



norsk
shakespeare _og
teater tidsskrift

TEATER OG SENSUR:

**ISRAEL ETTER
REGJERINGS-
SKIFTET**

**CASTORFS BAAL-
OPPSETNING
STANSET**

**HELLAS: *SCHULDEN*
– ET UTVIDET BANKRAN**

**SVERIGE: FRA GENUSDEBATT
TIL ETNISITETSFRÅGAN**

**FESTIVALER, BOK- OG
TEATERKRITIKK**



9 772327 618022

04

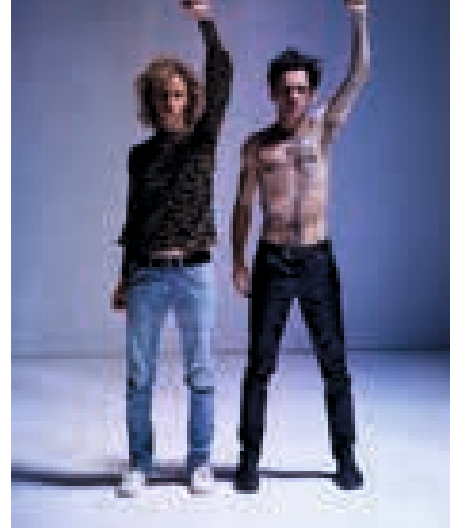
nr. 2-3/2015 kr. 120,-
www.shakespearetidsskrift.no



Dramatiker og skuespiller Natali Cohen Vaxberg



Schulden. Eine Befreiung. Foto: Jan Motyka



Nella tempesta. Foto: Andrea Gallo

Leder 2

Enquete

Apropos Opera-debatten: Teatrenes ledelsesmodeller 4

Israel

Marius Kolbenstvedt og Marius von der Fehr:
Intervjuer med Natali Cohen Vaxberg,
Einat Weizman og Chen Alon 6

Michael Handelzalts:
Slikt stoff israelsk teater er skapt av, Kommentar 16

Hilda Hellwig: Vad är det som gör teatern politisk?
Kommentar 20

TERRORisms

Therese Bjørneboe: Festivalen TERRORisms, Stuttgart 22

Doku-teater

Thomas Irmer: *The Civil Wars* av Milo Rau, Berlin 28

Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen:
Kan vi tale om krigen? Om forestillingene
Hjemvendt, Ålborg Teater, og *I Føling*, Det kgl. teater 30

Hellas og EU

Julian Blaue: *Schulden.
Eine Befreiung*, Darmstadt 36

Skuespillerkunst og teaterhistorie

Espen Klouman Høiner: Drømmefabrikken 42

Ole Johan Skjelbred:
Skuespillerkunsten av Øystein Stene 44

Michael Evans:
Skuespillerkunsten av Øystein Stene 47

Kristian Seltun:
Fri scenekunst i praksis, av Melanie Fieldseth 50

Tyra Tønnessen: *Realisme og teatralitet.
Tre russiske teaterprofiler* 52

Elin Lindberg: *Scenekunsten og de unge* 54

Sverige

Fredrik Söderling:
Nya berättare vill undvika stereotyper 56

Enquete:
Svensk teater, mangfold og inkludering 59

Ingegärd Waaranpää: De nya livar upp
og kompliserer teaterdebatten, Kommentar 60

Birgitta Haglund: Intervju med
Frida Röhl, Folkteatern i Göteborg 62

Birgitta Haglund:
Pontus Stenshälls *Spår (av Antigone)* 67

Highlights

Tora Myklebust Optun: *Blue Motel* av Lisa Lie 70

Tommy Olsson: De Utvalgte retrospektiv 73

Oslo internasjonale teaterfestival

Julie Rongved Amundsen:
Oslo Internasjonale Teaterfestival, kommentar 78

Snelle Hall: Rom og koreografi:
The Internet og *We to Be*, OIT 82

Therese Bjørneboe: *Nella Tempesta*, OIT 85

Theatertreffen 2015

Thomas Irmer:
Castorfs oppsetning av *Baal*, Berlin 88

Therese Bjørneboe:
Theatertreffen 2015, Berlin 92

Dramatikk

Thomas Irmer: Finn lunkers avhandling
om Brechts *Der Jasager* 96

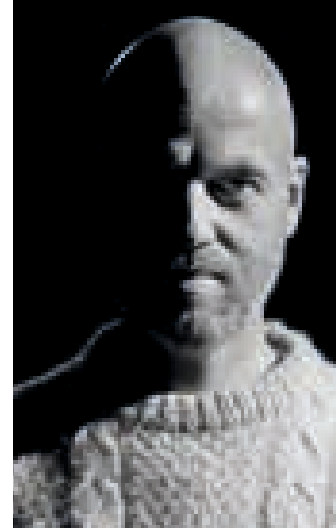
Eivind Haugland: Erling Kittelsens *Soveren* 98



Judith Malina (1926 – 2015)



I faling, Det kgl. teater, København. Foto: Thomas Radl



Øystein Stene, forfatter av
Skuespillerkunsten. Foto: Kim Hvasshovd

Meninger om teater

Gjesteskribent:
Maria Tryti Vennerød: Tid for fantasi..... 100

Festspillene i Bergen

Wenche Larsen: Symposion om
postdramatisk teater, kommentar..... 103

Wenche Larsen: *EROS, King Size,
Adam & Eve, Dub Leviathan*, FiB..... 106

Elin Lindberg: *Fri*, Goksoyr & Martens..... 112

Festival/Tokyo 14

Valborg Frøysnes: Festival/ Tokyo 14..... 114

Valborg Frøysnes: Intervju med Toshiki Okada..... 119

Valborg Frøysnes: Intervju med Moe Satt..... 123

Judith Malina (1926 – 2015)

Aase-Hilde Brekke:
Judith Malina og The Living Theatre..... 126

Aase-Hilde Brekke: Judith Malina i Norge..... 129

Musikkteater og dans

Emil Bernhard:
La Traviata, Den norske Opera & Ballet..... 132

Hild Borchgrevink: *Written on Skin*,
George Benjamin og Martin Crimp, Stockholm..... 134

Henrik Hellstenius:
Dido og Aneas, Torshovteatret..... 136

Mette Brantzeg:
Grisebondens kunst, Teater Innlandet..... 140

Therese Bjørneboe:
De tre musketerer, Folketeateret..... 142

Anmeldelser

Keld Hyldig: *Ödipus der Tyrann*,
Romeo Castellucci, Berlin..... 144

Birgitta Haglund: *Fosterlandet*, Göteborg..... 146

Lillian Bikset: *En folkefiende*, Skien..... 147

Tove Ellefsen Lysander:
En folkefiende, Malmö..... 148

Lillian Bikset: *The Hard Problem*, London..... 150

Lillian Bikset: *Who Cares*, London..... 151

Elin Lindberg: *The Grand Parade (of the 20th Century)*,
Double Edge Theatre, Halden..... 152

Ola B. Johannessen: *Romeo and Juliet*,
The Globe, Akershus-Oslo..... 154

Therese Bjørneboe: *Leonce og Lena*,
Trondheim..... 155

Knut Ove Arntzen: *Ingenting av meg*, DNS..... 157

Elin Lindberg: *Fugletribunalet*,
Det Norske Teatret..... 158

Elin Lindberg: *Vi som føler annleis*,
Det Norske Teatret..... 159

Knut Ove Arntzen: *Othello*, DNS..... 160

Elin Lindberg: *Skylight*, Nationalteatret..... 162

Lillian Bikset: *Tsjernobylfortellingene*,
Nord-Trøndelag teater..... 163

Ruben Moi:
Hvem er redd for Virginia Wolf? Tromsø..... 164

Lillian Bikset: *Happy Lucky
Golden Express*, Det Norske Teatret..... 166

Knut Ove Arntzen:
NORGE og 1880 – Amerika..... 167

Therese Bjørneboe:
Morgon og kveld, Nationalteatret..... 169

Ruben Moi: *Den sommeren
pappa ble homo*, HT, Tromsø..... 170

Bidragstyttere..... 172

Krise-sommer

Første del av denne utgaven av tidsskriftet handler om teater i Israel. Marius Kolbenstvedt og Marius von der Fehr har oppsøkt israelske kunstnere som tilhører den okkupasjonskritiske opposisjonen. Dramatiker og performanceartist Natali Cohen Vaxberg og skuespilleren Eunat Weitzmann forteller om kunstprosjekt som tildels har blitt møtt med avsky, strafferettslig forfølgelse, eller en *shitstorm* på sosiale medier. Chen Alon er skuespiller og tidligere reserveoffiser, som har hoppet av en tradisjonell skuespillerkarriere for å arbeide med forumteater blant palestinsk ungdom på Vestbredden. Weitzman har satt karrieren på spill, Cohen Vaxberg bruker Youtube og vimeo for å nå ut (Cohen Vaxberg).

I sommer har situasjonen i Israel tilspisset seg, etter at landet fikk en ren høyreregjering, uten representanter for de liberale eller israelsk venstreside. Kulturministeren Miri Regev har bakgrunn som blant annet sjef for sensuren i hæren, og flagget allerede da hun tiltrådte stillingen at hun var parat til å bruke sensur, «når sensur er nødvendig». Noe av det første hun gjorde var å slå ned på den palestinsk-israelske skuespilleren

Norman Issa, fordi han nektet å gjestespile i jødiske bosettinger på Vestbredden. Men det var like sjokkerende at hun valgte å gjøre det ved gå true med å fryse støtten til et barneteater i Jaffa, som henvender seg til både jødiske og palestinske barn, fordi Issa er kunstnerisk leder. Barneteatret i Jaffa er ikke alene om å ha blitt skyteskive for høyreregjeringen. I Michael Handelzalts kommentar på side 16, skriver

han også om reaksjonene mot stykket *A Parallel Time*, som handler om palestinske sikkerhetsfanger, og han henviser til at Jerusalem Filmfestival ble tvunget til å fjerne en dokumentarfilm om Yigal Amin, ultranasjonalisten som drepte Rabin, fra programmet.

Regevs utspill har ført til demonstrasjoner, et opprop med 3000 underskrifter, og fordømmelser fra internasjonalt kjente forfattere som David Grossman og Amos Oz. Det kan gi inntrykk av at de er mange politiske aktivister i israelsk teater. Men Michael Handelzalts, som er teaterkritiker i *Haaretz* og har fulgt israelsk teater i fire tiår, hevder at israelsk teater er upolitisk. Det er kommersielt, fordi subsidiene er beskjedne, men også fordi det har skjedd en mentalitetssending i løpet av de siste tiårene. Det kan derfor virke paradoksalt at Regev og den nye regjeringen viser muskler, siden det fører til polarisering, eller konsolidering – ikke bare av venstresiden, men forhåpentlig alle som mener at kunsten har som mandat å reflektere motsetningsforhold i det samfunnet den er del av. «Kulturlivet har aldri stått sterkere. Etter at Miri Regev ble kulturminister, har alle begynt å interessere seg for teater og film,» skrev en kommentator i en israelsk dagsavis ironisk.

Mye tyder på at teatersjef Ilan Ronen hadde rett da han i en publikumsamtale i Stuttgart (se side 22) sa at Israel befinner seg i en kulturkrig, eller at det i hvert fall aldri har vært tydeligere enn det er i dag. Den israelske undervisningsministeren Neftali Bennett, som også tilhører *hard linerne*, sa i forbindelse med protestene mot *A Parallel Time*: «La meg være tydelig: Israels befolkning vil ikke betale for stykker som aksepterer mord på soldater. Og en komité (den som tok inn forestillin-

gen i en skoleteaterordning, *min. anm.*) som godkjenner et stykke som fremstiller mordet på en soldat som en helt, er en komité som bør utsette moralsk ransakelse.» Miri Regev fremstår ikke bare som en hawk, men også som populist, når hun sier at hun har spurt seg om hva slags folk det er hun jobber for, og svarer «en gruppe utaknemlige mennesker som tror de er i besittelse av sannheten; flere av dem er kjedelige ubetydeligheter, hyklere.»

I Norge har det vært debatt om hvordan norsk teater bør forholde seg til pålegget israelske teatret har om å spille i ulovlige bosettinger. Bakgrunnen er Nationaltheatrets deltagelse i TERRORisms-prosjektet, som inkluderer det israelske nasjonalteatret Habima. Flere skuespillere og ansatte ved teatret har engasjert seg, og Hanne Tømte var lenge i tvil, før hun over sommeren i fjor bestemte seg for å fortsette samarbeidet (se også enqueten i nr. 2-3/2014, oppropet i nr. 4/2014, og Birgitte Larsens kommentar i nr. 1/2015). I et intervju med *Aftenposten K* i fjor høst, karakteriserte teatersjef Ilan Ronen den norske debatten som «en storm i et vannglass», og sa at Habima bare spiller i bosettinger noen få ganger i året. Han forsto ikke reaksjonene i Norge: «Vi er også på venstresiden. Vi er også mot okkupasjonen.» I Handelzalts kommentar fremgår det at det ikke er så enkelt som at skuespillere som ikke vil opptre kan reservere seg.

Det å markere seg som åpent okkupasjonskritisk kan medføre at man blir stemplet som bråkmaker. Man kan sette karriøren på spill. Men i dag er ikke boikott riktig metode – det er høyresiden som tjener på kulturell isolasjon.



Therese Bjørneboe, redaktør.
Foto: Cecilie Seiness



Volksbühne i Berlin med transparenten: Solgt. Foto: Therese Bjørneboe

Denne utgaven inneholder også stoff fra Japan og Sørøst-Asia. Skuespiller Valborg Frøysnes har besøkt festivalen Festival/ Tokyo 14, og intervjuet kunstnere som snakker om blant annet ettervirkningene av jordskjelvet, tsunamien og atomreaktorulykken (side 114). I artikkelen «Det er ikke min skyld» (side 36) skildrer Julian Blauet et performance-prosjekt i Dortmund i Tyskland, 3. til 12. juni; rett før sommerens *show-down* mellom Hellas og EU. Performansen *Schulden. Eine Befreiung* – også karakterisert som «et utvidet bankran» – var inspirert av bl.a. George Batailles *Opphevelse av gjelden* og greske Dionysios-fester. Selv om jeg ikke var tilstede på performance-rekken, er det fristende å anta at den er et godt eksempel på at teatret kan uttrykke ting som ikke er mulig i en avis-kronikk eller lederartikkel. Julian Blauet har ofte forfektet tanken om teater som filosofi, eller som filosofi i praksis. Hans politiske intervensjoner har ikke alltid vært like vellykkede, men *Schulden* – som var en hyllest av hemningsløst sløseri – fremstår som

en i beste forstand 'politisk ukorrekt' forestilling.

Den norsk-svenske diskusjonen om «politisk korrekthet» blusser opp med jevnlig mellomrom. Sist var det Thorbjørn Egner-debatten, i sommer Karl Ove Knausgård vs. svenske feminister. Både jeg og de fleste jeg kjenner, deler holdninger som gjerne gjelder for å være «politisk korrekte». Men fordi begrepet i så høy grad appliseres på venstrepolitiske holdninger, tilslører det at det «politisk korrekte» egentlig er det som til enhver tid (og i ulike miljøer) er med på å opprettholde konsensus. Det må samtidig sies at svensk kulturdebatt gir inntrykk av at svenskene er ekstremt formalistiske, slik det også kommer til uttrykk i kommentaren til Ingegärd Waaranperä, angående bruken av «hen» (side 61).

Artiklene vi trykker fra og om svensk teater, dreier seg om fremveksten av nye stemmer med minoritetsbakgrunn (side 56), og en utvikling hvor teatersjefer med bakgrunn fra det frie scenekunstheltet gjør sitt innvalg på institusjonsteatrene. Denne bolken kunne vi sikkert også

kalt «Avdeling for politisk korrekthet». Men svensk teater preges også av en sterkere konfliktkultur enn norsk teater.

I denne utgaven anmelder Thomas Irmer Frank Castorfs iscenesettelse av *Baal*, som ble stanset av Brechts datter, som er den eneste gjenlevende arvingen. Da den ble vist på Theatertreffen i mai, var det siste gang. For publikum ble det også et symbolsk forvel til en hel epoke, ettersom

Castorf ikke vil få forlenget sitt åremål som teatersjef på Berlins Volksbühne. Den nye teatersjefen, belgiske Chris Dercon, som har bakgrunn som sjef på Tate Modern i London, skal gjøre teatret til et interdisiplinært produksjonshus. Ansettelsen av Dercon kan se ut til å bekrefte en *the curator's turn* innenfor scenekunstheltet. På 1800-tallet var skuespilleren og dramatikerens teatrets premissleverandør. På 1900-tallet regissøren. Det gjenstår i se om vi går inn i kuratorenes århundre. Denne utgaven av tidsskriftet viser i hvert fall at teatret fortsatt er gjenstand for sterke interessekonflikter.

Therese Bjørneboe

APROPOS OPERA-DEBATTEN: SER VI EN TENDENS TIL AT KULTUR-INSTITUSJONENES TOPPSJEFER REKRUTTERES BLANT ØKONOMER OG RENT ADMINISTRATIVE LEDERE UTEN KUNSTNERISK KOMPETANSE? INNEBÆRER DETTE EN TRUSEL MOT INSTITUSJONENES KUNSTNERISKE AUTONOMI, UTVIKLING OG AMBISJONSNIVÅ?

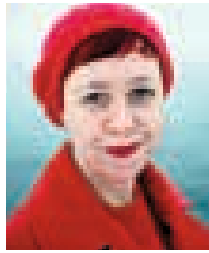


Foto: Ingunn Mæhlum

I Operaen er direktøren den øverste lederen, på institusjonsteatrene er det teatersjefen. I teorien mener jeg det er viktig for en kunstnerisk institusjon at en person med kunstnerisk kompetanse leder organisasjonen. Samtidig er det en utfordring at den øverste lederen er på åremål, mens direktøren ikke er det, og at de teatersjefene som ansettes som regel ikke har bred ledererfaring. Da sier det seg selv at direktøren får en betydelig innflytelse, indirekte på det kunstnerisk fordi de økonomiske og organisatoriske forholdene også legger sterke føringer for hvilke kunstneriske valg som kan tas.

Jeg mener derfor at det også må stilles krav om en sterk kulturell kapital hos de som skal være direktører, at det ikke bare er økonomer og næringslivsledere. De må ha en grunnleggende forståelse for og innsikt i hvordan en kunstinstitusjon fungerer, og hvilke utfordringer som er spesielt knyttet til den, ikke minst internpolitisk jf. Operaen.

Jeg synes ofte jeg hører at kunstinstitusjoner har godt av at det kommer inn folk utenifra med andre perspektiver så en ikke blir for nærsynt, men en sier ikke det i andre store konserner i næringslivet «Det er en fordel at du som er ny sjef i Statoil ikke har noen erfaring fra oljeebransjen». Det er viktig å anerkjenne kunstfeltet som et eget fagområde.

Det vil alltid være en spenning mellom det kunstneriske og det administrative på en kunstinstitusjon. Å ta radikale kunstneriske valg eller å være en ukonvensjonell leder kan gi

gode kunstneriske resultater, god innføring og godt omdømme, men internt være ødeleggende. Hva er da viktigst? Det kan se ut som at det er opp til styret og direktørene å bedømme det.

En radikal idé er at både teatersjef og direktør er åremålsstillinger, at en søker sammen, som et team, med en felles målsetting og visjon. Det er lettere å ha forståelse for hverandres roller om de er basert på en felles kunstnerisk visjon.

Nina Wester, regissør og teatersjef på HT



Jeg er ikke lenger så godt kjent med situasjonen ved norske kulturinstitusjoner, men her i Sverige er dette absolutt en tendens. Ved flere regionteatre har man kommet i lignende situasjoner når de har havnet i bolag eller stiftelser som er opprettet på kommune- eller fylkesnivå. I disse paraplyorganisasjoner havner alle nærområdets teater-, dans-, orkester- og musikkvirksomheter. Man havner da i en situasjon med diverse kunstneriske ledere som ligger under en administrativ leder som rekrutteres utenfor kunstfeltet. Det samme har forsåvidt skjedd ved Stockholm Stadsteater hvor teatret ble slått sammen med Kulturhuset i Stockholm, men her tok den tidligere teatersjefen Benny Fredriksson over den øverste sjefsposisjonen. Det er imidlertid ingenting som hindrer at en økonom tar over når Benny en dag forlater huset.

Jeg tror at dette er en dårlig idé og farlig tendens. Det blir selvfølgelig enklere for kommuner og departement å forholde seg til en rent administrativ

leder, og det er nok også derfor vi ser disse endringene komme.

På mange måter ser det ut som en ansvarsfraskrivelse av politikere, embetsverk og styreformenn å legge en av sine som en buffer mellom seg selv og de uregjerlige kunstnerne. Men det viktigste på et teater er de forestillinger som teatret spiller. Det nest viktigste er de forestillinger teatret produserer og på tredje plass kommer de forestillinger man planlegger. Det er på grunn av forestillingene teatret eksisterer, det er disse publikum kommer for å se og det er fordi teatret gjør forestillinger vi får støtte fra stat og kommune. Da burde det være en selvfølge at teatrets øverste leder har en viss interesse og kompetanse innenfor teatrets kjernevirksomhet: å lage forestillinger.

Alle teatersjefer, uansett bakgrunn, må ta økonomiske hensyn. Hensyn til arbeidsmiljø. Til bedriftorganisasjon og til fagforeninger. Hensyn til personlig utvikling hos de kunstneriske ansatte og de såkalte ikke-kunstnerisk ansatte. Men ethvert hensyn og enhver beslutning man tar på et teater er også en kunstnerisk beslutning. Hva man bruker penger på, hvordan man strukturerer organisasjonen, hvem man ansetter og hvordan man avlønner – alt dette får følger for de forestillinger man skal gjøre. Og jobben er virkelig ikke enkel. Det er vanskelig å finne en person som både er kunstnerisk sterk, økonomisk begavet og med en sterk interesse for personalpolitikk. Men man behøver ikke gjøre det alene. Jeg har sett flere eksempler på at det å jobbe i team har fungert godt. At en økonomisk direktør og en kunstnerisk leder sammen har ledet en fremgangsrik virksomhet. Men det siste ordet har alltid ligget hos den kunstneriske lederen. I de tilfeller hvor den kunstneriske lederen er ute på tynn is får styret gå inn og utfordre lederen på sine avgjørelser. For det er jo derfor styret eksisterer.

Det paradoksale med et statsstøttet

teater er at det mest økonomisk fornuftige og det administrativt sett mest behagelige vil være å spille få eller ingen forestillinger. I en situasjon hvor lederen kun er økonom eller administrator kan man fort havne i fella å dra ned på produksjonstakten eller satse på såkalte sikre vinnere og gjøre færre utfordrende produksjoner. Men det disse institusjoner behøver er mennesker som ønsker å utfordre de rammer man er satt til å administrere og som har en sterk kunstnerisk agenda. Mennesker hvis hovedmål er å lage spennende, overraskende og grenseløse forestillinger. Hvis vi ikke er villige til å ta denne risikoen kommer disse institusjonene til å miste sin relevans i samfunnet og da er ikke veien lang til nedskjæringer og nedleggelse. Det er ikke fordi et teater er økonomisk solid og administrativt veldrevet at publikum kommer og politikere bevilger penger.

Alexander Mørk-Eidem, regissør



Jeg kan tenke meg at det er en modell som brer om seg, blant annet fordi teaterøkonomien blir mer og mer pressa. Det er kanskje mer utfordrende, som man sier, å drive teater i dag enn det var for 20 år siden.

Jeg vet ikke hvilke utfordringer Operaen står overfor, men spørsmålet om hvordan teatrene skal ledes, og om kunstnerisk sjef skal være underlagt en administrerende direktør eller ikke, er et prinsipielt viktig spørsmål. Viktigst er det vel likevel å ta rede på hvilken ledelsesmodell som legger grunnlaget for best mulig teater, og jeg kan i farta ikke komme på så mange gode eksempler på viktige europeiske teatre som har kunstnerisk leder underlagt en administrerende sjef.

Jeg har erfaring med å være kunstnerisk leder underlagt en VD eller administrerende direktør – på Kulturhuset Stadsteatern i Stockholm, og det var ikke enkelt. Skal det fungere, tror jeg man på for-

hånd må ha foretatt en veldig klar og tydelig gjennomgang av hva den enkeltes rolle innebærer; flyter det, går det fort galt. Det er selvsagt også personavhengig, og man kan se for seg at det fungerer, hvis teatersjef og administrativ leder arbeider godt i lag. Det kreves i hvert fall et usedvanlig fint gehør, for det er ikke mulig å separere administrasjon og økonomi og kunstnerisk strategi.

Eirik Stubø, tidligere sjef på Nationaltheatret, Kulturhuset Stadsteatern, nå teatersjef på Dramaten



Jeg syns nok premissen her blir litt villedende, eller kanskje rett og slett tabloid: Den såkalte «operadebatten» har dreid seg om person og ikke struktur, slik jeg har lest den – bortsett fra hos Dagbladets Ståle Wikshåland, da, som fortsatt lengter tilbake til den gamle, gode tiden da det het Den Norske Opera (og ikke Den Norske Opera & Ballett), da operakunsten – dvs. operasjefen – både formelt og reelt stod over ballettsjefen og ballettkunsten, og det ikke var noen egen administrerende direktør som kunne forstyrre denne skjevfordelingen mellom kunststartene.

Når Per Boye Hansen ikke fikk tilbud om et fornyet åremål, var ikke det en avgjørelse Operaens nye administrerende direktør tok. Det har ikke Nils Are Karstad Lysø fullmakt til. Det var en beslutning som ble truffet av DNO&Bs styre, slik tilfellet ville vært også under Operaens gamle styringsmodell. Akkurat den saken handler altså ikke om blårussens inntogsmarsj i norsk kulturliv, men om en vurdering i institusjonens øverste organ av hvorvidt det var ønskelig å tilby den sittende operasjefen nye fem år i stillingen. At det så ble bråk om konklusjonen, kan ikke ha overrasket noen – med sitt repertoar har jo Boye Hansen gjort en framifrå jobb, det vil vel selv de som ikke deler hans mer tysk-inspirerte kunstsyn mene.

Som mange vil vite var jeg den første som beklede den nyopprettede stillingen som DNO&Bs administrerende direktør. Det var jeg frem til mitt åremål gikk ut i august 2014, og jeg har derfor ikke hatt noen befattning med den aktuelle saken. Men jeg har brukt nærmere åtte år av mitt liv på å innarbeide en organisasjonsmodell der den øverste ansvarlige ikke samtidig har det kunstneriske ansvaret, med andre ord potensielt en modell der toppsjefen kan rekrutteres blant «administrative ledere uten kunstnerisk kompetanse». Men som institusjon er DNO&B unik. Den representerer en samorganisering av to kunstarter, ja, egentlig tre, om man tar med musikken. Derfor er det pr definisjon umulig å ha en toppsjef som samtidig kan skjøtte det fulle kunstneriske ansvar. I stedet innebærer dagens modell uinnskrenket faglig fullmakt for de respektive kunstneriske sjefene, mens adm dir har det øverste ansvar for institusjonens samlede virke, dvs ressursbruk, internt samspill og overordnet posisjon i det norske samfunnet. Heller ikke i generell forstand gir dermed Operaen noen illustrasjon til denne enquetens tema. Faktisk tvertimot, ironisk nok: i min tid som adm dir var det jevnlig kritiske røster som mente min «kunstneriske kompetanse» måtte være et problem – de mente jeg ikke kunne unngå å bruke denne kompetansen til å blande meg oppi mine kunstneriske sjefers beslutninger, i stedet for å konsentrere meg om det en adm dir for en kunstinstitusjon skal: å sikre kunstens optimale rammevilkår.

Nåvel – så langt min egen posisjon. Ser jeg ellers tegn til en bekymringsfull utvikling?

Jeg kan ikke si jeg gjør det, nei. De siste fire-fem årenes tilsetninger i offentlige kunstinstitusjoner har konsekvent gitt oss ledere med solid kunstfaglig kompetanse – Nasjonalmuseet, Oslofilharmonien, Munchmuséet (at Henriksen kommer fra et annet felt enn billedkunsten er en helt annen problemstilling), Ultima, Festspillene i Bergen, for nå bare å nevne noen av de best kjente.

Men redaktørens spørsmål er likevel ikke helt ugrunnet. Tre av våre teaterinstitusjoner har de senere årene fått en delt modell, dvs

der teatersjef og administrerende direktør har uavhengig fullmakt på hvert sitt ansvarsområde. Det gjelder Teater Ibsen, Nordland Teater og Oslo Nye Teater. Det er historiske årsaker til dette, som divergerer litt mellom de tre teatrene, men hovedbegrunnelsen har vært et behov for å sikre institusjonenes økonomiske grunnlag, og dermed videre eksistens, slik jeg har forstått. Er dette et problem? Tja. Prinsipielt vil jeg mene det er uheldig – der institusjonen representerer én kunstart, er jeg ikke i tvil om at det mest «kostnadseffektive» er å lå ressursene disponeres på grunnlag av kunstfaglige vurderinger. Det er dette som er «publisistmodellen», som innebærer at virksomhetens raison d'être – i dette tilfelle å produsere kunstverker – er premissgiver for alle viktige beslutninger. Men i praksis ser det faktisk ut til at alle de tre teatrene har fått denne to-delingen til å fungere, slik at teatersjefen fortsatt fremstår som virksomhetens reelle leder. Likevel – om modellen ble søkt innført på bred front, ville vi måtte gå i krig. Garantien mot uheldige utslag ligger nok i erkjennelsen av at de alle representerer unntak.

Avslutningsvis vil jeg si at vi ikke må stirre oss blinde på cv'en i rekutteringen av våre toppsjefer. Det å drifte en moderne kulturinstitusjon i dag, og ikke minst i en kultur som vår norske, krever bredt sammensatt kompetanse. Det viktigste er selvsagt forstand på kunstarten det gjelder. Men dette er ikke ensbetydende med at man selv er utøver. Derneft fordes det forstand på organisasjons- og arbeidsliv, og -kultur. Og så er det helt avgjørende med forstand på penger – bare gjennom det kan kunstens frihet sikres.

I diskusjoner som dette morer jeg meg gjerne med å nevne ett av eksemplene jeg fikk oppleve i min tid på Operaen: en av de seneste tretti årenes mest legendariske operasjefer var franskmannen Hugues Gall, som virkelig satte spor som en visjonær og kompromissløs kunstnerisk leder. Han hadde verken musiker- eller sangerbakgrunn. Han kom til operaverdenen fra den franske regjering. Der hadde han vært landbruksminister.

Tom Remlov, teatersjef Riksteatret, tidligere adm dir DNO&B

ISRAEL

«The importance of culture is in providing the nation with bread and circus. This nation is going through a very difficult time, experiencing wars and working hard, and therefore one has to provide it with the element of entertainment such as theater or cinema...»

Miri Regev, Israels kulturminister. 13. juni 2015

«These signs of heavy-handedness show an inherent fragility, although the right wing has long been victorious. Those who attack the minority of the minority, the weakest of the weak – an Arab theater in Haifa, for example – feel that something terrible is burning on

the ground beneath their feet, on which they supposedly walk freely. A right wing that is sure of its rightness does not need this. On the contrary, it would allow manifestations of subversiveness. What does it care, if it has justice and power on its side? A state sure of itself and the rightness of its path would not become hysterical every time it's criticized by organizations or individuals lacking influence.» Gideon Levy, israelsk skribent, 21. juni 2015

ISRAELSKE SCENEKUNSTNERE I YTRINGSFRIHETENS BLINDSONER



(TEL AVIV): VI BESØKTE DE REGIMEKRITISKE SCENEKUNSTNERNE NATALI COHEN VAXBERG, EINAT WEIZMANN OG CHEN ALON, OG INTERVJUET DEM OM VILKÅRENE FOR DERES ARBEID I ISRAEL.

I mai 2015 fikk Israel sin mest høyrevridde regjering noensinne. Den nye kulturministeren Miri Regev har bakgrunn fra en stilling som sjef for den militære sensuren og som pressetalskvinne for den israelske hæren. I innsettelsestalen 16. mai uttalte Regev at hun ikke kommer til å nøle med å sensurere kunst hun finner upassende. Liberal israelsk presse beskrev et kulturliv i sjokktilstand. To arabiske teatre i Israel har allerede merket konsekvensene. Al Midan-teatret i Haifa har fått

frosset bevilgningene som følge av at dramatikeren Bashar Murkus, i researchen til forestillingen *A Parallel Time*, brukte et intervju av en palestinsk drapsdømt livstidsfange. Utdanningsminister Naftali Bennett overprøvdte den kunstneriske komiteen i den israelske parallellen til «den kulturelle skolesekken» og fjernet personlig stykket fra ordningen. Også Al Mina barneteater i Jaffa står i fare for å miste støtten, fordi lederen av teateret Norman Issa har bedt om å ikke bli tvunget mot sin

overbevisning til å spille i ulovlige bosetninger i Jordandalen på Vestbredden. Kulturministeren uttalte at hun ville vurdere kutt i støtten til teateret dersom han ikke ombestemte seg og åpnet for å spille også i bosetninger. Issa har etter denne økonomiske trusselen godtatt å spille i bosetninger på Vestbredden. Hans helomvending fikk i sin tur skuespiller Tamer Nafar til å trekke seg fra videre samarbeid med Issa.

Det kan synes som om ministeren kan sin «splitt og hersk».



AV MARIUS KOLBENSTVEDT OG MARIUS VON DER FEHR



Natali Cohen Vaxberg, dramatiker
og skuespiller i performance
Shit instead of blood.

NATALI COHEN VAXBERG:

BRUKER YOUTUBE OG VIMEO FOR Å NÅ UT

Natali Cohen Vaxberg er skuespiller og dramatiker. Hun har skrevet og fremført en rekke stykker der hun kritiserer Israels gjennommilitariserte samfunn. Hun forteller at verken etablerte eller uavhengige teatre vil sette opp stykkene hennes. Ved siden av å opptre på marginale scener som Get off the train-festivalen, der hun i juni i år spilte sin nyeste forestilling *Hitlers Tree* i en jernbanevogn i utkanten av Tel Aviv, har hun derfor skapt sine egne scene-rom på youtube og vimeo for å nå ut. Videoene har gjort henne internasjonalt kjent. Innenriks har oppmerksomheten gjort henne til et mer eller mindre fast innslag i israelsk fjernsyn, i det som hun selv ser på som et forsøk på ufarliggjøre henne ved å iscenesette henne som en «gal kunstner fra ytre venstre». Under krigen mot Gaza i 2014 publiserte hun en antinasjonalistisk video der hun sammen med kollegaen Jasmin Wagner dreit på 35 flagg, blant annet det israelske. I en annen beryktet video opptreer hun som selve Shoah/Holocaust foran Holocaustmuseet utenfor Jerusalem. Vi møtte Cohen Vaxberg i drabantbyen Holon i Tel Aviv, der hun bor med sin mor.

– Det er mye absurditet og grotesk humor i stykkene du skriver. Er du inspirert av dramatikere som Ionesco?

– Ja, Ionesco, men også Brecht og Jarry. *Pere Ubu* er et av mine favorittstykker. Og selvsagt Hanoach Levin, en israelsk politisk satiriker som ble regelmessig sensurert på 60- og 70 tallet.

– Hva med en politisk satiriker som Dario Fo?

– Nei! Jeg har ikke noe forhold til Dario Fo. Jeg hadde en periode da jeg leste masse dramatik og klassikere, men det gjør jeg ikke lenger. Nå skriver jeg bare. Gjennom skrivingen kan jeg uttrykke det jeg ønsker på en uavhengig måte. Kunst handler mye om å lære seg selv å være uavhengig.

– Hva er din utdanningsbakgrunn i forhold til teater?

– Jeg har utdanning både som skuespiller og dramatiker, men jeg fullførte aldri, så jeg fikk ikke noen papirer. Det meste av det jeg lærte måtte jeg bare kaste i søpla. Men jeg tok med meg det som jeg syntes var brukbart for meg. Jeg ser først og fremst på meg selv som forfatter. Jeg skriver mine egne stykker. Mange skuespillere er redde for å stole på sin egen stemme som skrivende. Men hvis man gjør sine egne ting, så trenger man ikke å gå på audition eller å vente på at noen skal gi deg oppdrag.

Jeg ser ikke på meg selv som en perfekt skuespiller, men jeg synes jeg er en god dramatiker, og jeg gjør mitt beste for å få mest mulig ut av mitt eget ma-

teriale. Jeg tror jeg får mer ut av stoffet enn mange tradisjonelle skuespillere. Tradisjonelle skuespillere jeg har jobbet med stopper ofte opp og spør om motivasjoner, indre konflikter og vendepunkter for karakterene. Men i mine stykker ligger ikke vendepunktene i karakterene, men i plottet. Karakterene er ofte karikaturer. Det er ikke tragedie eller drama. Det er ikke realistisk. Karakterene trenger ikke å utvikles og se verden på en ny måte. Jeg orker ikke å høre mer om Stanislavskij...

– Kan du fortelle om myndighetenes reaksjon på den antinasjonalistiske videoen *Shit Instead of Blood* som du publiserte under krigen mot Gaza i 2014?

– Politiet kom på døren her, men jeg trodde ikke det var politiet, for de banket så hardt. Så jeg spurte, hva har jeg gjort? Men da jeg åpnet døren på gløtt sparket en av dem den opp. De var fem stykker, uten uniformer, så jeg tenkte at de var kriminelle, og ble redd for at de ville drepe eller voldta meg. Så sa de «Du er kriminell. På grunn av det du gjorde, og på grunn av det du skrev.» De viste meg et bilde fra en youtube-performance (*Shit Instead of Blood*) og spurte om det var meg, og om det var jeg som hadde laget dette? Så jeg sa «Ja, dette er min politiske uttalelse». Men de sa bare «Du er kriminell, og vi må behandle deg som en kriminell.» Jeg sa at jeg ikke trodde på at de var politi, og ba dem vise meg et politiskilt, og da trakk en av dem fram pistolen sin, og sa «Se her, vi er politi. Tror du kriminelle går rundt med en sånn pistol?»

Og jeg sa «Nei, selvfølgelig ikke. De kommer med blomster... Er det sånn du beviser at du er politimann?»

De sto altså der, fem stykker med pistoler, i en halvsirkel rundt meg inne i leiligheten min. Jeg tenkte at «ok, hvis de er politifolk, så tar de meg med til et forhør, så blir det en etterforskning, og det vil ikke være så farlig». Men jeg trodde ikke på dem. Jeg ante ikke hva de kunne finne på. De hadde det dope-ode onde blikket á la *A Clockwork Orange*. Du kunne se ondskapen lyse i øynene deres. Så jeg løp ut i gangen og begynte å skrike etter hjelp. Noen av na-

boene kom da ut fra leilighetene sine og spurte hva som foregikk, og ba om å få se legitimasjon. Og først da, etter all denne hylingen, så tok en av dem fram politiskiltet sitt.

Det er litt ironisk at de klager over manglende bemanning og ressurser i politiet, men har råd til å sende fem bevæpnede menn for å arrestere meg på grunn av et kunstverk. Jeg har håndjern på, «av hensyn til min egen sikkerhet», men likevel trenger de å bruke fem bevæpnede menn for å transportere meg. Så gikk de inn igjen og konfiskerte computeren og mobiltelefonen min. De sa bare at det var en okkupasjon, at de okkuperte leiligheten min.

Jeg ba om å få ringe moren min, for å gi beskjed om hvor jeg var, så de ringte henne, og sa at de skulle arrestere datteren hennes. Så spurte de om hun visste hvorfor, men hun sa nei. De spurte «Vet du hva datteren din skriver?» De sa ikke noe om den spesifikke videoen, men snakket om det jeg skriver.

Jeg måtte vente fem timer i arresten før forhørene kunne begynne. De satte også på meg fotlenker, som om jeg var veldig farlig.

– HUN SA JEG BURDE I PSYKIATRISK TVANGS-BEHANDLING, FORDI ‘DET IKKE ER MULIG Å KRITISERE LANDETS HELLIGE SYMBLER PÅ DENNE MÅTEN UTEN Å VÆRE MENTALT FORSTYRRET.

NATALI COHEN VAXBERG

Jeg hadde ikke fått noen advokat, så jeg valgte å forholde meg taus. Jeg tenkte «ok, politiet kommer til å gi meg en advokat». Men det fikk jeg ikke under forhøret, bare rett før jeg forklarte meg for dommeren i retten. Etterforsknin-gen handlet ikke bare om flaggvideoen, men forhørslederen viste meg en video jeg har laget der jeg personifiserer Holocaust som en karakter, landsmoderen Shoah, og hun spurte om dette var meg. Jeg svarte at ja, det var meg.

Hun spurte om jeg var dramatiker, og jeg svarte ja, men jeg sa at ettersom jeg ikke hadde fått noen advokat, ville jeg benytte meg av retten til å tie. Hun spurte om jeg hadde skrevet flere stykker. Og jeg svarte ja. Hun noterte at de måtte sjekke tekstene i alle teaterstykkene mine. Dette skjer altså i et såkalt demokratisk land.

– *Har denne opplevelsen endret ditt forhold til å uttrykke deg kunstnerisk om politiske spørsmål?*

– Nei. De klarte ikke å skremme meg til taushet. Tvert imot gjorde arrestasjonen og myndighetenes reaksjoner meg enda mer sikker på at jeg var inne på noe vesentlig. De viste meg hva som virkelig er i ferd med å skje med landet mitt. Før jeg opplevde på kroppen at de prøvde å få meg til å holde kjeft, så tenkte jeg på alle historiene om sensur og trakkassering bare som historier; «de har fengslet den og den aktivisten», Men da det skjedde med meg selv forsto jeg at det jeg skriver er virkeligheten. Og den er grotesk, brutal og absurd. Jeg hadde skrevet scener som ligner på scenen med politifolkene som senere invaderte leiligheten min. Så jeg tenkte at, jo visst, jeg går i riktig retning. Og etter arrestasjonen har jeg fått mot til å gå enda lenger, som i videoen der jeg avterer etter et par som kan føde en sønn som kan dø for hæren. De unge guttene som dør i hæren er et av de mest sensitive emnene i Israel.

– *Hva skjedde videre etter avhøret?*

– På bakgrunn av etterforskningen åpnet de sak mot meg, og etter 12 timer satte de meg i en celle over natten mens jeg fortsatt hadde håndjern på hender og ankler. Håndjernet gnagde inn i huden, fordi jeg ikke hadde på meg sokker. Da de tok meg fra det ene stedet til det neste for å signere forskjellige papirer og skjemaer hadde jeg vanskelig for å gå. Etter en natt inne-låst i cellen ble jeg kjørt i en stor buss sammen med mange andre fanger til et trangt bur for kvinnelige fanger, for at jeg ikke skulle angripe noen fangevoktere.

De tok meg til retten der jeg ventet i en celle med andre fanger i fire-fem timer. Moren min hadde ordnet advokat og politifolka fortalte at det var en veldig berømt advokat og at det kanskje kom til å bli en del pressedekning på grunn av det. Da forsto jeg at arrestasjonen og kunstverket hadde blitt allment kjent. Ved siden av meg i rettsbygningen var tidligere statsminister Ehud Olmert som var siktet for grov korrupsjon, men i pressen var det jeg og ikke Olmert som ble beskrevet som den virkelig kriminelle.

Politianklageren fortalte dommeren at jeg hadde gjort disse performancene foran Yad Vashem, Holocaustmuseet, og at jeg hadde skjendet det israelske flagget, og at jeg burde i fengsel, eller i det minste legges inn til psykiatrisk tvangsbehandling, fordi «det ikke er mulig å kritisere landets hellige symboler på denne groteske måten uten å være mentalt forstyrret».

Men dommeren ble sint og avviste hele saken: «Hvorfor kommer du til meg med en slik drittsak. Dette har ikke noe i rettsvesenet å gjøre.»

Jeg hadde et sterkt ønske om hevn, men da dommeren spurte om jeg ville si noe, sa jeg bare at hvis jeg sa noe nå, ville det bli veldig stygt og aggressivt, så jeg ville heller avstå fra å si noe. Hvis jeg ønsker å si noe, kan jeg si det gjennom kunsten, på en kunstnerisk måte. (Hvilket hun også gjorde i *A Video Response to the Shit-on-a-Flag and the arrest*).

15. mai 2015, Holon

EINAT WEIZMANS SOLOPERFORMANCE OM
POLITISK OG SEKSUALISERT HETS:

I SAW YOU TODAY, WEARING A T-SHIRT WITH A PLO-FLAG ON IT

Einat Weisman er en etablert skuespiller med en lang rekke store roller i mainstreamteater, film og TV. I tillegg har hun en master i politisk kommunikasjon fra universitetet i Tel Aviv. Hun har gått tydelig ut i offentligheten med sin kritikk av den gryende israelske fascismen og sin støtte til det rettighetsorienterte partiet Balad, som nå er en del av den forente valglisten der majoriteten er palestinske politikere. Weisman var en av undertegnerne av det åpne brevet som vakte furore i Israel i 2010, der en rekke profilerte kulturpersonligheter nektet å opptre i det nyåpnede kulturhuset i den illegale bosetningen Ariel.

I samarbeid med Anat Eisenberg utvikler hun solostykket *I saw you today, wearing a T-shirt with a PLO-flag on it*. Hovedmaterialet er basert på hets Einat har blitt utsatt for, særlige i de sosiale media, etter krigen mot Gaza sommeren 2014, fordi hun har vært en av få allment kjente kunstnere som har tatt tydelig stilling mot Israels krigs- og okkupasjons- og bosetningspolitikk. Festi-



Einat Weitzman, skuespiller i performansen *I saw you today wearing a T-shirt with a PLO-flag on it*.

valledelsen som inviterte Einat til å framføre stykket koblet henne med regissøren Anat Eisenberg, som akkurat hadde kommet tilbake etter avsluttet utdannelse i Berlin. Anat har både som dramaturg og regissør hjulpet til å bearbeide et omfattende materiale som Einat har samlet gjennom de siste ti årene.

– *Hvordan var prosessen med å tilpasse Einats erfaringer til et scenisk språk?*

– Aller først vil jeg si at jeg konsekvent har sagt nei til intervjuer i forbindelse med forestillingen, fordi jeg ikke

kan stole på journalister. De er som regel ikke ute etter en balansert formidling av tematikken. Dette er det første intervjuet jeg gir. Jeg vil at forestillingen skal snakke for seg selv.

Anat Eisenberg: – For meg som regissør er det på et egoistisk nivå veldig spennende å jobbe med Einat, fordi når hun står på scenen ikke bare representerer Einat; borgeren som lider under det tiltakende repressive og ekstremt voldelige klimaet i det israelske samfunnet – men hele hennes karriere står også på spill. Kommentarene refererer ofte til dette. Tidligere ble hun plassert på en piddestall som en vakker kjendis. Når hun så kritiserer okkupasjonen eller nasjonalismen, mener folk seg i sin fulle rett til å rive henne ned, true med å besudle, lemleste og likvidere henne.

I forestillingen prøver vi å skildre disse spenningene i hennes relasjon til offentligheten, og hvordan den blir pervertert av krigen. Vi jobber både med lydopptak av folk som leser hetsen fra sosiale medier, og med å la publikum få utlevert en mikrofon og et ark med ganske ekstreme setninger, som de blir bedt om å lese fra direkte henvendt til Einat. Involveringen av publikum gir mulighet for en mer kroppslig innlevelse i ubehaget.

