeareidsskrift.no, tbjørneboe@gmail.com

Christoffersen, Erik Exe. Lektor i Dramaturgi ved Aarhus Universitet.

Fredly, Hedda. Ansvarlig redaktør for *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*. Høgskolelektor i drama ved Høgskolen i innlandet. Teaterskribent. Arrangør av filmfestivalen Godlia filmfest. heddaplix@hotmail.com

Gärtner, Henning. Forfatter og scenekunstner. Internasjonal bakgrunn i teaterfeltet som dramatiker, kritiker, skuespiller, workshopleder og regissør. Har undervist i litteratur, teater og performance bl.a. ved Mahindra United World College i India fra 2012-2015. Skriver på en bok om egne erfaringer med kunst, og hva kunst kan bety i et liv. henninggartner.wordpress.com

Hagerup, Henning. Litteraturkritiker og oversetter. Utga i 2015 essay-samlingen *Metafysiske skrapjern*, og sammen med Kaja Schjerven Møller redigerte han en bok om Handke-debatten i Norge. brodin-hagerup@gmail.com

Haglund, Brigitta. Redaktør for Teatertidningen. Frilanser som kulturskribent og kritiker. brigitta@teatertidningen.se

Hall, Snelle Ingrid. danskunstner og teaterviter utdannet fra Statens balletthøgskole (nå KHIØ) og UiO. Produserer forestillinger innenfor Siri & Snelle produksjoner og jobber som førsteamanuensis ved KHIØ, Balletthøgskolen. snellehall@gmail.com

Helland, Frode. Senterleder ved Senter for Ibsen-studier, UiO. Har bla. skrevet *Ibsen in Practice. Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power* (Methuen Bloomsbury, 2015), Sammen med Holledge, Bollen og Tompkins: *A Global Doll's House. Ibsen and Distant Visions* (Palgrave MacMillan, 2016) og Helland & Holledge (red): *Ibsen Between Cultures* (Novus, 2016). frode.helland@ibsen.uio.no

Hyldeg, Keld. Førsteamanuensis i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Han underviser i norsk og europeisk teaterhistorie, dramaturgi og teaterestetikk. Forskningsmessig har Hyldeg spesielt arbeidet med den norske Ibsen-tradisjonen og europeisk regiteater. Har publisert en rekke artikler om Ibsen-tradisjonen og andre teatervitenskapelige emner.

Høyland, Elin. Utdannet teaterviter, arbeider med tekst, kritikk, undervisning og produksjon av scenekunst. Sentral i etablering og drift av scenekunst-laboratoriet Podium i Oslo (2002-2009). Medforfatter av *Scenekunst Nå* (Spartacus 2007). Utdannet yogalærer med egen praksis. ehoyland@gmail.com

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Skribent i bl.a. *Theater der Zeit*. Siste bokutgivelse: *Andrzej Wirth: Flucht nach vorn, 2013*. trimmer@aol.com

Junker, Finn. Dramatiker og Brecht-forsker. Forsvarte i 2014 sin avhandling «Der Jasager» (erste Fassung). Text, frühe Rezeption und Einverständnis als Einwilligung. Siste utgivelse: *Arbeider for scenen 1993–2015* (2015).

Knudsen, Grethe. Daglig leder ved Grenland Friteater. Med i Latinamerikagruppene og Magdalena Norway der hun jobbet med prosjektet *Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia 2005-2011*. grethe.knudsen@grenlandfriteater.com

Löwenborg, Svante Aulis. Frilans som regissør, produsent, dramaturg, oversetter. Siste produksjon: *Njals saga* av Atli Ingólfsson/Ludwig Uhlfors/S A Löwenborg. Arbeider med *Cinnober* i Göteborg. salowenborg@gmail.com

Larsen, Wenche. Faglitterær forfatter og kritiker, PhD i litteraturvitenskap på en avhandling om bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill. Har skrevet om norsk og nordisk samtidsdramatikk og teater i en rekke tidsskrifter og antologier. wenchela@online.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

Lysell, Roland. Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet og teaterkritiker. roland.lysell@litvet.su.se

Myklestad, Kristine. Masterstudent i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, skriver om affektteori. Frilans skribent. kristinemyklestad@gmail.com

Maagerø, Lars Harald. Bachelorgrad fra UiB, og McGill University (Montreal), og en mastergrad fra Shakespeare Studies fra King's College London. Han har studert regi ved LAMDA. I tillegg driver han bloggen teaterkritikk.no. lars6@hotmail.com

Oatley, Diane. Cand. philol. med hovedfag i litteraturvitenskap fra Universitetet i Oslo. Hun begynte å skrive om samtidsdramatik som kritiker hos Morgenbladet på frilans-basis på 90-tallet. Har skrevet faglitteratur om dans og kropp i snart 30 år, og kan vise til en omfattende publikasjonsliste med artikler i tidsskrifter og antologier både i Norge og internasjonalt.

von der Fehr, Drude. Professor emerita i allmenn litteraturvitenskap. Siste bok er fra 2016 «Den levende kroppen. Mot en ny forståelse av menneske og natur», et samarbeidsprosjekt mellom biologer, teologer og estetikere. Skriver for tiden bok sammen med Siren Leirvåg *Teater som betyr noe*.