Som alltid i *fringe*-teateret, er det skuespillere blant publikum. Når publikum hører opptak av tekstene, er det lettere for dem å holde distansen. De kan le eller sette pris på den språklige oppfinnsomheten. Når de så blir bedt om å lese tekstene selv, får de latteren i halsen og det oppstår pinlige situasjoner som forhåpentligvis fører til at de kan reflektere rundt anonymitet og sin egen deltakelse i en nasjonal konsensus som tillater og oppfordrer til slik verbal vold; gitt at publikum tilhører en herskende sosiokulturell klasse. Og Einat står der og kikker dem rett i øynene. Så det er ikke en enkel situasjon for noen av dem.

Hetsen er som oftest en blanding av nasjonalisme og grov sexism; det er som om det er en umiddelbar kopling mellom folks sinne og hevnløst i form av seksualisert vold. Når de vil uttrykke

Einat Weitzman, skuespiller i performansen *I saw you today wearing a T-shirt with a PLO-flag on it.*



sitt sinne mot Einats politiske standpunkt, gjør de det som oftest gjennom å transformere henne til et seksuelt objekt som de i detalj forklarer hva de vil gjøre med for å nedverdige og straffe.

De bruker også Einats rolle som kjent skuespiller fra en rekke tv-serier i et forsøk på å fornærme henne. De vrengr gjerne på sitater fra karakterene hun har spilt. Etter en tv-serie som bokstavelig oversatt heter «likkiste opp ned» skrev noen for eksempel «Vi skal henge deg opp ned, så vi kan penetrere deg og gjøre med deg som vi lyster».

Einat W.: Ikke all hetsen har vært seksualisert. Jeg har også blitt hetset av kvinnelige «patrioter» uten at det er i den vanlige sexistiske stilen. Jeg får også lange brev som prøver å overbevise meg

– IKKE ALL HETSEN HAR VÆRT SEKSUALISERT. JEG HAR OGSÅ BLITT HETSET AV KVINNELIGE «PATRIOTER».

EINAT WEIZMAN

om at jeg tar feil. Det gjelder særlig en kvinne som har skrevet til meg fra en mengde ulike facebook-profiler. Hver gang jeg har blokkert henne, dukker hun opp med en ny profil. Hun skriver at hun er den samme, og at jeg aldri kommer til å få fred for henne. Hun har skrevet ting som at «blodet fra de jødiske ofrene skriker mot deg fra gravene». Det er grusomt, hun har virkelig plaget meg, men det har vært umulig å beskytte seg mot henne. Hun har bare fortsatt og fortsatt.

– Er du redd for at noen skal angripe deg fysisk, utenfor nettsfæren?

Einat W.: Ja, absolutt. Det har skjedd enkelte ganger, og jeg snakker om det i forestillingen. Jeg avslutter med å fremføre en monolog om hvor-



dan friksjonen omfatter hele samfunnet, ikke bare de ekstreme og oftest anonyme nettrøllene. Det gjelder for eksempel agenten min, politifolkene som tar imot anmeldelsene mine, folk som roper etter meg på gata. I begynnelsen da jeg jobbet alene var denne sluttmonologen mer improvisert og preget av øyeblikksopplevelsen i forhold til publikum og de seneste dagenes hets. Etter arbeidsprosessen med Anat har monologen blitt utvidet og fått en fast form.

– *Hvordan vil du si at forestillingen virker? Er det mulig for publikum å reflektere rundt sin egen delaktighet i fryktkulturen?*

Anat E.: Vi har spilt for et velutdannet publikum, som allerede er involvert

i en diskurs om spørsmålene om aktiv og passiv delaktighet i okkupasjonen. Jeg tror møtet med Einat i egen person og som skuespiller, er sentralt. Det er todelt. De sitter i et teaterrom og ser på Einat som et slags teatralt objekt, som innbefatter at hun forteller om hvordan karrieren hennes har utviklet seg i kjølvannet av krigen. Hun står der på scenen med alt hun representerer som klassisk skuespiller: sensitivitet, skjønnhet, sjarm, karisma, sans for drama og manipulasjon. Og som en motpol til dette står alle disse hets-tekstene. Det oppstår et møtepunkt der publikum konfronteres med disse to motpolene. Bare det at hun lager forestillingen utgjør en motstand mot hatet i tekstene. Men forestillingen er ikke entydig mot-

standsorientert. Hun eksponerer i stor grad sin egen svakhet og frykt. Sin personlige frykt, sin politiske frykt, sin profesjonelle frykt som en som søker en karriere, men mister oppdrag på grunn av sine politiske ytringer. Så vi prøver å uttrykke en rekke indre spenninger og motsigelser.

– *Har arbeidet gitt en form for katarsiserfaring for deg personlig?*

Einat W.: Nei. Jeg føler at jeg i forestillingen gjemmer mer enn jeg eksponerer. Jeg forteller bare de lettere historiene og skjuler de som er virkelig hard core. Så jeg kan ikke føle noen katarsis. Så sent som i går fikk jeg en ny hatmelding på facebook og jeg reagerte like kraftig som første gang.

13.mai 2015, Jaffa

CHEN ALON:

– Å HELE SÅRENE I FELLESSKAP ER KJERNEN I ARBEIDET TIL COMBATANTS FOR PEACE

Chen Alon er tidligere offiser i den israelske hæren, og har parallelt med rollen som reserveoffiser jobbet i over ti år som skuespiller i de store repertoarteatrene der han har gjort bærende roller i Ibsen-, Tsjekhov- og Shakespeare-oppsetninger. Han var en av initiativtakerne til det åpne brevet i 2002 der et hundretalls offiserer nektet å tjenestegjøre i de okkuperte områdene på Vestbredden og på Gazastripen. Som en følge av dette satt han i fengsel i en måned. Etter å ha trodd på muligheten til å endre det israelske samfunnet, gjennom å spille kritiske klassikere som *En folkefiende*, har han mistet tilliten til mainstreamteaterets muligheter. Han studerte så de undertrykte teater direkte under Augusto Boal. Nå har han utviklet en variant av Boals metode som han kaller The Polarized Theatre of the Oppressed.

I dag jobber han med forumteater i organisasjonen Combatants for Peace, som gjestet Norge i mai i år i regi av



Chen Alon, tidligere offiser i den israelske hæren, regissør, skuespiller og aktivist i Combatants for peace. Foto: Marius Kolbenstvedt

– DU KAN IKKE KALLE DET DEMOKRATI, NÅR DU SAMTIDIG OKKUPERER 3,5 MILLIONER MENNESKER.

CHEN ALON

Amnesty International. Combatants for Peace består av tidligere israelske og palestinske soldater, som nå jobber sammen med flere ulike prosjekter for å bygge tillit og solidaritet mellom folkegruppene. Hovedvekten av arbeidet foregår med ungdommer på Vestbredden, der mange aldri har møtt en israeler som ikke har siktet på dem med et gevær.

– *Hvordan går dere fram i forhold til den tiltagende segregeringen mellom jødiske israelere og palestiner?*

– Vi gjør forumteater kun på Vestbredden, som en direkte motstand mot okkupasjonen. Og vi inkluderer alltid en eller annen form for direkte aksjon, hvor vi for eksempel oppsøker veisperring og speiler soldatenes posisjoner, deres redsel og aggresjon. Ett av hindrene vi møter, er at det er ulovlig for israelske jøder å ferdes i A-områdene på Vestbredden. Så vi har andre strategier for å bringe okkupasjonen inn i Israel og synliggjøre den for vanlige israelske borgere, som stort sett lever i en boble. Vi har en årlig, felles minnestund for ofre på begge sider, der 3500 israelere deltok i år. Åtti prosent av tilskuerne har aldri vært på Vestbredden, men når de hører en palestinsk mor fortelle om sin sorg og smerte over drepte barn, så vekkes en empati og forståelse, som gjør at mange av dem får lyst til å komme til Vestbredden og lære mer. Så det fungerer som en slags rekrutteringsarena.

– *Er det noen grenser mellom teater og aktivisme for deg?*

– Min politiske utvikling skjedde på grunn av mine grunnleggende behov. Jeg forsto på et tidspunkt at jeg har tre ulike behov som kun teateret kan gi svar på, eller dekke tilfredsstillende.

Det første er det kunstneriske behovet. Behovet for å uttrykke seg, behovet for metaforer og bilder. Det andre er et terapeutisk behov, som er en mulighet i teatret. Noe av det involverer katarsis, men både det israelske og det palestinske samfunnet lider av post-trauma. Jeg mener at

A CHRISTMAS FOR CAROL

AV YNGVE SUNDVOR

– ETTER ET JULEEVENTYR
AV CHARLES DICKENS

URPREMIERE 13. NOVEMBER – HOVEDSCENEN

SCENE
SKIFTE

ROGALAND
TEATER

den konstante volden er et traume både for den undertrykte og undertrykkeren.

Det tredje, som er det mest synlige, er det politiske behovet. Aktivistbehovet for å endre samfunnet, endre virkeligheten. Gjennom modellen med en polarisert versjon av de undertryktes teater, erfarer jeg at disse tre behovene, det kunstneriske, det terapeutiske og det politiske, ikke bare dekkes, men det oppstår en synergieffekt, som tilfredsstiller behovene til de spesifikke personene som deltar i prosessen.

Når jeg snakker om dialog og forsoningsprosesser, er det fordi vi har et sterkt behov for å hele disse sårene fra okkupasjonen. Vi har et felles behov. Uten at jeg dermed vil antyde at vi er likestilt eller balansert på et maktpolitisk plan. Men i forhold til traumene, så har vi likeartede traumer, ikke de samme traumene, men alle traumene er voldsrelaterte. Når du er i en volde-

lig situasjon føler du alltid at du er offeret. Det spiller egentlig ingen rolle hvilken side du står på. Vår erfaring er at det er mye mer effektivt å forsøke å hele sårene i fellesskap. Og dette er kjernen i arbeidet til Combatants for Peace. Jeg kaller det radikal intimitet mellom posttraumatiske samfunn. Når du først har gått gjennom en personlig forvandling, fra voldsrelaterte traumer til tro på dialog og forsoning, gir fellesskapet en veldig sterk energi.

Det foregår nå en ytterligere forringelse av det såkalte demokratiet. Du kan ikke kalle det demokrati, når du samtidig okkuperer 3, 5 millioner mennesker. Det er i utgangspunktet et begrenset demokrati, og det kommer stadig nye lover som svekker ytringsfriheten. Det er en sideeffekt av okkupasjonen, en konsekvens av at det totalitære okkupasjonsregimet påvirker demokratiet.

Den ekstreme høyresiden har en klar

målsetting og strategi for å svekke alle de demokratiske og humanistiske institusjonene. De svekker ikke bare kunstnerne, men også hele rettssystemet. Nå skal Knesset kunne overprøve høyesterett, hvis de misliker dommene. Dette er ikke unikt for Israel, men kan sees også i andre land med ekstremhøyre i regjeringsposisjon.

Å få denne Miri Regev mer som en sensurminister enn en kulturminister er en god ting, fordi det viser hva Israel er i ferd med å bli: En totalitær stat, som later som den er demokratisk. Vi er på vei dit nå, og det er på høy tid at denne sannheten kommer fram.

19. mai 2015, Tel Aviv.

Natali Cohen Vaxberg gir en master class på norsk skuespillersenter 19. August fra 11–16.

20. og 21. august kommer Natali Cohen Vaxberg, Einat Wesman og Combatants for Peace til Oslo for å delta i festivalen MOTforestillinger II på Cafétéatret (der undertegnede er medarrangører).



Forestillingsbilde fra *A Parallel Time*, om palestinske sikkerhetsfanger. Stykket er trukket fra et skoleprogram fordi det angivelig «glorifiserer terrorister».

SLIKT STOFF SOM ISRAELSK TEATER ER SKAPT AV

VI HAR SPURT MICHAEL HANDELZALTS,
TEATERKRITIKER I AVISEN HAARETZ, OM Å
KOMMENTERE SITUASJONEN FOR ISRAELSK TEATER
UNDER DEN NYE KULTURMINISTEREN MIRI REGEV.

KOMMENTAR AV
MICHAEL HANDELZALTS



Jeg beklager, men dette kommer ikke til å handle om påstander og meninger, bare om fakta.

Fakta nummer 1, som etter mitt syn er helt fundamentalt: I grell kontrast til situasjonen som har oppstått som følge av erklæringene til den nye kultur- og sportsministeren Miri Regev («jeg vil støtte dét, men ikke dét»), skriver og presenterer ikke israelske teaterkunstnere og offentlig subsidierte teatre, bevisst eller på noen annen måte, stykker som «vanærer Israel» eller «skader det israelske forsvaret, israelske soldater eller Israels image som en jødisk og demokratisk stat» – slik hun blir ved med å hevde.

På bakgrunn av at jeg i over 40 år har sett alt som blir spilt på små og store teatre i landet, kan jeg forsikre om at det overveiende flertall av statlig subsidierte teatre i Israel ikke er åpenlyst eller intendert politiske. De er først og fremst kommersielle; de har som sitt fremste mål å trekke så mye publikum som mulig, nettopp fordi de offentlige subsidiene er så begrensede. Denne til grunnleggende begrensningen gjør det til et imperativ for israelsk teater, som samtidig også vil være kulturelt, oppfinnsomt og profesjonelt, å ta hensyn til folks smak, unngå å vekke anstøt (om det ikke er direkte innsmigrende). Det er enda mer påfallende i lys av den israelske teaterhistorien, hvor teatret, enten det har vært subsidiert eller ikke, har våget å konfrontere politiske spørsmål, slik det gjorde på 70- og 80-tallet, i forrige århundre. Men fra slutten av 1980-tallet, omtrent på samme tid som den første Intifadaen (en bølge med palestinske opprør, som har akselerert til terrorangrep på jøder, og tøffe represalier mot den palestinske befolkningen i de okkuperte områdene) har det vært langt mellom politiske budskap på scenen. På de statlige institusjonene blir stykker som har en tydelig politisk agenda vanligvis refusert – av rent kunstneriske grunner, naturligvis.

Jeg gjentar, for å gjøre det enda klarere: Det offentlige israelske teatret er ikke politisk, det er forsiktig med å ta stilling. Det setter opp stykker – utmer-

kede, gode, dårlige eller elendige stykker – uten å inn ta en tydelig holdning til virkeligheten omkring seg. Og hvis de overhodet gjør det, skjer det på en måte som er subtil, antydende og underforstått. Det beskjeftiger seg med personlige forhold, økonomiske forhold. Man finner få palestinere, soldater eller terrorangrep. Det tilbyr en avledning fra slike tema, mer eller mindre vellykket gjort. Jeg skulle ønske at det var annerledes.

Fakta nummer 2: Norman Issa og Boomerang

I 2014 satte Haifa Teater opp *Boomerang* av Roni Sinai, i regi av Nir Erez. En av skuespillerne var Norman Issa, en palestinsk israeler som snakker hebraisk bedre enn de fleste jøder (meg selv inkludert). Issa er en begavet, erfaren, fremragende skuespiller, og et trekkplaster for enhver oppsetning han er med i. Han spilte nylig hovedrollen i en populær israelsk TV-serie om en israelsk palestiner som forsøker å leve livet i våre dagers Israel. Han og hans kone, jødisk-israelske Gideon Raz, har grunnlagt barneteatret Elmina, som ligger ved havnen i Jaffa, og hvor Issa, som teatersjef, sprer sitt budskap om jødisk-palestinsk sameksistens. Etter en toårig prøvetid, har Elmina fått innvilget støtte fra Kultur- og sportsdepartementet.

For flere måneder siden, tegnet Haifa teater en kontrakt om å spille *Boomerang* på et teater på Vestbredden. Jeg antar at en av årsakene til at nettopp denne forestillingen var etterspurt, var medvirkningen til Issa. Men Vestbredden er selvfølgelig ikke israelsk territorium. Issa har sagt at han allerede for fire måneder siden ga teatret beskjed om at han ikke ville opptre der. Her er det på sin plass med en forklaring for alle som ikke er fortrolig med de særegne forholdene i Israel. Statlig subsidierte teatre i

Israel produserer og oppfører stykker på sine lokale scener, og turnerer rundt i det (ikke særlig store) landet, for å fremføre dem der det fins tilgjengelige scener og publikum. Enkelte slike scener har nylig blitt bygd og innviet i noen få jødiske byer (blant annet Ariel) på okkuperte områder. Noen skuespillere (og regissører og dramatikere) har sagt at de – av politiske samvittighetsgrunner – ikke vil opptre på slike scener. Noen av dem – men ikke mange – har sagt at de er villige til å spille der i stykker som har et politisk innhold eller budskap som konfronterer de jødiske nybyggerne med de politiske og moralske dilemmaene ved det de gjør, men en slik situasjonen har forblitt hypote-

tisk. I de okkuperte områdene er kontroversielle stykker selv i den mildeste form uønsket på de lokale scenene. De ønsker først og fremst å bli underholdt og føle at de lever i den beste av alle mulige ver-

ner. Så la oss sette tingene i sitt riktige perspektiv: En gang i blant – to eller tre ganger i året – kjøper en scene i en jødisk bosetting på Vestbredden inn et stykke fra ett av de tre eller fire statlig subsidierte teatrene i Israel. Vanligvis er det et stykke som har et kommersiell potensial, og helt uten politisk karakter eller budskap. I det tette programmet til de israelske statlig subsidierte repertoarteatrene virker slike opptredener bagatellmessige i forhold til aktiviteten ellers. Teatrenes ledelse har kommet til en felles stilltende løsning om ikke å motsette seg å bli programmert inn på de aktuelle scenene – fordi det i seg selv vil kunne frata dem subsidiene (israelske regjeringer er pro-bosettinger), og overlater resten til omstendighetene. De vil forsøke å finne erstatninger for skuespillere som nekter å opptre. En slik ordning fungerer utmerket for skuespillere

JEG GJENTAR: ISRAELSK INSTITUSJONSTEATER ER IKKE POLITISK, DET ER TRETT AV Å TA STILLING.

som ikke lar seg erstatte – stjernene – men i mindre grad for de som jobber på kontrakt, som risikerer å bli stemplet som bråkmakere og miste sitt livsopp-retthold. Å erstatte en skuespiller som ikke kan opptre, av den ene eller andre grunn, er noe helt normalt på et velfungerende teater. Men i dette tilfellet kunne, eller ville ikke teatret i Haifa finne en erstatter for Issa. Forestillingene ble kansellert, og det var Issa og hans politiske holdninger som fikk skylden.

Regev har aldri lagt skjul på sine holdninger, og da hun ble innsatt som kultur- og sportsminister kringkastet hun sin intensjon om å skape en ny orden. Dette er den nye politikken, dette er den nye eliten, dette er den riktige kulturen akkurat nå. For å kunne markere territorium og vise muskler, tok ikke Regev seg bryet med å sjekke fakta (eller hun ignorerte dem rett og slett). Hun forkynte at hvis Issa nektet å opptre sammen med Haifa-teatret på Vestbredden, ville hun avbryte budsjettforhandlingene med Elmina, fordi man ikke kan predike sameksistens her, hvis man motsetter seg det andre steder.

Issa møtte Regev, og skuffet de som på egenhånd har skapt seg et bilde av ham som en standhaftig motstander av okkupasjonen: Han fremholdt at Elmina med glede ville opptre på Vestbredden. Regev trakk truselen sin tilbake. Hadde jeg ikke visst bedre, ville jeg trodd at det hele var et stunt fra Issa og Raz' side for å promovere Elmina og deres budskap om sameksistens, samtidig som de fremsto som vinnerne i kampen mot autoritetene (det er ikke et eskapistisk stykke Issa vil spille i på Vestbredden) og kan nyte fruktene (garanti for offentlig støtte til å drive teatret og spre budskapet om jødisk-palestinsk sameksistens på et sted hvor det trengs. Tidligere er det ingen som spurt det om å opptre der, nå er det etterspurt). Også Miri Regev innkasserte en seier for seg og sine. Vinn-vinn for alle parter.

Fakta nummer 3. Al-Midan Teater og *A Parallel Time*

Al-Midan er det eneste palestinske tea-



Den nye kultur- og sportsministeren Miri Regev er ikke redd for å vise muskler.

trret som – delvis – er støttet av den israelske staten. Det har vært aktivt i de siste tyve årene (det ble startet i den kortvarige perioden da Yitzhak Rabin var statsminister, like etter undertegnelsen av Oslo-avtalen). I over et år har teatret spilt et stykke kalt *A Parallel Time*, som handler om livet til palestinske fanger i et israelsk fengsel. Det er godkjent av undervisningsdepartementet og tatt inn som skoleforestilling for palestinske elever i videregående. Men på ordre fra undervisningsminister Naftali Bennett ble stykket for kort tid siden tatt ut av repertoaret til «kulturkurven» (jf. Den kulturelle skolesekken, *overs. anm.*), til tross for at det var blitt godkjent av en fagkomité nedsatt av Undervisningsdepartementet. I tillegg har Kulturdepartementet, under Miri Regev, og byrådet i Haifa, under borgermester Yona Yahav, trukket støtten til teatret på grunn av stykket, og uten å gi teatret anledning til å forklare seg. For ikke lenge siden fikk teatret fornyet støtte fra Haifa by, og stykket er klarert, men med forbehold om at teatret ikke har tillatelse til å leie ut lokale sitt til politiske, ikke-kunstneriske aktiviteter som ikke er godkjent av byrådet.

Hvordan har *A Parallel Time* i det siste blitt fremstilt i pressen? Som et stykke som glorifiserer livet til terroristen Walid Daka, som torturerte og myrdet soldaten Moshe Tamam i 1984,



Norman Issa, populær palestinsk-israelsk skuespiller, nektet å opptre i bosettinger med stykket *Boomerang* fra Haifa teater.

og er dømt til livstid for forbrytelsen; som et stykke skrevet av Daka, eller basert på ting han har skrevet, og som et stykke som glorifiserer mordet og sverter staten og den israelske hæren. Niesen til Moshe Tamam har protestert mot at Daka blir fremstilt som en «kulturhel» og undervisningsminister Bennett protestert mot den «menneskelige» fremstillingen av morderen – på statens regning.

Jeg vet ikke hva det vil si å miste en

man elsker i et terrorangrep. Men jeg kan kjenne empati for behovet for å finne trøst i å betrakte en som har myrdet et menneske man elsker som et inhumant monster, som inkar-

nasjonen av ondskap. Det er ekstremt trist, men så godt som alle grusomme handlinger blir begått av mennesker. Og det menneskelige i dem – hvor avskyelige de enn måtte være, sett fra vårt perspektiv, om ikke fra alle andres – er det redselsfulle mysteriet ved vår eksistens. Kunst, særlig teater, er et område hvor vi kan, og må, konfrontere denne gåten. Men så har man alle emosjonene, meningene, påstandene og faktaene. Mordet på Moshe Tamam ble utført av Dakas medsammensvorne. Under rettsaken hevdet han – og han hevder fortsatt – at tilståelsen ble fremsatt under tortur, og at de andre medlemmene av terrorcellen anga ham og at han har en-

DETTE ER DEN NYE POLITIKKEN, DETTE ER DEN NYE ELITEN, DETTE ER DEN NYE HØYREKULTUREN.

Israelske demonstranter protesterer mot kulturminister Miri Regev's forsøk på å kneble opposisjonen. Foto fra en prisutdelingsseremoni i Tel Aviv, 19. juni 2015.



dret holdning. Jeg er inneforstått med at dette er noe han hevder, og ikke nødvendigvis sant.

Men det er et faktum at *A Parallel Time* ikke er skrevet av Daka i fengselet. Det er skrevet og regissert av Bashar Murkus. Daka har først lest det nå nylig. Han er ikke en karakter i stykket, selv om noen av tekstene i det er basert på brev og essay han har skrevet i fengselet. I stykket blir mordet ikke nevnt overhodet.

Jeg må presisere at jeg, i likhet med Naftali Bennett, Miri Regev, Yona Yahav, Ortal Tamam og de fleste andre som har gått ut mot stykket, ikke har sett det. Men i motsetning til mange av dem, har jeg lest teksten, i en hebraisk oversettelse av Ala Halihal. Det er et stykke som skildrer tilværelsen til palestinske sikkerhetsfanger. Hvordan de fordriver tiden, slåss om en lighter. Den ene, Wadia, ønsker å gifte seg og ber om tillatelse til å gjøre det. Han møter sin elskede når hun kommer på besøk, og skriver brev til henne og til den sønnen han håper at han en dag vil få. Disse partiene er tatt fra brevene til Daka. I stykket er det slik at når bryllupet finner sted (i den forbindelse refereres det til et mediapress), bygger fangene en Oud, ved å bruke materialer og verktøy som de har skaffet seg på mer eller mindre legale måter, som de spiller med på bryllupet.

På et tidspunkt av stykket, blir en av fangene spurt «Hva ble du tatt for?» og han svarer: «Jeg hadde store drømmer». En annen gang utspiller følgende dialog seg på scenen: «Hvorfor sitter du inne?» «Jeg kidnappet en soldat». «Hvor er han?» «Ordrene var: Hvis det oppstår problemer med å smugle soldaten, må man bli kvitt ham.» «Ordre fra hvem?» «Ovenfra.» «Ovenfra? Fra Gud?»

Daka har blitt gift i fengselet, men til tross for gjentatte forsøk har han ikke fått innvilget tillatelse til ekteskapelig samvær i fengselet (tilfeldigvis i motsetning til Yigal Amir, som har tilstått mordet på Yitzhak Rabin; ikke at det spiller noen rolle). Forøvrig ble en dokumentarfilm om Amirs liv i fengselet, og livet til familien hans, av den latvisk-israelske filmregissøren Herz Frank, trukket fra programmet til Jerusalem Film festival, som følge av Regevs trusler om å trekke støtten til festivalen tilbake. Filmen vil likevel bli vist for og tatt i betraktning av juryen for festivalens dokumentarprisprogram.

Hvis det ikke hadde oppstått protester, ville neppe noen av de som har sett *A Parallel Time* forbundet det med Daka og Tamam. De som er mot stykket, kan – slik jeg ville ha gjort – argumentere med at det er en del av problemet; at *A Parallel Time* ignorerer fakta (om mordet og bakgrunnen for det) som står i sentrum for deres liv. Den andre siden ville svare at det ikke står i sentrum for deres liv. Det står i sentrum for tragedien.

Det er altfor tidlig å si hvordan situasjonen vil utvikle seg. Det ser ut som om kulturministerens intensjon er å skape konflikt og uro utifra det feilaktige premisset at israelske kunstnere er statsfiender, slik hun – og en ikke ubetydelig del av velgerne – foretrekker å se den, alltid med retten på sin side, rettferdig og undertrykt. Samtidig som de bare vil leve, spille og være skapende, og respondere på en lunefull virkeligheten de har liten, om noen, innflytelse over. Det er slikt stoff israelsk teater er skapt av.

*(Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe)*

VAD ÄR DET SOM GÖR TEATERN POLITISK?

Ä r det avsikten bakom verket? Är det tiden och samhället kring verket? Är det publiken manne? Eller behövs det alla tre sakerna för att en föreställning ska fungera som politiskt?

När jag tolkar ett stycke, som mitt yrke kräver som regissör, undersöker jag vad stycket berättar implicit om det samhälle stycket gestaltar och tar reda på vad det är för föreställningar/utsagor det finns i materialet om «hur människan är». Båda det uttalade men framförallt det införstådda i dramat är mitt material.

När det gäller Brecht finns det en tydlig avsikt bakom hans verk.

Vem är mest kriminell ställer han frågan, den som rånar en bank eller den som äger den?

Han vrider och vänder på människan, men hur han än vrider henne, så visar hon den sämsta sidan. Någon gång försöker någon i hans dramer göra gott, men så som världen är uppbyggt, enligt honom blir det omöjligt, till och med skadligt.



KOMMENTAR AV HILDA
HELLWIG, TEL AVIV

Brecht i Tel Aviv

Min största teaterupplevelse på länge var *Den goda människan från Sezuan* av Bertolt Brecht i vintras i Tel Aviv i Israel i Yevgeny Aryes regi.

Stycket presenterar en värld där makt och pengar är den styrande principen.

Shen Te försöker att göra gott i denna värld där endast pengar kan köpa makt och makt behöver hon för att kunna göra gott. Hon är fångad i en paradox.

Scenbilderna av Michael Karamenko på Geshen Theatre är ett öken av sand, en arena av sand som det är närmast omöjligt att ta sig fram i, åtminstone inte torrskodd, för att allt dränks i regn som öser ner nästan oavbrutet. Invånarna måste ta sig fram på plankor och bygger sin värld av som liknar ett slagfält mer och mer. Sanden fungerar också som stark metafor för utsatthet. Sanden minner mig om det som finns utanför teatern, i ett land som berömmar sig av att ha fått ett öken att blomma.

I detta extremt utsatta landskap hamnar i Brechts parabel tre Gudar som söker nattkvarter. En av dem är klädd som katolsk präst, en som hinduistisk guru och den tredje är en rabbin (!). De kivas under sina färgglada paraplyer om människans brist på generositet och undrar om det är inte dags att slutligen förgöra henne.

Kostymerna av Stepania Georgekaite för övrigt håller sig till det föreskrivna «kinesiska» med samtida inslag. Många av rörelserna är ackompanjerade av ljudeffekter som görs live av Michael Weissboard häpnadsväckande precist och uppfinningsrikt. Som när vattenförsäljaren Wang försöker smyga ifrån Gudarna som bad honom att finna någon som ger de skydd för natten. Varje steg han tar följs av ett slurrp ljud i den våta sanden som gör det omöjligt för honom att smita ifrån sitt uppdrag.

Horan Shen Te, den enda villiga att ge husrum belönas av Gudarna med tusen dollar. Hon köper för pengarna en tobaksbutik och där börjar hennes problem.

The Good Person of Setzuan, regi: Yevgeny Aryes. Geshen Theatre Tel Aviv 2015. Foto: Daniel Kaminsky



Hon kan inte säga nej till alla som vill parasitera henne och snart är den lilla butiken full av invandrande främlingar långväga ifrån, som själ skrupulöst och bjuder in sina släktingar att tära på Shen Tes sinande tillgångar.

Kunde inte låta bli att tänka på Israel igen, på en sak jag inte riktigt förstod förut. Det är en extrem bostadsbrist. Överallt är trängsel. Det finns ingen plats.

Nå, Shen Te är nu tvungen att uppfinna en hårdför kusin Shui Ta och byter kläder. Som Shui Ta grundar hon en fabrik där dessa parasiterade typer tvingas arbeta.

Grym slut

Här skulle allt sluta väl, alla har att äta och hon kan göra gott med sina pengar, men då blir hon kär i en arbetslös Flygare. Det arrangeras bröllop och hon pressas på pengar för att det ska bli av. Det får hon helt klart för sig på bröllopet via en sång av sin brudgum. Alla sjunger häpnadsväckande bra särskilt

Yehezkel Lazarov som den arbetslösa Flygaren. Musiken är specialkomponerad och rör sig från rock till teknokinesiska med sjungande pionjär flickor vid mikrofonerna.

Eftersom kusinen inte anländer blåses bröllopet av. Det krävs att Shen Te

igen tar till sin tuffa kusin för att höra hela sanningen. Flygaren avslöjar att han behöver pengar för att få certifikat igen. Shui Ta anställer honom och opportunistiska Flygaren blir en hänsynslös förman på fabriken.

Nu är Shen Te, makalöst gestaltad av Neta Shpigelman ensam, fortfarande skuldsatt upp över öronen, vågar inte komma fram. Hon låter kusinen verka, medan hon oroar sig för det värsta. Hon är gravid.

Slutet är grymt. Väldigt grymt i denna tolkning av stycket. Hon är ute nu på den tomma scenen fylld av sand. Föder barn i stor smärta och agoni, under en orolig himmel, övergiven av alla. Vad blir det av den goda människan i Israel?

VEM ÄR MEST KRIMINELL, DEN SOM RÅNAR EN BANK ELLER DEN SOM ÄGER DEN?

MANGSLUNGENT OM TERROR

(STUTT GART): – FRA EN LUFTBALLONG, PÅ BAKKEPLAN ELLER I BAKSETET: FESTIVALEN TERRORISMS SØKTE SEG FREM MELLOM MANGE BETYDNINGSLAG I BEGREPET TERROR.

Prosjektet TERRORISMS er initiert av Den europeiske teaterunionen (UTE), og etter at de fem forestillingene – fra Nationaltheatret og Schauspiels Stuttgart, det serbiske teatret Jugoslovensko dramsko pozoriste, La comédie de Reims fra Frankrike og Habima fra Israel – har hatt premiere i hjemlandene, ble de samlet på en festival i Stuttgart 24. – 28. juni.

Alle bidrag er uroppførelser, som i følge programmet forholder seg til terrorisme gjennom innfallsvinkler knyttet til de enkelte landene. En overordnet målsetting for prosjektet er å belyse at terrorisme ikke er et singulært eller entydig fenomen, flertallsformen i tittelen gjør tvertimot bevisst oppmerksom på misforståelsene som er skrevet inn i konseptet. I Norge har det samtidig blitt stilt i skyggen av debatten om deltagelsen til

det israelske nasjonalteatret Habima, fordi teatret er pålagt å opptre i ulovlige bosettinger på Vestbredden. I den forbindelse har temaet terrorisme for noen kanskje gitt inntrykk av å være en avledning fra å snakke om andre former for makt eller vold.

ALLE HAR SOM MÅL Å FREMSTILLE MOTPARTENS VOLDSBRUK SOM ILLEGITIM

Stuttgart har selv en historie knyttet til terror. Byen var gjenstand for verdensomspennende medieoppmerksomhet i forbindelse med Stammheim-prosessene, og i utkanten av byen ligger det beryktede Stammheim-fengselet hvor RAF-terroristene begikk selvmord. Som teatersjef og festivalverten Armin Petras skriver i programmet har det skjedd en

grunnleggende endring i hva slags assosiasjoner som knytter seg til terrorisme nå, førti år senere. Man tenker ikke lenger på terrorisme som voldshandlinger begått mot nøye utvalgte representanter for statsapparat eller næringsliv. Terroren er blitt et glo-



AV THERESE BJØRNEBOE



Stammheim: Love is why we are here. Foto: Therese Bjørneboe

balt fenomen, som opptrer i et forvirrende høyt antall former. Attentater og borgerkriger, folkefordrivning, dronekriger og innskrenkninger av borgerretter, er alt sammen ulike fasetter av et fenomen hvor partene – fra konflikten i Midtøsten over Ukraina-krisen til den vestlige alliansen mot terror – har som målsetting å fremstille motpartens voldsutøvelse som illegitim: Det noen kaller terrorisme, kaller andre frihetskamp. Og om teaterviteren Nikolaus Müller-Schöll påekte under en av debatten på festivalen, er PLO, sør-afrikanske ANC, og israelske politikere som Meachim Begin og Yizhak Shamir eksempler på at dagens terrorister, kan være morgendagens politikere.

Den andre

At begrepet har løsere konturer i dag enn på 70-tallet, gjenspeilte seg også i forestillingene. Bare to av fem forholdt seg til faktiske (historiske eller nåtidige) hendelser, og bidraget til Habima var det eneste som bar preg av at terrorisme er (eller har vært) en del av folks hverdag.

– Israel er et gjennompolitisert samfunn. Man slipper aldri unna, men publikum vil ikke ha politiske stykker, sa Ruth Tonn Mendelsohn, som sitter i den kunstneriske ledelsen til Habima, da hun innledet før forestillingen *God waits at the station*. Stykket handler om en kvinnelig, palestinsk selvmordsbomber. Men Mendelsohn understreket at det ikke et partsinnlegg, og at det ikke gir noe svar.

I *God waits at the station* blir man presentert for Amals liv fra vugge til grav, man får vite at hun ble født i en flyktningeleir, at hun er utdannet sykepleier, men man blir ikke virkelig kjent med henne. Det vi hører og ser, inngår i en rekonstruksjon hvor brikke føyes til brikke, samtidig som skuespillerne teller sekundene før bomben går av. Det gis ingen entydig forklaring på hvorfor Amal blir terrorist. *God waits at the station* handler egentlig om knuste drømmer. Det ligger allerede i navnet, Amal, som betyr håp. For foreldrene representerte Amal drømmen om en bedre

fremtid, håpet om at familien en gang vil komme tilbake til Haifa, der faren er født. Men Amal blir 30 år og er fortsatt ugift. Hun skuffer farens forventninger, så blir broren, som leder en terrorgruppe, drept av israelske kommandosoldater, og så rammes faren av kreft. Det fins ikke medisiner, ikke sykehus eller lege i Ramallah, og faren har ikke innreisetilatelse til Israel. Når Amal på slutten av stykket blir sluppet igjennom checkpoinnten av en kvinnelig israelsk soldat, har både hun og faren flere ganger blitt stanset. Det er fordi Amal utgir seg for å være gravid, soldaten begår den katastrofale feilen å la henne passere. Yoels feilvurdering er et annet gravitasjonspunkt i stykket. Hun er bare 18 år, og kanskje mer av et identifikasjonsobjekt for publikum enn Amal. En mulig undertekst er at militærtjenesten fungerer som en opplæring i at man «aldri kan stole på palestinere». Det er en tolkning, men det er også noe fatalistisk ved tittelen som kan gjelde begge parter.

Jeg føler meg litt ubekvem med at Amal i så stor grad fremstår som offer for æreskodekser i en patriarkalsk, arabisk kultur,

men dramatikeren Maya Arad fremholder at hun har gjort mye research, og at familieforhold spiller en viktig rolle. Selv om selvmordsaksjonene gir kvinnene «a ticket to heaven», sier de noe annet etter at «kamera er slått av.» Hevn er et viktig element, men ikke hele historien.

– Det viktige har vært å utforske karakterene og forsøke å unngå klisjeer, fortsetter hun. På spørsmål om hvordan det er å spille en palestiner når hun selv er israelsk – og om det er riktig, sier Yuval Schalomovsky som spiller Amal at hun hele tiden har spurt seg om hun er i stand til å stille seg ren, og ikke være forutinntatt. Ikke tenke på sin egen familie.

Maya Arad kaller *God at the station*

et halvdokumentarisk stykke. Men selvmordsaksjonene stykket refererer til ligger mer enn 10 år tilbake i tid. Etter at muren ble reist, har det vært færre selvmordsaksjoner, og da skuespillene begynte å prøve på stykket, var de i tvil om forestillingen kom til å oppleves aktuell. Men så kom krigen i Gaza, og i løpet av prøvetiden måtte de flere ganger søke tilflukt i bomberom. Ifølge regissør Shay Pitowsky var krigen en ny form for terror. Tematikken ble tyngre og vanskeligere. De israelske gjestene legger ikke skjul på at det har vært motstand mot prosjektet internt på teatret. Noen ønsket ikke å ha navnene sine i programmet, og teatersjef Ilan Ronen forteller at det var uenighet i styret.

Først steinkasting, så eksplosiver, så raketter. Det er Shay Pitowskys bilde av hvordan konflikten har aksellerert. Han forteller også at da han jobbet i organisasjonen Combattants for peace møtte palestinske barn som sa at det var første gang de så en israeler som ikke bar uniform. Israel er et demokrati, sa Pitowsky, og gjorde en kunstpause før han spurte: Er demokrati forenelig med det bildet av Israel som palestinske barn vokser opp med?

Da forestillingen ble vist i Stuttgart, hadde situasjonen i Israel tilspisset seg. Den nye kulturministeren Miri Regev varslet allerede i sin tiltredelsestale at hun ikke ville nøle med å bruke sensur når sensur er nødvendig. – Hun sier at hun er for ytringsfrihet, men forbeholder seg retten til å fryse eller kutte subsidier til det hun ikke liker, sa Ilan Ronen med en oppgitt geberde. Han karakteriserte situasjonen i Israel som en kulturkrig, og sa at kunstnere blir fremstilt som folkefiender.

Regissør Shay Pitowsky fleipet med at vi ikke måtte røpe hva forestillingen handler om til den israelske regjeringen. Og stemningen i salen løsnet da det ble nevnt at i dag sier man at «for å bli kjent med det nye Midtøsten må du dra til Berlin!» Mange israelere, men

også palestinere og syrere har bosatt seg i den tyske hovedstaden. Det gjelder også barna til Ilan Ronen. Selv om det også er personlige grunner til at de har gjort det, er det talende for den desillusjonerte stemningen blant de unge. Folk har mistet troen på at forandring er mulig, og det gjelder både israelere og palestinere, sier Ronen.

God waits at the station var en forsiktig forestilling, men den viste også hvor sensitivt temaet er. Debatten rundt TERRORISMS-prosjektet har ført til at det palestinske teatret trakk seg. I Stuttgart ble debatten om Habimas opptredener i bosettinger stilt i skyggen av debatten om ytringsfrihet. Men selv om det langt i fra er uproblematisk, viser utviklingen i Israel at en boikott risikerer å ramme den samme opposisjonen som regjeringen vil. Ilan Ronen fremholdt at europeiske samarbeid i dag har en stor symbolfunksjon for Habima.

Historie og vold

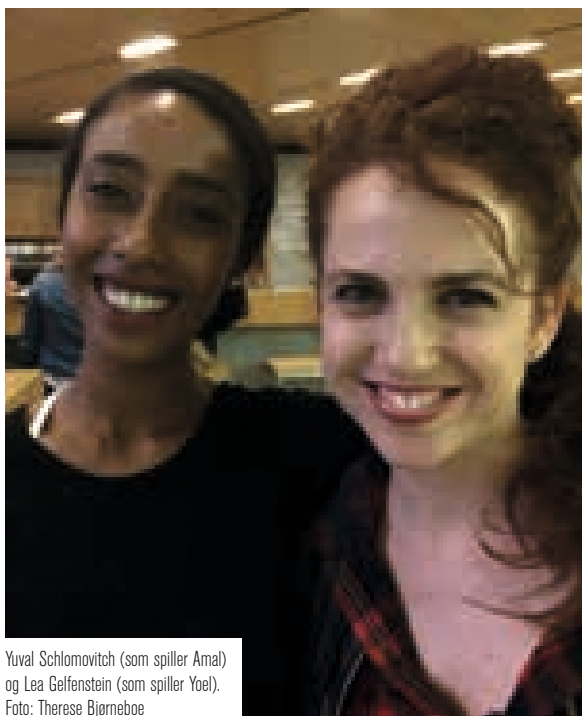
Festivalen åpnet med Nationaltheatrets *Vi tygger på tidens knokler*. Det var et godt valg i forhold til å avlive eventuelle mistanker om at forestillingene ville ha et preg av «hjemmeoppgaver» – siden det er oppdragsarbeid. Jonas Corell Petersen, som har utviklet teksten sammen med skuespillerne, slår opp et så stort lerret – faktisk helt fra verdens skapelse til i dag (se anmeldelse nr. 1 2015). Jeg så *Knokler* for tredje gang og fikk bekreftet at den hver gang er forskjellig. Nå skyldtes det også at deler av teksten ble snakket på engelsk (og litt på tysk), og at den var lagt til en hovedscene. Men for skuespillerne gjelder det om å holde en hårfin balanse mellom humor og mørke. Dessuten inneholder den et mylder av historier og løse tråder, som fører til at man får helt ulike innganger avhengig av hva det er man festner seg ved. Samtidig som situasjonene topper seg i konflikter, brytes de stadig av, slik at skuespillerne hele tiden må nullstille seg og starte et annet sted. Det fører til at de er ekstremt lyttende og tilstede. På et tidspunkt av forestillingen blir man presentert for dødshall i kriger, folkemord og erobringstokt fra



La Baraque av Aïat Favez, regi: Ludovic Lagarde. Foto: Pascal Gely

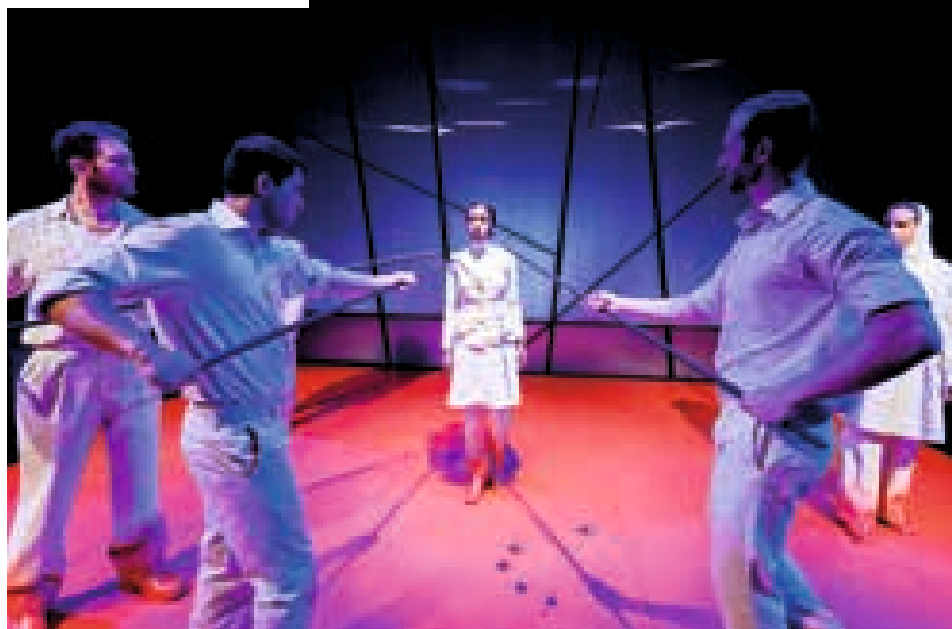


Olav Waastad, Jonas Corell Petersen (bak til venstre) og Sigurd Myhre (bak til høyre) m. fl. i diskusjon med publikummere. Foto: Therese Bjørneboe.



Yuval Schlomovitch (som spiller Amal) og Lea Gefenstain (som spiller Yoel). Foto: Therese Bjørneboe

Amal (Yuval Schlomovitch) omringet av israelske soldater i *God waits at the station*. Habima 2015. Foto: Elohim Mehake Batahana



Publikumsdiskusjon med Ilan Ronen (nærmest) og skuespillerne i *God waits at the station*, på scenekanten Schauspiels Stuttgart. Foto: Therese Bjørneboe



Sigurd Myhre, Espen Alkenes, Ole Johan Skjelbred og Olav Waastad tar imot applaus etter *Vi tygger på tidens knokler*, Schauspiels Stuttgart. Foto: Therese Bjørneboe

romertiden til i dag. Under en publikumsdiskusjon henviste Corell Petersen til evolusjonspsykologen Steven Pinker, som i boken *The better Angels of our Nature* (2011), hevder at voldsnivået i det 20. århundre ikke er så høyt som man tror, og at det relative voldsnivået i verden stadig går nedover. For noen er det et optimistisk budskap, men for andre er det provoserende, sa Corell Petersen. Men uten å avsløre sitt eget syn, og det er betegnende for forestillingen at den holder spenningen åpen. Forestillingen ble tatt vel imot i Stuttgart, men det var flere som lurte på om den handlet om terrorisme, eller på hvilken måte. Armin Petras sa at han hadde lett forgjeves, før han skjønnte at den kretser omkring et hulrom, et vakuum.

Publikumssamtalene kunne gi inntrykk av at folk hadde forventet at forestillingen ville forholde seg til Behring Breivik og massakeren på Utøya. At heller ikke det franske eller tyske bidraget tok utgangspunkt i faktiske hendelser eller virkelige terrorister, var det ingen som hadde innvendinger mot (det jeg hørte).

Penger og våpen

Det franske bidraget, *La baraque* var befriende, fordi det hadde en satirisk og kynisk form som man kunne forholde seg laiddback til. Hva fører til terror? I følge forestillingen er det i hvert fall sikkert at det alltid er noen som tjener penger på den. Grand og Petit er noen arbeidsløse, hasjrøykende ungdommer i et forsted eller drabantby. Det starter med at de lager en bombe på kjøkkenet hjemme, fordi en kompis skled og falt ut av vinduet. De gir skoene skylda, og nå vil de sprengte skofabrikken i lufta. Men attentatet blir observert, og de blir snart oppsøkt av noen lugubre typer med dyremasker, som gir dem oppdrag på oppdrag. Geskjeften utvikler seg til å bli usannsynlig lønnsom, så meget desto mer da de også begynner å produsere gassmasker, som beskyttelse mot den omseggripende terroren – og nå på oppdrag av helseministeriet. Som når Norge både selger våpen og deler ut fredspriser. Grand og Petit har ingen

ideologiske overbevisninger, og forestillingen kan kanskje beskrives som tegneserievariasjoner over ondskapens banalitet. Den var frekk, velspilt og oppfinnsomt iscenesatt. Dramatikerer Aiat Fayeze har vokst opp i Frankrike. Men den respektløse satiren har kanskje sammenheng med at han er iraner av fødsel. Oppdragsgiverne er fra et *-stanland* (Asarbjadsjan, Pakistan, Kirgisistan, osv.). De drikker ikke alkohol, men røyker hasj, og omtaler hjemlandet som «det eneste demokratiet i Midtøsten». Under prøvetiden kom angrepet på *Charlie Hebdo*-redaksjonen, og under en publikumssamtale fortalte regissøren at det førte til enkelte endringer. Blant annet at fantasy-elementene ble tonet opp, som når karakterene har alveører eller dyremasker.

Ludovic Lagarde sa at det var en lettelse at publikum lo på premieren, så kort tid etter terrorangrepet. Men samme uke som festivalen i Stuttgart, ble Frankrike (og Tunisia) utsatt for enda et terrorangrep. Legarde sa at han var mer bekymret for konsekvensene nå. Fordi angrepet ikke «bare» var rettet mot kunstnere eller jøder, men skjedde på en vanlig arbeidsplass.

Ingen gjerningsmenn

Der det franske bidraget handlet om penger og global våpenindustri i en slags Comics-versjon, var *5 Morgen* av Fritz Kater et dystopisk fremtidsutkast. Hvordan reagerer man dersom man blir utsatt for terror? Første scene utspiller seg på et universitet. Han er professor og tidligere best-selger-forfatter, hun en studine som for enhver pris vil unngå å ende som ekspeditrise på Shell, og anklager ham for å ha knullet henne med øynene i tre semestre. I forestillingen er det det høye affektnivået som tar fokus, ikke fordeling av ansvar og skyld. Det har lagt seg en giftsky over byen, som kanskje er et terrorangrep. Men interessant nok i forhold til festivalens tema, er det ingen gjerningsmenn i stykket. Hos Kater opptrer karakterene som om

det bare gjelder å redde sitt eget skinn. Det mest ekstreme eksemplet er mannen som nekter å slippe kona si inn i leiligheten, fordi han er redd hun vil smitte ham. Forestillingen har et høyt turtall og en røff form. Skuespillerne lager egne rekvisitter, river ut vinglass-sjabloner av gråpapir og drikker vin. Armin Petras (som bruker Fritz Kater som dramatiker-pseudonym) sa at bakgrunnen for innfallsvinkelen i *5 Morgen* er at Tyskland hittil har vært spart for terroraksjoner. Det dreier seg ikke om angsten for å dø, men for å leve et feilaktig liv.

Det serbiske bidraget *The Dragonslayers* av Milena Markovic handlet om attentatet i Sarajevo, og har undertittelen «en heroisk kabarett». Stykket

åpner i en klasseromssetting i dag, der elevene er tydeligvis lei av å bli minnet om fortiden. Deretter beveger den seg tilbake i tid, og lar

historiske skikkelser fremtre på scenen, uten at forestillingen gjør krav på historisk realisme. Forestillingen kretser rundt frihetslengselen til de unge – den gangen og nå, og det er kanskje det som er gjenstand for forfatterens ironi. Fremstillingen av Gavrilo Princip og hans medkombattanter oppleves ikke ironisk, selv om det energisk geberdenne poetiske språket stykket er skrevet i, kan forstås begge veier. Forestillingen innholdt enkelte fine tablåer, som en torturscene som illuderes av de blodrøde båndene skuespillerne er bundet i. Men jeg opplevde både teksten og iscenesettelsen utflytende og overraskende uengasjerende i forhold til temaet.

Teater og terror

Etter 22. juli var det en ganske utbredt holdning at forfattere og kunstnere gjorde klokt i å holde kjeft, og i forbindelse med stykket *Demoner 2014*, skrev Geir Gulliksen noe slikt som at han ville foretrekke å lese nøktern sakprosa fremfor skjønnlitteratur om dette emnet. Christian Lollike fikk mye kritikk

DET ER ALLTID NOEN SOM TJENER PENGER PÅ TERROR.

for å lage teater om Brevik, og selv om innvendingen om at han ville «gi Breivik en talerstol» ble tilbakevist av anmelderne, var det som det heftet noe suspekt ved prosjektet. I Stuttgart ble forholdet mellom terror og teater tatt opp i en diskusjon mellom medieforskeren Reinhold Görling og teatervite- ren Nikolaus Müller-Schöll. Görling la vekt på hvordan terror kommuniserer, men tok utgangspunkt i en radering av Goya. «Yo lo vi» (Jeg så det) fra serien «Krigens redsler». Det viser en gutt som stirrer forskrekket på noe som ligger utenfor bildet. Fremstiller det «det» som vi ikke ser, eller selve skrekken, slik den står skrevet i ansikten til gutten? Görling fremholdt at «terror» er et ord som både henviser til det som utløser skrekk og til skrekk som virkning. Han påpekte også det sceniske ved Goyas bilde, i den forstand at det ikke (bare) er en representasjon av vold, men også trekker inn tilskuerne, som vitner, slik det i teater skjer på scenen, eller i salen.

Den danske forestillingen *Manifest 2083* illustrerer Görlings poeng bedre enn noen av forestillingene på festivalen. Særlig da Olaf Højgaard på slutten av forestillingen snudde våpenet mot oss i salen. Han imiterte ikke bare Breivik, men kunne også sies å *sitere terrorrens gest*, fordi terror ikke bare dreier seg om konkrete voldshandlinger, men om å skape en skrekk som griper ut over øyeblikket, som retter seg mot tilskuer- nes fantasi, og dermed har til hensikt å videreført, aktivt eller passivt.

Betyr det at terror er teatral? Og hvordan kan man forstå forholdet mellom terror og teater? I sitt innlegg understreket Görling at det er komplisert, men også et definisjonsspørsmål. Hvis man setter likhetstegn mellom teatralitet og det engelske *performance*, er svaret ja. Terror er kommunikasjonshandlinger som også forholder seg til det som blir fremstilt som *tegn*. I følge Görling ligger forskjellen i teatrets «som om», som en intersubjektiv overens- komst. Ja, man kan sågar si at «som om» er en forutsetning for intersubjek- tivitet som menneskelig erfaringsform, i følge Görling.

I sitt innlegg «Theater als Arbeit am Bösen» påpekte Nikolaus Müller-Schöll at Aristoteles tragedieteori gjerne har blitt forstått dit hen at tragedien gjør oss istand til å lære gjennom skrekk, at det fungerer som «renselse», eller at det gjør oss istand til å bearbeide forbudte eller aggressive følelser, gjennom katharis. Og slik sett kan teatret hevdes å tilby et avgrenset rom hvor det er mulig å gi utløp for fascinasjon for vold eller tabubrudd uten at det har noen (negati- ve) praktiske konsekvenser. Men Müller-Schöll viste også til en motsatt posisjon – Platons fordømmelse av 'det mimetiske', som mange med rette vil si at hadde en egentlig og dypereliggende grunn i den alltid tilstedeværende muligheten for at fornuften skal over- rumples og bli satt ut av spill. Han fremholdt at denne muligheten (enten man henviser til Platon eller ikke) kom- mer til uttrykk i alle sammenhenger hvor man diskuterer om teater går for langt i forhold til hva som blir vist, fortalt eller referert til. Det er som det er noe ved fenomenet, som man i følge ham med et forbehold kan kalle «ond- skap» eller «det onde» som fester seg, blir overført, smitter av. Han trakk sam- tidig opp en linje innenfor vestlig tea- tertradisjon, som i motsetning til å rettferdiggjøre teatret som en «moralsk institusjon» (Schiller), fra begynnelsen av har vist en særlig interesse for å frem- stille krig, terror og forbrytelser gjen- nom momenter og scener som kon- fronterer oss med det uutholdelige, med grenseoverskridelser og tabubrudd. Det uutholdelige består i at det «onde» som vi gjerne vil tilskrive «andre» og ikke oss selv, ikke lar seg avgrense. I for- lengelsen av en «svart», i motsetning til en angivelig «hvit» opplysning, plasserte han de Sade, surrealistene, Bataille og Artaud i en slik tradisjon, og etter 1945, Peter Weiss, Heiner Müller og Frank Castorf.

I løpet av fire dager i Stuttgart ble te- maet terrorisme belyst gjennom en rekke foredrag og diskusjoner, blant annet om sikkerhet, overvåkning og frihet (som også var et tema i den israelske oppsetningen), og en perspektivrik dis-

kusjon om «Vestlige verdier» – les: men- neskerettigheter, representativt demo- krati, skillet mellom stat og religion. Fi- losof Julian Nida-Rümelin hevdet at det ikke er historisk belegg for at kris- tendommen skal gjøre krav på huma- nisme, og at det ikke er en nødvendig forbindelse mellom kapitalisme og de- mokrati. Han fremholdt også at opplys- ningstiden var et resultat av sjokket og traumene fra blodbadet Europa hadde gjennomlevd på 1600-tallet. Nida-Rü- melin var ikke motstander av religion, problemet og utfordringen er religio- nens tilbakekomst i den politiske sfæ- ren. Han er forøvrig tidligere tysk kul- turminister, under regjeringen til Schröder.

Den sterkeste, eller mest nervepir- rende teateropplevelsen min, var en forestilling som ikke var en originalpro- duksjon for festivalen, men likevel var programmert inn. I *Autostück. Belgrader hund* var vi bare tre tilskuere, i baksetet på en bil. I forsetet satt et kjærestepar, som kranglet slik man bare krangler i bilen. Det var som å befinne seg inni en thriller eller roadmovie, samtidig som jeg endelig fikk se det egentlige Stutt- gart og ikke bare det historiske sen- trum. Han kjørte fort, altfor fort, og jeg følte meg som et gissel. Da han vrenget bilen inn på en skogsvei, så jeg to ansikt utenfor ruten og skrek. Var skiltet «Club Wildlife» et rekvisitt, eller var det en virkelig Swingers Club? Det dukket det opp et par i førtiårene som parkerte bilen og gikk i retning klubben. Jeg tror ikke de var statister. Forestillingen viste hvor lett man kan bli manipulert, og at det er forbundet med en skrekkblandet fryd. Paret i forsetet var «fra Serbia», og mye tyder på at det som ligger mellom dem har å gjøre med tausheten hans om hva han har vært med på i krigen.

Ambisjonene til prosjektet TERRO- Risms ble innfridd med festivalen, men jeg skulle ønske at det var lagt opp til flere gjestespill i deltagerlandene. Den israelske forestillingen burde vises i Norge. Men debatten omkring prosjek- tet har likevel ført til økt bevissthet og viktige initiativ, som festivalen Motfore- stillinger.

DOKU-THEATER



Ekstremisme innenfra

(Berlin): Milo Raus *The Civil Wars* reiser spørsmål om hva det er som driver unge europeere til å bli Syria-farere.

The Civil Wars

Konsept, tekst og regi: Milo Rau. Research og dramaturgi: Eva-Maria Bertschy. Scenografi og kostyme: Anton Lukas. Videodesign: Marc Stephan. Lyddesign: Jens Baudisch. Lys: Abdeltife Mouhssin, Bruno Gilbert, Aymrik Pech. Co-produksjon med International Institute of Political Murder. FIND # 15, Schaubühne-am-Lehniner-Platz.

Milo Rau tilhører de viktigste representantene for det nye dokumentateatret, selv om han i frykt for å knyttes til eldre og mer konvensjonelle former for dokumentarisk teater, ikke vil bruke begrepet om sitt eget arbeid. Filmregissøren Alexander Kluge har lansert begrepet «realteater». Det dreier seg om re-enactments av rettsaker, som Rau, med teatret som middel, fremstiller i en lett fremmedgjort form. Eksempler er oppsetninger som *Ceaucescus' siste dager*, *Moskvaprosessene* (mot Pussy Riot og andre; se nr. 2-3/ 2014, *red. ann.*) og *Breiviks forklaring*. Et viktig trekk ved denne typen teater er at det er fristilt fra en nyhets- eller debattkontekst, til fordel for fordykning i en teatral sammenheng. I 2011 utviklet Milo Rau en ny re-enactment, *Hate Radio*, om en krigshissende radio-kanal under folkemordet i Rwanda (vist som gjestespill på Oslo Internasjonale Teaterfestival, se nr. 1/ 2013, *red. ann.*). Hørespillversjonen av *Hate Radio* ble tildelt Tysklands mest anerkjente hørespillpris – her ble propagandaen til pop-programleiderne i Rwanda lagt i munnen

på virkelige moderatorer fra tysk *feel good*-radio, i form av en så å si språklig transponert re-enactment.

Islamisme

Hans siste arbeid tar for seg islamister som er vokst opp og blitt sosialisert i vestlige samfunn, og som er blitt eller kan bli terrorister. Han leter etter biografiske forutsetninger for en slik utvikling. Utgangspunktet for dette prosjektet, som oppstod på KunstenFestival-desArts i Brussel, var en henrettelsesvideo fra Syria fra juni 2013. I videoklippet kunne man høre flamsktalende stemmer blant salafisme-tilhengerne, slik man i en langt mer kjent halshuggingsvideo, hører stemmer som uttrykker seg på dannet britisk-engelsk. I sitt prosjekt har Rau konsentrert seg om en far som bor i Belgia. Sønnen hans, Joris, har reist til Syria og forsvunnet og faren vil ha ham hjem igjen. Rau utvider imidlertid den opprivende familiesituasjonen gjennom sammenlignbare forhold, utifra et premiss om at unge muslimers perspektivløshet kanskje først og fremst er forbundet med farløshet, eller med det symbolske fraværet av fedre. Og dette kan vi så avgjort også møte i livene til ikke-muslimske belgiere.

Scenograf Anton Lukas har gjen-skapt stuen til faren med den forsvunne sønnen: En grønn sofa og et salongbord, bak står det et hyllesystem, og på hyllene står det typiske sentraleuropeiske gjenstander som innrammede foto-

grafier – men over dem ser man baksiden av en barokt utsmykket teaterlosje med stukkramer, som om dette privilegerte tilskuerrømmet kan oppheve det hverdagslige ved værelset under. Eller kanskje er det nettopp en henvisning til hvor varsomt teatret må nærme seg slike historier. Foran kameraet som overfører live i svart-hvitt forteller fire skuespillere hver sin familiehistorie. De snakker sakte, ettertenksomt, uttrykksløst – som i en terapisisuasjon som tilskueren følger med på og som bekrefter inntrykket av at man hører disse skuespillernes virkelige historier. Med denne oppbygningen etableres en raffinert umiddelbarhet som det er sjelden å oppleve så påtrengende i dokumentariske roller spilt av skuespillere.

Fedrene

Karim Ble Kacem forteller om en far som mistet fotfestet da han innvandret. Han endte som bråkmaker og alkoholiker, og mistet dermed sin familiære og sosiale farsrolle. Sébastien Foucault forteller om en far som mistet bedriften sin i det globaliserte sorteringssamfunnet på 1990-tallet og som søkte trøst i overdreven religiøs tro. Sara De Bosschere spiller en datter hvis far var en venstreaktivist og trotskist som ble drevet til galskap da han så hvilken retning samfunnet beveget seg i de siste ti-årene. Johan Leysen, en skuespiller som derimot er over seksti år, forteller om å miste en far i en bilulykke og om hvordan en slik hendelse får konsekvenser



som varer livet ut. Tilskueren inviteres til å sammenligne disse skjebnene og til analysere dem psykologisk og sosialt. Underveis spilles det stykker av Bach, Händel og Pergolesi, helt i tråd med den barokke losjen og liksom i et europeisk musikalsk rom. Musikk som har oppstått fra overveldende religiøse følelser og som fremdeles omfavnes over hele verden. Dette er en ikke uviktig bue i Raus forestillingskonsept, som han – noe underdrevet – har beskrevet som en «lecture performance for fire stemmer».

Imidlertid forblir noen spørsmål ubesvarte når det gjelder å trenge inn i det fenomenet vestlig sosialiserte ekstremister er. At såkalt mislykkede fedre setter dype spor hos barna, gir ikke gjennom sammenlikningene en forklaring på deres eventuelle tilbøyelighet til ekstremisme. Morens rolle i denne sammenhengen blir knapt nok behandlet. Snarere ser man, i alle fall i tre av disse fire tilfellene, hvordan økonomisk betingete samfunnsmessige omveltninger påvirker oppveksten til neste generasjon. Så subtile som alt, fra et vestlig sosiologisk perspektiv, henger sammen for disse fire personene, er det egentlig overraskende at dragningen mot å reprodusere adferdsmønstrer til den forrige generasjonen er så fraværende. Eller enda mer overraskende – den manglende viljen til å gjøre opprør. De fire snakker om fedrene sine som om terapien har vært vellykket allerede. Og på slutten av forestillingen forstår man at det faktisk er skuespillernes egne historier som de møter faren som har mistet sønnen sin i Syria med, og at alle fire undertrykker et annet forløp for å kunne fortelle dem her.

Slik nærmer prosjektet seg spørsmålet om hvorvidt man, dersom man tar seg selv med i betraktningen, kan sammenligne den nevnte radikaliserings på grunn av skuffelse, mangel på perspektiv eller trangen til fellesskap med et mål som har ført til tittelen *Civil Wars*. Milo Raus teaterarbeid har som kjent aldri agitert for en bestemt måte å se og å forstå tingene på. Snarere dreier det seg om en subversjon av ufullstendige og forenklete fremstillinger. Men i dette tilfellet, som handler om at det er noe ved sentrum og dette sentrets ytterpunkter som ligner hverandre, er ikke det like enkelt. Milo Rau tenker i alle fall med teatret og det kommer han til å fortsette med.

(Oversatt fra tysk av Ingeborg Fossestøl).

Borgerteater: Kan vi tale om krigen?

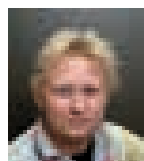
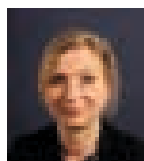
(Ålborg/ København): I borgerteateropsætningerne *Hjemvendt* og *I Føling* bearbejdes krigen som et tabuiseret emne, idet teaterscenen overdrages til hjemvendte krigsaktører, der beretter om personlige konsekvenser af det at være i krig. Artiklens anliggende er at vise, hvordan det private og singulære bliver almengjort gennem iscenesættelsen. Gennem teaterkunstens formsprog, den dramaturgiske montage og performative autentisitetseffekter, bliver der kommunikeret om det, vi som kultur ellers ikke kan tale om.

Hjemvendt

Instruktør: Petrea Søe. Dramaturgi: Jens Christian Lauenstein Led.
Medvirkende: Peter Hørlyck, Kirsten Hegndal Bennike, Kristoffer G.
Terkelsen, John Melchiorsen og Bjarke Schrøder Andersen. Ålborg Teater, Juni 2015

I Føling

Instruktør: Christian Lollike. Koreografi: Tim Makiatis og Ester Lee Wilkinson.
Konsept og tekst er utviklet i samarbejde med Christian Lollike og tre medvirkende danske krigsveteraner, Henrik Møller Morgen, Jesper Nøddelund og Martin Aaholm. Samproduktion mellem Det Kongelige Teater Corpus) og Teatret Sort/Hvid Opført i København, Aarhus og Esbjerg 2014 og 2015.



AF IDA KRØGHOLT OG
ERIK EXE CHRISTOFFERSEN



Soldat som medvirker i danseforestillingen *I faling*, regi: Christian Lollike, koreografi: Tiom Makiatis og Ester Lee Wilkinson. Dt kgl. teater 2014. Foto: Christian Radil

Når talen falder på relationel æstetik, virkelighedsteater eller postdramatisk teater fremføres der af og til en kritik som vedrører disse traditioners (over)fokusering på nuet, autenticiteten og begivenheden. Frank Raddatz' kritik af det postdramatiske i «Erobre deres grav!» NSTT 1/ 2015, er et forsvar for det dramatiske og episke teater og dets refleksive muligheder. En af de pointer, der er indeholdt i kritikken er, at aflysningen af mimesis (repræsentation) til fordel for det performative, skubber scenekunsten mod oplevelsesøkonomiens dyrkelse af den effektfulde, individuelle men historieløse oplevelse. Den relationelle kunst, der ikke primært er fortolkende men som sammenfører forskellige fragmenter og materialer i nye kompositioner, ses desuden som et brud med kunsten som betydende og autonom. I det lys vil man måske efterlyse dramatikerens, skuespillerens og instruktørens professionelle kunstneriske tilgang og evne til at universalisere det partikulære. Denne form for kritik er

del af en vigtig diskussion, men hvordan skal den føres?

Modstillingen mellem det dramatiske og det postdramatiske minder om den «krig» som fandt sted i billedkunsten i 60'erne. Ifølge Michael Fried var den en kamp mellem den modernistiske autonome kunst som tilstræbte en universel 'nærværhed' og den konkretistiske kunst som inddrog tilskueren i værket og dermed kun skabte en (teatral) handling i tid og rum. Ifølge Fried var denne hændelse ikke kunst, og der var ikke tale om kunstværk men en teatral begivenhed.

OMKRING KAFFEBORDET Borgerteater – nye scener

Vi mener at en diskussion, der kun er optaget af at undersøge traditioner som brud mellem værk og begivenhed eller dramatisk og postdramatisk, bliver blind for meget vigtige aspekter af kunsten og værkerne. I artiklen her er hensigten derfor ikke at bidrage til udspaltningen af dramatisk – postdramatisk men at dykke undersøgende ned i et

par genre-eksperimenter som man finder både på landsdelsscenernes såkaldte 'borgerscener' og i det frie scenekunsthelt. Vi kan i øvrigt henvise til en række anmeldelser af forskellige forestillinger som benytter ikke-professionelle optrædende (se www.Peripeti.dk).

Når det er vigtigt at tale om denne genre, er det også fordi, teatrets produktionsforhold og rollefunktioner ændres og udvides. Teaterproduktioner holdes ikke blot sammen af forholdet mellem dramatikerens forlæg, instruktørens iscenesættelse og skuespillernes performance men skabes også i en samarbejdende konceptudviklingsproces. Opgaver skal løses på andre måder end de hidtil er blevet. Fx er dramaturgen ikke kun fortolker men også konceptholder, organisator og tilrettelægger af den kreative proces. Skuespilleren kan som materiale både være en, som har trænet stemme, krop, nærvær, henvendelse eller andet. Og instruktøren må kunne samarbejde med diverse aktører, som både er skuespillere og ikke-skuespillere.

Under påvirkning og inspiration fra



Kristoffer G. Terkelsen, Kirsten Hegndal Bennike, Peter Hørlyck, Bjarke Schrøder Andersen og John Melchiorsen i *Hjemvendt*, Ålborg teater 2015. Foto: Lars Horn.

især tysk borgerteater og teater, hvor hverdageksperter indgår, har Aarhus og Ålborg teater i Danmark skabt to borgerscener. Her leverer borgerne materialet og er i sig selv materiale for en bearbejdning. Borgerinvolverende teater er dog ikke begrænset til de særlige borgerscener, hvilket bl.a. *I føling* vidner om. Der er tale om stramt professionelt monterede forestillinger som benytter det ikke-professionelle som autofiktivt materiale, og som opnår sin kvalitet ved sin umiddelbarhed og element af risiko. Samtidig er der tale om kuratering i forhold til et tema, som sætter sårbarheden i relief. I de to forestillinger, vi vil bruge som eksempel her, er det i begge tilfælde soldater og nødhjælpsarbejdere, der deler deres særegne erfaringer med krig. Dermed forbindes det kropslige nu med en historisering og diskussion af krigsdeltagelse. Men under dette tema peges der også på, at disse soldater efter hjemkomsten er gjort tavse og udgrænset af offentligheden, ligesom krigen som sådan helst glemmes, bortset fra når der skal holdes skåltaler. Teatret bliver her et vigtigt rum for genskabelse af et affektivt fællesskab, hvilket både kan have katharsiske og sociale virkninger og kan være med til at rekonstruere de pågældende borgers identitet. Den danske soldat, som er krigsskadet, er «ingenting» men kan her indtræde i et

kunstnerisk fællesskab. Og selv om hans erfaring er unik for ham, er opgaven for instruktør, dramatiker, dramaturg, scenograf osv. at udarbejde et koncept for forestillingen, så det unikt oplevede kan genkendes af en almen tilskuer.

Borgerscenen kan ses som led i en demokratisk strategi fra teatrets side. Der arbejdes med nye produktions- og publikumsformater. Men i et kunstperspektiv er det mere interessant at spørge til den særlige genre, som denne form for selvbiografisk iscenesættelse skaber. Her er borgerteatrets genre-eksperiment beslægtet med autofiktionelle eksperimenter indenfor litteraturen, som en række forfattere i Skandinavien udfolder i disse år, bl. a. Karl Ove Knausgård med romanværket *Min Kamp*. I autofiktion er de traditionelle skel mellem det private og det offentlige og opdelinger mellem opdigtet fiktion og virkelighedssandfærdig selvbiografi blevet udfordret. Autofiktionens pointe er ikke, hvad der skete, men hvordan det skete gøres nærværende. Og et af grebene til at skabe denne nærværelseffekt er for Knausgård og andre autofiktionelle forfattere at skrive om eget liv, helt konkret og detaljeret uden anonymisering. Den største udfordring på borgerteater er på lignende vis at finde ud af, hvordan man kombinerer det selvbiografiske med en kunstnerisk form, hvilket

kræver scenografens, dramaturgens, komponistens, lydteknikerens og lysmesterens indsats. Og ikke mindst instruktørens.

I de to forestillinger, vi bruger som eksempler på borgerinvolverende autofiktivt teater, er det en pointe, at disse kan ses som en del af teaterinstitutionens selvrefleksion – de er et forsøg på at udvikle publikumsformater, som henvender sig til et bredere publikumssegment.

Heltegerninger og deres skyggesider

Hjemvendt, Ålborg Teater maj 2015: Det ser fredeligt ud, hverdagsligt og trivialt, og der er stillet kaffe og blødt brød frem på sofabordet. Rummet virker trygt. Lyset forsvinder og et fly drøner hen over os. Fire par snørestøvler og et par hvide træsko står forrest på scenen. De fem personer har taget plads omkring kaffebordet, en kvinde og fire mænd. De skifter kanal mellem livsstilsprogrammer og TV-avis, de er tavse. Så bryder en af dem tavsheden, skrider ud af rummet, man hører ham smadre noget udenfor. Stemningen er dårlig.

De fem fortæller på skift om, hvordan de har svært ved at falde ind i en dansk hverdag som denne: en har vanskeligt ved at dele sine oplevelser med nogen, en kan ikke samle tankerne, en oplever rummet snævre sig ind og luften blive tykkere og tykkere. Deres historier er forskellige, og oplevelserne derude har præget dem på hver sin måde.

Kristoffer har gennemlevet at en nær kammerat skød sig selv efter at være vendt hjem – ingen havde set det komme. John er feltpræst og tager sig af traumatiserede soldater, som fx den unge fyr, der hver nat blev overvældet af et billede af et rødt rum efter at have nedskudt en lille gruppe talebanere, som sigtede mod nogle børn. Bjarke er hårdt medtaget af post traumatisk stress syndrom efter bl. a. at have oplevet sin nærmeste kammerat få skudt benene i trevler af en bombe. Han har måttet tage orlov fra medicinstudiet, nu på tredje år. Peter har været i militæret i 40

år og har forsøgt at etablere familie og parforhold fire gange. Ved hvert nye forhold, gentager det samme mønster sig: Han møder en skøn kvinde, de flytter sammen, han tager på mission, vender hjem, gribes af uventet rastløshed og tomhed, flytter for sig selv, men han kan ikke være alene, så han finder en ny kæreste, gifter sig, på mission, kommer hjem, gribes af meningsløshed osv. Sine børn har han ikke kontakt med mere. Kirsten repeterer også et mønster, idet hun igen og igen er rejst ud i krigsramte områder, trods det at hendes tre børn ikke var særlig gamle, da det hele begyndte, og selv om hun efter nogle af de hårdeste episoder derude kom til at lide af PTSD. Hendes børn forholder sig i dag ironisk til deres mors tid som udsendt og afviser kategorisk Røde Kors, når nødhjælpsorganisationen banker på døren: «Nej, vi giver ikke noget, vi har givet vores mor.»

KRIG I STUEN **Nøgne beretninger**

Disse mennesker er blevet afhængige af at stå i et minefelt, hele tiden tæt på dødens intet. På en måde er de helte, men primært er de mennesker, som har lidt fysiske tab og tabet af mental sundhed. Fragmenter af erindringer fortæller utilslørt om krigens helvede. Som de personer, de er, bidrager hver af dem med deres partikulære stemme til et kor. I den tidligere *Romeo og Julie lever* (2014) på borger scenen i Ålborg, brugte man Shakespeare til at rammesætte ålborgensiske borgeres kærlighedsfortællinger. Her har man ikke behov for en sådan *framing*. Man overvejer ikke hvorvidt det er fiktion eller ej men begriber, at sådan har dét menneske og dét menneske erfaret verden, og på den måde bidrager beretningerne hver for sig til den fælles viden om krigens helvede.

De forskellige historier flettes sammen fortløbende, mens stuen både er det samlende kaffebord, de vender tilbage til, med TV-avisens nyheder fra verden og en kampplads. De marcherer, kaster sig på gulvet og søger ly under sofabordet eller bag en stol. Vi springer fra Cypern til Afghanistan til Bosnien

og videre igen og fastholdes i en åndeløs spænding, som er fuldt på højde med diverse action- og krigsfilm. For opmærksomheden bliver hele tiden opretholdt af teatrets nærvær, og vi trækkes ind i aktørernes smertefulde indre erindringsliv. Det er et gennemgående tema, at ingen af dem normalt er så gode til at tale, som til at handle. De plejer at handle sig ud af krisen. Det gør dem til kompetente aktører i katastrofefeltet, hvor de handler for en sag eller for at bistå andre. Og man forfatter, at de ikke før har fortalt om deres liv i så klar og utilslørt form. Det er styrken.

Lag på lag af umulig hjemkomst

Vel er deres historier overvældende, men vi kunne formodentlig have hørt de samme beretninger i diverse TV-dokumentarer. Det, at de giver os adgang til deres indre tvivl og angst og dog igen og igen drages mod missionen, skaber et paradoks som teatret er i stand til at mediere. Det sker her og nu. De kæmper ikke blot med at finde mening i det hjemlige, men søger også hver især at hele en sønderflænget identitet – og man håber uvilkårligt, at også deres familier og venner får dette at se, møder deres blik mens de fortæller det. Montagen er elementært spændende, fordi der skabes *suspense* og tilfældige men virkningsfulde overgange mellem historierne, som egentlig ikke har noget med hinanden at gøre. Der springes i tid og mellem forskellige lokationer, som forbindes med enkle greb. Krigens lyde væves sammen med lyden af danskheden «der er et yndigt land» og nytårstale. Gentagelser gør samtidig fremstillingen teatral og scenisk. Fx ifører de andre Peter en ny jakke for hver gang han er på mission og en skjorte, hver gang han finder en ny hustru. Langsomt svulmer han op med 8-10 jakker lag på lag, som en konkret påmindelse om tiden, der er gået, og gentagelsen af de mange vendepunkter, han har været ude for. Han ender som nævnt alene efter hver mission, og i forestillingen ladt alene tilbage i sofaen, hvor de andre for-

lader ham, mens han sidder uforstående ved kaffebordet under et stort landskabsbillede.

HJEMVENDT TIL ENSOMHED **Vi taler om dét**

Forestillingens montage af udtalelser, lyde, rytmer og bevægelser i den lille stue skildrede disse menneskers individuelle erfaring. Deres oplevelser kan ikke fortælles udtømmende, og alt er angiveligt ikke sagt, men forestillingen lod en virkelighed trænge igennem, som det blev muligt at dele, uden at der blev postuleret en enighed: Bjarke kan stadig ikke sove, John deklamerer, at enhver der kommer i berøring med krig, aldrig kommer fri af den igen. Kirsten er gået på pension, og selv om det er hende, der siger, at krig avler krig, siger hun også, at hun nok ville tage imod tilbuddet, hvis hun blev opfordret til at rejse ud igen. For Peter har livet i krigszonen haft store personlige omkostninger, dog har det været det værd, mener han – pigerne i Afghanistan går i skole nu. Men Kristoffer er blevet i tvivl om det nu også var det hele værd.

Der findes ingen konklusion. Forestillingens eneste postulat er, at det er nødvendigt at tale om krigen – at se det mangehovedede monster i øjnene, og teatret er medie for denne samtale.

Perfekte og defekte kroppe

Krigen i Afghanistan begyndte i 2001, og fra starten deltog danske soldater side om side med amerikanske og engelske soldater. 43 soldater vendte aldrig hjem til Danmark igen. Flere hundrede vendte hjem med sår på krop og sind.

I føling er en krigsballet udviklet i samarbejde med Corpusballetten, instruktør og dramatiker Christian Lollike og tre danske krigsveteraner: Henrik Møller Morgen, Jesper Nøddelund og Martin Aaholm. De fortæller deres personlige historier fra Afghanistan i en dramaturgisk stram form, som fletter historierne og militærets disciplinerede kropssprog med balletten.

To af soldaterne har fået skudt lemmerne i stykker i kamp mens den tredje

er invalideret af de mentale eftervirkninger af krigen. Helt nøgternt beretter soldaterne om krigen og om deres fald. Den PTSD-ramte Jesper fortæller, hvordan hans krops forhøjede forsvarsberedskab har ødelagt hans liv, sådan helt og aldeles, efter han er vendt hjem. De to andre viser deres traumer ved at tage proteserne af benene, alt imens balletdanserne danser med dem og bærer dem rundt.

At bringe soldater og balletdansere sammen er et enkelt æstetisk og højt virkningsfuldt greb, da brudfladen mellem materialer, bevægelser og kroppe står skarpt og medvirker til affektiv intensitet. Soldaterne er som fremmedele-menter kurateret sammen med dansen, eller de sidder og står med front mod publikum og fortæller lige ud af posen om deres lidelser, så der kun er en hårfin grænse mellem kunst og virkelighed. Der er også skabt en særlig effekt ved hjælp af tre skærme, hvorpå der projiceres video og tekst, primært er det dokumentariske skildringer, man følger her. Fx vises et dokumentarisk klip af en soldat, der falder i slagmarken, og denne sekvens danses der over i et partitur, hvor danserne falder igen og igen i samme position, hvilket videofilmes ovenfra, så det dokumentariske spejles i dansen og billedernes abstraktion.

PERFEKT OG DEFEKT

At komme i føling

Titlen, *I føling*, peger på hvordan forestillingens virkning udspringer af den måde, dans og dokumentarisme, kunst og virkelighed er monteret. 'I føling' er i militærprog udtryk for soldatens føling med fjenden og princippet om at komme 'den anden' så nær, at hans bevægelser kan iagttages. Men en kunstoplevelse kan også være i føling med værket, og titlen sammenkæder den sensitivitet for fjenden, soldater som disse har opøvet og aldrig slipper helt af med, med forestillingens æstetiske hensigt om en særlig nærværende oplevelsesmåde. Den sensitive iagttagelse opnås ved at lade tilskueren iagttage montage af vidt forskellige materialer som de lemlæstede kroppe og de perfekte, soldater og

dansere. Normalt er disse områder adskilt, men her påvirkes de af hinanden, som når den faldne soldat danses og soldaterne bliver integreret i danse.

Dette greb påvirker relationen til tilskueren, der 'kommer i føling' ved at se aktørernes fordobling som både kunst og som virkelighed. Forestillingens proces kan dermed ikke undgå at blive transparent, og man tænker: hjælper det soldaterne i deres liv at deltage i denne forestilling? Ændrer det balletdansernes lukkede verden? Og hvilke forudsætninger har tilskuerne for at tage ansvar for dette dilemma?

Krig uden ende

At krig avler krig i en endeløs cyklus er et tilbagevendende tema i forestillingen. Soldaterne vil altid have krigen i kroppen, dag ud og dag ind. I kraft af deres handicaps og mentale følger er krigens aftryk uudsletteligt, og sporene kan hverken arbejdes væk eller skylles ud med tårer. Som krigere er de konkret defekte. Og på et andet niveau peger forestillingen på den permanente krig, da en af danserne som forestillingens meta-stemme fortæller om forventningerne til 'krig uden tårer', hvor droner og genteknologisk krigsførelse skal vedligeholde krigsindustrien uden at der sker tab af soldater. Det dramaturgiske niveau der beskriver krig som en uendelighed uden tabt mandskab, er en helt anden fortælling end den traditionelle hjem-ud-hjem-struktur, som soldaterne beskriver deres oplevelser med.

Return of the real

I *Hjemvendt* foregår aktørernes fortællinger om egne krigsoplevelser helt uden at repræsentationen problematiseres eller kommenteres, og der er ikke behov for yderligere rammesætning – de er hvad de er, that's it. I *I føling* er det også de helt konkrete enkeltpersoner: Jesper, Martin og Henrik, man møder. Men her er repræsentationsproblematikken en pointe, hvilket sam-

menkoblingen af balletdansere og veteraner peger på. Mødet mellem danserens perfekte kroppe og soldaternes defekte kroppe er en kommentar til den kulturelle fremstilling af krigshelte. I balletten og på nationalscenen er det ikke usædvanligt at se soldaten repræsenteret symbolsk og arketypisk, hvad enten det er helten, forræderen eller fjenden. Men med deres fysiske og mentale skavanker falder Jesper, Martin og Henrik udenfor det repræsenterbare. De fremstår som afklarede og forsonede med det, som er sket, når de roligt og nøgternt fortæller. Men samtidig fortæller forestillingen gennem sit hjem-ud-hjem-niveau om, hvordan deres defekte kroppe ikke engang har symbolværdi længere, for deres historier er for skræmmende og kroppene for groteske til at de kan fungere som helte. De er ubærlige, og derfor har hjemkomsten været et radikalt nederlag, både for dem og for deres nærmeste. Vi hører at Martins kæreste

ikke kunne bære at se ham i den sørgelige forfatning, efter han havde mistet begge ben, og tog sig sammen til at forlade ham, og at Jesper ikke længere kunne fungere som far, husbond, men-

neske, og en tid boede ved Bagsvær sø, hvor han gik i opløsning som natur i forrådnelse. Vi hører hvordan de fik medaljen overrakt, ikke ved en højtidelighed, men gennem brevsprækken. Disse fortællinger om soldater der vender hjem og udstødes, får et særligt twist ved at blive sammenstillet med balletten. Her i dansens sprog er veteranerne en af kulturens rester, som vi ikke kan begribe med sproget, og som derfor ikke kan repræsenteres. De er det reelle, med et begreb fra Lacan. Som det reelle er veteranerne det traume, vi ikke kan skille os af med, og deres kroppe er det, som vender tilbage som krigens uafviselige dokument. Gennem dansen vender de tilbage.

Et identitetsarbejde

I føling har som autobiografisk genre karakter af selvrefleksion og identitets-

De viser deres traumer ved at tage proteserne af.

konstruktion, og skildringen af de tragiske skæbner får en særlig skønhed gennem den måde, forestillingens identitetsarbejde reflekteres. De mest betagende øjeblikke sker, da man har hørt krigsveteranernes skrækkelige historier og set deres blottede kroppe, hvorefter et par af de spinkle kvindelige danserne berører soldaterne blidt, bevæger deres arme og benstumper og løfter dem varmt op på ryggen, hvor de danser videre med dem. De defekte kroppe har en enorm tyngde sammenlignet med de spændstige lette ballerinaer, men dansere og soldater spejler også hinanden: «En soldat der ikke kommer i krig er ligesom en danser der ikke kommer på scenen». Balletdansere og soldater er gjort af samme stof, og forestillingens måde at reflektere dem i hinanden på, peger på det faktum, at også den perfekte krop en dag bliver deform og ubrugelig. Omvendt er det igennem dansen, at krigsveteranernes tabte identitet genskabes fra ødelagt og ekskluderet til noget, som kan vises frem og repræsenteres i sin egen skønhed.

Dansens fremmedartede form supplerer og beriger forestillingen med rytmiske og billeddannende associationer og er også det, der genskaber krigsveteranernes identiteter. Det er ballettens formgreb, der på baggrund af soldaternes personlige beretninger danner de deforme kroppes dans, og selv om veteranerne har mistet bevægelighed og ikke længere lever op til den fysiske krops ideale standarder, integreres de i dansens form og bliver belyst gennem bevægelserne på en ny og betagende måde. De indhyles i ballettens himmelske verden, befolket med jomfruer med blå kropsslør, og i den futuristiske stilart, hvor dansere springer i vejret for vejsidebomber, og hvor faldne dansere rejser sig igen og igen. Det er sådan, vi som tilskuere kan møde det uafviselige, det reelle, som er det, de deforme kroppe er.

Hvorfor borgerscene?

Så hvorfor skal borgere fortælle om krig på teatret? Hvorfor ikke bearbejde de mere traumatiske fortællinger hos en



Danser viser effekten af en vejsidebombe. / *faling*. Det kgl. teater/ Svart/Hvid. Foto: Christian Radil



/ *faling*. Det kgl. teater/ Svart/Hvid. Foto: Christian Radil

psykolog. Hvorfor ikke nøjes med at tænke over temaet for sig selv, når det nu er umuligt at være fælles med andre om erfaringen? Og hvorfor har borgere overhovedet lyst til at fortælle om deres liv offentligt, inklusiv det pinlige og det, man ellers ikke får fortalt nogen?

Det er klart at de sociale medier har gjort os trænede i at fremstille vores liv som en lille privat fortælling i det offentlige rum. På de sociale medier er vi vant til at lave fortællinger som placerer sig præcis i det spændingsfelt, borgerscenens genre-eksperiment også arbejder med. Men hvis vi skal forstå den autofiktive teater-genre, er der mere på spil end det, Facebook tilbyder.

Borgerscener og borgerteater arbejder undersøgende med det problem, at give det personlige kunstnerisk form og skabe et værk, der kan opleves af

mange. De medvirkende optræder med deres egne navne, de er ikke anonymiseret, tvært imod er styrken, at de er personer, som er nærværende til steder på scenen hver og én. Udfordringen er så at finde en form, som kan kommunikere det unikke ved disse mennesker, deres traumer eller små hverdagsfortællinger, så alle kan blive modtager af dem, altså skabe en kommunikation som henvender sig til enhver tilskuer til forestillingen. Når instruktøren sætter de medvirkendes særegne fortællinger ind i en teaterramme, hvor meningen opstår gennem tilskuerens tilstedeværelse, skal det unikke fortælles som om, der er et fælles 'vi', for på den måde får tilskueren mulighed for at genkende sig selv, samtidig med at det gøres tydeligt, at vi alle erfarer vores virkelighed unikt.

HELLAS OG EU

DET ER IKKE MIN SKYLD

(DARMSTADT): OM *SCHULDEN. EINE BEFREIUNG* – ET UTVIDET BANKRAN SOM FANT STED RETT FØR SOMMERENS SHOW-DOWN MELLOM HELLAS OG EU. VISJONEN VAR EN OVERSKUDDSSØKONOMI UTEN SKYLDNERE OG SKYLDFØLELSE.



AV JULIAN BLAUE



Julian Blaue i et befrielsessprang, i performanseserien *Schulden. Eine Befreiung*. Staatstheater Darmstadt 2015. Foto: Jan Motyka

Schulden. Eine Befreiung

Regi: Michael von zur Mühlen. Tekst: Julian Blaue. Scenografi: Christoph Ernst. Musikk: Stefan Paul. Performance: Julian Blaue, Stefan Paul, Margarita Tsomou. Redaksjonelle og dramaturgiske innspill: Edy Poppy. Skuespillere: Julius Bornmann, Susanne Bredehöft, Jeanne Devos, Gabriele Drechsel, Katharina Hintzen, Karin Klein, Samuel Koch, Yana Robin la Baume, Nicolas Fethi Türksever, Jana Zöll

et egenkonstruert tøytempel prøvde vi i byen Darmstadt, kommunen i Tyskland med høyest gjeld per innbygger, å skape et motutkast til den europeiske sparekasementaliteten. Dette utvidede bankranet fant sted fra 3. til 12. juni 2015, altså rett før sommerens *show-down* mellom Hellas og EU. Det tentative motutkastet i tempelet vårt var eksessen, både i den forstand at man overskrider sin egen

snevre verdihorison, og i den forstand at man sløser bort det man har. Uten forbehold og uten baktanker. Vi prøvde ikke å konstruere en realpolitisk modell, men et tankevekkende innspill i en politisk kontekst med byråkratisk sparepolitikk som eneste visjon. Visjonen *vår* var en overskuddsøkonomi uten skyldner og uten skyldfølelser.

I løpet av de ni dagene performansekken *Schulden. Eine Befreiung* (*Skyld. En frigjøring*) pågikk, gjennomførte vi en tempelrevolusjon og realiserte en «soløkonomi», inspirert av den franske tenkeren Georges Bataille, spesielt av verket hans *Oppbevelsen av økonomien*. Vi gikk inn i ekstatiske tilstander, tenkte ikke på vår egen helse, danset til vi besvimte, ruset oss, lagde en ny performance hver kveld, diskuterte politiske, erotiske og filosofiske emner fem mi-

nutter før forestillingene begynte, gikk i høye sko selv om det er mye tryggere å gå i lave, ga bort de få gjenstandene vi hadde med oss, var kvinner i stedet for menn og vice versa, innførte sanne penger i form av verdiløse papirlapper og oppfordret folk til å gå ut i gatene og betale med denne falsk-ekte valutaen. Alt sto på hodet i tøytempelet vårt, selv om vi sto på bakken. Med slike umulige handlinger, ønsket vi å demonstrere at man ikke må følge tyngdeloven, til tross for at den hevdes å være en objektiv kjensgjerning. Vårt radikale og kanskje eksalterte standpunkt var: alt som iscenesetter seg som et objektivt faktum, kan fungere som en ideologi, altså en kynisk tilsløring av virkeligheten. I den forstand er EUs teknokratiske, ekspertbaserte håndtering av gjeldskrisen i Hellas en siste ideologi i Europa, nettopp fordi den hevder å være en uideologisk handling, et objektivt krav. Kunne våre åpenlyst ideologiske aksjoner i en slik tilsynelatende uideologisk kontekst, paradoksalt nok fungere som ideologikritikk, og nettopp derfor ikke være ideologi allikevel? Ordenen i tempelet helt frem til revolusjonen, var lik den eksisterende europeiske samfunnsorden. Forskjellen var at vi, motsatt den offisielle EU-politikken, innførte den helt uten tildekkingsmanøvre. Vi skjulte ikke at skyldneren, gjeldsslaven fremdeles eksisterer og dermed tilsto vi at ordenen ennå ikke var perfekt. For i en verden der det finnes en skyldner, gjør et amoralsk verdisystem seg gjeldende: skylden tillegges de nederste samfunnssegmentene og suvereniteten de øverste. Og reaksjonene til gjestene viste at disse performative innspillene var mer vitaliserende enn spøkelsespolitikken i det omkringliggende samfunnet.