Ziegler, Sigurd. Studert teatervitenskap og sosiologi ved Universitetet i Oslo. Cand. med. med forskerlinje fra samme sted. Har vært fast scenekunstnarmelder for Morgenbladet og har også skrevet for Norsk Shakespeare- og teateridsskrift og scenekunst.no. sigurdziegler@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

Cramer, Uwe. Tysk regissør. Tilknyttet Kristian & Uwe. I Norge har han satt opp bl. a. *Festning Europa* (2016) på Det Norske Teatret, *Hamlet* (2014) på Teatret Vårt, og *Over open avgrunn* (2013) på Det Norske Teatret.

norsk shakespeare tidsskrift

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen, Valborg Frøysnes, Julie Rongved Amundsen og Camilla Eeg-Tverbak.

Utgitt med støtte av Fritt ord og Norsk kulturråd. Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt

Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teateridsskrift. En særlig takk til Norske Dramatikeres Forbund.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

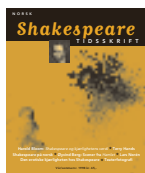
Redaktør: Therese Bjørneboe.
Adr.: Norsk Shakespeare- og teateridsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo.
Tlf.: 971 96 772.
e-post: tbjørneboe@gmail.com.

Forside: Volksbühne, 1. juli.
Foto: Richard Heidegger.

Skam. Foto: NRK.
Liberation Day! Foto: Daniel Miller.
Faust II. Foto: Thomas Aulin

Layout: Nina Lykke.
Trykk: X-ide as, Fjellhamar.
Opplag: 1700. Papir: Arctic Silk.

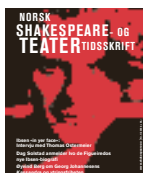




Nr. 1/1998



Nr. 2/2002



Nr. 1/2006



Nr. 1/2009



Nr. 1/2012



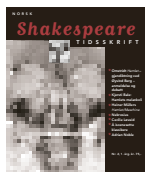
Nr. 2/2013



Nr. 4/2014



Nr. 1/2016



Nr. 2/1998



Nr. 1/2003



Nr. 2/2006



Nr. 2-3/2009



Nr. 2-3/2012



Nr. 3-4/2013



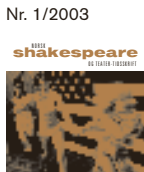
Nr. 1/2015



Nr. 2-3/2016



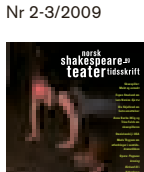
Nr. 1/1999



Nr. 2/2003



Nr. 3-4/2006



Nr. 4/2009



Nr. 4/2012



Nr. 1/2014



Nr. 2-3/2015



Nr. 4/2016



Nr. 2/1999



Nr. 1/2004



Nr. 1/2007



Nr. 1/2010



Nr. 1/2013



Nr. 2-3/2014



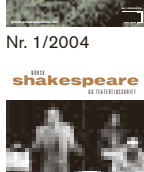
Nr. 4/2015



Nr. 1/2017



Nr. 1/2000



Nr. 2/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2010



Nr. 2/2013



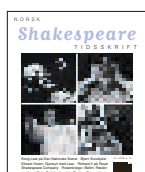
Nr. 2/2016



Nr. 2/2019



Nr. 2/2022



Nr. 2/2000



Nr. 3/2004



Nr. 4/2007



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2011



Nr. 1/2014



Nr. 1/2017



Nr. 1/2020



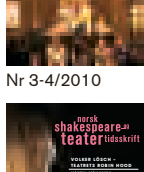
Nr. 1/2001



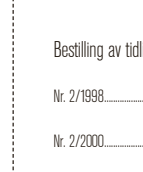
Nr. 1/2005



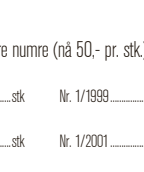
Nr. 1/2008



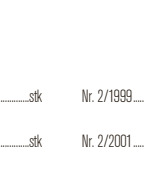
Nr. 1/2011



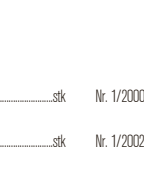
Nr. 2/2011



Nr. 2/2014



Nr. 2/2017



Nr. 2/2020



Nr. 2/2001



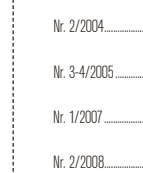
Nr. 2/2005



Nr. 2/2008



Nr. 2/2011



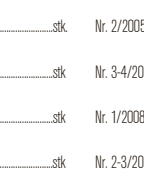
Nr. 2/2014



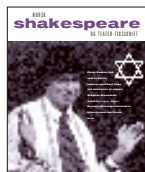
Nr. 2/2017



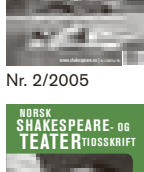
Nr. 2/2020



Nr. 2/2023



Nr. 1/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 3-4/2008



Nr. 3-4/2011

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 19 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	Nr. 4/2014.....stk
Nr. 1/2015.....stk	Nr. 2-3/2015.....stk	Nr. 4/2015.....stk	Nr. 1/2016.....stk
Nr. 2-3/2016.....stk	Nr. 4/2016.....stk	Nr. 1/2017.....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

FORCED ENTERTAINMENT

Vinnere av den internasjonale Ibsenprisen 2016

Spiller William Shakespeares samlede verker.

**MET
EOR
2017**
19.-28. OKTOBER

COMPLETE WORKS: TABLE TOP SHAKESPEARE

36 forestillinger 19.-28. OKTOBER 2017

Festivalpass og billetter på:
teatergarasjen.ticketco.no

bit teatergarasjen

[f bitteatergarasjen](#) [@ bitteatergarasjen](#) [teatergarasjen](#) [teatergarasjen](#)