Det vi formelt sett gjorde var å «sette opp» David Grabers antropologiske bestselger *Gjeld. De første 5000 årene* for Staatstheateret og for teaterfestivalen *Datterrich*, som foregikk i samme periode som performansekken. Direktøren for det hele var, *Mein liebster feind*, den tyske regissøren Michael von zur Mühlen.

Fra kosmos via kaos til kaosmos. Jeg,

performacekunstner, aksjonsfilosof og skribent, satte meg ned, leste, skapte og skrev. Og von zur Mühlen, teaterregissør, kritisk teoretiker og støymusikk-kunstner, rev i stykker. Det var en god kombinasjon. Mens jeg liker å arbeide frem mot en utopi, er han en mester i å iscenesette fortvilelsen i et aggressivt og lekende formspråk. Og scenografen Christoph Ernst er en ekte minimalist som med et minimum av midler uttrykker et maksimum av innhold. Ernst satte opp et stort telt i form av et gresk tempel midt i den sentraleuropeiske vitenskapsbyen. Skuespillerne, de andre performere og jeg, fikk hvert vårt hvite laken, et par hvite platåjoggesko og hver våre gullaurbærkranser. Gjestene fikk det samme, med unntak av skoene. Slik ble skillet mellom tilskuere og de som beskes mer eller mindre opphevet. Estetikken var ikke historisk korrekt, og vi spilte ikke greske tragedier; men på en samtidsorientert måte med dionysiske tematikker som rus, travesti, overskridelse, ødsling og ekstase. Odysséen var et forsøk på å reaktivere de gammelgreske *Dionysia*, de årlige teaterfestivalene i det antikke Hellas til ære for Dionysos, der vanlige samfunnsregler ble stilt på hodet hodet og eksessen ble til regelen.

Aktørene var, foruten meg selv, den gresk-tyske kulturviteren, politiske debattanten og aktivisten Margarita Tsomou; musiker og performer Sefan Paul og 10 fast ansatte skuespillere fra Staatstheater Darmstadt.

Startskuddet kom med lekepistol og teatralt alvor. Jeg sa til gjestene: «Gi meg gjeldslogikken, byttehandelsmyten og nyttighetsprinsippet ellers skyter jeg.» De fleste syntes ikke det var vanskelig å gi bort disse abstrakte prinsippene. Selv om det, i sin konsekvens, ville snudd opp ned på deres helt konkrete eiendomsforhold og økonomiske vaner. Å ikke tilbakebetale gjelden sin, men derimot å løse den bort! Å ikke tro på at pengene bare forenkler byttehande-

len, men å avsløre deres asymmetriske maktordre! Ikke å tenke på nytteverdien, men å leve i stedet for! Den som oppfører seg slik, vil ikke klare seg i det eksisterende europeiske samfunnet. Men det ville kvalifisere et slikt menneske til å bli en god borger i mikrosamfunnet vårt!

Bare skyldneren, sa jeg, kan sette et ekte spørsmålstegn ved gjeldslogikken, byttehandelsmyten og nyttighetsprinsippet. På geopolitisk plan er det derfor gjeldsplagede land som Hellas som bør hylles. Men på tempelteaterets mikroplan, trengte vi en personlig representant som hadde en eksistensiell interesse i å dekonstruere systemet. Derfor oppfordret jeg en skyldner blant gjestene til

VI OPPRETTET HELT KONKRET EN RASERIBANK: BA AKTØRER OG GJESTER OM Å INNBETALE REVOLUSJONÆR VALUTA I FORM AV ORD SOM BESKREV DEN POLITISKE ÅRSAKEN TIL VREDEN DERES

å sette seg på en trone og bli til den sentrale tempelskikkelsen. Snart fant jeg en frivillig; en ledende ansatt i den tyske *Sparkasse* som ga seg ut for å være en gjeldsslave (og muligens også var det). Med dette ble Dionysiet vårt åpnet! Vi serverte brødkiver og ouzo og festivalen skjøt fart.

Men dagen derpå var preget av vrede og bekymring for veien videre. I talen min påpekte jeg at den ranete «sparebanken i oss og omkring oss» nå sto tom, og at vi burde ta den i revolusjonær bruk. Jeg introduserte et konsept jeg stjal fra den tyske filosofen Peter Sloterdijk; han beskriver revolusjonspartier som raseribanker. Akkurat som en reell bank oppfordrer raseribanken sine kunder, altså velgere, til å innbetale en kapital i form av stemmen sin; den-

ne kapitalen forvaltes, forstørres og brukes ved senere anledning til å omvelte en gitt samfunnsorden. Valutaen et revolusjonært parti tar imot, er borgernes vrede på det aktuelle systemet. Vi opprettet helt konkret en raseribank: Tre skuespillere agerte som filialledere og de ba aktører og gjester om å innbetale revolusjonær valuta i form av ord som beskrev den politiske årsaken til vreden deres.

Mange gjester tok imot tilbudet og innbetalte så ulike raserivalutaer som «ubehag over den aktuelle forestillingen», «umenneskelig kapitalisme» eller «det at vi ikke trenger undertrykkere mer, fordi alle i dag undertrykker seg selv.» Vi lovet at vi ville gjennomføre revolusjonen med denne hatkapitalen og dens renter og renters renter.

Men mens vi forberedte samfunnsomveltningen, levde vi oss inn i ulike historiske finanssystemer, hinsides akkumulasjonsfetisjen og den aggressive energiforløsningen. Et slags mentalt preludium for den planlagte soløkonomien. De historiske økonomiene vi reaktiverte var offerkulturen til aztekerne (den som ofrer sløser bort uten hensyn til nytteverdien); gavekulturen til de nordamerikanske indianere (den som gir bort, akkumulerer ikke); og tibetanernes lama-meditasjon (den som sløser bort energien i en indre ekstase, trenger ikke å misbruke den krigerisk).

For å forstå vår tolkning av offertematikken, må man vite at to av skuespillerne i ensemblet er fysisk funksjonshemmede. Grunnen til at Samuel Koch er lammet er det populære tyske underholdningsshowet *Wetten dass*. I 2010 prøvde han å hoppe over fire biler, mens de kjørte imot ham, én etter én. Det lyktes de tre første gangene, men den fjerde gangen, da faren hans satt bak rattet, gikk det galt. Ulykken, som mange millioner mennesker ble vitne til foran TV-skjermene, er på sett og vis tysk hverdagsmytologi.

Solguden kastet seg, ifølge den azte-

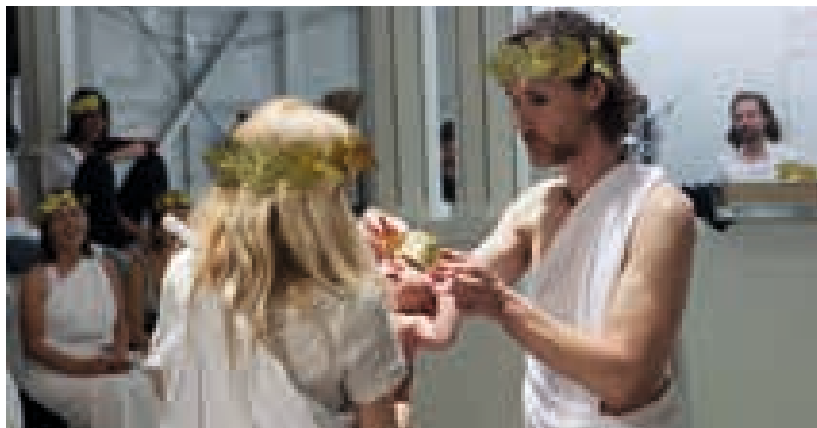
kiske mytologien, frivillig inn i et bål og brenner siden den dagen for å gi mennesket lys og varme.

I performansen vår heiste vi opp den lammede skuespilleren som en sol og presenterte ulykken hans som en guddommelig ofring. Noen gjester ble satt ut av koblingen, som Samuel Koch selv godkjente og likte, mens andre forstod tanken vår om at et menneske som ikke fungerer «normalt» er menneskelig par excellence. For vedkommendes eksistens kan ikke reduseres til funksjonsdyktighet og produktivitet. Skjønnhetens nytteløse, men humanistiske ideal.

Videre levde vi oss inn i *potlatchen*. Potlatch er en nordamerikansk indianertradisjon der ulike stammer gir hverandre gaver. Det spesielle er at man alltid gir en større gave til den andre enn den man får selv. Hva er ideelt med en gavetvang som ligner på vår egen gjeldslogikk, der kreditoren får mer tilbake enn hun har lånt bort? De involvertes hensikt er ikke å øke sin egen eiendom, de er derimot ute etter å bli stolte vesener. Stolte av å gi. En potlatchindianer beholder altså ikke det hun får, men vil alltid ønske å gi det, og mer til, videre. I performansen ga vi det vi eide til gjestene, fikk dobbelt tilbake og sløste det bort i fest og dans.

Til slutt levde vi oss også inn i lamenes utopisk drømmende meditasjon. Overskuddet som Tibet produserte rundt 1920 ble i sin helhet gitt bort til munkene, som selv ikke arbeidet produktivt. Meditasjonen er et uttrykk for en stille indre eksess. Den frivillige og fredelige bortsløsingen forhindrer den destruktive energiforløsningen i krigersk form. Vi meditererte som munk, drømte om den revolusjonære fremtiden og spiste suppe, som vi selv tilberedte i tempelet.

Revolusjonen selv var derimot som alltid morderisk; vi drepte skyldneren, gjeldsslaven. Tanken bak var denne: hvis man eliminerer skyldneren som skyldner, ville hele gjeldslogikken bryte sammen og dermed også kreditoren som kreditor. Vi tolket forholdet mellom debitoren og kreditoren systemisk. Undertrykkelsen forsvinner ikke bare



Dåpsritualet ved avslutningen av *Schulden. Eine Befreiung*. Foto: Jan Motyka



Schulden. Eine Befreiung. Foto: Jan Motyka



Schulden. Eine Befreiung. Foto: Jan Motyka

fordi man utsetter eller eliminerer en gitt gjeld. Nei, det er hele kreditor-debitort systemet som bør erstattes av en logikk, der det å gi bort oppfattes som en bonus og ikke som en gavmild handling, eller en tvang pålagt av samfunnet.

Vi hyllet skyldneren, gjeldsslaven, i flere dager, for så å drepe henne på revolusjonsdagen med hatsetningene pu-

blikum hadde innbetalt i raseribanken. Vi drepte henne ikke som menneske, men som et prinsipp. Men selv om vi hadde myrdet henne i tempelet vårt, visste vi at hun fremdeles levde andre steder. Margarita Tsomou fikk derfor, etter gjennomført revolusjon i Dionysiet, flere aktører og gjester til å bevege seg ut av tempelet til Staatstheater, hvor

det foregikk et tvilsomt arrangement: Sjefene for tabloide BILDzeitung og Focus (den delen av pressen som hadde startet det som var en desidert hetskampanje mot Hellas), og representanter for den tyske økonomiske eliten, hadde satt opp Ernst Elias Niebergalls stykke *Dat-terich*. Her er det en skyldner som har hovedrollen. Men det var tydelig at de økonomiske elitistene, som selv spilte rollene i sitt folkelige kostymedrama, romantiserte skyldneren som en pittoresk skikkelse og prøvde å iscenesette seg selv som snille og solidariske rikinger. Vi stormet oppsetningen. Møtet var et estetisk og politisk clash. Dagen etter sto det om stuntet vårt i flere store tyske aviser. Og vi diskuterte det med gjestene i tempelet vårt; for eksempel intervensjonens teatre ramme. Vi hadde opptrådd som bråkete horder med platåsko og wannabegreske kjortler i publikumssalen; mens det økonomiske etablissementet resiterte replikker i historie, sentraleuropeiske kostymer på scenen. Den reelle politiske konflikten mellom «dem» og «oss» hadde med denne øyeblikksmaske-raden fått et selvmonisk fiksjonslag; det var dermed mer enn bare en forstyrrelsesaksjon med en autentisk kritikk av en selvgod økonomisk elite. Kunstens polyfone midler gjorde at dette budskaps relevans og våre egne selvmotiverte også var oppe til debatt.

Erfaringene fra tøytempelet, og fra den revolusjonære aksjonen i det offentlige rommet, viser at mennesker, slik de representeres av teatergjester, er mer åpne for det nye enn vi kanskje tror. Spesielt det å anse skyldneren som en positiv figur med utopisk potensial var inspirerende for mange. I et samfunn der en fjerdedel av befolkningen har økonomisk gjeld, kan man tenke at begeistring for dette bare bunner i private krisesituasjoner. Men det gjør ikke saken mindre relevant. Den personlige miseren er et uttrykk for en systemisk feil. Og å forstå dette er første steg mot en samfunnsforandring, for ikke å si omveltning. Det at gjeldsslaven har en eksistensiell motivasjon for å stille prin-

sipielle spørsmål, var grunnen til at vi valgte nettopp henne som en revolusjonær skikkelse. Også Hellas' gjeldssituasjon, der samme logikk gjør seg gjeldende på et internasjonalt plan, oppfattet mange av gjestene som en mulighet. En sjanse til å kvitte seg med kapitalismen før kapitalismen kvitter seg med oss.

Produksjonen vår var et uttrykk for en samfunnsutopi og samtidig en avbildning av det reelt eksisterende, dystopiske samfunnet. Den utopiske delen kom til uttrykk i overskuddsøkonomien den siste dagen. Det at det teatre mikrosamfunnet er en kopi av det realeksisterende marerittet, kan man fint beskrive med Adornos setning: «Det finnes ikke noe riktig liv i det falske». Så lenge den umenneskelige sam-

VI LOVET AT VI VILLE GJENNOMFØRE REVOLUSJONEN MED HATKAPITALEN OG DENS RENTER OG RENTERS RENTER.

funnsordenen faktisk eksisterer, vil også mikrosamfunnene innenfor denne ordenen ha umenneskelige trekk. Dette gjelder for alle politiske teaterproduksjoner. Men med registilen sin signaliserte von zur Mühlen overfor sine medarbeidere at han var åpen for selvkritiske utstillinger av egne paradokser. Symptomatisk for dette var forholdet hans til regihospitanen Sabine Lux. Da vi etter gjennomført revolusjon, skulle ha vår revolusjonsfest, lagde Lux sin egen mini-revolusjon. Hun formulerte en monolog, der hun satte ord på maktpill, hierarkier og det hun oppfattet som manipulative situasjoner under utviklingen av performancerekkene. Hun endte med å helle en bøtte med kaldt vann over regissøren, som sto på sidelinjen. Humoristisk, og samtidig på blodig alvor. Aksjonen kom like overraskende på regissøren som alle andre.

Ikke desto mindre ble den av gjestene oppfattet som del av kveldens performance. Eksemplarisk selvkritikk innenfor produksjonen kunne på denne eks-hibisjonistiske måten fungere som symptomatisk samfunnskritikk! Og likevel: *The show must go on!* Vi var ikke helt i mål ennå.

Veien skulle jo ende med innføringen av et nytt finanssystem. Overskuddsøkonomien, soløkonomien, utopien vår! Et uskyldsvesen måtte erstatte skyldneren i den realiserte utopien. En representant for en menneskehet som har blitt kvitt sin gjeld og syndighet. Et barn! Forfatter Edy Poppy og jeg hadde nettopp fått en sønn. Virkelighetestetisk sett var det riktig at barnet i mitt liv skulle bli til barnet i tempelutopien. Begynnelsen på et nytt kapittel, metaforisk og helt reelt. Men Poppy kritiserte at jeg hadde gjort keisersnittet hennes om til en vanlig fødsel. Hun hadde rett! Jeg endret teksten dithen at fødselen også i den språklige representasjonen ble et keisersnitt. Det viste seg å være et riktig grep, ikke bare i forhold til virkeligheten, men også i forhold til utsagnet vårt. For barnet er på mange måter antitesen til kristendommens

skyldtyngete menneske. Selv om performansen ikke forholdt seg direkte til kristendommen, var en av tesene våre at kapitalismen hadde tatt over den kristne skyldlogikken. Da vi med fødselen av uskyldsvesenet la denne logikken bak oss, symboliserte vi en endelig avskjed fra syndigheten. I Bibelen knyttes skylden sammen med kvinnens smerte ved fødselen. Det forholdsvis smertefrie keisersnittet er derfor også på allegorisk plan det rette signalet. «I fremtiden skal kvinnen føde uten smerte!» Denne setningen fra den siste talen min, innleder symbolsk opphevelsen av Bibelens forbannelse. Med uskyldsvesenets fødsel hadde menneskeheten kastet sin skyld og smerte på historiens søppelhaug! Som performancerekkens siste aksjon, døpte jeg derfor sønnen vår og han fikk sitt sanne navn: *Neos Anthropos*, det nye mennesket.

SOLARIS KORRIGERT

Kva fortel framtida om oss?

av Øyvind Rimbereid



HAUST 2015

KRAPPS SISTE SPOLE av Samuel Beckett. Premiere 22/8.

EG HEITER BENTE av Rikke Wölck. Noregspremiere 28/8.

HALVE KONGERIKET Norsk politikk – The Musical!
av Are Kalvø/Ingrid Bjørnov. Urpremiere 4/9.

ELVA SOM DELER BYEN av Oskar Braaten m. fl. Urpremiere 18/9.

FULLE FOLK av Ivan Vrypajev. Noregspremiere 8/10.

SOLARIS KORRIGERT av Øyvind Rimbereid. Premiere 16/10.

SOGA OM EGIL SKALLAGRIMSSON i ein versjon av Morten Cranner. Premiere 5/11.

TONJE GLIMMERDAL av Maria Parr. Nypremiere 6/11.

KVEN ER REDD? av Carl Frode Tiller. Urpremiere 13/11.

I repertoar: **BRAND, SWEENEY TODD, KALVØ, HAMLET, FUGLETRIBUNALET, BU BETRE, DET MERKELEGE SOM HENDE MED HUNDEN DEN NATTA, FRÅ LANDEVEGEN, HAUGTUSSA, LUCKY HAPPINESS GOLDEN EXPRESS**

Les meir og kjøp billetter på detnorsketeatret.no / tlf. 22 42 43 44

**DET
NORSKE
TEATRET**



FØLG OSS  facebook.com/detnorsketeatret  [@detnorsketeatre](https://twitter.com/detnorsketeatre)



Foto: Mille Frømyhr

AV ESPEN KLOUMAN HØINER

Om å forholde seg til teater, postmodernisme, heddapriser, gjørme og ingenting

Av årsaker jeg nødig vil gå inn på akkurat nå befant jeg meg på Amerikas vestkyst da han ringte meg. Jeg satt i skyggen av et palmetre ved en fortauskafé og nippet til en dobbel cortado i bydelen Silver Lake i Los Angeles, en bydel som i vest grenser mot populærkulturimperialismens høyborg – Hollywood. Her satt jeg altså og nippet til min deilig tilberedte cortado, da han ringte. Han. Erling K. Hansen. Hvis karriere jeg har fulgt med undring og beundring helt siden vi sammen avsluttet våre studier ved Teaterhøgskolen og bega oss ut i fremtidens visse, eller tok fatt på arbeidslivet, alt etter som.

Drømmefabrikken, Espen. Har du lest *Drømmefabrikken*?

Det høres kjent ut. Er det navnet på den nyeste kulturmeldinga?

Nei, nei, nei. Det er Teaterhøgskolens jubileumsbok, Espen!

Stemmer det. Ja, jeg bladde vel i den da den kom ut for et par år siden.

Bladde i den?? Det er useriøst, Espen! Du skulle satt deg ned og lest hvert bidige ord i den boka, fra perm til perm, så skulle du ha klappet den sammen og lagt den pent fra deg, for så å skrive en harmdirrende slakt av en bokanmeldelse, var det du skulle ha gjort.

Å? Jeg kan ikke huske at det sto så mye i den boka, jeg. Var det ikke mest bilder da?

Det var faen meg godt at jeg ringte, Espen. Det var det jeg frykta. Du er i ferd med å bukke under for den «institusjonelle lammelsen». Du må våkne, Espen. Våkne!

Dette var de innledende ord i en høyst uventet, men

svært så tankevekkende samtale per telefon mellom skuespilleren Erling K. Hansen og undertegnede, en samtale som satte spor, ja for å si det litt svulstig – det var en samtale som etterlot et sjelelig avtrykk, og som jeg føler meg forpliktet til å gjengi i sin helhet.

Jeg vil tro at Erling K. Hansen ikke trenger noen nærmere introduksjon for leserne av dette tidsskriftet, men la meg likevel, for ordens skyld, kort redegjøre for Hansens profesjonelle virke som skuespiller og scenekunstner.

Erling K. Hansen ble uteksaminert fra Teaterhøgskolen. Siden har Hansen på bemerkelsesverdig vis beveget seg i et slags skjæringspunkt mellom det kunstneriske og det kommersielle – all den tid han har vekslet mellom alt fra mindre tilgjengelige performance-prosjekter til mer konvensjonelle oppsetninger med et bredere nedslagsfelt – men, vel å merke, med sin kunstneriske integritet intakt. Erling K. Hansen kan kanskje beskrives som en slags postmodernistisk sammensmeltning av to motpoler. Min generasjons Lars Øyno og Sven Nordin – i ett.

Vel, tilbake til samtalen.

Før det første: Tittelen, Espen. Tittelen! *Drømmefabrikken*?! Hva faen skal det bety egentlig? Det er sjukt. Sjukt!

Haha. Joda, det er en flau tittel, jeg skal gi deg rett i det. Men så er det også en jubileumsbok. Det er vel med jubileumsbøker som det er med festtaler – det kritiske perspektivet og nyanseringene må vike for hyllesten.

Det er tull, Espen! Her hadde Teaterhøgskolen en gylden mulighet til å forvalte sin egen historie på en sannferdig måte, og så skusler de det bort ved å lage en sødmefylt erindringsbok! En erindringsbok, Espen. Spekket med romantiserende anekdoter om

skuespilleren, om faget ... åh, det jævla faget! Og glorifiserte portretter av den ene karismatiske rektoren etter den andre. Med denne boka har Teaterhøgskolen faen meg ofret selvrespekten på selvforherligelsens alter!

Er du ikke litt hard nå? Etter hva jeg husker var det åtte forskjellige forfattere som hadde tatt for seg hvert sitt kapittel, og som etter beste evne forsøkte å skildre skolens historie gjennom møtet med de samfunnsmessige utfordringer og strømninger som til en hver tid rådet. De gikk kanskje ikke så dypt inn i materien, men likevel. Jeg synes du er i overkant krass.

Du skuffer meg, Espen. Det skuffer meg at du, av alle, forsvarer denne overflatiske og hule behandlingen av skolens historie.

Jeg gjør det bare fordi jeg synes argumentasjonen din er rimelig hul. Utdyp.

Mer enn gjerne. Forfatterne har gått seg vill i å skildre uvesentligheter. Side opp og side ned om skolens lederskap, økonomisk og politisk ryggdekning og alskens genierklærte pedagoger, pent pakket inn i forfatternes egen kvasi-poetiske signatur. Mye form, null innhold. De har glemt å stille de grunnleggende spørsmålene. Er skuespilleren en håndverker eller kunstner? Hvilke konsekvenser har Teaterhøgskolens etiske og estetiske føringer fått for teaterkunstfeltet? Har Teaterhøgskolen i det hele tatt vært bevisst sin innflytelse på teaterfeltet? Ingenting av dette nevnes med ett ord. Det er en skandale, Espen. En skandale!

Unnskyld meg, men er det noe jeg husker så er det i hvertfall ett av kapitlene i boka, det er vel Tale Næss som er forfatteren, og hun problematiserer faktisk Irina Malochevskajas innflytelse på skolen. Næss stilte spørsmål både ved Malochevskajas metode i seg selv og de konsekvenser metoden fikk for hva slags skuespillere man utdannet og hva slags teaterestetikk som deretter ble gjeldende.

Men kritikken er ikke grunnleggende nok, Espen.

Den kritiserer bare metodens innflytelse innenfor en avgrenset definisjonsforståelse av teateret. I Næss' kritikk ligger det implisitt en aksept for at teater er det samme som drama – drama drevet fram av representasjon og tekst.

Men du kan ikke kritisere Teaterhøgskolen for å ha beina sine plantet i en klassisk, vestlig teatertradisjon?

Det kan jeg vel. Så lenge de ikke benytter muligheten til å redegjøre for hvorfor de har beina sine plantet i den gjørma.

Hvorfor kaller du det gjørme?

Fordi det er gjørme. Norsk teater vasser i gjørme!

Jaha?

Må jeg virkelig fortelle deg dette, Espen? Hvis det er én ting den jævla Marerittfabrikken avdekker så er det Teaterhøgskolens ubevisste forhold til seg selv som forvalter av den klassiske, dramatiske tekstteatertradisjonen. Eller så er det enda verre, Espen. Det kan faen meg være at Teaterhøgskolen er fullt klar over at de representerer en steindød teatertradisjon, men lar det hele skure og gå! Herregud, det er jo sånn det er. Skolen vet jo selvfølgelig utmerket godt at den har utspilt sin rolle!

Ok, la meg se om jeg forstår deg riktig nå. Så Teaterhøgskolen er som et slags tomt skall uten mening og innhold?

Riktig.

Men hvor ble det av innholdet?

Det forsvant når ideologiene døde og utopiene smuldret opp. Det eneste som er igjen er en utdanningsinstitusjon skreddersydd for den følelsesstyrte kommersialismen. Teaterhøgskolen endte opp som nyliberalismens glidemiddel, Espen.

Javel, ja. Så det institusjonelle tekstteateret er dødt, leve det uavhengige, post-dramatiske prosjektteater?

Faen, har du ennå ikke skjont noen ting? Det «uavhengige» feltet, eller det «frie» feltet, kjært barn har jævlige mange rare navn, er jo for lengst blitt en desillusjonert, forstenet institusjon

blottet for opprør, men full av resignasjon. Hvis det er et sted kapitalismen fikk fotfeste, så var det nettopp der, i det ufrie, avhengige feltet. Nyliberalismen kuppet postmodernismen og prosjektteatret ble den største taperen. På elegant vis, uten at noen skjønnte hva som skjedde, maktet nyliberalismen å fordrive etikkerne vekk fra prosjektteatret til fordel for estetikerne.

Dette er mørkt.

Det er klart det er mørkt, men det gjør det ikke mindre sant av den grunn. Den post-modernistiske narsisistiske samtida er en konstant, klaustrofobisk størrelse. Teatrets humanistiske prosjekt er avlyst, Espen! Se bare hvordan det avhengige feltet og tradisjons-institusjonene danser rundt Heddakalven i skjønn forening! Gjørme, Espen! Dere vasser i gjørme!

Men selv står du rakrygget, ren og uberørt tilbake?

Jeg har i hvertfall ikke noen judaspris på peishylla.

Drit i priser – du er jo for faen meg en del av dette du også?

Bare tilsynelatende, Espen. Jeg har tatt stilling. Jeg stiller meg utenfor. Jeg har min egen agenda, mitt eget teatreale prosjekt.

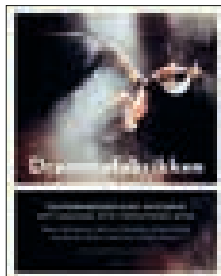
Og hva er det?

Meg selv. Mitt performative jeg. Og forestillingen har så vidt begynt.

...

Er du der, Espen?

Ja. Jeg vet bare ikke hva jeg skal si. Jeg blir så trist av dette. Ser du ikke at det du kritiserer, dypest sett – rammer deg selv? Hvis det du sier er sant – hvor er så humanismen i ditt prosjekt, Erling K. Hansen? Hvor er håpet? Nei, ditt performative prosjekt er tomt, Erling K. Hansen. Du er skallet uten innhold. Din stillingstagen er uforpliktende, altså det samme som ingenting. Du får ha meg unnskyldt, Erling K. Hansen. Jeg må legge på nå. Jeg kan ikke ha en samtale med ingenting. Ja, jeg blir nødt til å legge på nå. Jeg skal rekke en prøvefilming til en ny netflix-serie. La meg vasse videre i gjørme. Gjørme er noe. Gjørme er bedre enn ingenting.



Omslaget til Teaterhøgskolens jubileumsbok *Drammefabrikken*, Transit, 2013.

Kartet og terrenget

Det er ikke vanskelig å stille seg bak Øystein Stenes synspunkter om hvilke egenskaper en god, fremtidig skuespiller bør ha. Det er hvordan man skal komme seg dit som er diskusjonen, skriver vår anmelder, som karakteriserer *Skuespillerkunsten* som halvt om halvt innføringsbok og skuespillerpedagogisk pamflett.

Skuespillerkunsten

Øystein Stene.
Universitetsforlaget, 2015

Hvis hele verden er en scene, så er vi alle skuespillere». Shakespeare-sitatet virker mer enn passende som åpningsord til Øystein Stenes *Skuespillerkunsten*.

Forfatteren legger vekt på utbredelsen av performative strategier og selviscenesettelser i samfunnet. At scenekunsten i lengre tid har lekt seg med autentisitetetsbegrepet, og at teaterscener stadig fylles med «virkelige» mennesker, gjør også at skuespillerposisjonen på mange måter er mindre innlysende i dag enn den tidligere har vært. Det er i seg selv vrient å skille skuespillerens sceniske fremtreden fra skuespillerens person. Det er også vanskelig å se selve skuespilleriet isolert fra et forestillingskonsept eller fra sammenhengen det måtte inngå i. Øystein Stenes forsøk på å «avgrense kunstformen» er et delikat og ambisiøst anliggende.



I dette krafttaket av en bok, som ublygt omtaler seg selv som den «første samlede introduksjon til skuespillerkunsten noensinne», ser Stene skuespillerkunstens historiske utvikling i lys av epokenes tankestrømninger og hendelser. Forfatteren har satt seg inn i et voldsomt antall skrifter, fenomener og hendelser som har vært vesentlige for skuespillerkunstens og teaterets utvikling.

Stenes ønske om at «skuespillere, teater- og filmarbeidere skal slippe å være historieløse i sitt arbeid», kan ikke sies å være annet enn sympatisk.

Visjoner

Forfatteren har også visjoner for teaterkunst og pedagogikk. Når vi nærmer oss vår tid vokser følelsen av at Stene vil noe mer enn å bedrive ren opplysning. Omtaler av personer og tendenser blir i økende grad fargelagt. Leseren blir ledet til å forstå hva som er *hot* og hva som er *not*. Man tar seg i å ønske at Stene hadde skrevet to bøker: Ett rent innføringsverk, og én pamflett om skuespillerpedagogikk.

Forfatteren får en tendens til å heie frem sine favoritter og stille seg til doms over andre. Mens noen vurderes «boklig» og kritisk, fornemmer man i andre kapitler forfatteren småsvett og glad, i joggetøy etter en stimulerende workshop.

Skuespillerkunsten er i høy grad en bok om pedagogikk. Hvordan utdanne skuespillere? Og hvordan utdanne skuespillere i en tid hvor alle synes å være det?

Verden er så absolutt en scene, men vi er ikke alle skuespillerstudenter.

Spennende koblinger

I en fylldig innledning brettes bokas ambisjoner ut. Forfatteren ønsker å «gå opp noen grenser, legge premisser for en samtale om skuespilleri». Han reflekterer over skuespilleren og dennes virke: «I hver forestilling, tv-serie eller film kommer enhver skuespiller med et forslag til hva et menneske er». Skuespillerposisjonen diskuteres nyansert ut fra en oppdeling mellom skuespiller, menneske, rolle og karakter.

Stene loser oss innsiktsfullt gjennom de forskjellige periodene opp gjennom århundrene. Han gjør sitt beste for å løfte ut skuespilleren fra en teaterhistorie vi vet svært lite om. «Performativ atferd» i stammekulturer for 20 000 år siden kan man selvfølgelig bare fable om.

Stenes historiske gjennomgang frem mot moderne tid skiller seg ikke nevneverdig fra andre innføringsverk om teater. Men Stene skriver inspirert, innsiktsfullt og sobert. Han byr på interessante filosofiske og sosiologiske betraktninger. Felt som billedkunst, psykologi og politikk kobles opp mot skuespilleren og teateret.

Ut fra det lille man vet er det altså ikke enkelt for *Skuespillerkunsten* å komme med fundamentalt nye perspektiver på skuespilleren i tidligere tider.

Det er tiden fra Stanislavskij og frem til i dag som er bokas hovedanliggende. Fremveksten av naturalismen, og diskusjoner om følelsenes plass hos skuespilleren, preger slutten av 1800-tallet. Fra et svært interessant kapittel om «fjerde-



veggens far», André Antoine, trekkes linjer via Gordon Craig og Jacques Copeau til Konstantin Stanislavskij.

Russerens posisjon i skuespillerpedagogikken er ubestridelig. Stanislavskij er navnet det refereres klart mest til i *Skuespillerkunsten*. Det meste som skjer senere blir sett i forhold til ham.

Brecht vs. Stanislavskij

Et premiss som Stene holder fast ved gjennom boka er at Stanislavskij-systemet låser skuespilleren i et psykologisk-realistisk univers bak en fjerdevegg. Og at Brecht og Stanislavskij representerer to systemer som gjensidig utelukker hverandre.

Som Stene selv skriver kombinerte den innflytelsesrike pedagogen Rudolf Penka læren til disse to på femtitallet. Penkas metoder benyttes i dag ved blant annet Ernst Busch-skolen i Berlin. Der praktiserer man også Tovstogov-metoden, som Irina Malatsjevskaja innførte på Khio.

Stanislavskijs skrifter er «selvmotsigende», kan man lese. Systemet hans fremstår «mer forvirrende enn klargjørende». De grundige kapitlene om Stanislavskijs liv og lære ender med en tørr bemerkning om at verkene hans «fremdeles brukes av mange som lærebøker i skuespillerkunst.»

Det er ikke fritt for at man føler med Stene som har slitt seg gjennom disse bøkene, som det selvfølgelig er et understatement å kalle «noe omstendelige»!

Neste kapittel derimot, som er om Meyerholds liv og lære, slutter med en fanfare om at «stadig flere begynner å interessere seg for etydene og formspråket» hans.

I hyllesten av Brecht, som er et flott og inspirert kapittel, savner man bare beskrivelser av Bertolt som redder kattunger ned fra trær. Brecht dyrket den reflekterte skuespilleren, får man vite. Brecht var ydmyk i prøvesituasjonen. «Han overlater til den enkelte å finne sin egen praksis.»

Begynnelsen av 1900-tallet virker som en fantastisk og sprikende tid, full av brytninger. Gjennom korte kapitler



Øystein Stene, forfatter av den ambisiøst anlagte boka *Skuespillerkunsten*. Foto: Kim Hvashovd

skildrer Stene spiritualister som Rudolf Steiner og Michael Tsjechov. Forfatteren gir futuristene tilbake noe av æren som har tilfalt dadaistene og konstruktivistene. Og vi får en kjapp innføring i visjonene til Antonin Artaud.

Stene evner å trekke linjer gjennom historien. Det er en stor kvalitet ved *Skuespillerkunsten* at forfatteren peker på og forklarer sammenhenger, som for eksempel den mellom Artaud og Grotowski.

Vi følger Stanislavskij-læren på dens reise gjennom Europa, over Atlanteren og tilbake igjen, i forskjellige varianter. Stene gransker de ulike russiske avleggerne i Stanislavskijs «slektstre». Vi ser hvordan Moskva Kunstnerateaters turné i Statene ledet til dannelsen av The Group Theatre, og til de amerikanske forgreiningene som til sammen utgjør «The Method». Maktkampene i og

motsetningene mellom de forskjellige skolene som ble dannet av Meisner, Adler og Lee Strasberg, er tydeligvis ett av Stenes spesialfelt, og disse kapitlene byr på veldig fin lesing.

Boka er innovent skuespillerbildet slik det forvaltes i filmen. Men det er først og fremst teateret Stene beskjeftiger seg med. «Filmen har fremdeles ikke utviklet særegne metoder eller perspektiver på skuespillerkunsten.»

Så følger stimulerende kapitler om improvisasjon, gruppeteater og fysisk teater. Stene skriver om de lekfulle strategiene til Viola Spolin og Keith Johnstone. I den fysiske baserte tradisjonen følges linjer fra Copeau til Lecoq, Mnouchkine og Grotowski, og sistnevntes «hellige skuespiller».

Mot samtiden

Kunststartenes økende overglidning i

hverandre i etterkrigstiden, danner utgangspunktet for siste del av boka. I tre sentrale kapitler («Kunstartene ekspanderer», «Performance og skuespill» og «Publikumsdeltakelse og karakterens død») beskriver Stene skuespillerkunstens påvirkning fra blant annet billedkunst, dans og akademia gjennom postmodernismen. Stene er på hjemmebane og snakker nærmest i munnen på dem han siterer, om det er The Living Theatres Julian Beck eller teaterkritikeren Elinor Fuchs.

Man mer enn aner at Stenes holdning til skuespillerutdannelsen (på Khio?) er beslektet med det eksperimentelle feltets «totalkritikk av teaterets måte å tenke teknikk, metode og trening på».

Det beskrives presist hvordan skuespillerposisjonen har blitt tilført ny kraft fra andre felt, hvordan grunnleggende spørsmål om autentisitet og bruk av teaterrommet har utfordret og, til en viss grad, sprengt skuespillerselvbildet (altså det som er ensbetydende med karakter-spill).

Tenkere som Rancière og Baudrillard, som har vært viktige for utviklingen av hele kunstfeltet, settes i sammenheng med nedbyggingen av «karakteren». Stene peker presist på det umulige ved total identifikasjon med en rolle i en tid hvor «virkelighet ikke lenger er virkelig».

I kapittelet «Autentisitet, virkelighet og skuespill» opplever man at man er ved selve bokprosjektets kjerne. Stanislavskij-systemets oppbygging rundt karakter, ekthet og troverdighet avkles i møte med vår tids oppsplintrede virkelighetsbilde. Skuespillformer som er opptatt av sannhet ender gjerne opp med det motsatte resultat: å iscenesette en falsk idé om sannhet, skriver Stene.

Man får gjennomgående inntrykk av at Stene gjør ytterpunktene i sin bok unødvendig statiske for å holde orden i sysakene. Like lite som Artistoteles, slik han var det for 2400 år siden, er Stanislavskij eller Brecht de samme som i sin tid. De utvikler seg sammen med oss.

Man kan like gjerne påstå at Stanislavskij og Brecht i vår tid er livsnødven-

dige for hverandre, at de *utfyller* langt mer enn de *utelukker* hverandre.

Forenkler fortiden

Stene insisterer på noen i og for seg sikkert ryddige, men i praksis ganske upresise skiller mellom Stanislavskij-metoders innbilte omstendigheter *kontra* det å være i et rom med publikum, hvor man «tar direkte kontakt med dem», hvor man «tar dem inn».

Ikke mange sider etterpå skriver Stene at «*Alt er spill*», og dette er det enkle- re å si seg enig med Stene i. *Alt er spill*, og for skuespilleren handler det om hvordan å forholde seg til spillet.

Det delikate med skuespillerposisjonen er at man er flere steder samtidig; man er i teaterrommet med publikum, man forvalter én eller flere fiksjoner, og man opererer i overglidninger mellom disse.

Slik denne leseren ser det, ligger det en interessant utfordring i feltet mellom det mimetiske og det performative, og arbeid med dette trenger ikke å gå på bekostning av grundigheten i pedagogikken som gjelder det mimetiske, altså såkalt rollearbeid.

For at skuespilleren skal kunne være i stand til å «undersøke hvordan fiksjonen fungerer» bør han få så presise verktøy som mulig for å forstå fiksjonen. Fra innsiden.

For å beskrive hva den nye tid krever av skuespilleren, griper Stene til forenklinger av fortiden og av skuespillerposisjonen: «Det er ikke lenger slik at hun primært kan stå foran publikum og gå gjennom en prosess hun på forhånd har øvd inn». Her er det vanskelig å ta forfatteren helt seriøst. Mener han at det noensinne har vært *nok* for skuespilleren å gå gjennom en forestilling på autopilot?

Når Stene slår fast at «fjerdeveggsteateret har blitt en anakronisme», så opp-

leves dette utsagnet på mange måter selv som en anakronisme.

Snarveier

Når de siste tiårene i historien om skuespilleren skal fortelles, forlater Stene i stor grad den profesjonelle skuespilleren slik vi kjenner ham. Aksjonistgrupper som bløffer seg inn på nyhetssendinger, *mockumentaries* hvor skuespillere iscenesetter sin egen person, prostituerte hentet inn fra gata eller gjestearbeidere i India, overtar yrkesskuespillerens og rollegestalterens plass. Den klassiske skuespilleren blir i mange sammenhenger overflødig i teateret. Dette påvirker selvfølgelig teateret og skuespillerposisjonen. Men på hvilken måte?

På en svært god måte, tenker umiddelbart denne leseren. Ved at rommet for skuespilleren blir større, friere, og mindre forutsigbart.

Når den nære samtid skal sirkles inn blir Stene i overkant lokal. Mange av de siste tilskuddene til hans teaterhistoriske kanon

har enten besøkt Khio nylig (The Yes Men, Fix&Foxy, Laurent Chétouane), eller de jobber der (Gianluca Iumentu).

Skuespillerkunsten er flott utformet (selv om man instinktivt vegrer seg for å stikke hodet inn i den dystre masken Stene holder opp på omslaget!). Man har valgt å ikke illustrere boka, og det oppleves egentlig befriende. Oppsettet er fint, og det er ikke mange skrivefeil å spotte. Bortsett fra at Peter Brook konsekvent omtales som «Peter Brooks», Berlinmuren blir reist ti år for tidlig, og Erwin Piscators fødeår påstås å være 1983, ser korrekturleseren ut til å ha gjort en god jobb!

Det er ikke vanskelig å stille seg bak Stenes synspunkter om hvilke egenskaper en god, fremtidig skuespiller bør ha. Det er hvordan man skal komme seg dit som er diskusjonen. Og på dette punktet oppleves det som at Stene foretar noen snarveier.

Mener han at det noensinne har vært nok for skuespilleren å gå gjennom en forestilling på autopilot?

Høye ambisjoner, blandet resultat

Øystein Stene er en stødig guide gjennom det 20. århundret. Men *Skuespillerkunsten* har en skjæmmende anti-litterær slagside.

Skuespillerkunsten

Øystein Stene.
Universitetsforlaget, 2015



Han er ikke snau, han Øystein Stene. Han har satt seg fore å skrive skuespillerkunstens historie de siste 2500 år, fra antikken og fram til vår tid. Eller egentlig noen tusen år lenger, fordi han begynner sin fortelling med urtidens sjamaner, og han avslutter med et kapittel om framtidens skuespiller.

Resultatet er blitt en fyldig og god bok som alle burde lese, men også en bok med klare mangler og ikke få faktafeil.

Kontrakter

Stoffmengden er svær, for å si det mildt. Stenes organiserende prinsipp er å se på de ulike «kontrakter» skuespillerne og publikum har hatt gjennom tidene. I noen perioder skal publikum oppfatte skuespilleren på scenen nesten utelukkende som den karakteren han eller hun spiller; det vi vet om skuespilleren som privatperson skal vi sjalte ut. I andre tider, f. eks. når det gjelder vår tids performancekunstnere, ser vi bare det

virkelige menneske på scenen. Når Chris Burden lot seg korsfeste til en bil, var det det virkelige mennesket Chris Burden som fikk ekte spikrer gjennom hendene. Det var ikke en fiksjon.

Disse innforståtte, uuttalte kontraktene har variert mye gjennom tidene, og de fleste typer kontrakt finnes i dag i vår eklektiske tid. Nettopp å klarlegge hva publikum og skuespillere forventer av hverandre i de ulike forestillingstypene, kan være en tjenlig rød tråd gjennom teaterhistoriens villnis.

Dessverre synes jeg ikke Stene holder godt nok fokus på denne røde tråden. Ofte henfaller han til å gjengi teaterhistoriens standard-fortelling; for mye blir hengende i luften. Dette gjelder særlig de første kapitlene. Men jo nærmere vår tid han kommer, desto bedre blir boka. Den siste halvdel er faktisk fremragende formidling.

Bommer

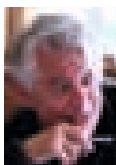
Om skuespillerkunsten i antikken vet vi lite, så Stene fletter det vi vet inn i en generell gjennomgang av det klassiske greske teater. I en bok med en så stor mengde stoff, må det nødvendigvis være en del grove generaliseringer. Men da gjelder det å treffe spikeren på hodet.

Her bommer han:

«Tragediens hovedkarakterer var alltid heltefigurer [...]. Det tragiske ved tragedien er fallet hos helten. Og fallet skyldes hybris, overmot [...]. Medea dreper sine barn for å hevne seg mot sin mann som har forlatt henne – bare for å oppleve en enda mer grusom smerte ved tapet av barna.»

Nei. Leser man Evripides' tekst, ser man at Medea slett ikke er tynget av sorg over sine døde barn. Tvert imot, hun jubler over å ha funnet den ultimate hevnen over sin mann. For Medea er sluttscenen en happy ending de luxe. Hun har nemlig vunnet. Det er simpelthen ikke fnugg av bevis i teksten for Stenes påstand om at hun blir straffet for sin overmot.

Det er en utbredt misforståelse at greske tragedier må slutte med heltens fall. Det er nemlig ikke uvanlig at de slutter med at hovedpersonen har seiret, jf. *Andromake*, *Ifigenia i Tauris*, *Helena*, *Eumenidene* og *De bønnfallende*, for å nevne noen. Til tross for vår moderne bruk av sjangerbetegnelsen, kan greske tragedier godt slutte lykkelig. Aristoteles påpeker dette, så det er ikke noen hem-



AV MICHAEL EVANS

melighet akkurat. Oppskriften på en gresk tragedie som Stene kommer med, stemmer ikke.

Jeg er glad for at jeg ikke klappet igjen boka etter dette kapittelet. Stenes gjennomgang av det romerske teater og middelalderspillene er heldigvis bedre. Eller er det slik at jeg er så lite bevan-dret i disse epokene, at jeg ikke ser feile-ne?

Shakespeares skuespillere

Men så kommer han fram til Shake-speare og elisabetanske skuespillere, og problemene melder seg igjen. Det er for eksempel ikke riktig at den første utga-ven av Shakespeares samlede verker, *First Folio* fra 1623, «inneholder infor-masjon om rollebesetningen ved urf-ramførelsen av stykkene. Rollelistene vi-ser at Shakespeare bare ga seg selv min-dre roller.» Det Stene sikter til er en liste over de «principall actors» som spilte med i stykkene. Det er null infor-masjon om hvem som spilte hva. Det er sannsynligvis riktig at Shakespeare spilte mindre roller, men dette har vi fra an-dre kilder. Folioutgaven finnes lett til-gjengelig på nettet.

Stenes få sider om Shakespeares skuespillere – sju av 325! – treffer ikke så godt. Her kunne han tydeligere truk-ket fram den høye graden av fysisk im-provisasjon som må ha preget skuespil-lerkunsten dengang; det ville ha passet godt inn i bokas hovedtema. Elisabe-tanske skuespillere skapte spennende, fengende drama uten instruktør eller fikse regikonsept, uten nevneverdige kulisser eller mange prøver – kanskje bare én tørr gjennomgang dagen før. Som skuespiller fikk du ikke engang ut-

levert et fullstendig manus: du fikk bare dine egne replikker, som du skulle pug-ge selv. Du visste ikke hvilken dør med-spilleren ville komme inn igjennom el-ler hvordan han kom til å si replikkene sine i dag. Du måtte lytte og være årvå-ken, totalt i nuet, og spille videre på det den andre kom med i dag. Det eneste sikre du hadde å klamre deg til, var tek-sten din, ordene dine. Men hvordan du skulle fremsi dem, hva du kunne få dem til å bety i dag, det måtte du langt på vei finne på mens du stod der på sce-nen, foran tusen betalende som forlange-te å bli underholdt.

Hver forestilling på Shakespeares tid ville ha vært annerledes, skapt i øyeblik-ket, rett foran øynene til publikum – et publikum som virkelig kunne si fra hvis de ikke likte det de så. Det elisabetan-ske teatret hadde en friskhet og sponta-nitet som får våre overtolketete og herme-tiserte oppsetninger til å virke ferdigtyg-de og daue.

En klar mangel ved boka er at det står nesten ingenting om dialog på vers, og det lille som står, blir man neppe klok av. Stene synes å dele vår tids aver-sjon mot bundet form. Det er synd, fordi gjennom store deler av historien har dialog på vers vært skuespilleres fremste redskap. Om Shakespeares tid skriver Stene: «Tekstene ble holdt i blankvers, det vil si et femfotet jambisk tung-lett versemål uten enderim.»

Nei. For det første: ikke alt Shake-speare skrev gikk på versfotter; mange partier i stykkene er prosa. Dernest: jamber er ikke tung-lett, men lett-tung og det var ikke uvanlig å avslutte en sce-ne med nettopp enderim. Småfeil, kan-skje. Men Stenes beskrivelse får

blankvers til å framstå som en mekanisk og brysom konvensjon. Men Shakespeares vers var smidig og fleksibel, full av variasjoner over grunnrytmen. Forskere har funnet ut at godt under halvparten av verselinjene i stykkene består av akkurat 10 stavelser ordnet i pene

jamber. Den løse versformen lot skue-spillerne kommunisere komplekse tan-ker kjapt og effektivt.

Men en ting har Stene rett i. Teater-tekster den gang var brukstekster, ikke hellige skrifter som skulle studeres med lupe. De var bestillingsverker, skredder-sydd for et ensemble. Det er meget mu-lik at manusutkastene ble «knadd» av ensemblet, som Stene hevder, men det er like sannsynlig at Shakespeare, hus-dikter for tidens ledende ensemble og velhavende medeier i truppen, hadde en friere stilling enn mindre kjente fri-lansdramatikere.

Litterært teater

En undertekst gjennom Stenes fortel-ling er en skepsis til det litterære tea-tret og den autonome dramatikeren. Han skriver med objektiv historiker-stemme, men har det med å fastslå dis-kutable påstander som sannheter. Han skriver «Skuespillere har gjennom his-torien stort sett hatt ansvar for alle de-ler av sin opptreden, [bl.a.] utforming av replikker [...]» Selv med det mode-rerende «stort sett» tror jeg han bom-mer. *Commedia dell'Arte*-skuespillere utformet replikkene sine selv; det var de berømt for. Men Shakespeares skuespillere? Tekstene vi har virker som alt annet enn gruppearbeider. So-fokles og Evripides var forfattere, ikke skuespillere (som den eldre Aiskylos var). Det er utenkelig at deres skuespil-lere og korister var med på utformin-gen av tekstene sine i særlig grad. Og Racines eller Goethes skuespillere da, eller Ibsens? Nei, påstanden er ikke troverdig.

Det interessante her er hvorfor Ste-ne påstår dette. Svaret på det finner vi i slutten av boka. Stene mener skuespil-lerutdanning i dag må fokusere mer på å lære studentene å lage egne, gjerne devised, forestillinger. Han vil at skue-spillere skal ta tilbake sin fordums makt og slutte å være regissørens eller dramatikerens nikkedukker. Dette er et aktverdig mål, og han må gjerne skrive et kampskrift om skuespillerens underlegne stilling i vårt litterære og regi-orienterte teater. Men denne his-

**Stene synes å dele vår tids
aversjon mot bundet form.
Det er synd, for gjennom
store deler av historien
har dialog på vers vært
skuespilleres fremste
redskap.**

torieboka har en skjæmmende anti-literær slagside.

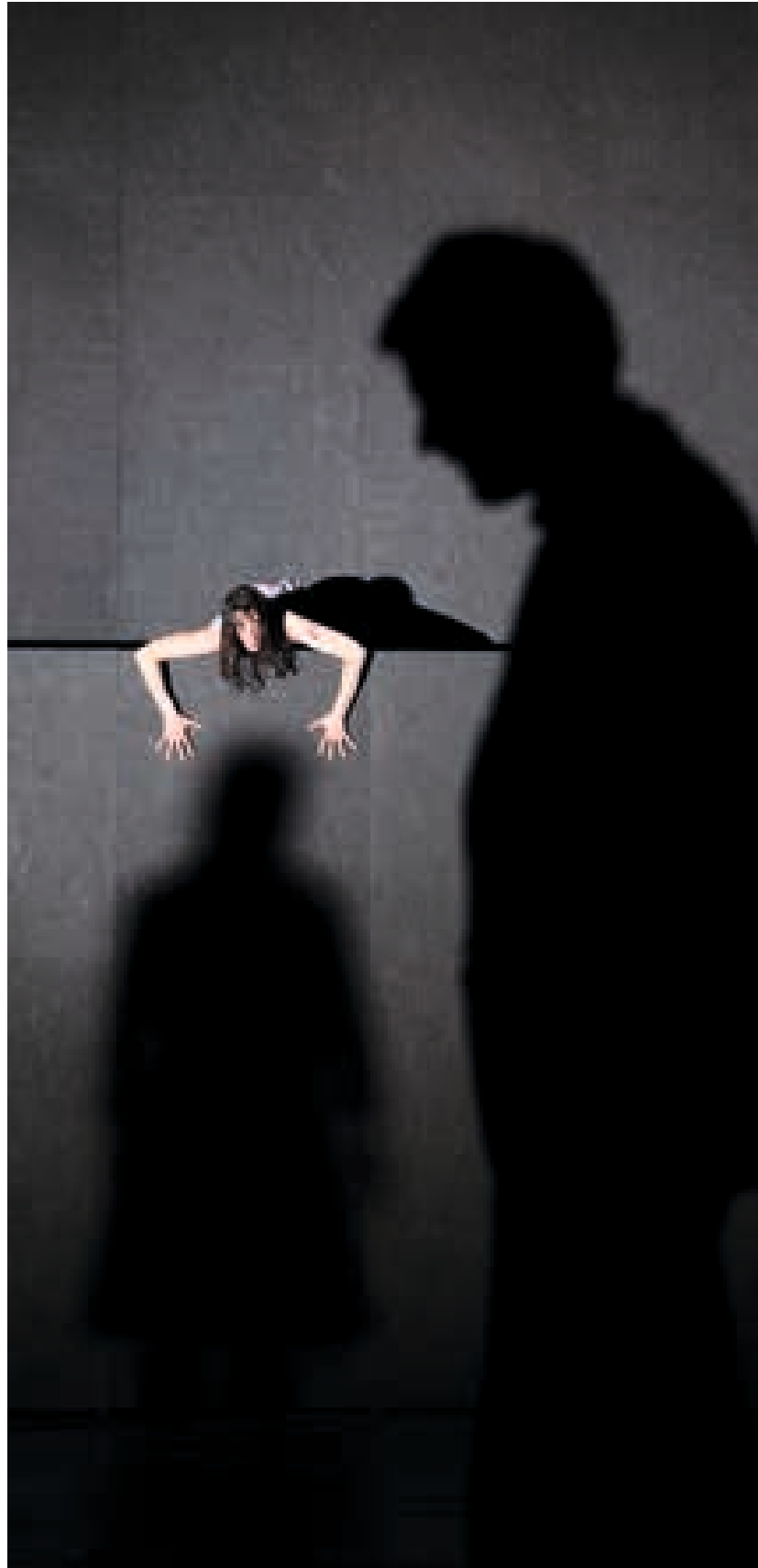
Selv om boka absolutt er velskrevet, finnes det en del språklige merkverdigheter. Han skriver et sted om noen i et engelsk teater som står «i vingen». Her har han nok ikke forstått engelske «in the wings», som betyr simpelthen i kulisene. Han skriver om filmindustriens behov for å selge billetter som et behov for «å selge filmseter». Andre steder sløser han med ord, som når han skriver at noe var «allerede forutbestemt». Men Stene har en god penn, bedre enn de fleste akademikere. Slike merkverdigheter dukker opp i selv gode skribenters arbeider.

Universitetsforlagets manusvasker burde finne seg en annen jobb. Og fagkonsulenten(e) som fikk manuset til uttalelse burde ha fanget opp feilene jeg kom over (og de jeg ikke merket).

Stødig guide

Man skal ikke bedømme en bok bare ut fra antall feil. Charles Darwin tok feil i det meste av det han skrev om finkene på Galapagosøyene, likevel er *Origin of the species* en skjellsettende bok. Stenes ambisiøse forsøk på å beskrive skuespillerkunstens utvikling har faktafeil, grove generaliseringer som ikke helt treffer, noen merkelige setninger og for lite fokus. Likevel er den verdifull. Han er en stødig guide igjennom det tjuende århundret, med Stanislavskij og de sprikende forståelser og bruk av den store russiske mesterens ideer. Her var det mye klargjørende for meg. Hans kapitler om Grotowski, Barba og Boal inneholder mye som var nytt for meg. Her skaper Stene gode sammenhenger. Dagens mangfoldige arbeidsmåter og kompliserte postmoderne og postdramatiske fiksjonskontrakter i både teater og film kartlegger han på en klargjørende og spennende måte.

Det er synd Universitetsforlaget ikke har brukt flere ressurser på denne boka, fordi den kommer til å få en velfortjent plass på pensum rundt omkring. Jeg tipper at den blir stående i et par tiår som en sentral bok for alle som studerer eller er interessert i teater og film.



Constanze Becker som Medea, i regi av Michael Thalheimer, Schauspiel Frankfurt 2013.

Liten bok om stort tema

I sin bok om utviklingen av norsk scenekunst på 2000-tallet avgrensar Melanie Fieldseth seg til å omtale de godt etablerte.

Fri scenekunst i praksis – Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet

Melanie Fieldseth.
Norsk kulturråd, 2015

Den frie scenekunsten har etter hvert en lang historie i Norge. Fra gruppeteater og politisk revy på sytti-tallet, til tverrkunstneriske prosjekter i dag. I tillegg kommer dansekunsten, som har en særskilt og stor del av samme historie, fordi denne kunstformen ikke har vært representert i institusjonene i samme omfang som teater har. Melanie Fieldseths bok *Fri scenekunst i praksis* griper hele bildet.

Det er ingen enkel oppgave Fieldseth har gått løs på. Historien om den frie scenekunsten inneholder et høyt antall grupper og enkeltkunstnere. Et oppslagsverk ville være eneste relevante format om man skulle yte det hele full rettferdighet. Fieldseths ambisjon ligger ikke der. Bokens undertittel, *Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*, gjør en klar avgrensning – og denne



trer tydelig frem også etter hvert som man leser boken. Når det er snakk om det historiske bakteppet og organiseringsformer er det stort sett Grenland Friteater, Teater Nor og Ferske Scener som omtales. Så snart forfatteren omtaler det kunstneriske, er det andre navn som dukker opp, nemlig rekken av grupper som mottar støtte fra den såkalte basisfinansieringen i Norsk kulturråd.

Snirklete

Fieldseth bruker bokens innledning og mye av de første kapitlene til å avklare studiens metode og begrepsbruk. Begrepsavklaringen er helt klart nødvendig. *Gruppeteater, frigruppe, friteater, prosjekt, prosjektteater, teaterprosjekt, produksjonsenhet, kompani, frittstående kompani*; det er et mylder, og det er nok riktig at de i noen grad brukes om en annen. Dette får forfatteren ryddet opp i. Den metodiske avklaringen står derimot litt i veien for boken. Den er lang og snirklete, og i lesingen av resten av boken taper man den stadig mer av syne – den virker i noen grad unødvendig. Det meste av det Fieldseth skriver om kunne hun ha skrevet *uten* en slik

metode. Teksten er stort sett deskriptiv og kun i liten grad teoretiserende. I tillegg er forfatteren etterrettelig og ryddig i sin omgang med empirien. Nå er det jo en litt rar utgivelse dette: Dels en teatervitenskapelig oppstilling, dels en sosiologibasert feltstudie og utredning. Utgitt av Norsk kulturråd. Kanskje er det der den fortunne metodegjennomgangen kommer fra? Metodeavklaringer kunne med fordel ha funnet sted nderveis ved behov, gjerne i form av bunntekstplasserte noter. Da hadde forfatteren stått friere til å drøfte i hovedteksten. Fieldseths bok er imidlertid ikke så veldig drøftende. Den er for det meste rent deskriptiv. Det gjør den også noe tørr.

«Ingen underskog»

I et tilbakeblikk på de frie gruppens profesjonelle selvforståelse, gjør Fieldseth en viktig observasjon: «Vi er ikke bare en underskog for det 'egentlige' teatret», sier man under etableringen av Teatersentrum (nå Danse- og teatersentrum). Og det er riktig: De norske frie gruppene har i mye større grad representert et mangfold av unike og spesifikke estetikker enn de har vært å betrakte som et slags annenrangs «vanlig» teater. Dette står i motsetning til for eksempel britisk *fringe*, hvor mange lager helt vanlig, tradisjonelt teater, i tillegg til det som finnes fra før. Norske frigrupper har ofte vært sterkt profilerte, og ulike stilorienteringer og arbeidsmetoder har vært en viktig drivkraft. I forlengelsen av dette perspektivet kan man savne en betraktning om hvordan dette fortoner seg blant unge frigruppefolk i dag. Tilbudet om ulike scenekunstutdanninger, særlig i utøverfagene, er i dag mye større enn det var for bare et par tiår siden. Fører dette til at den frie scenekunsten går i retning av en *fringe*, der det frie feltet først og fremst blir et alternativt arbeidsmarked for stadig flere nyutdannede skuespillere og dansere, eller holder de yngste, mest nyetablerte gruppene fremdeles stand når det gjelder kunstnerisk nyskaping og spesifikk estetisk orientering? Boken gir oss ikke slike diskusjoner, og den sier heller ikke

AV KRISTIAN SELTUN





Utelatelsen av Verk Produksjoner fra den frie scenekunstens historie fremstår som pussig. Bilde fra *Ifigenia*, Verk Produksjoner 2006. Foto: Verk produksjoner

noe om hvilke de helt unge er, hvordan de tenker, hva de gjør og hvorfor de søker å etablere seg i det frie feltet.

Eldre og etablerte

Det er de godt etablerte gruppene som omtales i boken. De gruppene som gis en utførlig omtale og beskrivelse når det gjelder det kunstneriske er så å si uten unntak å finne på listen over de som mottar basisfinansiering fra Norsk kulturråd. I tillegg utgjør Baktruppen et sentralt eksempel. Med utgangspunkt i begrepet om en postdramatisk dramaturgi, er det interessant å se hvordan Fieldseth får så å si alle disse gruppene og kunstnerne, så forskjellige som de er, til å opptre i en felles verden, en felles tid, en felles tendens. Faren for at bildet er tilsvarende forenklet, er selvsagt snubblende nær. Gruppens kunstneriske uttrykk og praksis beskrives for det meste gjennom en analyse av deres virkemiddelbruk. Utøvtekniske tilnærminger får noe plass når det gjelder dansen, men man kan savne en tilsvarende behandling av skuespillernes/aktørens tilnærminger i de mer teaterrelaterte uttrykkene. Hvordan har skuespillerfaget blitt påvirket av den utviklingen Fieldseth beskriver? Det er et stort tema og en interessant diskusjon som forfatteren dessverre ikke tar opp. Ordet «spillestil» forekommer to ganger i hele boken. Dette ordet hadde kanskje

forekommet oftere om det ikke var for at Fieldseth har utelatt Verk Produksjoner fra listen over de omtalte. En utelattelse som fremstår som pussig. Det er forståelig at ikke alle kan nevnes og forfatteren tar flere forbehold som understreker dette. Et av dem kommer på side 100: «Det ble gjort et bevisst valg om å legge vekt på kunstnerskap og uttrykk som er toneangivende i kraft av å bringe noe særegent til scenekunsten eller på grunn av sin påvirkning på kunstartens utvikling over tid.» Det må være begredelig for Verk Produksjoner indirekte å lese seg til at de i følge forfatteren ikke passer til en slik beskrivelse. Av alle gruppene som mottar basisfinansiering er Verk Produksjoner den eneste som ikke nevnes.

Hvordan har skuespillerfaget blitt påvirket av den utviklingen Fieldseth beskriver?

For hvem?

Bokens siste kapittel er viet en beskrivelse av «strukturelle omgivelser for fri scenekunst». Dette er et nyttig kapittel for de som ikke vet hvordan feltet er innrettet. I god forvaltnings-

prosa gir Fieldseth her en presis og lett forståelig oversikt over ulike kunstneriske, økonomiske og programmeringsmessige kretsløp. Det er den beste og mest konsise beskrivelsen av de programmerende teatrene jeg så langt har lest.

Så kan en spørre seg: Hvilke lesere henvender denne boken seg til? For kunstnerne er det lite her som er nytt, annet enn at de kan få bekreftet at de tilhører et fellesskap som faktisk lar seg beskrive. Som deskriptivt grunnlag vil boken ha en viss akademisk verdi som referanse, men verken metodisk eller teoretisk bringer den noe nytt. For de som vil sette seg inn i hvordan den frie scenekunsten ser ut og hvordan den er organisert, for eksempel politikere, vil boken ha stor verdi, forutsatt at de kommer seg gjennom den forbeholdstunge metodeavklarende starten. Det er jeg redd mange ikke gjør.



Forfatter og scenekunstkonsulent i Kulturrådet, Melanie Fieldseth.

Russisk teaterarv

Kjell Helgheima tekstutvalg av Stanislavskij, Meyerhold og Evreinov, løfter i høy grad også fram røttene til vår egen teaterhistorie.

Realisme og teatralitet

Tekster av Stanislavskij, Meyerhold og Evreinov. Redigert, oversatt og med innledning av Kjell Helgheim. Solum 2015



Stanislavskij skriver at hans verker er et tilbud til ungdommen om å få del i noen erfaringer – dersom ungdommen da ikke vil «oppdage Amerika på nytt».

Kjell Helgheims bok *Realisme og teatralitet* er et utvalg tekster fra Stanislavskij, Meyerhold og Evreinov – og etter 600 sider er det klart at Amerika ettertrykkelig ble oppdaget i denne utålmodige, vanvittige, revolusjonære epoken av russisk teater. I høy grad er det også røttene til vår egen teaterhistorie Helgheim løfter fram med denne boka.

De siste 20 årene bygger fagplanene for både regi- og skuespillerfaget ved Statens Teaterhøgskole (KHiO) på Meyerhold og Stanislavskij, det innflytelsesrike norske Studioteatret satt under krigen bak blendingsgardinene og studerte *Skuespillerens arbeide med seg selv*, men

også mellomkrigstiden i Norge er preget av inspirasjon fra Russland. Meyerholds ideer om teater for folket smittet Norge 50 år senere – det norske Tramteatret erklærer for eksempel sin historiske kontekst idet de kaller seg opp etter de russiske Arbeiderungdommens Teater fra denne epoken (Teatr RAbotszej Molodjozji – TRAM).

Det er prisverdig at Helgheim løfter fram den russiske teaterhistorien. Den er en avgjørende del også av Vestens teaterhistorie. Historieløshet er ikke frihet, påpeker Stanislavskij. Kanskje hadde større kunnskap om denne epoken hjulpet oss over noen unødvendige etapper i våre hjemlige diskusjoner om alt fra tekstens plass i teatret til regissørens rolle til unge skuespilleres diksjon. Det meste av dette var nemlig grundig oppe til debatt rett før og etter den russiske revolusjon. Teater er øyeblikkets kunst, men historieløshet får oss til å gå i ring. For å si det med Meyerhold:

«... jeg må minne om at livet er kort, hvis man gjentar seg selv, blir det veldig mye som man aldri får tid til å gjøre.»



Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938)

Stanislavskij: friskt og relevant

Av de tre profilene Helgheim har valgt å oversette, er Stanislavskij den med størst litterær produksjon. Å lese Stanislavskijs kan være utmattende, selv var jeg mildt sagt lei av den naive studenten og den allvitende læreren da jeg forrige gang forsøkte å pløye meg gjennom hans samlede verker. Denne gangen fikk jeg et helt annet inntrykk av friskhet og faglig relevans. Kanskje Helgheims utvalg og språk var det som skulle til? Som Helgheim selv skriver i forordet, blir en slått av «deres entusiasme og iver, den enorme arbeidsinnsatsen og den imponerende allsidigheten». For Stanislavskijs del blir en også imponert over hans evne til å nyttiggjøre seg kritikk. Den berømte konflikten mellom Meyerhold og Stanislavskij synes for dem begge å ha vært fruktbar, begge utvikler seg i dette merkelige samspillet, og det er rørende at Meyerholds siste regioppgave før han ble henrettet, var å fullføre oppsetningen *Rigoletto*, som Stanislavskij døde fra.





Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940)



Nikolaj Evreinov (1879 – 1953)

Meyerhold: Historisk og tankevekkende

Mens Stanislavskij fortsatt føles som levende faglig påfyll, oppleves utvalget av Meyerholds skrifter mer som tankevekkende historiske dokument. Det er åpenbart at Meyerhold har banet vei for forståelsen av sjanger, og at den moderne regikunsten står i dyp gjeld til hans mange og motsetningsfylte eksperimenter. Helgheims utvalgte skrifter utdyper dette, men er likevel mest et innblikk i en tid med skarpe fronter, både i teatret og politikken. Meyerholds periode som bolsjevik er like engasjert som hans mange andre ulike retninger. I 1929 foreleser han: «Teatret skal bearbeide tilskueren på en slik måte at han i løpet av forestillingen utvikler en fast vilje til å kjempe for å overvinne sine egne tilbøyeligheter til latskap, dagdrømmeri, hysteri, erotomani og håpløshet. (...) på Kunstner-teatret er den førrevolusjonære livsledens teater fortsatt ikke dødt. I dette teatret finnes fortsatt basillene fra den degenererte intelligentsia, (der) finnes intet av den energiske optimismen

som vår tids publikum har behov for.» Dette kan virke fjernt i vår tid, men Meyerholds ideer om folketeatret fikk stor påvirkning i hele Europa.

Evreinov: Kuriositet og foregangsman

Helgheim siste «profil», Nikolaj Evreinov, var en ny for meg. Helgheim begrunner hans betydning: «Med sine inngående beskrivelser av teatret i livet foregriper Evreinov et forskningsområde som skulle bli svært aktuelt på 1960- og 70-tallet i forbindelse med det utvidede teaterbegrepet knyttet til sosiologens teatermodell og etableringen av *Performance studies*...» Også Evreinov underbygger altså følelsen av at «Amerika er oppdaget» av russerne i denne perioden. Etter 125 sider med innstendig bevisførsel for den

gamle sannheten om at «all verden er en scene» og med eksempler på at også dyr og planter er skuespillere, begynte jeg likevel å lure på hvor Evreinov vil med alt dette. For meg forble han en kuriositet med sitt enkle spørsmål: «Hvis vårt liv er et teater, burde vi ikke da prøve å lage godt teater?»

Helgheim har gjort et imponerende arbeid, både med utvalget av tekster og et omfattende og kunnskapsrikt noteverk. Han nevner i sin fine innledning noen viktige arvtakere i generasjonen etter Stanislavskij og Meyerhold. Solum forlag gjør en nyttig innsats dersom de lar Helgheim også oversette sentrale tekster av Vakhtangov, Maria Knebel, Tovstonogov. Ljubimov og Efros. Med det vil de bidra til å hindre «missing link» i vår tradisjon etter de mer kjente regipionerene.

Også Evreinov underbygger altså følelsen av at «Amerika er oppdaget» av russerne i denne perioden.

Eim av stappfull gymsal

Bredt anlagt antologi som kommer i mål som dokumentasjon av Scenekunstbrukets arbeid, men som tydelig roper etter mer synliggjøring av scenekunsten for barn og unge.

Scenekunsten og de unge

En antologi fra Scenekunstbruket.
Sidsel Graffer, fagredaktør og
Ådne Sekkelsten, redaktør.
Vidarforlaget 2014

Mange spørsmål dukker opp i møtet med denne antologien: Legges det virkelig opp til samtale? Stilles det spørsmål ved praksis? Provoseres det? Er dette en skrytebok med flotte bilder og frisk design? Etter endt lesning blir svaret ja. Boka peker i alle retninger. Her er det mange gode og solide akademiske tekster, det er ren dokumentasjon av Scenekunstbruket og det er fine anekdotiske innsmett fra kunstnerne sjøl. Anledningen for boka er at Norsk Scenekunstbruk, som er den største landsdekkende formidleren av scenekunst for aldersgruppen 0-20 år, er blitt 20 år. Scenekunstbruket er den nasjonale aktøren for scenekunst i Den kulturelle skolesekken.



Kunst og skole

Et fellestrekk ved tekstene i boka er at de jobber ut fra et blikk på det didaktiske og det heteronome. Et interessant poeng er at det ikke bare er for Scenekunstbruket at dette er honnørord, men også for skolen. Tilfeldig? Kanskje. Det Bourdieuinspirerte begrepet *heteronom kunst* står i kontrast til den *autonome* kunsten. Redaktørene Sidsel Graffer og Ådne Sekkelsten forklarer heteronom kunst som verk som på ulike måter undersøker sin institusjonelle, arkitektoniske, sosiale og mediale kontekst, og derigjennom også undersøker og eventuelt endrer sine verksegenskaper og publikums status som betrakter fra utsiden til deltaker. Det didaktiske kan, som Annette Therese Pettersen skriver i sin tekst «Integrert didaktikk – et utvidet dramaturgibegrep», i sin enkleste form bety «undervisningens og læringens teori og praksis». Nettopp det heteronome er aktuelt i den pedagogikken og fagdi-

daktikken som dagens lærerstudenter møter. Borte er idealet om læreren som står foran elevene sine breiddfull av kunnskap som han skal fylle elevene med som om de var tomme kar. Det oppmuntres til en så variert undervisning som mulig der elevene i størst mulig grad er nettopp deltakere og ikke betraktere fra utsiden. Slik kan vi si at de intensjonene som disse tekstene fra Scenekunstbruket presenterer, går i møte med det rådende syn i dagens pedagogikk og didaktikk.

Makta og pengene

Den brede og fyldige dokumentasjonen av Norsk Scenekunstbruk signaliserer at dette er blitt en stor og viktig institusjon med betydelig makt over det som formidles av scenekunst til barn og unge over hele landet. Scenekunstbruket står her som noe naturgitt – støtt som fjell. Få av tekstene er kritiske til institusjonen. Den teksten som kommer med mest kritiske innspill er kanskje Siren Leirvåg og Sigrild Røysengs tekst «I spenningsfeltet mellom Tro og Viten – Den kulturelle skolesekken og evalueringsmetoder». Her diskuterer de Den kulturelle skolesekken og kulturpolitikken godhetsregime. Jeg savner stemmer i denne publikasjonen som kanskje virkelig er kritiske til en utstrakt bruk av midler til scenekunst for barn og unge gjennom Den kulturelle skolesekken og som er ansvarlige for en videreføring og utvikling av dette feltet. Det er ikke lenge siden Den kulturelle spaserstokken var i fare for å bli radert vekk. Hvor er tekstene fra kulturminister Thorhild Widvey og kunnskapsminister Thorbjørn Røe Isaksen?

At scenekunst for barn og unge er knyttet til penger er gammelt nytt, selv om det skurrer i idealistiske kunstnerører. Frie grupper har lenge før Scenekunstbruket var en realitet, finansiert sin virksomhet gjennom å spille for barn og unge. Anne Helgesen går i sin tekst, «Norsk barneteaters habitus», gjennom teaterhistorien. Hun påpeker blant annet den store økonomiske betydningen de store juleforestillingene





Amund Sjølie Sveen i *Sound of Freedom*, som blir beskrevet som «musikk på liv og død».

rettet mot barn historisk har hatt for institusjonsteatrene.

Noen av de korte kunstnertekstene i boka er befriende ærlige. Amund Sjølie Sveen skriver: «Jeg har i utgangspunktet aldri vært spesielt interessert i å lage kunst for barn og unge. Det at jeg etter hvert har laget en hel del kunst for barn og unge, må sies å være et vellykket produkt av en tydelig offentlig satsing. Staten har lagt penger i potten, og kunstneren – jeg – har gjort som Staten har ønsket. Og det er jeg strålende fornøyd med.»

Den lydige kunstneren

At kunstnerne hadde lavere reallønnsvekst enn folk flest mellom 2006 og 2013 har vi nettopp fått bekreftet gjennom rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Selve mandatet for denne rapporten var: «styrke næringspotensialet og etterspørselsperspektivet for kunstnere». Boka om Scenekunstbruket dreier også rundt dette – på godt og vondt. Boka viser til et oppkomme av forskjellige heteronymer og didaktiske kunstopplevelser for barn og unge og boka viser til kunstnere, som Amund Sjølie Sveen, som

mykt blir dyttet inn i rolla som kunstprodusent for de unge.

Heteronome kunstformer brer om seg, skriver Kristin Bjørn i teksten «Produksjonsstrukturer som kunstneriske virkemiddel». Hun beskriver flere prosjekter der det jobbes med relasjonell kunst i DKS-regi. Niels Lehman løfter også fram det heteronome og didaktiske når han skriver om det han kaller «andenhets erfaringer» som brukes i barne- og ungdomsprojekter for å utvide barns estetiske erfaring. Disse relasjonelle prosjektene viser til en kunstpraksis som ligger langt fra Nationaltheatrets *Reisen til Julestjernen*.

Synligheten

Et viktig punkt boka til Scenekunstbruket berører er behovet for en offentlig samtale om scenekunst for barn og unge. Det spilles utallige forestillinger rundt omkring i klasserom og gymsaler og det gjøres massevis av relasjonelle kunstprosjekter med barn og unge av profesjonelle scekunstnere hele tiden. Men dette vises ikke, eller vises i svært liten grad. Forestillinger og prosjekter blir ikke anmeldt, ikke kommentert eller kriti-

sert. Det finnes eksempler på at barn har vært utsatt for scenekunst som har gjort at de aldri mer ønsker å la seg bli utsatt for scenekunst igjen – scenekunst av så dårlig kvalitet at den aldri skulle ha blitt vist – det motsatte er heldigvis det vanligste – det at de unge har fått en positiv erfaring. Poenget er at scenekunsten for barn og unge må utsettes for profesjonell – og gjerne annen kritikk. Chris Erichsen skriver i sin tekst i boka at scenekunst.no anmelder mye av denne scenekunsten og det er vel og bra, men det er kanskje ikke først og fremst i fagtidsskrift – slik som dette tidsskriftet – og nettsider som scenekunst.no at denne kritikken bør være mest synlig, men i media for øvrig – de steden det brede laget av unge og foreldrene deres oppsøker – dagsavisene, nettavisene, tv og radio.

Det ambisiøse prosjektet til Scenekunstbruket er i første omgang vellykka, vi får håpe den inspirerer til viktige samtaler og synliggjøring av scenekunst for barn og unge. En smått sjarmerende fuktig eim av fullstappa gymsal og skoleteater forfølger meg etter at boka er lest og lukket.

SVERIGE

NYA BERÄTTARE VILL UNDVIKA STEREOTYPER



Whitefacing i forestillingen *X* på Unga Klara. Medvirkende: Ardalan Esmaili, Nidhal Fares, Maria Salah, Hanna Edh, Evin Ahmad, Pablo Leiva Wenger, Isabel Reboia, Jeff Lindström, Bianca Cruzeiro, Klas Lagerlund, David Arnesen, Angelika Prick, Malou Zilliacus. Foto: Marguerite Seger.

(STOCKHOLM): SCENKONSTENS NYA BERÄTTARE ÄR PÅ VÄG IN PÅ DE SVENSKA TEATERINSTITUTIONERNA. EFTER GENUSVÅGEN HAR ETNICITETSPROBLEMATIKEN TAGIT ÖVER, MEN DET ÄR EN BIT KVAR TILL ATT EN SKÅDESPELARES HUDFÄRG SAKNAR BETYDELSE FÖR VILKEN ROLL DENNE GESTALTAR.



För snart tio år sedan skakade pjäsen *Invasion!* om den homogena svenska teatervärlden där hudfärgen är företrädesvis vit. Så kallad blattesvenska hördes för första gången på en svensk institutions-teater. Andra generationens invandrare stod på scenen och berättade hur det var att växa upp i ett land där de sågs som främlingar. Sedan dess har temat fått allt mera plats på de stora scenerna.

Försiktigt på väg åt rätt håll, säger de flesta teaterkännare, men hindren är fortfarande många innan personer med utländsk bakgrund representeras på ett sätt så att det speglar sammansättningen av befolkningen. Etnicitet och rasism är ämnen som kommit i förgrunden på svenska teaterscener, bland pjäserna kan nämnas *X* på Unga Klara i Stockholm om rasism i Sverige med början hos Drottningens Kristina på 1600-talet och fram till idag med texter av bland andra Erik Uddenberg, *Mariken brinner* på Ung Scen Öst i Linköping om upploppen i Husby 2013 med texter av bland andra Barakat B. Ghebrehawariatoch den kommande *Vad är det som händer?* om diskrimineringens anatomi som produceras på Riksteatern.

Nästa generation

Jonas Hassen Khemiri, som skrev den flyktingpolitiska *Invasion!*, och pjäsens regissör Farnaz Arbabi tillhör numera veteranerna. Bakom dem håller en ny generation med nya berättelser på att formas. Johannes Anyuru 36 år, Alejandro Leiva Wenger 39 och Alex Haridi 36 är några av de som nått de stora scenerna och filmen. Andra är Nils Poletti, 33, på Turteatern i Stockholm, Erik Holmström, 34, på Malmö Dockteater, och Nasim Aghili, 35, på Ung Scen Öst i Linköping. Alla följer de spåren bakåt ända till 1970-talet då banbrytare som Oktoberteatern i Södertälje, Peter Os-



AV FREDRIK SÖDERLING

karson och Folkteatern i Gävle såväl som Suzanne Osten i Stockholm betydde massor för att få fram normbrytande teaterkonst.

I dag är det mer okej att tala «blatte-svenska» på en svensk teaterscen. Tills nu har sociolekten åtföljts av skildringar av utanförskap och underläge, gärna från Husby, Bergsjön eller Rosengård. Mindre accepterat har det varit att exempelvis en svart skådespelare tilldelas rollen som en lyckad, välmående och i samhället på alla sätt välintegrerad medborgare, roller där skådespelarens hudfärg ignoreras.

Publiken hänger med

Men förändringens vindar har börjat blåsa. Astrid Assefa, med en karriär bakom sig sedan 1960-talet, regisserade tidigare i år *True Colors* om hur klass och rasism ställer den första förälskelsen mot kärleken till en mamma, på Ung Scen Öst i Linköping. Hon har på grund av sin hudfärg fått kämpa mot fördomar och välkomnar med hela sitt hjärta de unga berättare som nu tar plats och att utvecklingen går mot en större inkludering.

– I det stora hela ser jag detta som en liten förändring åt det bättre, säger Astrid Assefa, men påminner i samma andetag om att det fortfarande finns helvita teaterskolor, teatrar och ensembler. Problemet här är inte publiken – den tar till sig den överenskommelse som sluts vid teaterbesöket. Ingen protesterar om Astrid Lindgren spelas av en svart äldre man, som i PoptatoPotatos *Sedlar*, eller Ingmar Bergman gestaltas av en vit kvinna och Greta Garbo av en svart kvinna. Nej, det är vi på teatern som är konservativa, säger Astrid Assefa.

Segregerad scenkonst

I teaterns självbild ingår öppenhet, progressivet och humanism. Därför kan man lätt inbilla sig att den ligger i framkant i frågor som identitet och etnicitet. Men statistik från flera håll, bland an-

nat Statistiska Centralbyrån och en ny undersökning gjord av Myndigheten för Kulturanalys, visar att kraven på representativitet tillgodoses mycket bättre på andra samhällsområden än inom scenkonsten. Farnaz Arbabi, precis som Astrid Assefa glad över de nya teaterberättarna, ser en annan fara.

– Nästa generation är redan på väg in på institutionerna och kommer att kunna driva utvecklingen snabbare. Men risken finns att teatern blir irrelevant om den inte förnyar sitt publikunderlag. Mångfaldsprojekt tenderar att bli engångshändelser. Ny publik kommer när teatern speglar dagens samhälle, men utan att förändringen är förankrad i teaterns hela verksamhet är man nästa säsong tillbaka i samma gamla pjäser med helvit ensemble, säger Farnaz Arbabi.

En femtedel av de som bor i Sverige har utländsk bakgrund, vilket är mer än dubbelt så stor andel jämfört med de

som syns på teaterscenerna. Varför går det trögt för majoritetssamhället att förstå viken av alternativa Sverigebilder?

– Vi vill alla att vårt samhälle ska vara det bästa. Många lever i tron att det inte existerar strukturell rasism i Sverige, utan att det handlar om enskilda individer som har dåliga värderingar. Många har svårt att tänka sig en myndighet, ett rättsväsende, en poliskår som behandlar medborgarna olika. Ingen vill att det ska vara såhär och för en person som aldrig blivit diskriminerad är det svårt att förstå att det kan ske – vi lever väl i en demokrati? Att inse att människor faktiskt inte får samma rättvisa bedömning av de institutioner som ska hjälpa alla medborgare är en skrämmande tanke, säger Farnaz Arbabi.

Viljan till förändring finns på teatern, men modet saknas ibland. Ändå utför flera institutionsteatrar ett ambitiöst mångfaldsarbete. På Malmö stadsteater exempelvis är ledningen fullt medveten om att det talas 192 språk i

staden och låter därför ofta en och samma pjäs spelas på flera olika språk. I år har ryska, serbiska, bosniska och kurdiska skådespelare anlitats.

Andra utmaningar

Även public service har uppdraget att spegla Sverige, och utmaningarna på Sveriges Televisions dramaavdelning är mera krävande än för några år sedan. SVT Drama är en integrerad aktör i Sverige, vilket betyder att skådespelare, manusförfattare, regissörer med flera används flitigt i både film, tv och på scen.

– Skulle vi ha gjort *Äkta människor* för tio år sedan hade rolltillsättningen sett ut på ett annat sätt. Numera har vi en ökad bredd vad gäller etnicitet och vi söker aktivt efter berättarröster med annan bakgrund. Vi letar inte i första hand efter historier om sådant som utanförskap och diskriminering utan fokuserar på bra berättelser med mångfaldsperspektivet integrerat, till exempel förra vårens serie *Blå ögon* som innehöll en högerextremistisk Sverigebild, säger Christian Wikander, chef på SVT Drama

Stockholms stadsteaters relativt färska chef Anna Takanen har lovat att på allvar ta itu med mångfaldsfrågorna. Men i stort har både scenkonsten, tv-dramatiken och filmen alltså lång väg kvar att gå innan alla grupper kan känna sig representerade.

Ett tecken på att mångfaldsperspektivet börjar integreras och fördjupas är att motsidan också vässar sina knivar. Där tidigare antifeminister och främlingsfientliga spydde invektiv i sociala medier, märks nu på tidningarnas debattsidor att intellektuella känner sig provocerade av identitetsdebatten.

– Förändringar föder tyvärr samtidigt ett starkare motstånd mot förändring. Ju långsammare den går desto fler talanger missar vi på vägen. Jag längtar efter att sätta upp klassiker och anställa folk oavsett ursprung. Inte som idag när vita arbetsgivare säger «människor» men menar vita, och andra med annan hudfärg anställs utifrån sitt utseende, säger Astrid Assefa.

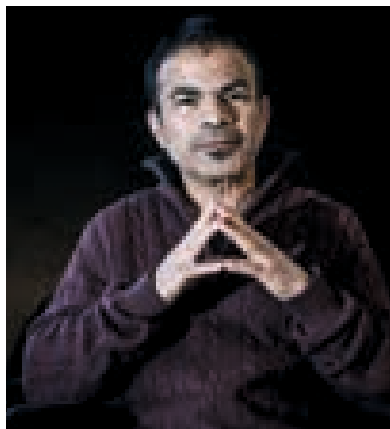
RISKEN FINNS AT TEATERN BLIR IRRELEVANT

TRE FRÅGOR

1) VILKEN BILD AV SVERIGE TYCKER DU SAKNAS I SCENKONSTEN?

2) VILKET SVERIGE VILL DU BERÄTTA OM?

3) VILKEN SYN HAR DU PÅ UTVECKLINGEN MOT MÅNGFALD OCH INKLUDERING?



Karim Rashed

Karim Rashed, skådespelare på Malmö stadsteater, nu även dramatiker där med höstpremiär på pjäsen I came to see you om en välintegrerad immigrant som ändå längtar till en annan plats.

1) Jag saknar känslan av att det multikulturella är en självklarhet, att det inte behöver förknippas med integration. Problemet är att medier och kultur ständigt förmedlar vita människors historier och i alla dessa historier spelar invandrarna rollen som onda eller offer.

2) Jag vill berätta om det land där alla kan lyckas, där det inte spelar någon roll vilken nationalitet du har. Sverige är en potentiell scen och på denna scen får vem som helst ta plats bara den har mod och talang. Det är det Sverige jag är stolt över.

3) Kulturen skall skildra vårt liv, inte vår identitet. Att vi skall våga tala om allt, tala om islamfobi, den religiösa och ideologiska extremismen och vishetens hyckleri. Kulturen kan inte ägas av någon, Ibsen och Strindberg tillhör mig lika stark som Tusen och en natt och den arabiska poeten Al-Mutanabbi.



Ninne Olsson

Ninne Olsson, sedan många år konstnärlig ledare för Oktoberteatern i Södertälje, föregångare till andra teaterkollektiv. Publikarbete är en viktig del av verksamheten.

1) Den som svarar på den större frågan hur vi ska leva i framtiden. Tillsammans eller varje grupp för sig? Vi gör teater i en kommun där kulturerna lever sida vid sida – i skilda världar oftast. Syrianerna värnar om sin kultur och är inte så överdrivet intresserade av att öppna dörren till det svenska. Vi svenskar har å vår sida främlingsrädslan vibrerande bakom radhushäckarna.

2) Det stadium där de nya berättelserna endast består i rapporter från ett utanförskap är vi förbi. De finns, de är viktiga, men vi har dem redan i vårt blodomlopp. Det viktiga nu är att «svennar» och «blattar» hör varandras historier och utifrån det tillsammans skapar något nytt.

3) Diskussionen om etnicitet är i mångt och mycket samma diskussion som vi hade på 1970-talet, fast då var det arbetarklassen som skulle upp på scenen.



Dimen Abdulla

Dimen Abdulla, nyutexaminerad dramatiker från Stockholms Dramatiska Högskola har skrivit monologen På alla fyra spelad på Stockholms stadsteaters Kilen. I höst sätts hennes pjäs nomnomnom upp på Unga Dramaten.

- 1) Mycket större nyanser, mediernas svartvita rapportering förlorar alla på. Vill vi spegla samhället måste vi fundera på hur vi bäst gör det. Det räcker inte att påstå att en pjäs är feministisk eller anti-rasistisk och tro att man därmed åstadkommit något slags förändring.
- 2) Som kvinna och rasifierad förväntas jag skriva om vissa saker. Så när jag skrev *På alla fyra* var jag tvungen att eliminera allt som fick publiken att placera huvudpersonen i ett fack. Medvetet utelämnade jag hennes bakgrund för att inte mata publiken med deras förutfattade meningar.
- 3) Det som hänt är att grupper av rasifierade möts och diskuterar. De är inte längre i underläge, de har kunskap, de har utbildning. Från att ha spelat kriminella och offer för hederskultur, får de rasifierade nu ofta vara politiskt korrekta kroppar på scen.



Freja Hallberg

Freja Hallberg, teaterchef och en av fem konstnärliga ledare i frigruppen PotatoPotato i Malmö. Senaste pjäsen var Sedlar där till exempel författaren Asrtid Lindgren spelades av en svart manlig skådespelare.

- 1) Jag vill se mera nyskrivet på teater-scenerna. I Sverige och Norden skiljer vi oss från andra europeiska länder i att vi är så förtjusta i klassiker. Det gäller både institutionsteatrar och fria grupper.
- 2) Det har varit många föreställningar om rasism på sistone. Många av dem berättar om hur den eller den rika figuren diskriminerat andra. Det tenderar att bli historier om de som diskriminerar i stället för att helt enkelt ta fram berättelsen om den som raderats ur historieböckerna, visa vad den personen faktiskt gjorde.
- 3) Det har blivit mindre homogent på scenerna och på skolor. Men det är lång väg att gå. Vi som liten teatergrupp kan bara visa vägen. I vår föreställning *Sedlar*, som handlar om vad som är viktigt i livet, kommenteras inte att vissa skådespelare är svarta.



America Vera-Zavala

America Vera-Zavala, dramatiker och författare vars pjäs Rött kort om en papperslös pojke var uttagen till årets scenkonstbiennial. I augusti har monologen Sara, Sara, Sara om författaren Sara Lidman premiär på Stockholms stadsteater.

- 1) Jag saknar andra kroppar och andra ansikten på scen. Jag följde bruksorten Norrsundet under tre år, och på Botkyrka *communityteater* gjorde vi sedan en pjäs om arbetslösa bruksarbetare. Att se de här arbetarkropparna på scen var en kontrast till det man brukar. Jag kan längta efter en arbetarklasskropp och efter flera gamla kroppar.
- 2) Både migrationsfrågan och etnicitetsfrågan har återkommit i mitt författarskap. *Rött kort* har ett tema som snarare väljer mig att jag väljer det. Politik är min livslust och min livsluft.
- 3) Teatern är en otrolig kraft. Problemet med institutionerna är till viss del att vita män sitter och styr, så upptagna med att vara just vita män. Men även på teatrar med kvinnliga teaterchefer är kvinnoroller på scen rättså traditionella.

DE NYA LIVAR UPP OCH KOMPLICERAR TEATERDEBATTEN

De nya rösterna inom svensk teater kommer inte bara med nya berättelser och perspektiv utan också med en annan angelägenhetsgrad, med på skinnet och i själen svidande egna upplevelser av diskriminering och utanförskap, krig, förluster och flykt. Och, för den delen, med en enorm optimism och glödande förhoppningar om att det ska gå att förändra världen.

På många sätt liknar deras intåg och teaterns beredvillighet att anamma de nya energierna den politiska teaterns uppsving på 1960- och 70-talen. Men idag är inte klassamhället måltavlan utan rastiska strukturer och tänkesätt. Nu kommer skådespelare, regissörer och dramatiker med rötter på alla håll i världen. De är ambitiösa och välutbildade, rustade med genusvetenskap och hbtq-debatt, personlig postkolonial erfarenhet och avancerade omvärldsanalyser. De rör sig fritt mellan välfärdslandets självvironiska satir, socioekonomiska maktanalyser och världens värsta konflikt- och plågohårdar.

Och de är på teatern, det vill säga här och nu. «Känn på mitt hår» säger en av skådespelarna i Farnaz Arbabis *X* till publiken: «minst en gång om dan ber någon att få göra det...». De visar den rasistiska makten i ett oskyldigt litet ord som «vi» och påpekar att inte vem som helst kan gå och köpa sig ett hudfärgat plåster.

Jonas Hassen Khemiri smittar sin publik med paranoia hos den mörkhåriga unge man som hör polissirener närma sig. Farnaz Arbabi testar vem som får representera vem på teatern – om Nina i *Måsen* spelas av en arabisk skådespelerska, varför tror kritiken då (jag gjorde själv det) att Arbabi läser Tjechov genom en hedersproblematik? Och i salongen: efter årtioneden av arbete har Oktoberteatern i Södertälje nu en fast publik från flera håll i världen, som känner sig sedd och tilltalad på teatern.

Vem får säga vad?

Med framgångarna följer debatterna. Om «appropriering»: när rapartisten Jason Diakité (Timbuktu) i ett tal mot rasism 2013 höll upp sitt svenska pass, fick han stöd av andra artister, som också höll upp sina pass inför kameran under hashtagen «Jag är Jason». Men var det solidariskt att de som inte själva var drabbade av rasismen gjorde så, eller var det bara ännu ett uttryck för paternalism?

Om «rasifiering» – processen att tillskriva människor rastillhörighet på grund av några kroppsliga egenskaper. Och om det tänjbara, föränderliga maktbegreppet «vit».

De nya rösterna vill inte assimileras och gömmas undan. De vill spräcka och sopa bort normerna som utesluter dem. Det skapar friktion i kulturdebat-

ten. Särskilt approprieringsfrågan är knivig för scenkonsten, som har övertagandet av andras villkor och jag som sitt arbetsredskap. (Läs Leif Zern «Teater är att kunna byta skepnad» DN 5/1 2015.)

«De nyas» välgrundade känslighet för mer outtalade former av rasism inbyggda i språk, kultur och sociala strukturer retar en del. Och det är lätt att trots goda avsikter göra fel, vilket konstnären Stina Wirsén fick erfara när hennes barnbok om *Lilla hjärtat* bannlystes eftersom figuren med sitt svarta ansikte och sina vita läppar liknar en pickaninny, karikatyren av ett svart barn, och alltså ingår i en rasistisk tradition.

Också genusdebatten är en het potatis. Den radikala debattören Kajsa Ekis Ekman skrev «han» och inte «hen» om en transkvinna och fick lida spe för det.

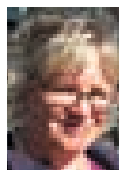
Varför blir vissa så så arga?

Det är sådant debattörer som Karl Ove Knausgård och Stig Larsson, Marcus Birro med flera anför när de talar om det «politiskt korrekta» Sverige och «åsiktsskorridoren». (Knausgård/Larsson känner sig dessutom chikanerade av litteraturprofessorn och feministen Ebba Witt Brattström för hennes kritik av deras i böcker beskrivna sexuella intresse för mycket unga flickor.)

Mycket av deras upprördhet kan man nog ta med ro, och inordna i en lång tradition av privilegieförsvär. Knausgård är inte mer framsynt när han talar om «cyklopernas land» än den Thomas Buddenbrook som på 1860-talet röstade emot invalet av en fiskhandlanson (medelklass!) i den Lübeckska senaten.

Världen förändras. Att några tycker det går för fort eller åt fel håll är inte ovanligt. Diskussion är bra och skärper argumenten på bägge sidor. Problemet med Knausgård, Birro med flera är inte att de protesterar, utan att de samtidigt förbehållslöst inordnar sig i den reaktionära och främlingsfientliga opinion som nu gör sig bred på så många håll i Europa.

(Ingegärd Waaranperä er teaterkritiker i Dagens Nyheter).



(GÖTEBORG): HUR NÄRA SANNINGEN KAN TEATERN KOMMA? OCH VEMS SANNING ÄR DET SOM SKILDRAS PÅ SCEN? FRIDA RÖHL, KONSTNÄRLIG LEDARE FÖR FOLKTEATERN I GÖTEBORG, HAR UNDERSÖKT DETTA SVÅRFÅNGADE BEGREPP TILLSAMMANS MED HELA TEATERN – I SANN GRUPPTEATERANDA.

EN SANN LÖGN

Det går en våg av dokumentärt baserad teater på svenska scener just nu. Ett slags journalistisk teater som bygger på intervjuer med allmänheten, på sociologiska undersökningar etcetera. Det tycks finnas en längtan efter verklighet idag. Frida Röhl har länge varit lockad av att utforska gränsen mellan det verkliga och det fiktiva.

– Jag tror att allt som jag någonsin har gjort relaterar till verklighet och fiktion, för det har alltid intresserat mig.

Våren 2014 tillträdde hon på Folkteatern i Göteborg, efter att under tio år ha lett frigruppen Teater Tribunalen, vars uppsättningar genom åren har klingat av en tydligt politisk och samhällsengagerad underton. Om det är något jag förknippar Frida Röhl med är det just ett väl förankrat politiskt engagemang i det hon gör, tillsammans med en vilja att vrida och vända på de ämnen hon undersöker, visa på det komplexa – allt kombinerat med

en konstnärlig frimodighet.

Hennes första egna projekt efter tillträdet på Folkteatern – *Sanning c/o Folkteatern* – problematiserar begreppet sanning. Vems sanning är det egentligen en ensemble berättar när den uttrycker att den säger som det är? Hur sann kan teater, som i grunden alltid också bär på ett lager av fiktion och representation, bli?

– Jag ville sätta teatern i relation till människor utanför teatervärlden. Jag var inte så intresserad av att göra ett socialt projekt och fråga folk hur de mår, eller hur det är att växa upp på en viss plats, utan jag ville höra vad de tycker teater ska handla om och ha en dialog om konstformen.

I stort sett alla som Folkteatern frågade hade en åsikt om detta.

– Det är glädjande att se att så många människor, som inte själva håller på med teater, vill något med teaterkonsten. Det är egentligen en intressantare ingång till vad teaterns roll i samhället ska vara, att fråga allmän-

heten vad de faktiskt vill se, istället för: Varför går du inte på teater?

Söker dialog

På senare år har Frida Röhl intresserat sig för hur vi, rent bokstavligt, arbetar med teater i Sverige. Hur processerna ser ut. Och varför vi talar så lite om dem.

– Jag tror att om man vill hitta nya former för teaterföreställningar, eller förändra teaterformen i stort, är det processerna man ska rikta in sig på. Det är där det intressanta händer. Och vi behöver släppa in publiken i dessa processer, på ett tidigare stadium än normalt.

Följaktligen har de också tagit in provpublik i det här projektet, och haft öppna repetitioner.

– Det är något som jag skulle vilja utveckla mycket mer. Att försöka hitta ett gemensamt ägande av den föreställning vi gör och ha modet att vara i dialog med publiken. Jag tror att framför allt vuxenteatern i Sverige behöver hit-





Zardasht Rad och Daniel Dahlin i *Incident*.

ta ett sätt att rikta sig mer utåt. Tittar man på barn- och ungdomsscenerna jobbar de mycket oftare på det här sättet. De ställer frågor till publiken, tar in referensgrupper...

Med *Sanning clo Folkteatern* upprättade Frida Röhl en plattform och en relation med göteborgarna, men hon ville också nå en grupp teateranda inom teaterhuset. Folkteatern är, enligt henne, tillräckligt liten för att alla ska kunna vara med i de konstnärliga samtalen och tillräckligt stor för att kunna göra intressanta projekt.

– Grupp teater är mitt ideal, i synnerhet som jag nu leder en folkteater. Det måste finnas ett slags kollektivt av-sändarskap i det vi gör.

Ja, teater är i grunden en kollektiv konstform, där även publiken är delaktig, och detta är också Frida Röhl's utgångspunkt som regissör.

– GRUPPTEATER ÄR MITT IDEAL. DET MÅSTE FINNAS ETT SLAGS KOLLEKTIVT AV-SÄNDARSKAP I DET VI GÖR.

– Ibland upplever jag att det enbart är en eller två personer som skapar en uppsättning, resten är hantlangare. Och det kommer från en genikult kring exempelvis stora regissörer, som ofta hyllas och överskattas idag. De gör många gånger en teater som blir intern och nästan enbart intressant för teaternördar. Jag längtar efter ett tilltal som bygger på gemensamt skapande.

Hon är inte ute efter att upplösa de olika yrkesrollerna men hon vill att alla ska vara inkluderade i det konstnärliga samtalet, oavsett

funktion på teatern.

– I grunden tycker jag att teatern behöver hitta tillbaka till sig själv – vilka är vi som gör det här och varför? Att fråga sig vad vi berättar och ur vems perspektiv, det tycker jag också ligger i sanningsbegreppet. Finns det en sanning överhuvudtaget? Det är in-

Charlotte Trulsen, Sanna Hultman, Lycke Claesson, Elisabeth Göransson och Jonas Sjöqvist i *Variations*.

tressant att undersöka, både filosofiskt, politiskt och konstnärligt.

I Sanningsprojektet har de alla arbetat med workshops, där de gemensamt har spånat fram idéer kring exempelvis scenrummet.

– På sikt tror jag att det kommer ut intressanta teaterföreställningar ur ett sådant arbete som bygger på delaktighet, och jag vill fortsätta med det.

Den här vi-känslan som Frida Röhl är mån om att skapa på Folkteatern får jag också när jag ser de tre föreställningar som ingår i Sanningsprojektet. Det märks att hela teatern har varit engagerad i arbetet. Samma vi-känsla får jag även så fort jag kliver in på teatern. Fojén använder de till samtal, föreläsningar, teatersport, musikarrangemang... men där finns också en välbesökt restaurang, frekventerad av folk som inte bara är teaterpublik. De har en bar, fullsatt även den, och verkar ha blivit en självklar mötesplats vid Järntorget.

En varierad trilogi

Ingången till Sanningsprojektet, som består av tre olika uppsättningar, bör-

Amina Hocine (musiker), Zardasht Rad och Lycke Claesson i *Not based on a true story*.

jade med arbetet kring *Not based on a true story*, den pjäs som ligger sist, regisserad av Frida Röhl. Det är en lättillgänglig, smått utflippad föreställning, med en mängd olika infallsvinklar på teater och med ett collageaktigt formspråk som drar åt revy. Manuset bygger på de svar Folkteatern fick in från sin publik, kring vilka ämnen de önskar se skildrade på scen. Vilken verklighet. Och det var både högt och lågt – clownen som druttrar på ändan, magiska tricks, något politiskt men

– DET ÄR DEN ABSOLUT ENKLASTE VÄGEN ATT GÅ, OM MAN VILL HITTA AUTENTICITET, ATT LÅTA MÄNNISKOR BERÄTTA SINA EGNA HISTORIER FRÅN EN SCEN. MEN HUR SKA VI UTVECKLA TEATERKONSTEN?

ändå roligt, dagsaktuella frågor som högerextremism och främlingsfientlighet ...

– Det var jättemånga som tyckte att vi skulle göra något om rasism. Och då passade *Variation* bra.

Kristian Hallbergs pjäs, även den i Frida Röhl's regi, är först ut i trilogin och handlar om en förälder – i pjäsen en pappa, här gestaltad av en kvinnlig skådespelare, Sanna Hultman – vars självbild rasar rejält. *Variation* visar hur långt det kan vara mellan teori och

praktik. K ser sig som en medveten och ansvarsfull samhällsmedborgare och förälder, som engagerar sig mot bland annat främlingsfientlighet. Det är lätt att fatta sympati för rollen, till att börja med. Tills publiken börjar inse hur full av förutfattade meningar och fördomar K är, utan att själv vara medveten om det.

Det är en pjäs som är lätt att få grepp om,

menar Frida Röhl, och som skildrar den lilla världen, relationerna.

– Det är intressant att prata om rasism på det sättet – när blicken riktas mot den vita, medvetna människan – snarare än att skildra galna högerextremister. Det kryper mer under huden.

Den andra pjäsen i trilogin, *Möjligtvis har det inträffat en incident* av Chris Thorpe – i regi av Fredrik Lusth (skådespelarstudent från Teaterhögskolan i Luleå) och Magnus Lindman – är en minst sagt mångbottnad och mer svårfångad historia. Här står det komplicerade världspolitiska läget i centrum som Thorpe «filosoferar kring», enligt Frida Röhl. Publiken bjuds pusselbit för pusselbit, utan att för den skull riktigt få hela bilden lagd.

Frida Röhl tycker *Möjligtvis har det inträffat en incident* innehåller ett budskap om att världen faktiskt går att förändra. Även om man inte uppnår sitt mål omdanar man den på något vis ändå. Chris Thorpe har lagt de fyra olika, dramatiskt laddade, situationerna som beskrivs i pjäsen väldigt nära ett antal otäcka händelser ur verkligheten – som massakern på Himmelska fridens

torg i Peking eller Anders Behring Breiviks massmord på Utøya. Hur långt kan våra övertygelser driva oss när vi upplever dessa som otvetydigt sanna, är en central fråga. Förvandlas vi till massmördare eller till räddare i nöden?

– Dramatikern har tagit det som vi uppfattar som sanning eller verklighet och förvridit det, gjort en konstnärlig form av det.

Frida Röhl har länkat samman de tre uppsättningarna genom att den unga kille som i den här pjäsen berättar om sin flykt till Europa, också kan ses som den pojke från Afghanistan som det talas om i *Variation*, men som publiken aldrig får möta. I del tre, *Not based on a true story*, får föreställningen mot slutet ett brännande tonläge när skådespelaren Haroon Nathan (som även medverkar i del två) börjar berätta om sina upplevelser under sin egen flykt från Afghanistan till Europa. Bland annat om människosmugglarna. Cirkeln sluts. Verklighet och fiktion flyter ihop.

– För mig personligen är den unga killen en röd tråd genom de här tre föreställningarna. Men det gör inget om ingen fattar det.

– Däremot har det varit viktigt för mig att hela teatermaskineriet är synligt, i den avslutande uppsättningen. Att teknikerna kommer in och alla får vara med. Det är också en verklighets- och fiktionsfråga, att avslöja hela maskineriet och samtidigt försöka framhärda i att göra något slags teater av det.

När konsten inte nöjer sig med att stanna inom fiktionen utan tar sig ut i verkligheten uppstår det ofta provokationer, menar Frida Röhl. Hon nämner den svenska konstnären och filmregissören Anna Odell, som iscensatte en psykos och låtsades att hon tänkte hoppa från Liljeholmsbron i Stockholm. Odell kördes till psykakuten och lyckades där lura personalen, varpå hon tvångsmedicerades och bältades. Det blev en hetsig debatt kring konst och verklighet. Hur långt får konsten gå?

Ibland kan även det omvända ske, att verkligheten interagerar med kon-

sten, påpekar Frida Röhl. Som när konstverk exempelvis förstörs av någon som inte kan hantera dess budskap.

– Den där hinnan, när fiktionen blir verklig eller när verkligheten ger sig in i fiktionen, där händer något som är kittlande och intressant. Vad får verkligheten vara och vad får fiktionen vara?

En samhällsneuros

Frida Röhl vill som regissör i möjligaste mån öppna upp för publikens egna associationer. Därför skissar hon gärna, regimässigt, ger publiken tillåtelse att få vara i sin egen bildvärld och fylla i själva. Vilket blir extra tydligt i *Not based on a true story*.

– Jag jobbar också mycket med att

IBLAND UPPSTÅR DET NÄSTEN EN MOBBINGKULTUR OM NÅGON RÅKAR UTTRYCKE SIG «FEL»

skådespelarna ska hitta en snackighet, så att det inte känns som att de talar som på teatern.

Detta tydliggörs, å andra sidan, i *Variation*. Frida Röhl ser situationen i pjäsen som ett slags neuros.

– Det var min första tanke när jag läste manuset, det här handlar om en neuros kring vithet, hur får jag uttrycka mig, vad får jag säga och inte, hur ska jag vara den perfekta människan?

– Nu finns det också en neuros i samhället i stort, tycker jag. Ibland uppstår det nästan en mobbingkultur på Facebook om någon råkar uttrycka sig «fel», fast utan onda avsikter. Om man vill ha en politisk framåtrörelse måste det finnas konstruktivare sätt än att göra människor rädda för att uttrycka sig galet när de säger sin mening.

Samma rädsla möter Frida Röhl hos studerande idag. Hon undervisar i olika sammanhang, bland annat i politisk scenkonst på Stockholms dramatiska högskola, och hon har märkt att unga

människor hämmas av det hårda samtalsklimatet.

– De tappar tillgången till sin egen intuition. Ska man uttrycka sig konstnärligt måste man våga vara i sin intuition. Sedan kan man titta på det i efterhand, men man måste våga associera fritt i stunden.

Överlag saknar Frida Röhl ett mod i Teatersverige. Hon menar att branschen är ansatt, ekonomiskt sett, vilket skapar osäkra arbetsförhållanden för teaterns personal. Det finns inte längre utrymme att få pröva sina idéer och ibland också misslyckas. Men hon upplever även andra hot mot teatern som konstform:

– Jag har suttit på seminarier och hört regissörer säga, inför förstaårselever på Teaterhögskolorna, att de egentligen inte vill jobba med riktiga skådespelare utan ställa «vanliga» människor på scen, för att hitta ett autentiskt uttryck ... Ja, men då kan vi ju lika gärna lägga ner. Det är den absolut enklaste vägen att gå, om man vill hitta autenticitet, att låta människor berätta sina egna historier från en scen.

Men hur ska vi utveckla teaterkonsten? Hur kan vi göra teatern relevant i samhället idag?

Branschen är också ansatt i och med det faktum att främlingsfientliga krafter har växt sig starkare. Det sitter redan Sverigedemokrater i styrelser för svenska teatrar, enligt Frida Röhl.

– För mig går inte den ekvationen ihop, det är oförenligt. Kulturen blir, genom deras politik, en symbolsfär. Allt som inte tjänar det nationella syftet blir hotfullt för dessa krafter. Det är obehagligt att ha känslan av att det jag brinner för är något som en del människor vill stoppa.

Avslutningsvis tillägger Frida Röhl att hon tycker Folkteaterns historia, som är starkt kopplad till arbetarrörelsen, är väldigt spännande. Hon vill använda sig av detta.

– Men jag vill uppdatera och förnya det hela. Hitta vad det betyder idag. Det var en av anledningarna till att jag tackade ja till jobbet.

AMBIVALENT ANTIGONE

(GÖTEBORG):
PONTUS STENS-
HÄLLS ROLIGT
BRÅKIGA TOLK-
NING AV PJÄSEN

**SPÅR (AV ANTIGONE), SOM MED HJÄLP
AV DEN GREKISKA MYTEN BERÄTTAR
OM DAGENS MANLIGA MAKT-
STRUKTURER, GOTTAR SIG I DET
MEDVETET SMAKLÖSA.**

Spår (av Antigone)

Av Christina Ouzounidis. Regi: Pontus Stenshäll. Scenografi: Jenny Ljungberg och Johan Bergman. Kostym: Jenny Ljungberg. Ljus: Johan Bergman. Ljud: Jonathan Assarsson. Musik: Simon Steensland. Mask: Sigrid Nathorst-Windahl. Dramaturg: Joel Nordström. Göteborgs stadsteater, stora scenen, urpremiär den 13 februari

Det första som möter publiken när ridån går upp på Göteborgs stadsteater är bilden av en kvinna som ligger uppfläkt, med särade ben. Vi stirrar rakt in i hennes sköte. Christina Ouzounidis *Spår (av Antigone)* kommer inte, till skillnad från många andra pjäser, handla om den vite mannen. Det blir vi upplysta om redan från start. Mannen beskrivs här i hårda ordalag, dock inte utan humor, som «en narcissistisk störning». Utan sitt

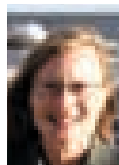
maktmissbruk finns han inte. Men det här är alltså inte hans historia utan ska istället handla om en ung flicka, vars öde vävs samman med Antigones, i en bångstyrig och opolerad regitolkning av Göteborgs stadsteaters tillträdande chef – Pontus Stenshäll, som snart tar över ledarskapet efter Anna Takanen.

Dramatikern och regissören Christina Ouzounidis har länge varit med och drivit gruppen Teatr Weimar, i Malmö. Hennes dramatik har en politisk klangbotten med en underton av våld och övergrepp, ett kretsande kring språket som maktfaktor. Här gräver hon, sin vana trogen, i antika myter och visar via dessa på liknande maktstrukturer i vår tid. Hon använder sig gärna av motsägelser och negationer, slår sönder sina egna påståenden – talar om vad hon inte tänker skriva om, och skriver på det sättet om just detta.

För visst kommer det indirekt att handla även om mannen: hur manssamhället fortsätter förtrycka kvinnor. Hur vi lär oss att förhålla oss till män, förutse hot, vara rädda. Hur vi hålls i schack. Det är lätt att vilja instämma med ett demonstrationsplakat som dyker upp under föreställningen: «Störta kukstrukturen». Antigone lyckas inte med det, men hon gör motstånd genom sitt starka civilkurage och har modet att trotsa makten. Sofokles drama skildrar hur Oidipus dotter gör uppror mot kung Kreon och hans styre genom att inte bry sig om hans förbud att begrava hennes egen bror, som dog i krig, men som stred för fel sida, enligt Kreon. Han dömer sin dotter till döden.

Söker det fula

Pontus Stenshäll brottas gärna med



AV BIRGITTA HAGLUND



Christina Ouzounidis *Spår (av Antigone)* på Göteborg stads-teater 2015. Regi: Pontus Stenshäll. Foto: Ola Kjelbye

texterna han iscensätter, bjuder dem motstånd och ger ofta inramningen ett samtida sound. Regimässigt söker han det fula och visar gärna på sprickorna i teaterfasaden.

Den medvetet kitschiga och lik-som överlastade scenografin i denna uppsättning tar avstamp i en förortsidyll och består av kuliss efter kuliss, där perspektiven på sina ställen förskjuts till dockhusstorlek. Kostymerna har ibland något seriefiguraktigt över sig, precis som sminkningen. Vi befinner oss i en solig villaträdgård med grillning på altanen. Men där finns något som skaver: dottern, som i Elisa Makarevitchs inkännande gestaltning får ett resignerat drag men med trotset bubblande under ytan, är illa ute.

MANNEN BESKRIVS HÄR I HÅRDA ORDALAG, DOCK INTE UTAN HUMOR, SOM «EN NARCISISTISK STÖRNING».

Skådespelarna pendlar mellan att likt kören i grekiska dramer kommentera förloppet, och att gå in i scenerna och gestalta dem, ofta i ett förhöjt och uppskruvat tonläge. I vissa sekvenser draperar de sig i vita skynken och sätter på sig masker av antika skulpturer, för att tydliggöra kopplingen till myten.

Vid ett tillfälle vänder sig skådespelarna till publiken för att höra efter om vi har något som vi undrar över? För det hela är ju lite komplicerat ... Jovisst. Motsägelsefullt nog återvänder den unga flickan självmant till den hon fruktar mest, sin lärare, som inte drar sig för att utnyttja henne. Kanske går hon dit för att den struktur hon lever i har lärt henne att

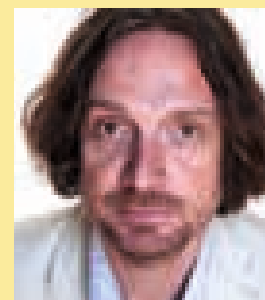
följa mannens vilja istället för sin egen? Kanske intalar hon sig till och med att det är hennes egen vilja? De vuxna anar nog vad som sker, men de gör inget. Männen grillar vidare och kvinnorna fortsätter sippta lädvin.

Nagelfar begreppen

En stark scen mot slutet ackompanjeras av en skavande rocklåt, uppbyggd av två ackord och framförd av ensemblen. Elisa Makarevitch sjunger att Antigone ifrågasätter det till synes givna, att det gör henne radikal. Antigone problematiserar, till skillnad från kung Kreon och hans svartvita syn på världen. Hon förespråkar ambivalens och tvivel. Vänder ut och in på begreppen. Utan musiken hade det lätt blivit platt, men den ilska och kraft som Makarevitch förmedlar är drabbande. Låttexten kan dessutom läsas som en beskrivning av Ouzounidis egen dramatik, som just vänder ut och in på begreppen och hämtar kraft i tvivlet.

Stenshälls iscensättning använder sig av det smaklösa och grälla, av ironier och distansering. De manliga rollerna har ofta något feminint över sig med sina peruker och sin sminkning. I en sekvens går flickans pappa, gestaltad av David Rangborg, loss på flaggstången i trädgården medan han på hårdocksmanér vrålar «Sverige fosterland», och viftar med både tungan och baken. Allmänt kan man se dessa manliga roller som ett slags förlöjligande av mansnormen. Det lockar till leenden och ligger väl i linje med Ouzounidis text, men frågan är om det inte samtidigt lite tar udden av det där underliggande hotet som manssamhället utgör i flickans värld.

Mot slutet stramas föreställningen åt och svävar plötsligt ovan kanten till avgrunden, där de egocentrerade föräldrarna ler stelt och ser åt ett annat håll. Det är bara den unga flickan som inte väjer med blicken. Hon går mot stupet. Liksom oförmögen att vika av.



PONTUS STENSHÄLL

Regissören och skådespelaren Pontus Stenshäll (bilden), en av ledarna för konstnärskollektivet Moment:teater i Stockholmsförorten Gubbängen, tillträder den 1 augusti som ny chef för Göteborgs stadsteater. Stenshäll har blivit uppmärksam för sina uppdaterade tolkningar och dekonstruktioner av kända klassiker, utan att pjäsens kärna går förlorad, alltid med en politisk samhällskoppling. Han har tidigare förklarat att han i Göteborg vill satsa på nyskriven europeisk dramatik och bjuda in regissörer från Europa. I Sveriges Radios Kulturnytt säger han att han vill ta ut svängarna både form- och innehållsmässigt. Och att Stadsteatern ska våga vara «en stark röst mot fascism och orättvisor.» I år 2014 satte Stenshäll upp *Hamlet* på Kulturhuset Stadsteaterns barn- och ungdomsscenen i Skärholmen, med en kvinnlig skådespelare i huvudrollen, vilket lade till nya dimensioner till denna klassiker som fick ett publiktillvänt, avväpnande och kaxigt tilltal. Under maj spelades hans mycket hyllade avskedsuppsättning på Moment:teater, av Becketts *I väntan på Godot*, som fick en mer nedtonad regi än vad som är vanligt för denna regissör.

HICHLICHTS



MOTELLET MED DET RARE I

ET OPPHOLD PÅ BLUE MOTELL ER EN
ASSOSIATIV OG MEDITATIV REISE INN OG UT AV
ROM BEBODD AV FIGURER HENTET OPP FRA
DYPET AV EN FELLES VESTLIG KULTURARV.

AV TORE MYKLEBUST OPTUN



Lisa Lie i nonnedrakt i midten, *Blue Motel*,
konsept, tekst og regi: Lisa Lie. Foto:



Blue Motel

Lisa Lie og PONR. co-produsert av Trøndelag Teater, Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Turteatern/MDT. Black Box Teater. Store scene, 10. april

Lenge hadde det gått rykter om at Lisa Lie og PONRs *Blue Motel* var en forestilling det var tvingende nødvendig å få med seg. Men ved nærmere undersøkelse ble det avdekket at selv ikke de mest velartikulerte blant ryktesprederne var i stand til å forklare helt hva det var med denne sagnomsuste forestillingen som gjorde den så viktig og bra. Nå, etter selv å ha vært gjest på *Blue Motel*, spekulerer jeg på om forklaringsproblemet delvis skyldes at det er vanskelig å beskrive hva det er som skjer i forestillingen uten å gi inntrykk av å ha blitt dratt med i en eller annen alternativbølge.

Fantasmagori

I programbeskrivelsen opplyses det om at Lisa Lie og PONR forsøker å «utnytte energiene mellom scene og sal», et prosjekt skeptikere nok vil kategorisere som spekulativt. For hva er denne energien? Denne bevegelsen som oppstår mellom oss i publikum og de der nede? Og hvordan går man frem for å utnytte denne? En velkjent strategi for å skape økt spenning i denne relasjonen er å destabilisere skillet mellom scene og sal ved å legge opp til interaktivitet. Innledningsvis ønskes vi velkommen av motellets management, og under hele forestillingen sitter publikum med ryggen til et lysende skilt som påminner oss om at det er BLUE MOTELL vi gjester. Men oppholdet på *Blue Motel* innebærer ikke en fysisk vandring langs korridorer og ganger, men er en assosiativ og meditativ reise inn og ut av rom bebodd av figurer

hentet opp fra dypet av en felles vestlig kulturarv. En passende beskrivelse vil kanskje være at *Blue Motel* stiller opp et nettverk av drømmebilder med nok så absurde overganger, og akkurat som i drømme er det lett å akseptere denne irrasjonelle logikken.

Slik sett handler kompaniets eksperimentering med energiforholdet scene/sal hovedsakelig om å anspore til en annerledes måte å tenke på. Lisa Lie fører oss inn på stier som er langt utenfor allfarvei, og hvor den logikken vi anlegger i hverdagen ikke lenger gjelder. Tittelen alluderer således ikke bare til at vi for en stakket stund har søkt tilflukt på en luguber mellomstasjon, men kan også leses som en metafor på den opplevelsesstilstanden Lisa Lie og PONR forsøker å hensette publikum i. Denne liminaliteten åpner opp for at du få et skjerpet blikk for tvetydigheter, men også at det velkjente får noe fremmed over seg.

Underveis i oppholdet på *Blue Motel* møter vi en skare av gjenkjennelige figurer hentet fra en vestlig kollektiv bevissthet. Robinson Crusoe og Fredag er strandet på en øde øy, Hans og Grete forsøker å komme seg ut av skogen, vi får gjenoppleve Tonya Hardings dramatiske skøyteløp, og vi er innom et vorskpiel hvor djevelen kommer på besøk. Du får anledning til å vandre på sentrale brosteiner i en vestlig kultur, men dette er ingen tradisjonell dannelsesreise, for disse episodene har en drømmeaktig kvalitet ved seg. I stor grad skyldes dette at kompaniet omfavner og dyrker en type irrasjonalitet som rommer både humor og innsikter.

Lisa Lie skriver fantastiske og fantasifulle tekster som inkorporeres i forestillingen, men både som utøver og regissør beviser hun at hun ser verdien av og greier å utnytte det performative aspektet. Til forskjell fra en annen dramatikker med forkjærlighet for absurdisme, Samuel Beckett, går Lisa Lie inn for en mer åpen form hvor improvisasjon utgjør et sentralt moment. Både som utøver og regissør virker hun å samarbeide tett med utøverne, og de har en trygghet i spillet, og utviser en form for lekenhet som smitter over på betrakteren. Både de og betrakteren går opp i leken.

Det at Lisa Lie og PONR befinner seg i rommet mellom performance og

tekstbasert scenekunst, hvor det tekstlige og det performative går over i hverandre, er kompaniets største styrke. De ser hvilket potensiale som ligger i improvisasjon, og bruker dette som en teknikk for å utbrodere temaer og ideer på en uventet og alltid like interessant måte. Kvalitetsnivået på spillet og aktørenes unike evne til å ta opp momenter og videreføre dem demonstrerer en lekenhet få andre greier å matche. Det er klart at Lisa Lie, Ivar Furre Åm, Kenneth Homstad og Helga Kristine Edvindsen befinner seg på samme bølgelengde, eller, for å si det mer presist; sammen danner de en strøm av bevissthet det er vanskelig å ikke la seg rive med av.

Det ser hvilket potensiale som ligger i improvisasjon, og bruker dette som en teknikk for å utbrodere temaer og ideer på en uventet og alltid like interessant måte. Kvalitetsnivået på spillet og aktørenes unike evne til å ta opp momenter og videreføre dem demonstrerer en lekenhet få andre greier å matche. Det er klart at Lisa Lie, Ivar Furre Åm, Kenneth Homstad og Helga Kristine Edvindsen befinner seg på samme bølgelengde, eller, for å si det mer presist; sammen danner de en strøm av bevissthet det er vanskelig å ikke la seg rive med av.

Formålsløs imaginasjon

Det virker nødvendig å bruke beskrivelser som «meditativ» eller «våken drøm» for å beskrive hvordan dette oppleves, men jeg ender allikevel opp med å finne svaret på hva det er som best karakteriserer energien i forestillingen hos en av Vestens mest systematiske tenkere, Immanuel Kant. Kant, som hånes for sin

manglende kjennskap til såkalt stor kunst, skriver i en omdiskutert del av *Kritikk av Dømmekraften* om gleden ved å følge krusedullene i tapetet. Kontemplasjonen av snirklete former er et blide på en slags ren estetisk erfaring, et bilde på verdien av formålsløs imaginasjon.

Jeg forestiller meg at Kants tapet, som Lisa Lie og PONRs *Blue Motell*, har noe barokt ved seg. Det er en nesten konstant bevegelse der som du forsøker å følge. En skulle tro at denne aktiviteten, hvor en tas med i et mangslungent dramatisk landskap, motsetter seg ethvert forsøk på å organisere og systematisere momentene i et rigid tolkningsystem.

Men heller enn å frustreres, føler jeg en slags spenning og en glede ved å følge de mange krumspringene uten at jeg vet hvordan det ender eller hva det betyr. Gleden over å vite at det ikke ligger noen rigide betydningsmønstre til grunn er befriende, og jeg

ender opp med å begjærlig sluke meningslag på meningslag i det som for meg er en helt vidunderlig *mille feuille* av en forestilling.

Men *Blue Motell* er ingen substansløs dessert, og gleden jeg kjenner er ikke syndig. *Blue Motell* tar for seg livet, døden, evigheten og foretar en av de mest interessante kritikken av vestlig rasjonalitet og det vestlige sivilisasjonsprosjektet jeg noensinne har sett på en scene.

For dette østliginspirerte dypdykket i en felles vestlig underbevissthet utnyttes til å føre en kritikk av vestlig tankegang, og avslører hvilke farlige konsekvenser hvite menns rasjonalitet har. Robinson Crusoe, denne uheldige eventyreren, fremstår som en grotesk parodi på Vestens sivilisatoriske tiltak. Når hans engelske te-ritual avbrytes av blodbad og

pistolmord, og hans ellers så høybårne språk blir et medium for nedverdiggende og rasistiske tirader om følgesvennen Fredag, får man ikke bare øynene opp for den mer usiviliserte siden ved vesten, men ser også hvordan forestillinger om egen kulturell og rasjonell overlegenhet er en nødvendig forutsetning for rasisme, fremmedfrykt, hat og vold.

Døden til sist

Den fantasifullheten Lisa Lie og PONR utviser i denne forestillingen, hvor teatraliteten understreker egen kunstighet, forsterker en opplevelse av tolkningsfrihet, og oppleves som en utfordring eller en invitasjon til å være medskaper og hengi seg til en slags fantasifull kontemplasjon av temaene de tar opp. Begravelsesriten som innleder forestillingen, hvor mystiske skikkelser som ser ut til å komme fra en annen dimensjon konstruerer komplekse mønstre av nips og pyntefigurer, inviterer oss til å kaste et skråblikk som avslører det absurde med vår egen omgang med døden. De levendes frykt for døden står sentralt i de fleste av episodene, hvor død og oppstandelse er lett som en lek. Skikkelser i eventyrene faller om og våkner til live igjen. Dette kan tolkes som en New Age-aktig innsikt om at «alt henger sammen med alt», at vi vil gjenoppstå, at vi alle er stjernestøv, at rammene for å definere hva bevissthet er ennå ikke er klargjort osv. osv. Men mer interessant er det hvordan død og gjenoppstandelse, dødsangst og lengsel fungerer som en slags konfrontasjon med vår egen forgjengelighet. Vi skal alle dø, men det at disse figurene våkner til live igjen er ingen trøst, for det hele representerer en form for virkelighetsflukt. Deres karkerte frykt for døden, som på ingen måte kan forhindre endeliktet, er et bilde på hvor små vi er i den store sammenhengen. Denne komiske, men avslørende konfrontasjonen av hvor liten betydning hver enkelt av oss har kan selvfølgelig være nokså fortvilende for mange. Men det ligger kanskje også en trøst i innsikten om at vi alle, tross alt, ikke har så stor innvirkning på noe som helst.

HVORDAN UTVALGET FOREGÅR

SELVPRESENTASJONEN, DEN TERAPEUTISKE SAMTALEN, KOMMUNIKASJON VIA ELEKTRONISKE DUPPEDITTER, EKSISTENSIELLE NULLPUNKT – OG IKKE MINST FRYKTEN: ALT DETTE TEMATISERES AV DE UTVALGTE, OG RETROSPEKTIVEN GJØR DET TYDELIGERE HVOR DYPT RØTTENE DERES STIKKER NED I DEN TIDEN DA DE PÅBEGYNT DETTE PROSJEKTET.

Syv retrospektive manøvre senere er det blitt påfallende hvor vrient det er å skulle definere eksakt hva De Utvalgte egentlig driver med – bortsett fra at det selvsagt er scenekunst, all den stund det finner sted på en scene. Dog, hvis vi plukker alle komponenter fra hverandre, blir det fort tydelig i hvor høy grad dette er en mutert form for teater, rett ved siden av performance, og ikke sjelden på vei ut i samtidskunstens mer megalomane marginer. Med åpenbare spor av lydkunst over det hele, som en subliminal audiovisuell møydomshinne du bare så vidt legger merke til, siden det samlede inntrykket fort gir deg masse annet å tenke på. Underveis rives det opp masse litterært slagg, direkte politisk aksjon og litt av den følelsen jeg fikk da jeg var syv og så opp på fullmånen og merket hvordan tiden plutselig stoppet opp, i det jeg reflekterte over hvor annerledes alt ville bli i år 2000. Og annerledes ble det jo, selv om det kanskje ikke helt tok den mest opplagte formen – i 1970 regnet vi alle med at vi ville ha hytte på den månen der, og helt sånn ble det jo ikke. Jeg har ikke en gang hytte her, liksom. Og den greia med å oppløses i atomer i Oslo for i løpet av et sekund å re-materialisere seg i Stavanger, er jo fortsatt science fiction, sammen med den translatoeren som skal få folk fra Jupiter til å skjønne hva en amerikansk tenåring sier (Google Translate har en lang vei å gå, for å si det sånn).

Hvisking og rop, sorg og ekstase

Nå hadde jeg jo sett et par av disse forestillingene tidligere, lenge før jeg kom meg på Black Box. Og jeg har jo vært med lenge nok til å vite at dette er jo langt fra hele bildet, men det er altså hva man har valgt å markere sitt jubileum med. Det skjer selvsagt mer i løpet av 21 år enn det vi ser her – retrospektivens eldste stykke er tross alt bare halvparten så gammelt. Selv om det er syv distinkt forskjellige forestillinger har de like fullt nok berøringspunkter til at det ikke lar seg gjøre å ta feil. Kontrastene er konsekvent skarpe, og dynamikken den som oppstår mellom ekstreme ytterpunkter. Du kastes gjerne mellom håp og fortvilelse innenfor hvert stykkes tilmålte tid. Lys og mørke, bombastiske videoprojeksjoner kontra fullstendig stillhet, hvisking og rop, sorg og ekstase. Det aller meste er bygget opp på nokså distinkte motsetningsforhold, etter konsekvent poetisk logikk eksponeres gjerne genuin og oppriktig smerte rett etter burlesk satire, og rett før passasjer av djevelsk, grim ironi, i en uendelig serie av årsak og virkning det umulig lar seg gjøre å ane noen slutt på. Ikke bare er dette konsekvent, og en konstant innenfor gruppens modus – det kan også se ut til at det et sted faktisk handler om å belyse konsekvens per se. Som om tematikken er metoden, og metoden stadig blir tematisert – og det er selvfølgelig et utsagn man kan le råt av, men det er likevel korrekt. (Vi trakk en lettelsens sukk den dagen noen fant på at vi skulle kalle samtidskunsten for «samtidskunsten»,



slik at de av oss som opererer innenfor det feltet slapp å bli holdt for narr hver eneste dag fordi vi ville bruke termen «postpostmodernisme» for å orientere oss i hverdagen. Vi blir saktens mobbet nok som det er.)

Pre-millennium angst

Hvem valgte så de utvalgte? La meg si noe om tiden da disse folkene roter seg sammen og ved en tilfeldighet – hvis vi skal akseptere muligheten for tilfeldigheter – tok seg navnet «De Utvalgte». Det høres jo ikke veldig tilfeldig ut, gjør det? Det pleier da være et minimum av kriterier hvis man skal velge ut noen, liksom. Det er av forskjellige grunner ikke sjelden jeg tenker meg tilbake på den andre halvdel av 1990-tallet. Ikke fordi det var noe spesielt som skjedde, selv om det såklart også gjorde det, men for nyansene i det universelle presset som lå over alt og alle når vi dag for dag kom enda litt nærmere nyttårsaftnen 1999. Dette øyeblikket da datamaskinene kom til å konke, alle stjerner på himmelen ville slukne, og vi mentalt forberedte oss på et samfunn basert på samlere og jegere i en post-elektrisk tidsalder. Heller få turte en gang å si «pre-millennium angst» uten et tilkjempet, desperat ironisk smil der tenene skar seg mot hverandre og det utkrystalliserte seg svettedråper i pannen. Vi prøvde å spøke med det, selvsagt, men det var likevel en form for usikkerhet tilstede, som jeg har gått og grublet litt over for meg selv i det siste. 15 år senere er jo nær sagt alle våre mareritt for lengst blitt bekreftet. En av grunnene til at dette opptar meg *kan være* at de tingene som lå over oss som en mørk sky dengang ikke bare for lengst er fakta, men også ser ut til å finne veien inn i flere av disse forestillingene; selvpresensasjonen, den terapeutiske samtalen, kommunikasjonen som foregår via elektroniske duppeditter, eksistensielle nullpunkt og ikke minst frykten. Alt dette tematiseres og behandles kontinuerlig flere steder i produksjonen til De Ut-

valgte, både før og etter 1990-tallet, og retrospektiven gjør det tydeligere enn ellers hvor dypt røttene stikker ned i den tiden da de tok sitt avgjørende valg, og påbegynte dette prosjektet.

Jimmy Young

Mest konkret er dette tilstede i *Jimmy Young* (2007), en oppsummering og redegjørelse for et voldsomt omfattende og krevende identitetsprosjekt, som jeg mener å huske skulle lanseres som film på UKS-biennalen i 2001, men som av en eller annen fortsatt uklar grunn ble trukket tilbake og forlatt i limbo. Jimmy Young er en av disse konstruerte skikkelsene som eksisterer som en slags forlengelse av den virkelige personen, og som et spill for resten av verden. Forholdet mellom Torbjørn Davidsen og Jimmy Young er aldri bare et spill

SKUGGAR ER SANNSYNLIG- VIS DET MINST DIREKTE MORSOMME STYKKET I KABALEN, MEN AVGJORT DET SOM LODDER DYPEST.

med rollemodeller, men beveger seg bevisst mot den borderlinepsykotiske tilstanden der en antatt virkelighet imploderer inn i fiksjonens oppfyllelse som realitet. Det opprinnelige prosjektet foregår altså omtrent på samme tid som Ole Jørgen Ness opererer med noe sånn som ti distinkt forskjellige kunstnerskap og pseudonymer, Claus Beck Nielsen erklærer seg selv død, og gjør et forsøk på å overleve uten identitet, og Edvard Norton og Brad Pitt viser seg å være den samme personen et sted mot slutten av *Fight Club* (1999). Bare som et hint om hvor langt vi er oss selv på sporet her. Å gjøre rede for det i 2007 – og 2015 – er selvsagt en utfordring: forestillingen beveger seg nådeløst fra Jimmys selvoppfyllelse til Torbjørns selvut-slettelse, mens de opprinnelige opptakene fra filmfestivalen i Cannes, tundraen

på Grønland og en moské langt ute i en ørken flimrer forbi. Den historieløse, åpne identiteten, der kroppen bare blir ett av mange instrument for utfoldelse, er selvsagt attraktiv, og kanskje også en sjelden gang innen rekkevidde i den andre halvdel av et 1990-tall som er på vei ut i cyberspace i plutselig rus over alle muligheter som åpner og lukker seg med akselerert hastighet. Et tiår lenger frem har denne identiteten – og de fleste andre, får man vel si – klart å begå flere overgrep enn den selv har blitt utsatt for, og det er slett ikke få. Katarsisen er ikke til å lure seg unna. Personaen imploderer, avataren kræsjer inn i realitetene, men løper også den andre veien i det alt skliker inn i alt.

Hvem er ikke utvalgt?

Den eponymiske forestillingen *De Utvalgte* – for å forflytte oss både litt nærmere og fjernere i tid, og i hvert fall rive oss løs fra det forrige millenniets mørke sluttminutter – tar bokstavelig sikte på stjernene, men styrter rett ned i forundringen og absurditeten i refleksjonen over det å finnes til, og spekulasjoner rundt hvordan verden egentlig ser ut. Den begynner med universets uendelighet og slutter i fnisingen over en fjert, og er like perfekt som begge. Å nesten helt basere forløpet på skuespillere med Downs Syndrom skaper et rom for uforutsigbar progresjon de aller fleste i publikum forholder seg til som ugjenkallelig tapt, etter et år på barneskolen, og jeg er ikke sikker på hvorvidt stykket, slik det utfolder seg, er perfekt for dem, eller om de muligens gjør det perfekt.

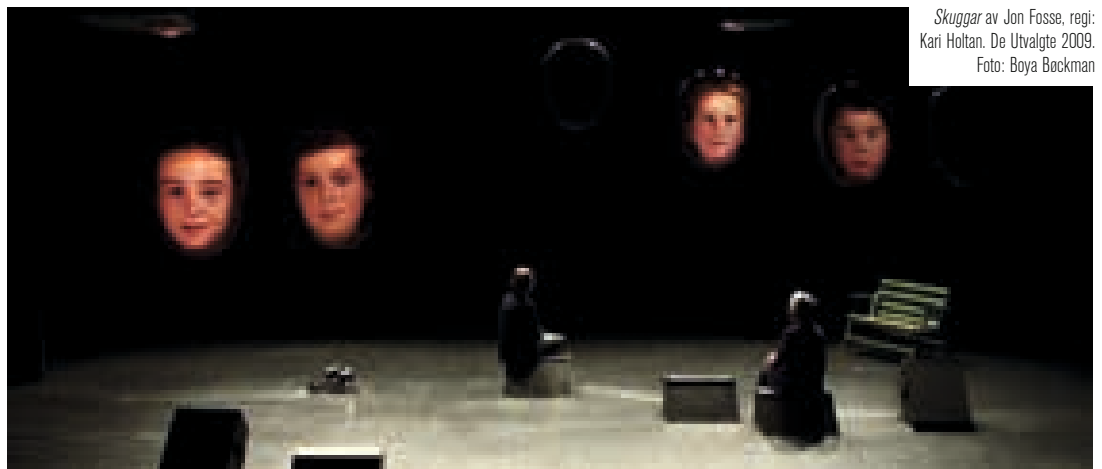
Digresjonene ligger stadig på lur under overflaten og dagsformen og de innbyrdes relasjonene farger av i en utagering der livets mysterier ikke bare forblir mysterier, men også blir påfallende morsomme. Som ellers er scenariet bygget opp rundt like deler videokunst og sonisk manipulasjon, men det spørs hvorvidt *De Utvalgte* her sprenger alle muligheter for å definere hva som faktisk foregår. Det er alt for mange uventede grep på en gang; forestillingen sprenger seg ut av sin egen scene, siver inn i publikum og blir for all fremtid en del av er-



Rebekka Joki og Thorbjørn Davidsen
i *Visjonæren*, regi: Kari Holtan.
De Utvalgte 2014. Foto: Boya Bockman



Torbjørn Davidsen i *Jimmy Young*,
regi: Kari Holtan. De Utvalgte 2007.



Skuggar av Jon Fosse, regi:
Kari Holtan. De Utvalgte 2009.
Foto: Boya Bockman

faringsmaterialet til de av oss som sitter og tar alt dette inn med åpen munn. I en produksjon som ofte kan få et skrivelende menneske som undertegnede til å gripe etter ordet «magisk», er faktisk *De Utvalgte* direkte, og på alle nivåer, *magisk*. Og valget av tittel understreker også usikkerheten som direkte uttalt mål og metode. Utvalgte av *hvem?* Og utvalgte til *hva?* Og, i det perspektivet som blir anlagt her; hvem i alle dager er det som ikke er valgt ut?

I et akvarium

Nå er det ikke tenkt at jeg skal sitte her og herje om den ene forestillingen etter den andre – selv om jeg jo faktisk så langt gjør nettopp det, og selv om det kanskje egentlig er en god idé – men for å utsette de generelle tingene litt til vil jeg gjerne gå mer spesifikt inn på oppsetningen av Jon Fosses *Skuggar*. Den skiller seg ut, dels fordi den er skrevet av noen utenfor gruppen, og dels fordi den i alt vesentlig faktisk er en videoinstallasjon – det lille som faktisk skjer på scenen, oftest i mørke, blir redusert til special effects. Stykket, som allerede i utgangspunktet er minimalistisk på kanten av utslettelse, blir stående så statisk i sitt vagt truende og frustrerte univers av uvisshet at det relativt friksjonsfritt kunne vært plassert innenfor samtidskunstens hvite kube, i forbindelse med en eller annen biennale, men på teaterscenen blir dette strenge anslaget gnidd inn på en måte som har alt å gjøre med at du sitter ned i en sal du ikke forlater, med mindre du virkelig må gå å tisse. Hvor lang tid ville jeg gitt det, hadde det foregått på et museum? Ganske mye, vil jeg si – som alt annet fra *De Utvalgte* er det besnærende og øyeblikkelig catchy, men det er tvilsomt hvis jeg ville sett hele greia innenfor de parametrene. På *Black Box* er jeg nødt, litt på den samme måten som når en venninne av meg en gang for mange år siden presenterte en liten film på ti minutter der en bitteliten hvit firkant gradvis forflyttet seg nærmere og nærmere til hele lerretet kun besto av hvitt lys, innenfor et kortfilmprogram på en kino i Trondheim – selv om *Skuggar* aldri er i nærhe-

ten av å vekke noe som engang likner på den graden av ufiltrert sinne disse ti minuttene vekket i kinosalen den gangen. Prinsippet er likevel det samme; dette er tiden det tar, og du er med i dette forløpet på verkets premisser – *no escape*. Ikke noe rom for å mingle videre og fylle på hvitvin på veien videre gjennom lokalene – du er dønn stukk. Det medvirker selvsagt til at gjentakelsene, og den voksende desperasjonen og lengselen etter å komme seg ut, som er stykkets episenter, kommer voldsomt i forgrunnen; umerkelig er man som publikum blitt en del av det som foregår. Distansen som etableres av det faktum at all dialog fremføres av barn, som projiseres på frittsvevende hvite baller ovenfor den mørklagte scenen, gjør at man ser *Skuggar* litt på den samme måten som man ser på et akvarium; en annen verden, underkastet en annen logikk, med åpnebare begrensninger, og slett ikke få gjentakelser – men med et altoppslukende mørke vi gjenkjenner som vårt eget. Frykten for uendeligheten som lurder bak de banale, hverdagslige frasene, og nødvendigheten av å komme seg ut av hver eneste kontekst man finner seg selv i før den stivner til et fengsel.

Alle disse forestillingene som har foregått under jubileumsfeiringen har dette som et anliggende, men *Skuggar* er altså distinkt annerledes på nær sagt alle måter, og bare så vidt forankret i den scenen det utspiller seg på her, der det grinete spøkelset til Samuel Beckett hele tiden lurder i kulissene. Effektivt og *to the point* – det er sannsynligvis det minst direkte morsomme stykket i kabalen, men avgjort det som lodder dypest.

På vidt gap

For det skal også være sagt, at *De Utvalgte* ofte, faktisk nesten hele tiden, er hysterisk morsomme. Det blir trukket veksler på alt fra burleske folkeeventyr til spydig stand up-tradisjon, og det lurder en fullstendig uanet punchline bak hvert hjørne – og der er virkelig mange hjørner her. *Visjonæren*, med sine insisterende referanser til *Jeppa på Bjerget*, åpner alle disse dørene på vidt gap, og er til tider så vittig at det gjør vondt – akkurat

når du har skjont at hva faen som helst kan skje, så skjer nettopp hva faen som helst, gang på gang, helt til en av Oslos mer ikoniske tilreiste gatemusikanter fra Romania, blir dratt opp på scenen og rituelt opptatt av det norske samfunn og kledd opp som stormufti, før publikum oppfordres å si fra hvis de vet om et rimelig sted å bo for mannen og hans kone. Her blir gjenkjennelsesfaktoren selvsagt viktig; alle som har beveget seg mellom Oslo S og Aker Brygge på dagtid i løpet av de siste årene vet øyeblikkelig hvem dette er, og at realiteten bak dette opptrinnet ser noe annerledes ut. For noen stivner latteren sikkert i halsen omtrent det, for andre vil dette viskølret mot «virkeligheten» (det der våre forfedre tok en avgjørelse om, som til en hver pris måtte forbli trøstesløst og kjøpt så lenge man ikke vinner en i-pad) bety både en utfordring og en forfriskning. Og sånne som meg sitter som alltid stabilt i skyggene på bakerste rad og grubler over årsak og virkning, nesten uaffektert. Og jeg husker en samtale jeg en gang for mange år siden hadde med min gode venn og kollega Kjetil Røed om kjærlighet og kvinner og denslags, over et voksende antall pils på en av de uteservingene som ligger på veien fra Nationaltheatret ned til Aker Brygge – der man for øvrig tydelig kan høre saxofonen til nevnte gatemusikant fra en benk ved trikkestopper på en god dag. Eller, jeg husker ikke stort av selve samtalen, men jeg husker en godt voksen mann ved bordet inntil, som etter å ha overhørt oss en stund brøt inn i samtalen med den type konstatering som bare kan komme fra noen som er dobbelt så gammel som en selv: «Dere må huske dette, gutter – at det ikke er dere som velger. Er dere heldige blir dere valgt, og hvis dere er veldig heldige blir dere *utvalgt*. Men det er aldri et valg som dere tar.»

Det aner meg at det fortsatt vil ta noen år før jeg helt skjønner vidden av det utsagnet. Men, det meste med noen form for verdi tar jo gjerne noen år.

(Vi gjør oppmerksom på at artikkelen er skrevet med tanke på publikasjon av De Utvalgte, red anm).

Verdensteatret
Ingrid Berger Myhre
Runa Borch Skolseg
Heine Avdal/Yukiko
Shinozaki (NO/JP)
Annie Dorsen (US)
Øystein Johansen
Claus Beck-Nielsen (DK)
Findlay/Sandsmark /
Pettersen (US/NO)
Mette Edvardsen

Klassikere for kids
Sterud/Kongsness
Ingri Fiksdal
Odin Teatret (DK)
Keith Hennessy/
Circo Zero (US)
Kjersti Aas Stenby
Susanne Øglænd/
Krakk Noir
Kim Hiorthøy &
Lisa Östberg

blackbox.no
@blackboxteater
#blackboxteater

30 år
1985–2015

Black Box Teater

Verdensteatret Broen over Gjørme 26.–30. august



Tildelt Hedda-prisen for beste audiovisuell design



Odin Teatret (DK)
Det kroniske liv
6.–8. november

La Mélancolie des Dragons, regi: Philippe Quesne, Vivarium Studio. Foto: Pierre Grosbois



Det er sant – hvert evig ord!

Årets utgave av Oslo Internasjonale Teaterfestival handlet om tro. Tro på teatret og tro på publikum.



AV JULIE RONGVED AMUNDSEN



La Mélancolie des Dragons

Regi, konsept, design: Philippe Quesne.
Philippe Quesne/Vivarium Studio. Med:
Isabelle Angotti, Rodolphe Auté & Salsa,
Snaebjörn Brynjarsson, Émilien Tessier, Victor
Lenoble, Sébastien Jacobs & Gaëtan Vourc'h.
Produksjon: Théâtre Nanterre-Amandiers.
Black Box Teater, 18. mars 2015

Yellow Towel

Av og med: Dana Michel. Lysdesign: Karine
Gauthier. BBT, 19. mars 2015

Solberg/Cederqvist – His own room

A kiss me production. Ide, konsept og utøvere:
Erika Cederqvist og Julie Solberg. Scenografi,
maleri: Chandra Sen Jakobsson. Visuelt: Danjel
Kang Yoon Nørregard. Regi: Maarten Lok. Lys:
Willemijn Ottevanger. BBT, 19. mars 2015

Rabih Mroué: Riding on a cloud

Manus og regi: Rabih Mroué. Regi i samarbeid
med: Sarmad Louis. Utøver: Yasser Mroué.
BBT, 20. mars 2015

Mi gran obra

Idé og regi: David Espinosa. Utøvere: David
Espinosa/ Cia, Hekinah Degul. Regi-
assistent: Africa Navarro. Musikk og lyd:
Santos Martinez/ David Espinosa. BBT 21.
mars 2015

We to be

Av og med: Mette Edvardsen. Lysdesign:
Bruno Pocheron. Lyddesign: Peter Lenaerts.
Produksjon: Natalie Gielen/ Manyone vzw
og Mette Edvardsen/ Athome. BBT 24. mars
2015

Årets festivalprogram spør teatersjef Jon Refsdal Moe kunstnere som deltok på festivalen om de tror på teatret. Da jeg ankom festivalen åpningsdagen onsdag 18. mars var den svenske scenekunstneren Márten Spångbergs svar projisert på den ene vegg i foajéen. Som svar på spørsmålet om han tror på teatret svarer Spångberg: «Not for a second, if I did I would have stopped a long time ago. I could not imagine a more horrible theatre maker than one who believes in theatre. Only an art that doesn't believe carries the power to question itself.» Jeg tenkte mye på dette svaret, og hadde det med meg gjennom hele festivalen. For hva er det egentlig å tro på teater? Når man snak-

ker om tro snakker man ofte om en indre overbevisning, og begrepet brukes jo gjerne i forbindelse med religiøs tro, om en overbevisning om gitte sannheter. Og hvis tro handler om å forholde seg til det man ønsker skal være sant, hvordan kan man da tro på teatret?

Åpner rommet for fantasi

Dette hadde jeg med meg da jeg gikk inn for å se festivalens åpningsforestilling *La Mélancolie des Dragons* av franske Philippe Quesne/Vivarium Studio. Nå skal det sies at Quesnes eget svar på samme spørsmål var: «Yes of course!», og for meg stod det i denne forestillingen nettopp frem en tilstedeværende og eksplisitt tro på teatret. Forestillingen

har flere nivåer, og på det ene, svært konkrete nivået, er det en forestilling om en gjeng heavy metal-musikere eller tilhengere som får motorstopp i en snøfylt skog, og tilkaller en kvinne for å hjelpe dem. Kvinnen, som heter Isabelle, ser på den sammenbrutte bilen, og erklærer etter en telefonsamtale at det vil ta en uke å få den delen de trenger. Her er det en veldig klar handling og enkel dramaturgi som det er lett å følge. Philippe Quesne og Vivarium Studio har plassert en bil på scenen, noe de også gjorde sist de besøkte Black Box Teater, og sammen med snødekte trær gjør dette scenografien påtrengende og dominerende, men også tilstedeværende og illustrerende på en svært konkret

måte. På et annet nivå kommer teatret frem som en mer abstrakt størrelse når de begynner å vise Isabelle-showet de er på turné med. I en serie med enkle, men allikevel til tider storslåtte scenografiske oppvisninger, baserer de forestillingen på lek og teaterglede. Denne todelingen av dramaturgi og estetikk fikk meg til å tenke at teater ideelt sett alltid eksisterer på to nivåer, på det konkrete nivået av å være fysisk og kommunikativt *her og nå*, og på et intellektuelt nivå for fantasi, begjær og assosiasjon. På et sted imellom disse nivåene der fantasien møter kommunikasjonen, ligger troen på teatret.

Det personlige og det politiske

Under årets festival var mange av forestillingene politiske i bred forstand. Det var allikevel ingen agenda, noe som igjen åpner for spørsmål om tro. I en generell oppfatning av for eksempel Brechts syn på teater og politikk, er teatret og formen man velger for teatret av stor viktighet i formidlingen av politiske problemer og ønsket om endring. Når det politiske imidlertid virker agendaløst, og revolusjonen ikke føles spesielt nær, får spørsmålet om tro en viktigere plass. Det blir da opp til den enkelte tilskuer å skape sin virkelighetsoppfatning. Dette kunne man for eksempel se i den kanadiske scenekunstneren Dana Michels forestilling *Yellow Towel*. I katalogen står det at tittelen henspiller på at svarte Dana som barn pleide å ta et gult håndkle på hodet for å late som om hun hadde blondt hår, slik som jentene i klassen. I dette ligger det kritikk av en allestedsnærværende hvithet og om hvithet som konsept sett fra et svart ståsted. Det er allikevel svært lite sinne og bitterhet å spore i forestillingen, i stedet får vi se en kroppsliggjøring av svart erfaring av hvithet, i en verden der den hvite kroppen er dominerende som skjønnhets- og maktbilde.

Mye av det samme kan sies om forestillingen *His Own Room* av den norsk-svenske duoen Solberg/Cederqvist. Forestillingen er klart feministisk, og sparker tydelig mot et strukturelt patriarkat. Dette gjør de gjennom en kom-



His Own Room av den norsk-svenske duoen Solberg/Cederqvist. Foto: Foto: Solberg/Cederqvist

På et sted imellom nivåene der fantasien møter kommunikasjonen, ligger troen på teatret

munikativ kroppsliggjøring, fremfor en overtalende dramaturgi eller forsøk på å overbevise. Gjennom sterk kroppslig tilstedeværelse tar de for en kort periode makten tilbake. I den libanesiske regissøren Rabih Mroués forestilling *Riding on a Cloud*, forteller Mroués bror historien om da han ble rammet av afasi etter å ha blitt skutt av en sniksytter under den libanesiske borgerkrigen. Denne forestillingen er på mange måter personlig, men stiller spørsmål om teatrets form i formidlingen av den menneskelige erfaringen, og om forholdet mellom fiksjon og fremstilling og den faktiske omtalte hendelsen. Hendelsen og de påfølgende skadene broren gjennomgikk var dyptgripende, traumatiske og virkelige, men på hvilken måte kan teatret gi en oppriktig versjon av erfaringe-

ne? Og trenger teatret egentlig å gjøre det? Teatret skaper her et fiksjonsrom til tross for at hendelsene som omtales og illustreres er faktiske. Fordi teatret eksisterer på flere nivåer, vil det uunngåelig oppstå et rom for fantasi der publikum selv kan fortolke og bearbeide det som formidles.

Teatret, troen og sannheten

Forestillingen som for meg i størst grad åpnet rommet for fantasi gjennom det konkrete, var *Mi gran obra* av den kolumbianske scenekunstneren Pedro Gómez-Egaña. Gjennom å gjøre alt i miniatyr oppnådde Gómez-Egaña å skape storslåtte bilder. Publikum ble invitert inn i et lite avlukke og gitt teaterkikkerter. På et lite bord komponerte Gómez-Egaña store bilder satt sammen av små



Riding on a Cloud, av Rabih Mroué, hvor regissørens bror, Yasser Mroué, forteller sin egen historie. Foto: Rabih Mroué

Etter denne festivalen tror jeg enda mer på teatret enn før

miniatyrdukker. Det hele kunne sammenlignes med en stadionforestilling med mange hverdagsillustrasjoner i stor skala, bare gjort i miniatyr. Forestillingen var stor og liten på en gang, den var vakker, til tider rørende, nettopp på grunn av måten den blottla rommet for fantasi gjennom konkrete og fysiske midler. De små miniatyrdukkene hadde konkrete roller, men på grunn av miniatyrfremvisningen åpnet det opp et nytt fiksjonsrom. Jeg vil også trekke frem Mette Edwardsens forestilling *We to Be* som en forestilling som aktivt åpnet fiksjonsrommet og evnen til tro. Her satt publikum og Edwardsen selv foran en tom, mørk scene, mens Edwardsen leste sceneteksten høyt.

Når Mårten Spångberg uttaler at han ikke tror på teatret, er det fordi han

mener at teatret i seg selv ikke er til å tro på, og at han derfor skaper bedre scenekunst ved kontinuerlig å stille spørsmål ved hva han gjør og hva kunstarten kan bidra med. Dette er legitime spørsmål. Spångbergs forestilling på festivalen, *The Internet*, er heller ikke en forestilling som oppfordrer til tro så mye som til å være. Det er mulig å si at det konkrete nivået med en handlingsdrevet dramaturgi som vi kunne se i *La Mélancolie des Dragons*, ikke er til stede i det hele tatt i *The Internet*, og at todelingen av nivåer jeg ovenfor argumenterte for; at åpnet for fiksjonsrommet der troen kunne blomstre, får helt andre former her. Troen er ikke like tilstedeværende, og Spångbergs svar er derfor forståelig. Det er allikevel en forestilling du må velge å synke inn i. Den varer

over tre timer, har en tiltenkt rotete scenografi og dramaturgi, og du kan velge enten å elske eller å hate den. Men hvis du velger å elske må du, som alltid når man velger kjærligheten, velge å være tålmodig, oppofrende og forventningsfull. Du må velge å tro på teatret.

Og jeg tror det er det det handler om, å velge. Du må velge hvilket nivå du vil gå inn i teatret på, for å kunne tro. Denne tekstens tittel er hentet fra åpningen av Henrik Ibsens *Peer Gynt*. Peer vet at det han sier ikke er sant, mor Aase vet at det ikke er sant, men publikum kan velge, og det vet Peer. Det er gjennom valget teater blir godt, og etter denne festivalen tror jeg enda mer på teatret enn før, og det sier ganske mye om hva en enkelt teaterfestival kan få til.



The internet, koreografi: Mårten Spångberg. Foto: The Internet

Originale sceneverk som utfordrer og engasjerer

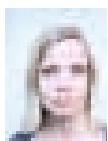


The Internet

Av Márten Spångberg: Av og med: Sandra Lolax, Rebecka Stillman, Marika Troili, Hanna Strandberg, Márten Spångberg. I samarbeid med: Suppotic Lopez, PACT, Index Stockholm, Tou Scene, Rupert, Tanzhaus Zurich, PAF, Black Box Teater. Black Box Teater 22. mars

We to be

Av og med: Mette Edvardsen Lysdesign: Bruno Pocheron. Lyddesign: Peter Lenaerts. Co-produksjon: BUDA, Black Box Teater, Teaterhuset Avant Garden, BIT Teatergarasjen. Black Box Teater 24. mars 2015.



AV SNELLE HALL

Márten Spångbergs *The Internet* og Mette Edvardsens *We to be* kan begge ses som utvidet koreografisk praksis, men det er ikke nødvendigvis et poeng å definere dem som dansekunst.

Den svenske koreografen Márten Spångbergs *The Internet* ble av mange imøtsett som et høydepunkt på årets festival, etter fjorårets gjestespill-suksess *La Substance, but in English*. Konseptet er gjenkjennelig, men *The Internet* er mer nedskalert. Med publikum plassert på gulvet er Lille Scene for anledningen fylt til bristepunktet, mens tre yngre kvinnelige utøvere har et fargerikt trash-estetisk sceneområde til rådighet. På fondveggen en tekstil med et psykedelisk bølgende mønster i sterke farger, på gulvet et plastdekket lappeteppe, klær i hauger, junkfoodemballasje, en kjempekjetting i isopor, den obligatoriske mac'en som utøverne selv bruker, og i taket en skjerm med urbant videomateriale og to enorme uroer laget av pizzaesker og ølglass. Et slags preparert DIY-landskap.

Å være, sammen

Forestillingen har ingen definert begynnelse og tilsynelatende heller ingen definert dramaturgi. Etter drøye tre timer avsluttes visningen uten at noe konkluderes. Den kunne sikkert vart lenger uten at opplevelsen ville blitt vesentlig

endret, men den kunne neppe vart kortere. For utviklingen skjer ikke i forestillingen, og heller ikke i en aktiv dialog mellom sal og scene, men hos og i publikum. Tiden er avgjørende for at forestillingen skal virke.

De tre utøverne – ofte iført arbeidsuniformer fra fastfoodkjeder – skifter klær, skifter musikk, spiser potetgull, beveger seg distansert gjennom korte fraser av velkjent dansevokabular, utfører sakte yogainspirerte sekvenser. Spikker. Småprater. De «holder på» mer enn de fremfører noe, og i lengre perioder holder de på med ingenting. Kroppene selv blir del av det preparerte scenerommet. De bare *er*, sammen med oss. Spillelisten er fylt med kjente navn som Miley Cyrus, Ariana Grande og Horseshoe Gang – noen låter spilles på repeat, mens på andre synger Spångberg med. *The Internet* er rolig, ikke-provoserende og easy-going – her er det ingen definert posisjon å ta stilling til («(...) critique or so is just a bit too simple and anyway just shows off»). Danseteoretiker André Lepecki skrev om Spångbergs forestilling *La Substance* at «(...) what matters more than the universality of dance as a corporeal language is the

activation through dance of endlessly dissensual critical thinking (...). Dette moduset for publikums refleksjon rundt tolkning, utvelgelse og organisering av det visuelle, formale og lydlige, av bevegelse og handlinger, er gyldig også for *The Internet*.

Koreografi som utvidet praksis

Kritisk tenkning er uløselig knyttet til Mårten Spångbergs kunstnerskap. Gjennom tekster, kunstprosjekter, kuraterter festivaler, antologier (som den søvlglimsende kultboka *The Swedish Dance History*) og i utdannings- og workshopsammenhenger, har han gjennom flere tiår stilt spørsmål til koreografisk og dansekunstnerisk praksis. Han knytter filosofi (for eksempel Rancière, Derrida, Deleuze og Guattari) til diskursen rundt dans – ofte spissformulert og omdiskutert. Sammen med en intellektuelt orientert del av det europeiske dansemiljøet, med navn som Xavier Le Roy, Jonathan Burrows og Christine De Smedt, har han rettet et konseptuelt fokus på scenekunst, og de siste årene har han vært sentral i å utvikle begrepet «expanded choreography» (koreografi som utvidet praksis).

Sammenlignet med *La Substance, but in English* oppleves *The Internet* mer krevende fordi utøverne er færre, det er mindre å følge med på og det er ingen publikumsaktivering ut over å handle drikke og chips i

baren. Mindre fest, og et visst ubehag knyttet til Spångbergs tilbaketrunkne, men absolutte nærvær i ytterkantene av rommet, som om han holder sine tre unge kvinnelige utøvere både under oppsikt og kontrollerer dem.

Hva internett har med saken å gjøre er opp til oss selv. Om vi vil se *The Internet* som en kommentar til det fragmenterte, rastløse og overflatiske, som

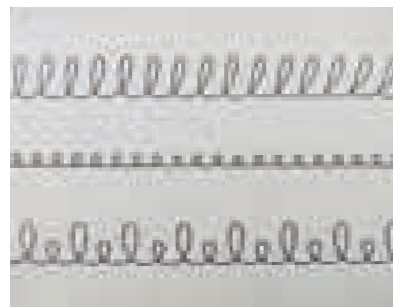
en påminnelse om å ta oss tid til å kjede oss, eller en refleksjon over det å være del av en døgnkontinuerlig strøm av kommunikasjon og informasjon som verken har en begynnelse eller slutt. Eller rett og slett som noe helt annet. Eller ingenting.

Tom scene, fylt rom

Mette Edwardsen er også kjent for Black Box-publikummet. Den Brussel-baserte og internasjonalt orienterte danseren har gjestet teatret med en rekke forestillinger, ofte solo-prosjekter, som behandler forholdet mellom tilstedeværelse og fravær, rom, bevegelse og ord. Edwardsen forholder seg både kompromissløs og utfordrende til det hun undersøker, og stripper konseptene ned til en nesten kondensert form. *We to be* fortsetter som en konsekvens av hennes siste prosjekter *No Title* og *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, som begge på ulike måter behandler samspillet mellom persepsjon og tekst/språk.

We to be er et flermedialt konsept som manifesterer seg både i scenerommet, som live (radio)overføring og som trykket tekst, som deles ut etter forestillingen. Sittende sammen med oss i publikumsambudet, henvendt mot et mørkt og tomt scenerom, leser Edwardsen et meta-skuespill der vi møter Regissøren, Utøveren og Suffløren. Teksten leses i en privat, nøytral tone, som sammen med den tomme scenen og mørket gjør det til en oppgave å holde seg våken.

Å eksperimentere med å fjerne utøveren fra scenen finner vi eksempler på allerede i begynnelsen av forrige århundre med scenografen og regissøren Gordon Craig, men temaet har blitt reaktualisert gjennom verk av Heiner Goebels (for eksempel *Stiffers Dinge*), Mette Ingvarstsen med flere, og fravær kan sies å ha blitt en egen performativ estetikk. Men der objekter i mange verk kan sies



Illustrasjonsbilde til Mette Edwardsens *We to be*, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2015.

å overta utøverens rolle, går Edwardsen lenger; scenerommet vi er plassert foran forblir tomt, men nesten umerkelig begynner rommet å leve i samspillet mellom Edwardsens opplesning og Bruno Pocherons svært diskrete, men avgjørende, lysdesign. Siden teksten er et meta-skuespill som på ett plan forholder seg til den sceniske situasjonen, er det lett å fylle den tomme scenen med enkelte av bildene fra teksten, men sammenhengen får jeg ikke tak i. Det er som om rommets nærvær krever for mye til at jeg klarer å holde oppmerksomheten på teksten. Edwardsens verk er på sett og vis en meditasjon som gir anledning til å kontemplere både over fiksjon, representasjon, sceniske virkemidler, fellesskapsopplevelsen og våre ulike private problemstillinger. Dagen etter logger jeg meg på live-sendingen fra Black Box og er overrasket over hvor mye av teksten jeg ikke har fått med meg. Samtidig registrerer jeg hvor preget jeg fremdeles er av den romlige følelsen som oppsto i teatret.

Dansekunst?

The Internet og *We to be* kan begge ses som utvidet koreografisk praksis, men det er ikke nødvendigvis et poeng å definere dem som dansekunst. Begge forestillingene kan utvide vår oppfatning av hva scenekunst kan være; de rommer på svært ulikt vis en oppfattelse og presisjon knyttet til rom, persepsjon, bevegelse og språk. Det gjør godt å oppleve kunstnere som er trofaste mot egne ideer, som krever mye av sitt publikum og som samtidig lykkes med formidlingen.

Kritisk tenkning er uløselig knyttet til Spångbergs kunstnerskap

Power to the people!

**Flyktingekatastrofen speilet
i en postkolonialistisk versjon av
Shakespeares *The Tempest*.**



Silvia Calderoni i *Nella tempesta*, regi: Enrico Casagrande
og Daniela Nicolo. Motus. Foto: Andrea Gallo

Nella tempesta

Regi og idé: Enrico Casagrande og Daniela Nicolo. Teknisk regi og lyd: Andera Gallo, Moving Head. Design: Alessio Spirili. Motus. Oslo internasjonale teaterfestival. Black Box Teater, Store scene 27. mars



Oslo internasjonale teaterfestival inneholdt to forestillinger av det italienske kompaniet Motus, som Black Box' publikum vil kjenne fra *Too late!* (*Antigone*), men også gjestespilte på Ibsenkonferansen i Skien i fjor, med *Ajax*. I *Nella tempesta* dreier det seg også sosial uro og konsekvensene av den økonomiske krisen, som tittelen – *I stormen* – kan forstås som en metafor for. Men tittelen henviser også til stormene i Middelhavet som har ført til et groteskt høyt antall drukningsulykker på grunn av overfylte eller ikke sjødyktige båter. *The sea is a killer!* – ropes det på et tidspunkt.

Nella tempesta beveger seg på flere plan, og det viktigste omdreingspunktet ligger i sammenstillingen mellom Shakespeares *The Tempest*, flyktningekatastrofene og det aktivistiske ved Motus' inkludering av publikum. Det skjer blant annet ved at publikum oppfordres til å ta med seg pledd eller tepper, som etter å ha blitt brukt i forestillingen blir donert til en veldedig organisasjon, som i Oslo var Folk er folk. I tillegg til at Motus blåser liv i en solidaritetskonsert-tradisjon, fører det også til at den enkelte forestilling får en lokal forankring og her-og-nå-karakter. Det er viktig, for *Nella tempesta* beveger seg vidt i både tid og rom.

Shakespeare

The Tempest utspiller seg i samme farvann som dagens flyktningetragedier. Skipet, som i første scene blir slukt av havet, og der blant annet Prosperos bror Antonio er ombord, har lagt fra land i Carthago, dagens Tunisia, med kurs for Neapels. I følge materiale som følger med forestillingen, er det faktisk en tradisjon for å identifisere øya der de skibbrudne i stykket reddes i land, som Lampedusa.

I forestillingen blir det vist autentis-

ke opptak av lik som duver i bølgene, eller er skylt i land på en strand. På scenen bruker skuespillerne samtidig tepper til å skape bølger og vind, flåter, som de klamrer seg til, eller som telt, som gir le for stormen. Slik skapes en overgang til scenen i *The Tempest* hvor Caliban allierer seg med de skibbrudne, Trinculo og Stephano, for å ta makten fra Prospero. Hos Shakespeare er det en komisk scene, hvor Stephano tar Caliban og Trinculo, som har gjemt seg under kappen hans, for å være et firebent monster. Når Stephano så skjenker Caliban vin, tar Caliban Stephano for å være en gud, og utroper ham til sin nye herre og mester. Komplottet de planlegger mot Prospero, er bare ett av en serie komplotter som spiller hverandre i Shakespeares stykke.

Men samtidig som Caliban-komplottet spiller hovedhandlingen i et komisk modus, skjer det hele tiden identitetsforvekslinger som er knyttet til sansebe drag. Stykket kan naturligvis også leses som meta-teater, og Prospero er som kjent ofte blitt oppfattet som et selvportrett. Det handler, som Gonzalo sier på slutten, om en tid og et sted «When no man was his own».

Aime Cesaires Une Tempête

I *Nella tempesta* er skibbruddet en transport inn i en konfliktzone mellom karakterene Prospero, Caliban og Ariel. Ariel blir spilt av kompaniets Leading actress, Silvia Calderoni, og Ariel-Calderoni fungerer også som bindeledd mellom det som skjer live på scenen og videoopptak som er montert inn i forestillingen. *Nella tempesta* er ingen oppsetning av *Stormen*, men en tekstcollage som forholder seg til en postkolonialistisk diskurs. Den viktigste kilden ved siden av Shakespeare, er den karibiske poeten og forfatteren Aimé Cesaire. Hans stykke *Une Tempête* fra 1969 er en versjon av *The Tempest*, fortalt fra

slavene eller urbefolkningenes perspektiv.

Harold Bloom raljerer over liknende ideologiske lesninger. I boken *The Western Canon*, åpner han essayet om *The Tempest* med følgende kraftsalve:

«Of all Shakespeare's plays, the two visionary comedies – *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest* – these days share the same distinction of being the worst interpreted and performed. Erotomania possesses the critics and directors of the *Dream*, while ideology drives the bespoilers of *The Tempest*. Caliban, a poignant but cowardly (and murderous) half-human creature (his father a sea devil, whether fish or amphibian), has become an African-Caribbean heroic Freedom Fighter.

This is not even a weak misreading; anyone who arrives at that view is simply not interested in reading the play at all. Marxists, multiculturalists, feminists, *nouveau* historicists – the usual suspects – know their causes but not Shakespeare's plays.»

Det er mulig at Cesaires *Une Tempête* har vært en premissleverandør for senere postkolonialistiske tolkninger av *The Tempest*. Men stykket utgir seg ikke på noen måte for å være en slags fyllestgjørende tolkning, slik heller ikke Motus' forestilling pretenderer. Cesaires tekst inneholder anakronismer som viser at han adresserer sin egen tid. Blooms essay retter seg nok mest mot akademikere, men ikke bare, og jeg har vanskelig for å forstå hans bastante avvisning. Både fordi stykket i så stor grad kretser om legitim/ illegitim autoritet, og fordi flere ting i teksten viser at Shakespeare må ha vært fortrolig med oppdagelsesreisendes skrifter fra Den nye verden. Guden Setebos, som Calibans mor tilber, ble f.eks. omtalt som en sør-amerikansk guddom, og det er sannsynlig å tro at Calibans tørst henviser til beskrivelser av hvordan innfødte reagerte på

Å appellere til Prosperos samvittighet er som å tro det gror blomster på stein.





Nella tempesta, regi: Enrico Casagrande og Daniela Nicolo. Motus. Foto: Andrea Gallo

brennevin kolonisatorene ga dem. For å ta noe. Det betyr ikke at øya i stykket lar seg lokalisere til Karribien. Men det at Caliban (som Bloom påpeker) er halvt menneske, halvt djevel, altså en overnaturlig skikkelse, forhindrer jo ikke at fremstillingen av Caliban kan ha rasistiske undertoner, eller at enkelte av karaktertrekkene hans kan belyses av den samtidige diskursen om 'Det naturlige menneske' (*Natural man*).

Postkolonialistisk

I Cesares stykke er Prospero en europeisk koloniasator, som har lokalisert noen landområder andre europeere før ham forgjeves har forsøkt å finne. På stykkets nåtidspan har han tatt områdene i besittelse og gjort seg til herre. Ariel og Caliban representerer to ulike holdninger til Prospero, eller til svartes frigjøringskamp. Ariel, som er mulatt, sverger til ikke-vold, og vil i det lengste tro at det er mulig å få Prospero til å forandre seg. Caliban hevder at det er like liten grunn til å appellere til Prospero samvittighet som å forvente at det skal gro blomster på stein. Med en henstilling på Black Muslims, fraber Caliban seg det navnet de europeiske besitterne har gitt ham – «kall meg X».

Aime Cesaire oppfant begrepet Négritude, som oversettes med Black Pride, og var en viktig inspirasjon for Frantz Fanon, som ofte fremstilles som en som betraktet vold som en potensiell frigjøringsakt, mens andre har fremholdt at Fanon, som baserte skrifterne

sine på psykiatriske studier i Algerie under frigjøringskrigen, betraktet vold som en siste utvei. I «Discourse on Colonialism» (1955) skriver Cesare om den europeiske sivilisasjonen: «En sivilisasjon som viser seg å være ute av stand til å håndtere problemene den selv skaper, er en dekadent sivilisasjon. En sivilisasjon som lukker øynene for sine viktigste problemer, er en syk sivilisasjon. En sivilisasjon som bruker sine prinsipper til å lyve og narre, er en døende sivilisasjon.»

Hos Shakespeare forlater Prospero tilslutt øya, og tar med seg en tilsynelatende lærevillig og forsonlig innstilt Caliban hjem. *Une Tempête* slutter derimot med at Prospero og Caliban blir igjen. Det er en åpen slutt, samtidig som det er klart at stykkets Prospero ikke vil gi fra seg makten frivillig. I følge Frantz Fanon lever koloniherrer og de koloniserte i to strengt atskilte verdener. Skillet kan bare oppheves ved at enten den ene eller den andre forsvinner. Aime Cesaires stykke kalles innledningsvis et «psykodrama», men det lar seg også lese som et diskusjonsstykke à la lærestykke til Brecht. Det åpner med at skuespillerne fordeler rollene.

Frihetssymbol

Da *Nella tempesta* ble vist på Black Box like før påske var ikke flyktningetragedien i Middelhavet forsidestoff i avisene, slik som bare noen uker senere, da jeg så Elfriede Jelinek-forestillingen *Die Schuldbefohlenen* på Theatertreffen, som

også dreide seg om flyktningekrisen (side). *Nella tempesta* har en mer naiv og appellerende form enn den tyske oppsetningen. Silvia Calderoni fungerer som gjennomgangsfigur. Hun deltar i en demonstrasjon mot regjeringens asylpolitikk, som fant sted i Roma i 2013, og der det på videoen ser ut som politiet brukte tåregass mot demonstrantene. Calderoni løper gjennom byen, mens hun bærer et ung tre, som stafettpinne og fredssymbol. Gjennom replikker som tildels er hentet fra Cesares stykke, distanserer hun seg fra bruk av vold. I motsetning til Calderonis Ariel gestaltet Caliban og Prospero av flere forskjellige skuespillere, som forhindrer dem fra å bli like tydelig identifisert, men antyder at de stadig opptrer i ulike skikkelser. De representerer slik sett krefter i verden, eller en tyngdekraft kunne man si, både undertrykkelse og selvundertrykkelse; der Ariel representerer frihet og muligheten til forvandling. Silvia Calderoni, med det kritthvite, kortklippede guttehåret, kler rollen som Ariel. En rolle som kan spilles av både kvinner og menn. Men det er selvfølgelig ikke det androgyne som gjør Calderoni til midtpunkt. Hun har også en helt spesiell intensitet, og noe vilt over seg som får henne til å se ut om en kryssning mellom pønker og puma.

I løpet av forestillingen gjør skuespillerne noen litt anstrengte forsøk på publikumsinkludering (rop: «vi vil ha makt!»). Men det er kanskje nødvendig fordi det skal lede opp til Mirandas replikk, som blir talt av en skuespiller som går opp i salen (her sitert i originalversjonen):

«How many godly creatures are there here!
How beauteous mankind is!
O brave new world,
That has such people in't.»

Mirandas begeistring er naturligvis dypt ironisk i kontekst av at de italienske adelsmennene er et følge som består av forbrytere og folk som burde lide av skyldfølelse og dårlig samvittighet. På Black Box fremføres den uten ironi, heldigvis. Slutten er åpen, det er opp til oss.

Isabel, «kvinnen fra helvete», som blir spilt av den androgyne og alltid like kraftfulle Bibiana Beglau. *Baal*, regi: Frank Castorf. München Residentztheater 2015. Foto: Thomas Aurin



APOKALYPSE *BAAL*

(BERLIN): I JANUAR I ÅR SATTE FRANK CASTORF OPP *BAAL* I MÜNCHEN. MEN FORDI BRECHTS DATTER GIKK RETTENS VEI FOR Å STANSE OPPSETNINGEN, BLE DEN VIST FOR SISTE GANG PÅ ÅRETS THEATERTREFFEN.



AV THOMAS IRMER



Denne iscenesettelsen vil ikke bare gå inn i teaterhistorien, den er også blitt gjenstand for en stor konflikt om opphavsrettigheter som har satt rettsvesenet i sving. Saken rører ved noe grunnleggende i tysk regiteater, nemlig spørsmålet om hva det er verdt å beskytte. Skal forfatterrettighetene, som til en viss grad beskytter verket, ivaretas eller skal man beskytte praksis i teatret, der enkelte stykker med jevne mellomrom blir oppført som radikale nytolkninger? Når det gjelder Castorfs *Baal*-oppsetning er saken i alle fall svært komplisert.

Å snakke om *Baal* som *ett* Brecht-

stykke lar seg imidlertid vanskelig gjøre. Forfatteren omarbeidet sitt storslagne debutstykke fra 1918 ikke mindre enn fire ganger, og i tillegg gjør ulike utgaver det komplisert å plassere teksten. I 1954 arbeidet Brecht en siste gang med *Baal* i forbindelse med en utgivelse av hans tidlige stykker, og avslutningsvis bemerket han: «Jeg medgir (og advarer): Stykket mangler innsikt.»

Man kan forstå denne setningen dithen at den manglende innsikten egentlig bunner i en misforståelse hos Brecht selv. For selvfølgelig er det ikke erkjennelse det dreier seg om med dikteren og kvinneforføreren Baal, det dreier seg snarere om en gest overfor verden i etterdønningene av første verdenskrig, om en konfrontasjon med ekspresjonismen, om vitalitet og poesi, om den anarkistiske kraft i seg selv, også når den, slik som Baal-figuren, ender sine dager i skogen og igjen blir ett med naturen. Stykket viser det poetiske geniet Baal i løst sammensatte scener gjennom en periode på åtte år. Til å begynne med blir Baal beundret i et aftenselskap hos sjefen sin, dramaturgisk er det springbrettet for et vilt liv uten trygghet, et liv med utallige kjærlighetshistorier, dikt og viser fremført i kneiper og på et fattighus. Til slutt tar han i sjalusi livet av sin venn Ekart, som han har et homoerotisk forhold til. Modell for hendelsen er historien om Arthur Rimbaud og Paul Verlaine. Brecht bruker historien som bilde på Baals tragiske og mislykkede sorti fra borgerskapet. Baal ettersøkes for mord, han flykter til skogs og dør der.

For Castorf har Brechts bemerkning vært en god mulighet til å søke en annen innsikt i dagens verden med *Baals* hjelp. At Castorf skulle fremstille Baal bare som en foreldet antiborgerlig dikter og skjortejeger var ikke å forvente, særlig fordi han er kjent for sine tekstmontasjer og transhistoriske bevegelser gjennom ulike geografiske rom og politiske perioder på scenen.

Mørkets hjerte

Castorfs grunntanke var å knytte

Brechts *Baal* til Francis Ford Coppolas film *Apokalypse nå* (1979), altså å plassere Baal i Vietnamkrigen og å sende ham på en helvetesreise i nyere tid.

Det skulle selvfølgelig ikke være en ren adaptasjon der Baal blir en slags kaptein Willard som skal finne den illojale oberst Kurtz, som i sin tid ble spilt av Marlon Brando, i jungelen. Det dreier seg snarere om å kaste seg inn i og å gå seg vill i denne jungelverdenen, som absolutt kan assosieres med Brechts skogsmotiv. Dermed er det som om stykket tar to retninger: Både den enkelte frustrasjon i krig med baalske begjær og utseielser og den svært tydelige tematikken rundt koloniale eller postkoloniale kriger, som Castorf gjør oppmerksom på med en masse franske aktsenter. Aurel Manthei spiller Baal, og Baal-figuren er praktisk talt fransk. Han legger inn en lang scene fra *Director's Cut Apocalypse Now Redux* der franske plantasjeiere forsvaret Indokina som om det skulle vært deres hjemland. Først får vi høre en fransk versjon av Jimi Hendrix' «He Joe» og selv om man skulle ha glemt den er det er ikke så vanskelig å gjenoppdage den franske bakgrunnen for Vietnamkrigen. Premieren på Münchner Residenztheater fant sted bare et par dager etter angrepene på *Charlie Hebdo* i Paris, og den ga dermed en kontekst der forbindelsen mellom *Baal* og *Apokalypse nå* ikke bare fremstod som en abstrakt konseptidé.

Brechts svært rollerike stykke er blitt kraftig bearbeidet i denne oppsetningen. Flere kvinneroller er smeltet sammen til en Sophie og med «Isabel, kvinnen fra helvete», som blir spilt av den androgyne og alltid like kraftfulle Bibiana Beglau, får vi en ny karakter. Kvinnen fra helvete leder Baal og Ekart (Franz Pätzold) gjennom den fire og en halv time lange oppsetningen som *Trio Infernal*. Den dalende linjen hos Brechts Baal-figur, fra borgerlige festmåltider til ære for dikteren, til mordet på Ekart og forsvinningen i skogen, blir her omformet til en assosiativ sikk-sakk-reise i jungelen. Denne reisen kan i stor

grad forstås metaforisk som den vestlige verdens *Mørkets hjerte*, altså blir Joseph Conrads elverise i jungelen sammen med *Baal* et mønster for *Apokalypse nå*, som i denne oppsetningen understøttes av dikt av Brecht og Rimbaud og tekster av Frantz Fanon og Ernst Jünger. Det å trenge inn i urskogen, som kolonial erobring og samtidig som individualistisk selvran sakelse, knytter Castorfs *Baal*-oppsetning til en kompleks, motsetningsfylt form for samtidsteater.

For å få dette til å fremstå som sanselig og komplekst på scenen, har Aleksandar Denic igjen bygd en av sine massive og detaljrike dreiescene-konstruksjoner. I midten er det et slags pagodetempel, der det vises videooverføringer i de innerste rommene, men det er et ekte amerikansk helikopter ved siden av som dominerer – slik dette ikonografiske monsterinsektet også har preget bildet av Vietnam-krigen. På grunn av forholdene i jungelkrigen ble helikoptret så å si en flyvende panservogn, og det var selvfølgelig derfor Coppola valgte Wagners *Valkyrieritt* som akkompagnement til den legendariske helikopterscenen. For å kunne ta med de siste amerikanske soldatene hjem, ble denne typen helikoptre styrtet i havet fra et hangarskip etter Saigons fall mot slutten av krigen. Den serbiske scenografen, som hadde det visuelle ansvaret i Emir Kusturicas film *Underground*, arbeider med disse bildene som er innprentet i hukommelsen vår. Denic sier at samarbeidet med Castorf har muliggjort en ideell forbindelse mellom scenebilde og filmatisk scenografi. Men måten dette helikoptret står i kontrast til pagoden og til jungelen som assosieres med den, og det at det senere tjener som kulisse for den synkende *Baal*-handlingen i figurtrioen, er et ikonografisk mesterverk, et mesterverk som vil bli husket lenge.

Hos Castorf er ikke *Baal* en

Brecht-kunstner. *Baal* er snarere en svært begavet outsider som er blitt kastet ut i en verden der han etter hvert passer godt inn fordi det ikke lenger fins noen annen orden enn den kvinnen fra helvete står for. Etter flere tiår blir dette del av en sirkel i en fullstendig annen verden som nettopp har begynt å tenke nytt omkring de koloniale senvirkningene av det 20. århundrets imperialismen.

Ernst Jünger

Det er vanskelig å forstå hvorfor Barbara Brecht-Schall, som er født i 1930 og det eneste av Brechts barn som fremdeles lever, har involvert seg så voldsomt mot denne iscenesettel-

OGSÅ I DAG ER DEN KRIGSFORHERLIGENDE HOLDNINGEN JÜNGER GIR UTTRYKK FOR GJENSTAND FOR DISKUSJON. DET VAR GRUNNEN TIL AT FORLAGET SUHRKAMP GIKK RETTENS VEI.

sen. Det er ingen tvil om at Brechts verk er opphavsrettslig beskyttet frem til sytti år etter hans død, altså frem til 2026. Det gjelder royalties fra Brecht-oppsetninger, men også at man må få tillatelse til å gjennomføre planlagte oppsetninger, både hva angår regi, konsept og besetning. Castorfs *Baal*-oppsetning i München ble ikke kritisert av Brecht-Schall i forkant, heller ikke for bruken av fremmedtekster av Rimbaud (som Brecht også selv brukte) og Michael Herr, som med *Dispatches* ga et psykologisk innblikk i amerikansk tilstedeværelse i Vietnam gjennom fortellinger fra traumatiserte krigsveteraner. Først etter premieren, da Brecht-fremmede og følelsesladde Ernst-Jünger-sitater fra Castorfs collage ble gjort kjent, fattet Brecht-Schall interesse for opp-

setningen. I programmet siteres et langt avsnitt fra Jüngers tekst *Der Waldgang*, som med tanke på jungelkrigen absolutt stemmer med Castorfs intensjoner: «I *Der Waldgang* møter vi den enkeltes frihet i denne verden.» Utdrag fra disse tekstene var også med i oppsetningen, uten at det ble gjort tydelig at det ikke var Brechts tekster eller at det var mulig å forstå dem som adskilt fra originalteksten. Forfatter Ernst Jünger, høydekorert veteran fra første verdenskrig og praktisk talt et tidsvitne til Brechts *Baal*-figur, har skrevet den dokumentariske romanen *In Stahlgewittern* om sine opplevelser på vestfronten. Også i dag er den krigsforherligende holdningen forfatteren gir uttrykk for i denne boken gjenstand for diskusjon. Det var grunnen til at forlaget Suhrkamp gikk rettens vei. Det endte med et forlik: Stykket skulle vises en gang til i München og en gang på Theatertreffen i Berlin. Der ble det godt mottatt: Stående applaus for ett av de sterkeste Castorf-arbeidene noensinne. Samtidig var nok denne begeistringen over et München-arbeid fra Berlin-

regissøren uttrykk for misnøye med at det kunstneriske lederskapet hans på Volksbühne utløper i 2017. Da skal den belgiske kuratoren Chris Dercon gjøre teatret til et interdisiplinært produksjonshus. Etter 25 år blir det slutten på en æra som har nådd ut til hele Europa og som, så lenge det dreier seg om fornyende impulser, ikke bør ta slutt på en slik måte. Med de siste årene på Volksbühne, med Wagners *Ring* i Beirut og nå i München (den andre invitasjonen til Theatertreffen etter Célines *Reise til nattens ende* i fjor) har Castorf bevist at han fremdeles hører hjemme blant de fremste regikunstnerne. Passende nok begynner Castorfs *Baal* der Brecht stoppet: Castorf kompenserer for den manglende innsikten med sin intelligente iscenesettelse.

(Oversatt av Ingeborg Fossetøl)

DRAMATIKERFORBUNDET

gratulerer
LISA LIE
med Heddaprisen
for særlig kunstnerisk innsats



BLUE MOTEL

(konsept, tekst og regi)

...

Robinson: Mandag tirsdag onsdag torsdag lørdag søndag er jeg lykkelig og glad. Men ikke Fredag. Han er blitt så tjukk.

Mmmm kanksje alt blir bedre med litt salt (salter og smaker)...mmm faktisk!

Her sitter jeg med glimt i øyet og onanerer og gråter med vannkjemma hår og finstasen og prøver å sjekke opp dyr med en banan, og stormen raser og bli ved din lest, trollbundet (noterer i boka si) knulla hunden men det var menneskelig nærhet. Note to self: skulle ikke ha harva over alle ombord. Skulle ha knulla Mowgli, Lars Monsen, Jostedalsrypa. (synes han hører noe i sitt eget hode) Bonjour. Hallo Hallo? (trekker seg tilbake) Kanskje alt blir bedre med litt salt. Jeg tror jeg blir hjemme, verden er helt forferdelig, den er full av røvere og pirater. Men, jeg pynter meg så det blir levelig, det blir høytidelig middag med dyr. Teselskap med dyrene. Jeg er en huleboer på en øde øy som skal ha teselskap med dyrene, det blir skikkelig koselig,

Mer te?

Nei takk jeg kommer til å drukne.

(druknedrikker fra tekannetuten)

...

AKT

SCENE

AKT

POLITISKE TIDSREISER

(BERLIN): MIGRASJON VAR DET OVERGRIPENDE TEMAET PÅ ÅRETS THEATERTREFFEN, SOM OGSÅ VAR VIET 70-ÅRS-JUBILANT RAINER WERNER FASSBINDER (1945 – 1982).

Theatertreffen

Berliner Festspiele. 1. – 17. mai 2015

Arets Theatertreffen åpnet med *Die Schutzbefohlenen*, et stykke av Elfriede Jelinek om Europas omgang med flyktninger. Som så ofte med Jelinek er det også basert på en klassisk tekst, Aiskhylos' tragedie *Hiketides* (*De bønnfallende*). Materialet til Jelinek er ellers hentet fra bl.a. en opplysningsbrosjyre om integrasjon «Zusammenleben im Österreich» – selvfølgelig anvendt ironisk.

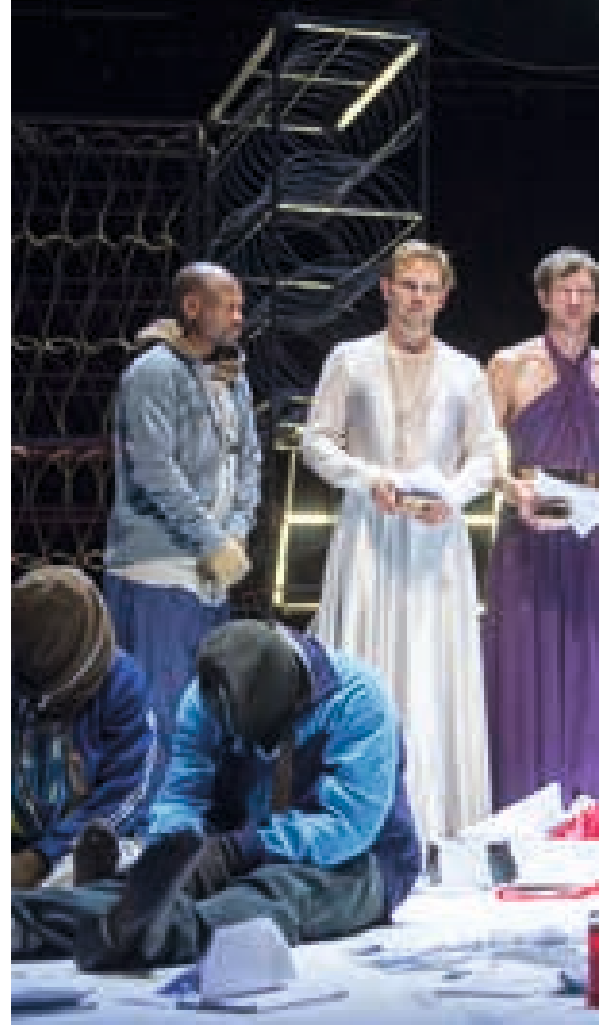
I oppsetningen fra Thalia Theater i Hamburg har regissør Nicolas Stemmann valgt å utvide skuespillerensemblet ved å la det medvirke en gruppe virkelige flyktninger – asylsøkere, papirløse, illegale innvandrere, for å nevne noen av merkelappene som brukes om dem. De er voksne kvinner og menn som ser ut som de kunne vært lærere, teknikere eller studenter. Ingen ser ut som «flyktninger», slik som på TV. De ser ikke engang ut

som mennesker i nød. Men får meg til å tenke på alle ansiktene man ser på gata og i t-banetrokker, og som det står ikke skrevet utenpå om tilhører «oss» – i den forstand at de innrømmes sivile rettigheter og arbeidstillatelse.

Jelineks stykke hadde premiere i fjor. Men da Theatertreffen åpnet var avisene fulle av stoff om flyktningekatastrofen i Middelhavet. «Vi vil ikke at de skal drukne, vi vil ikke at de skal komme. Hva vil vi?» sto det på forsiden av *Die Zeit* samme uke. Europas manglende flyktningepolitikk speiles i forestillingen ironisk gjennom avmakten til skuespillerne når en av dem sier: «Jeg kan ikke hjelpe deg, jeg kan bare spille deg». Nicolas Stemmann retter speilet mot oss, og det moralske ansvaret vårt overfor et problem som er for omfattende til at vi bare kan legge skylden på politikerne. Som forestillingen nådde den likevel ikke opp mot Stemmanns tidligere så musikalske og innovative Jelinek-oppsetninger.

Becketts dødtid

Venting er også tema i Samuel Becketts



Mens vi venter på Godot. I oppsetningen til Ivan Panteleev fra Deutsches Theater i Berlin består scenografien av et digert krater, eller en slukt, som truer med å suge til seg alt og alle. Veggen er glatt som en rutsjebane, og tvinger skuespillerne til beckettisk sirkus-akrobatikk over sluket. Wolfram Koch og Samuel Finzi er ikke kledd som landstrykere, og de kjente Beckett-rekvisittene er borte. Treet er erstattet med en lyktestolpe, som bringer tanken til en interneringsleir. Mer enn noen annen oppsetning jeg har sett, gjør den oppmerksom på politiske dimensjoner i stykket. Beckett skrev det på bakgrunn av 2. verdenskrig, hvor han deltok i det franske motstandarbeidet. Oppsetningen er dedisert til den avdøde regissøren Dimiter Gotscheff, som det egentlig skulle sette opp stykket. I stedet har Samuel Finzi og Wolfram Koch alliert seg med Panteleev, som i likhet med Gotscheff er bulgarsk regissør bosatt i Tyskland. «Hold sårene åpne» sto det i et etterlatt Gotscheff-notat om *Godot*. Det betyr ikke at forestillingen underslår Becketts



Skuespillere og flyktninger i *Die Schutzbefohlenen* av Elfriede Jelinek, regi: Nicolas Stemmann. Thalia Theater Hamburg 2014. Foto: Krafft Angerer



komikk, tvert imot. Det ville heller ikke vært i Gotscheffs ånd. Men fraværet av de typiske Beckett-rekvisittene gjør noe med atmosfæren. Skuespillernes lette spillestil virker kontrapunktisk i forhold til tyngden i rommet. Vladimir og Estragon finner hele tiden opp nye leker og spill – som når Finzi og Koch i en sekvens spiller luft-bordtennis. Men det forsterker følelsen av at de befinner seg i et eksistensielt vakuum. For meg farget konteksten – Jelinek-oppsetningen og flyktningekrisen – helt klart av på opplevelsen. Jeg ser tidsfordrivet til Vladimir og Estragon i lys av det degraderende ved at tiltaksløstne og arbeidsføre flyktninger tvinges inn i en venteromstilværelse, som stjeler år av deres liv. Som Zygmunt Bauman sier er passivitet i seg selv noe skambefengt i et samfunn hvor aktivitet og ytelse er norm – og det som gir oss verdi. Slik var det som om flyktningene fra Jelinek-oppsetningen gikk igjen på Beckett-scenen.

Migrasjon som mulighet

Theatertreffen inneholdt flere forestil-

«JEG KAN IKKE HJELPE DEG, JEG KAN BARE SPILLE DEG».

REPLIKK I *DIE SCHUTZ- BEFOHLENEN*

linger om migrasjon. I *Common Ground* av den israelske regissøren Yoel Ronen medvirket det en tysk og en jødisk skuespiller, som det var nærliggende å tenke på som regissørens alter-ego. Det øvrige ensemblet var flyktninger fra det tidligere Jugoslavia, som bor eller også har vokst opp i Tyskland. Det startet med at Maxim-Gorki-Theater annonserte etter skuespillere, og det viste seg at to av de kvinnelige skuespillerne som søkte kom fra samme sted i Bosnia. I forestillingen kommer det etter hvert for en dag at faren til den ene kvinnen arbeidet i en fangeleir hvor faren til den andre hadde vært internert. I dag står navnet hans på en minnetavle.

Men under oppveksten visste hun ikke hva uttrykket «er forsvunnet» betød.

Forestillingen gir oss bare en anelse om hva slags prosess og hvilke konfrontasjoner de involverte har gått gjennom. Men i et prosjekt som har det å skape «common ground» som målsetting, dreier det seg mer om mennesker enn politikk. I et intervju sier regissør Yoel Ronen at det er umulig å forstå krigen på Balkan. Partene har vidt forskjellige narrativer. Det ropes også ut på scenen, og i noen sekvenser virker det som om det terapeutiske prosjektet grenser mot en form for psykodrama. Som i Ronens oppsetning *Dritte Generation* (Schaubühne), som handlet om tredjegeners jøder, palestinere og tyskere, er det mye humor og ironi. Som når det slutter med en henspilling på åpningslinjen i *Anna Karenina*. «Alle land er ulykkelige på sin egen måte», sier den jødiske skuespillerinnen, og legger til: «Men det lyder bedre på russisk.» «Eller på tysk!» tilføyer tyskeren, og slår henne i hodet med en bok.

Post-migrantisk teater

Common Ground har (i likhet med *Dritte Generation*) en selvbiografisk klangbunn. Yoel Ronen er datter av Ilan Ronen, teatersjefen på det israelske nasjonalteatret Habima, og er gift med en palestiner. Broren Michael er gift med en tysker, og begge søsknene arbeider i Berlin. I dag bor det anslagsvis 20.000 israelere i Berlin. I følge Yoel Ronen kan det forstås som et opprør. Mange unge israelere har vokst opp med følelsen av at krigen aldri kommer til å ta slutt.

Forestillingen er som sagt produsert på Maxim-Gorki-Theater. Et teater som kanskje mer enn noen annen scene speiler det raskt foranderlige Berlin. Under forrige teatersjef, Armin Petras – som har vokst opp i DDR – lå det Øst-Vest-delte Berlin fortsatt ved hjertet av teatrets identitet, samtidig som Petras ga teatret en ung profil. Under Shermin Langhoff, som har bakgrunn fra HAU (under Matthias Lilienthal) og Ballhaus Neunstrasse, har Maxim-Gorki blitt det nye sentrum for såkalt «post-migrantis-



Die Ehe der Maria Braun, regi: Thomas Ostermeier. Schaubühne 2014. Foto: Arno Declair



Warum läuft Herr R amok? regi: Susanne Kennedy. Münchner Kammerspiele 2014. Foto: JU Ostkreuz

ches Theater». Den andre oppsetningen fra Gorki-teatret som ble vist i sammenheng med Theatertreffen var en adaptasjon av Fassbinders *Angsten eter sjelen*.

Fassbinder

Tysk films *Wunderkind* ville fylt 70 i 2015. Jubileet markeres bl.a. gjennom et eget program innenfor rammene av Theatertreffen. Den Vinge-inspirerte, ironisk-provokativt-analfikserte performansen *Der 2. Tod eines Kollektivs oder die wunderbare Welt des R. W. Fassbinder* var både vittig og upretensjos, *Angst essen Deutschland auf* regi av Patrick Wengeroth (på Schaubühne) fikk jeg bare en smakebit av. Sist, men ikke minst bød Theatertreffen på en anledning til å oppleve en *Zeitreise* med Hannah Schygulla.

Den eneste Fassbinder-adaptasjonen som hadde nådd opp til tysk teaters «to ten» var Susanne Kennedys *Warum läuft Herr R amok?* Kennedy er et nytt stjerneskudd i tysk teater. Filmen *Warum läuft Herr R amok?* er lagt til et middelklasse-/ småborgermiljø, hovedpersonen arbeider på et arkitektkontor. Han blir utsatt for noen ydmykkelser av sjefen, men verken det eller noe annet gir en forklaring på hvorfor familiefaren blir drapsmann. Fassbinder og Michael Fenglers film fra 1969 ble spilt inn med skuespillere fra Antitheater i München, hvor Fassbinder jobbet, og skuespillerne

improviserte under opptak. Det gir filmen et reality-preg, som kan gi inntrykk av at Fassbinder også på det punktet var tidlig ute.

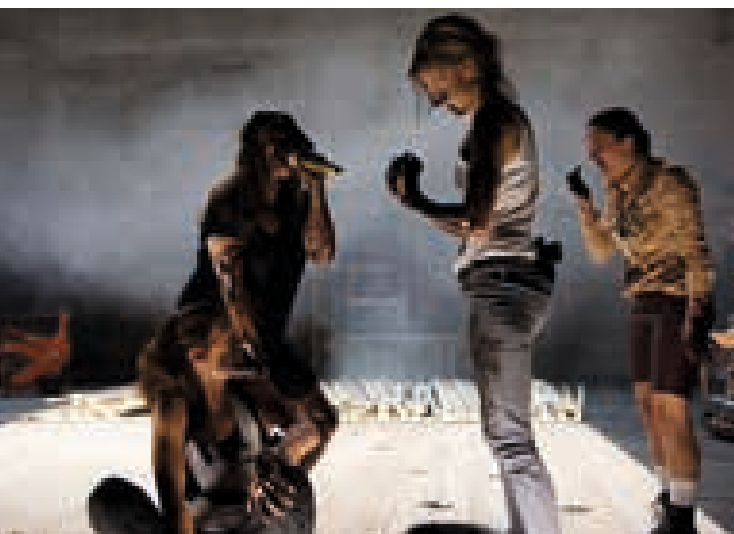
Hos Fassbinder er det private alltid politisk. Men det blir aldri en påstand, og fremfor alt viser han alltid forståelse for den enkelte. Han dømmer ingen. Mye av problemet med Hakan Savas Micans remake av *Angst essen Seele auf*, er at hverdagsrasismen på 1970-tallet lyder paradisk når den legges i munnen på nåtidige rollefigurer. Retorikken er annerledes i dag. Persongalleriet rundt hovedpersonene tegnes som karikaturer, samtidig som den mannlige hovedpersonen – den marokkanske gjestearbeideren – henvender seg konferansieraktig til salen. Det ekstroverte er nok noe av grunnen til utviklingen ikke føles like hjerterått uavvendelig som i filmen. Thomas Ostermeiers oppsetning av *Maria Brauns ekteskap* tok utgangspunkt i at hovedpersonen tilhører en generasjon tyske kvinner som på grunn av krigen tok del i arbeidslivet og oppnådde en personlig og økonomisk selvstendighet. Som man vil huske, slutter filmen i en eksplosjon etter at Marias mann har sonet fengselsstraffen og de skal begynne å leve. Fra fjernsynet lyder jubelrop fra den legendariske fotballkampen under VM i Bern i 1954. Både i filmen og forestillingen kan henvisningene til den tyske seieren fremheve et

historisk vendepunkt: Tyske menn var tilbake – og kvinnene hadde ingen andel i seieren. Som med hans Ibsen-oppsetninger er det backlashet og nykonservatismen i vår egen tid («1950-tallet i oss») som er Ostermeiers anliggende.

Tittelrollen spilles av Ursina Lardi (som var storartet som alkoholisert overklassehustru i Lillian Hellmans *The Little Foxes*). Her blir Maria Brauns singularitet fremhevet gjennom at samtlige andre roller, også kvinnene, blir spilt av menn. Det inviterer til mye komikk, men fører også til at fokus blir snevret inn mot det individuelle livs- og karriereløpet til Maria. Fassbinders film har i mye sterkere grad preg av å være en allegori over det tyske *Wirtschaftswunder*. Hannah Schygullas Maria vekker også langt mer motstridende følelser. Men det er en tilbakevendende utfordring ved teateradaptasjonene at Fassbinder skrev med bestemte skuespillere for øye.

Masker og ikke-liv

Susanne Kennedys produksjon fra Münchner Kammerspiele skjærer gjennom denne problemstillingen ved å la skuespillerne opptre med masker. Det var bare én av flere oppsetninger som ga inntrykk av at estetikken til Vegard Vinge og Ida Müller har hatt ringvirkninger i tysk teater. Deres *John Gabriel Borkman* ble den store festival-hiten for to år siden, og nå refererte en av de tys-



Die lächerliche Finsternis, regi: Dusan David Pariser. Burgtheater 2014. Foto: Reinhard Maximilian Werner



Hannah Schygulla. Foto: Jim Rakete

ke kritikerne til den i forbindelse med Karin Henkels oppsetning av samme stykke (som jeg ikke fikk sett mer enn et kort opptak fra). Berøringspunktene mellom Vinge og Müller og de zombieaktige rollefigurene i *Warum läuft Herr R amok?* sjenerer meg litt. Her er også replikkene spilt inn på forhånd. Og det er lange pauser mellom dem, men i motsetning til Vinge og Müllers Ibsenremix, understreker pausene hvor banale og intetsigende replikkene er. Kennedy har fått amatører til å lese, med det resultat at avstanden mellom skuespillerne på scenen og stemmene økes. Det slående ved maskene er at de er så uttrykksløse – som etter slagtilfelle eller ansiktsslammelse, og helt uten den poesien man forbinder med Müller og Vinge.

Når Herr R på slutten slår ihjel konen, sønnen og naboen, gjøres det mekanisk og langsomt og ofrene gjør ikke motstand. Fassbinder skal ha tatt avstand fra det han opplevde som desavuerende ved personskildringen i filmen, og han bidro mindre i regiarbeidet enn Fengler. Susanne Kennedy omgår dette problemet gjennom stiliseringen. Det er ingen realistisk fremstilling av mennesker fra et bestemt miljø, selv om det er noe kleint ved kostymene (det minner litt om animasjonsfilmer om sikkerhetsrutiner på fly). Forestillingen fremstiller en eksistensiell nullpunkttilstand mer

enn den påberoper seg å si eller forklare.

Theatertreffen inneholdt også en versjon av Thomas Viderbergs *Festen* fra Schauspiels Stuttgart. Som den tredje teaterversjonen jeg har sett etter filmen, oppleve jeg stoffet som temmelig uttømt. En vri her, er at skuespillerne veksler på rollene, og slik viser det vilkårlige ved rollefordelingene som ofre og overgriper, eller at mønsteret gjentar seg. Men fugleperspektivet gjør forestillingen tammere enn filmen. Uansett, det er ikke gitt at en kinosuksess har det som trengs for å gå inn i teaterrepertoaret.

Sterke kvinner

Jeg fikk dessverre ikke med meg det som sikkert var årets høydepunkt, Frank Castorfs *Baal*. Men et nytt og gledelig bekjentskap var Dusan David Parizek, som hadde regien for *Die lächerliche Finsternis* (med tekst av Wolfram Lotz). Her henspilles det (som hos Castorf) også på Joseph Conrads *Mørkets hjerte* og *Apokalypse nå!*, men som komisk dekonstruksjon. Det understrekes ved at offiserer og fotsoldater spilles av kvinner. Ikke minst gjør Stefanie Reinsberger inntrykk med sine krafts-alve-monologer. Hun er svett, snørrete og rødsprengt, som det ellers forbeholdes menn å være. Det innvendes ofte at tysk teater er sexistisk, med høye stilet-

hæler osv. (Volksbühne spesielt). Men da glemmer man de mange rå skuespillerinnene i tysk teater. Selv om jeg ikke fikk med meg Castorf, så jeg derimot Volker Schlöndorffs filmversjon av *Baal* med Fassbinder i tittelrollen (1969). I en publikumssamtale fortalte Schlöndorff at da filmen ble vist på tysk fjernsyn var det flere seere som trodde det var en reportasje. Særlig én scene hvor gravide Margaretha von Trotta bønnfaller Fassbinder/Baal om ikke å forlate henne, mens hun sleper seg langs fotgjengertraseen på en motorvei, vakte anstøt. Men TV-publikum trodde faktisk at «det var sånn folk var i Bayern», sier Schlöndorff leende, og legger til at det også skyldtes at man så mye mindre medie-vant enn i dag.

En annen festival *special* var Hannah Schygulla med sang-programmet *17/70 – ein Zeitreise*. Å syng «I can't get no satisfaction» og «Born to be Wild» er helt åpenbart et sjansespill fra en kvinne rundt 70. Men at hun tør det, og gjør det! Hun opptrer slik bare en som har en plass på Olympen kan gjøre. Schygulla er en løvinne – fortsatt med samme enigmatisk *persona*, og samtidig spill levende og uberegnelig. Fassbinder, Schygulla og Castorf har evig liv, men årets Theatertreffen vitnet unektelig også om at epoker tar slutt. Mer om det i Thomas Irmers artikkel om *Baal*.

Nærleser Brecht

Finn Iunkers avhandling om *Jasieren* (første versjon) bidrar med et bredere perspektiv på «Samtykke-begrepet» i Brechts skoleopera fra 1930.

Der Jasager (erste Fassung).

Text, frühe Rezeption und Einverständnis als Einwilligung.
Doktorhandling av Finn Iunker. Universitetet i Oslo 2014

At Bertolt Brecht er allment kjent for sine «lærestykker» gjør at vi glemmer det viktigste: Lærestykkene er begrenset til en helt bestemt form for teater som Brecht utviklet gjennom seks stykker mellom 1929 og 1935. Det er lærestykker (*Lehrstücke, learning plays*), der spillet først og fremst skal muliggjøre en konfrontasjon med egne erfaringer både hos skuespilleren og hos publikum som ser på som deltakere. Blant de mest kjente lærestykkene er *Forholdsregelen* (*Die Maßnahme*) fra 1929/1930, som også har vært blant de mest omstridte av dem. Til denne gruppen hører også *Jasieren* (*Der Jasager*). Stykket ble til i samarbeid med Kurt Weill og det fikk betegnelsen skoleopera – en musikkteatralisk parallell til lærestykkene. Uroppføringen i Berlin i juni 1930 var del av et arrangement i regi av musikkavdelingen på Sentralinstituttet for utdanning og undervisning (*Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*). Frem til 1933 ble stykket satt opp rundt 300 ganger, først og fremst på tyske skoler, men også i Frankrike, Japan, Østerrike og Sverige. Bakgrunnen for arbeidet med skoleoperaen var reformpedagogiske forsøk som kan minne om den rollen skuespill har i dagens videregående skoler.

Finn Iunker, som også er en fremstående dramatiker, har viet sin avhandling til en svært omhyggelig gjennomgang av *Jasierens* opprinnelse, utgivelse og tidlige resepsjon. I tillegg tar han for seg innforståthet (*Einverständnis*) som skoleoperaens sentrale

motiv. Selv om Brecht forbindes med lærestykker, har akademisk forskning på hans forfatterskap sjelden tillagt dem stor betydning. Årsaken er nok at de ofte havner i andre rekke på institusjonsteatrene, rett og slett fordi stykkene ikke er skrevet for denne typen teater. Det er også verdt å nevne at man nå særlig interesserer seg for en «mellomperiode» hos Brecht, for hans forfatterskap i overgangen til en periode med økte samfunnsmessige og politiske motsetninger i årene rundt mellomkrigstidens økonomiske krise. Med andre ord interesserer man seg for Brecht etter de tidlige verkene (*Baal*) og etter suksessen med *Tolvskillingsoperaen*, for en Brecht på vei til å bli en marxistisk orientert dikter i eksil, en Brecht som med lærestykkene og skoleoperaen arbeidet med et eksperimentelt teater som skulle ha virkning på samfunnet og som skulle utfolde seg ved siden av det konvensjonelle teatret.

Stykket og utgivelseshistorikken

Det var Brechts samarbeidspartner Elisabeth Hauptmann som fant en bok med japanske Noh-stykker i engelsk oversettelse, og hun oversatte stykket *Taniko* fra engelsk til tysk. Brecht og Weill tilpasset og bearbeidet stykket som *Jasieren*. Handlingen er enkel, men den blir ofte oppfattet som kontroversiell. En lærer oppsøker huset til en elev og hans syke mor. Sønnen blir med på en forskningsreise til en by på andre siden av de farlige fjellene sammen med læreren og tre studenter. Målet for reisen er å få undervisning fra andre berømte lærere og å få tak i medisiner til guttens mor. Når gutten blir syk på reisen, må han kastes i et juv for ikke å sette hele ekspedisjonen i fare. Derfor, og dette er det av-



AV THOMAS IRMER



Der Jasager inngår blant Brechts «lærestykker», en helt spesiell form for teater han utviklet mellom 1929 og 1935.

gjørende punktet i *Jasieren*, må han i tråd med tradisjonen si at han er innforstått med det som skal skje. Det er tydelig at det dreier seg om et hypotetisk spill om enkeltpersoners ansvar for andre: Moren bekymrer seg for sønnen som vil hjelpe den syke, læreren tar seg av studentene og leder ekspedisjonen, studentene sier seg innforstått med å forkaste sunn fornuft samtidig som man begynner å undersøke motivene bak helheten. I sin innledning skriver Iunker at «84 år etter at *Jasieren* ble skrevet er det verken nødvendig med forsvars- eller angrepstaktikk i arbeidet med stykket. Her er det lite å forsvare og lite å angripe, men allikevel mye å beskrive» (s. 9).

Med detektivaktig iver tar Iunker for seg spørsmålet om første gang teksten ble trykket. Den kunne leses i tidsskriftet *Die Musikpflege* (1930) og i programmet for uroppføringen, men også i hefte nummer fire i Brechts *Forsøk*-samling, som har vært grunnlaget for senere opptrykk. I tillegg til konkrete dateringsspørsmål, som blir tydelige gjennom motsetninger og hull i tidligere forskning, diskuterer Iunker muligheten for at det aktuelle heftet kanskje ikke var tilgjengelig for salg i det hele tatt. Det dreier seg altså om utgivelseshistorie og tekstoverlevering, men denne delen av avhandlingen bi-

drar neppe med nye spørsmål av stor betydning.

Nye perspektiver

Av langt større betydning er «innforstått/samtykke»-komplekset, som Iunker undersøker både historisk, altså før skoleoperaen ble laget, og på ulike felt i dagens samfunn. Iunkers mål er å overføre dette komplekset til stykkets sentrale motiv, nemlig det at gutten samtykker til sin egen død. Forfatteren anvender *close reading*-metoden, noe som gir nye muligheter i teksttolkningen som ikke er blitt utforsket i tidligere forskning: En av mulighetene er at guttungen ganske enkelt tar feil når han sier seg innforstått med sin egen død. En slik tilnærming, tuftet på etisk, filosofisk og juridisk argumentasjon, bringer med seg interessante perspektiver på aktuelle debatter, for eksempel når det gjelder *informed consent* i kompliserte og risikofylte inngrep (og forsøk) i medisinen eller Iunkers eget eksempel, seksuell *borderline*-praksis der det utøves vold når den ene parten ber om det. I denne argumentasjonen tilbyr *Jasieren* nye og utvidede rammer for fortolkning som legger tanken om «individet mot kollektivet» bak seg. I konklusjonen sin advarer Iunker uttrykkelig mot å gi guttens samtykke en monokausal betydning: «Kanskje gjør vi en stor feil når vi i våre varierte

analyser forsøker å finne én enkelt forklaring» (s.309).

Det er særlig disse klokt oppsatte argumentative rammene rundt «samtykke»-begrepet som gjør at Iunkers avhandling bidrar med et bredere perspektiv på skoleoperaen fra 1930. I tillegg kan avhandlingen tilføre nye impulser til teaterarbeid både med dette stykket og med Brechts øvrige lærestykker. I tillegg gir Iunker en dyptpløyende analyse av uroppføringen og deretter av oppføringen på Karl Marx-skolen i Berlin. Skolens oppføring er et kron eksempelpå en reformorientert skoleteaterproduksjon, Brecht var den stor takk skyldig da han kom med viktige tilføyelser i den andre utgaven av *Jasieren*.

Blant vedleggene i avhandlingen finner vi Elisabeth Hauptmanns upubliserte typoskrift *Lehrstück vom Ja-Sager* med Brechts rettelser. Her finner vi også en utførlig kronologisk oversikt over tekster om *Jasieren* fra tiden mellom 1929 og 2013, også dem som omhandler versjon nummer to, og tekster om *Neisieren*. Det er som en kuriositet å regne at Finn Iunker, som er en solid kjenner av tysk teater, har oversatt en av de siste årenes viktigste *Jasier*-oppsetninger, nemlig Frank Castorfs oppsetning på Volksbühne i 2007, som var en del av *Zeitopern*-prosjektet.

(Oversatt fra tysk av Ingeborg Fossetøl).

All verden er en scene

Erling Kittelsens *Soveren* forlanger full konsentrasjon, men gir deg samtidig mye tilbake.

Soveren

Av Erling Kittelsen.
Skuespill. Aschehoug
Forlag 2014



På en måte er *Soveren* lik flere andre scenetekster jeg har lest opp igjennom. Erling Kittelsen har tidligere blitt sammenliknet med bl.a. Heiner Müller, mens jeg umiddelbart får assosiasjoner til Tore Vagn Lids sceniske prosjekter. Mest av alt likner imidlertid *Soveren* kun seg selv. I *Soveren* befinner vi oss på et teater, i en hage, i et hus, eller et sted midt i mellom som ikke er definert. Forflytningene mellom disse stedene foregår mer eller mindre ubemerket, det samme gjelder personene i dramaet, som plutselig kan dukke opp midt i en scene for så å forsvinne igjen, eller de tar uten videre plassene til hverandre midt i en dialog. Samtidig er det vanskelig å beskrive det som dialoger i vanlig forstand, ei heller driver de et klassisk dramatisk handlingsforløp. Snarere består teksten av løsrevne poetiske samtaler, teoretiseringer og filosoferinger, der replikkene ofte er av monologisk karakter, og der en aktiv bruk av metaforer og poetiske abstraksjoner sørger for å knytte verden og teatret tett sammen.

Kritisk blikk på teatret og samfunnet

Teksten på bokomslaget av *Soveren* inn-

ledes med setningen «Hva skal vi si hvis verden flytter inn i en teaterbygning?» Etter min mening er dette et spørsmål som treffer kjernen i tekstens tematikk, der Erling Kittelsen trekker en kritisk parallell mellom et markedsorientert og overfladisk samfunn, og et markedsorientert og overfladisk teater. Vi møter de tre kvinnene Amrita, Henriette og Santra, som kommer til et teater ledet av konsulent/dramaturgen Tommassen. De vil lage en forestilling der Amrita skal spille seg selv, og Tommassen, som blir helt oppslukt av henne, forsøker å skape et nytt drama. Det er ikke bare enkelt; Amrita fremstår som en slags gudommelig åpenbaring som kommer med krav om en helt ny tilnærming til både teaterkunsten og verden, og Tommassen kjemper med oppgaven: «Åssen skal vi oversette det som skjer / med noen forkullede språkrester» (s. 13). Matti, Amritas kjæreste, er den mer pragmatiske og økonomisk orienterte regissøren som prøver å forankre det nye i et mer velkjent og forståelig uttrykk, mens Nav (!), Santras kjæreste, står på utsiden og er pessimist på samfunnet og systemets vegne: «(...) Ser ut som det skyer litt til / krisa vil i beste fall løfte lokket / avdekke et vakkende system / det har vel alt skjedd / så vi må dekke over igjen / late som om lokket er på plass / det er ikke lett (...)» (s. 38). I tekstens ytterkant truer *Soveren*. *Soveren* vandrer rundt og sovner der han finner det for godt, blant annet i folks private hager. Etterhvert som han nær-

mer seg teatret, blir han også mer sentral i fortellingen. Slik jeg leser teksten, representerer *Soveren* det som ikke kan eller vil innordnes A4-livet, som ikke passer inn i etablerte systemer eller er økonomisk bærekraftig. Det som ikke lar seg fjerne, men som man likevel prøver å forby eller undertrykke. I Trondheim er for eksempel den alternative bydelen Svartlamon stadig vekk under press fra høyresidens politikere. De ser ikke noe poeng i at kommunen skal subsidiere kunstnere eller andre som ønsker å leve litt annerledes enn mengden, når de isteden kan pusse opp, selge til høystbydende, og tjene millioner. Samtidig, når denne anmeldelsen ble skrevet, lanserte regjeringen sitt forslag til et nytt og mer omfattende tiggerforbud. «Utesoving er endelig blitt forbudt» (s. 78), uttaler Roland, Henriettes kjæreste, en helt sentral replikk som underbygger Erling Kittelsens nærmest skremmende presise observasjonsevne.

Oppgjør med egen posisjon

Soveren, som er mitt første møte med Erling Kittelsens forfatterskap, er en tydelig kritisk tekst som også består av flere treffende satiriske passasjer. Først og fremst er det likevel en scenetekst med en sterk poetisk formbevissthet. Som poet og dramatiker har Kittelsen en omfangsrik produksjon, som går helt tilbake til 1970, men han er likevel lite spilt på norske scener – noe som kanskje kan forklare at han hittil har forsvunnet under min radar. I et intervju med ham i NSTT nr. 2-3/2014, ble blant annet hans påståtte rolle som en «umulig dramatiker» behandlet. Mye av den kritikken mot teatret som finnes i *Soveren*, ser også ut til å ta utgangspunkt i Kittelsens opplevelser rundt egen dramatik. Mattis replikker om at «(...) Amrita kan gjøre mirakler / men teatret må forstå det / hvordan skal det ellers / se ut som et mirakel? (...)» (s. 45) og «(...) Vi får holde oss til det safe / til det blir bedre tider (...)» (s. 110) føles imidlertid også allment relevante, sett i lys av blant annet Pia Maria Rolls angrep på kommersialiseringen av kunsten (jf intervju i klassekampen i



forbondelse med forestillingen *Ses i min nästa pjäs*).

Formmessig kan man kanskje kalle Kittelsen en tidlig postdramatiker, og på samme måte som jeg opplever at Kittelsen inviterer til en iscenesettelse der teksten bare er en av flere likestilte elementer i den endelige forestillingen, gjør også enkeltpassasjer i *Soveren* sterkere inntrykk på meg enn helheten.

Drømmespillaktig flertydighet

Soveren er siste del i en trilogi bestående av *På himmelen* (2000) og *Fortell det ikke* (2009), der de tre kvinneskikkelsene er gjennomgangsfigurer, men med ulike navn og agendaer i hver av tekstene. En interessant fellesnevner er hvordan kvinnene gjennomgående representerer det nye og evnen til forandring, mens mennene framstår som stivnede og bakstrevske (som en ibsenssk Nora forlater også Amrita teatret i skuffelse). Hele trilogien er bygget over samme formlest, der den klassiske dramatiske intrigen og handlingsdriven er utelatt og erstattet av en mer drømmespillaktig flertydighet. Etter å ha lest alle i sammenheng, opplever jeg likevel at både *På himmelen* og *Fortell det ikke* har en tydeligere helhetlig retning enn *Soveren*. Til tider er det som om teksten glipper når du tror du har fått taket på den, og for meg er de klare kritiske passasjene derfor mer interessante enn teksten sett samlet. Samtidig er det vanskelig å kritisere Erling Kittelsen for å være uklar, da jeg opplever at det er nettopp det han kjemper for retten til å være. Ikke uklar i betydningen upresis, for det er han absolutt ikke, men ved å benytte seg av et språk der de mange poetiske abstraksjonene vanskeliggjør en umiddelbar forståelse av teksten. Dette lar også Kittelsen Tommassen få kommentere, i en replikk som både rører ved dramaet i dramaet, Kittelsens posisjon som umulig dramatiker og min ambivalens som leser: «(...) får ikke helt tak / i det som skjer her / er det noe jeg liker?» (s. 35).

Sterk tekst

Likevel, jo flere ganger jeg leser teksten, desto mer opplever jeg de mange



Erling Kittelsen, aktuell med skuespillet *Soveren*. Foto: Kristine Jakobsen

fortolkningsrommene den åpner opp som en av tekstens absolutte sterke sider. Selv om den er utfordrende, er *Soveren* først og fremst et berikende møte med Erling Kittelsens formsterke dramatik. Flertydigheten i teksten gjør den samtidig spesielt godt egnet for iscenesettelse, der også Kittelsens små forord til hver scene fysisk kan komme til sin rett. *Soveren* er aktuell, presis og

treffende i sin kritikk av samfunnet og teatret, der særlig fagfolk og vante teatergjengere vil kjenne seg igjen i sistnevnte: «(...) Hva fikk jeg gjort / hvis jeg tenkte mest budsjett / ville blitt dum som en stokk / må plassere meg annerledes i terrenget / kan jo ikke sitte på ræva / som de store sjefer, regissører / politikere, kulturattasjéer (...)» (s. 50)

TID FOR FANTASI

STRØTANKAR OM NY DRAMATIKK OG SCENETEKST AKKURAT NO.

I skrivande stund er Dramatikkfestivalen 2015 nettopp over. Festivalen markerte tydeleg sitt 30-årsjubileum som landets viktigaste arena for nye sceneforfattarar. Eg var tilstades knapt halvparten av tida, så dette er ingen etterretteleg rapport, men i staden ein personleg respons med funderingar rundt scenetekst i dag.

Norsk dramatikkfestival 2015: La oss snakka om det

Festivalen var inspirerende, ikkje minst på grunn av dei høgt kvalifiserte gjestene som var inviterte til å snakka om sitt syn på scenetekst. Desse innlegga gjorde festivalen til eit viktig refleksjonsrom, og scenetekstane vart sette i ein fagleg kontekst. Scenetekstane måtte likevel i nokon grad betala for denne prioriteringa. Ingen av tekstane fekk meir enn to vekers prøvetid i år. Det såg heller ikkje ut til at teatera har påtatt seg produsentansvar for ulike tekstar, slik som har vore tilfellet før. Dette medverka kanskje til at det først og fremst er *samtalen* rundt scenetekst som opptar meg i etterkant.

Form, ikkje innhald

Eg tenkjer særleg dette: At omtrent ingen snakkar om innhaldet i tekstane. Vi snakkar og snakkar om tekstens rolle i teatret, men nesten aldri om kva tekstane handlar om. Eg tenkjer at dette er ein sjukdom i teateret – og heilt i tråd med korleis det har vore sidan eg debuterte på Dramatikkfestivalen i 2002. Grunnane kan vi berre spekulera i. Men eg tenkjer at formfokuset er med på å gjera teater til noko eksklusivt, i verste fall sjølvsentrert og dessverre ofte uinteressant for mange. Tenk kor kjedeleg Litteraturfestivalen på Lillehammer ville vore, om ein berre skulle snakka om litterære verkemiddel, og ikkje innhaldet i bøkene!

Dekadent teater i ein dekadent kultur?

Medan *teaterpraten* handlar om *form*, handlar nye scenetekstar ofte om *Norge i verda*, og om at vi er overprivilegerte. Kanskje legg eg særleg merke til dette fordi eg sjølv har eit inderleg ønske om å fanga samtida og samfunnet i arbeidet mitt. Eg har i

fleire nyare prosjekt prøvd å snakka om det store ansvaret vi menneske kjenner eller ikkje kjenner for andres nød, og kva vi kan eller ikkje kan gjera med det. Men eg merkar kor vanskeleg det er å skriva godt om dette. Eg legg merke til kor vanskeleg det er å trenga gjennom lydturen. Det er kanskje fordi eit teater som ropar: HEI NORGE! VAKN OPP! SJÅ KOR DEKADENTE VI ER! – er det mest dekadente som finst. Og alle vi nordmenn veit jo at vi sit på toppen av behovspyramiden og kransekaka, alle nordmenn synest å vita at vi har blod på samvitet og oljestank i bagasjerommet samstundes som at vi har verdas høgste moral. Vi veit så godt om vårt eige hykleri – at vi ikkje ein gong blir provoserte. Berre irriterte. Dess høgare nokon ropar, dess meir bomull puttar vi i øyra medan vi kallar budskapet politisk korrekt og dermed uinteressant.

Den sjølvtilfredse norske seg-sjølvs-nok-haldninga, der det er *fresht* å vera rasist og uproblematisk å bomba andre land på sviaktande demokratisk grunnlag, lar seg ikkje forstyrre av politisk korrekte kunstnarstunts. Alle som prøver å minna oss på kven vi er, framstår faktisk *også* som seg-sjølvs-nok, og budskapet kjennest overtygd og faktisk lett-vint. Og responsen blir liksom: *ja ja, eg veit at eg er eit hyklersk og krigshissande miljøsvin, men må du ropa så høgt? Kan du ikkje fortelja meg noko eg ikkje veit frå før, noko i n t e r e s s a n t?*

Og medan scenetekstane litt kraftlaust prøver å innehalda noko substansielt, er teaterpraten stadig like overfokuserert på *form*. Så vi må nok finna på noko anna, snart. Vegen ut av dekadansen må truleg finnast på annan måte enn gjennom timevis av kritisk sjølvgransking framfor spegelen.

Aristoteles som tabu

Det gjeld ikkje berre innhaldet: ingen snakkar om den gode historia lenger. Ute på teatera er det kanskje annleis, men i miljøa for ny scenetekst snakkar ein om heilt andre ting. Kanskje har den gode historia blitt forveksla med eit gamaldags psykologisk realistisk plot? – og det er vi iallfall leie av. Og her er det samsvar mellom prat og praksis: Ingen

Foto: Fredrik Arff



GJESTSKRIBENT I DENNE UTGAVEN:

MARIA TRYTI VENNERØD, DRAMATIKAR OG SCENEDIKTAR



Har vi ingen historier å fortelja lenger? Kjersti Horn og Torbjørn Davidsen snakker om arbeidet med *Hamlet*, på Norsk dramatikfestival.

snakkar om det og ingen prøver å skriva gode historier lenger. På Dramatikfestivalen vart ikkje den gode historia nemnt ein einaste gong (medan eg var der).

Så kva skuldast dette? Er sjølvje idealet om den gode historia for kjedeleg? Eller for folkeleg? Eller for vanskeleg? For enkelt? Er det for seint for oss? Eller for tidleg? Eller har vi rett og slett ingen historier å fortelja lenger?

Er historiene og sjølvje fenomenet med *karakterar som handlar*, rett og slett blitt truande? Vil vi berre bli verande på og bora i same punkt, utan rørsle i nokon retning, fordi vi fryktar at endring kjem til å føra oss til ein ny og dårlegare stad?

At historieforteljarane har emigrert til TV eller *SE og HØR* eller kriminallitteraturen, er ikkje noka fullgod forklaring. Teaterrommet kan fortelja heilt andre historier, på heilt andre måtar, og den gode historia kan sjølv-sagt kombinerast med alle moglege utforskingar av form og sjangrar.

Kva er scenetekst?

Spørsmålet om kva scenetekst er eller kan vera blir stadig diskutert, og temaet er overraskande touchy. Den enkle definisjonen på scenetekst, meiner eg, er at det er tekst som er sett i scene. At scenetekst er meir enn dramatik, er

ukontroversielt å slå fast. Både poesi og prosa, men også tekst som ikkje er skjønnlitteratur, kan bli henta inn i scenerommet og kan vera genialt i riktig setting. Til dømes kan ein iscenesett telefonkatalog bli til kunst innanfor den rette ideen, utan at telefonkatalogen i seg sjølv er kunst i utgangspunktet. Dette på same vis som at eit urinal ein gong kunne bli kunstnarisk interessant i konteksten, utan at urinalet i seg sjølv er kunst. Og på same vis kan dikt eller noveller (som i seg sjølvje er litterære sjangrar) eller handlelister (som ikkje er kunst i seg sjølvje) vera interessante i framsyningar, viss dei blir brukte på riktige måtar.

All type tekst kan brukast på scenen, på same vis som at alle slags objekt kan vera del av ein scenografi. Alle slags ord og setningar kan dukka opp i litteratur, men det er samanhengen som avgjer om det fungerer og er godt.

Men kva gjer ein scenetekst *scenisk god* i seg sjølv? Kva er det i teksten som gjer den særleg eigna for iscenesetjing?

Det dramatiske

Dramatik er ein skjønnlitterær sjanger på same måte som poesi og prosa, i motsetning til handlelister, telefonkatalogar eller leksikon. Krysningar mellom sjangrar har blitt gjort til alle tider og kan vera spennande. Det ligg i kunstens

vesen å leika og bryta med sjangrar. Det må likevel framleis vera mogleg å snakka om dramatiske, episke eller poetiske eigenskapar i tekst, inkludert scenetekst. Det er veldig praktisk å ha slike omgrep når vi snakkar eller jobbar saman.

Så kvifor er sjølvje definisjonen av *det dramatiske* så ømtøleg i scenetekstkrinsar?

Eg oppdaga dette då eg sat i panelet under opningsdiskusjonen på Dramatikfestivalen. Eg sa at eg ville slå eit slag for tekst som spring ut frå eit *her og no*, fordi eg føretrekkjer teater som held fokuset *her og no*. I grunn er det jo dette som er teater, meiner eg, og som skil teatret frå til dømes forteljarkunst: at det som er i fokus skjer no, framfor auga våre. Eg mistar sjølv veldig lett konsentrasjonen når fokuset blir flytta til ein annan stad.

Det som gjer ein tekst til *scenetekst i seg sjølv*, er at den kallar på å bli sett i scene. Teksten må ha ein scenisk vilje, den må «be» om å bli iscenesett, det vil seia at teksten inviterer til scenisk meddiktning i eit her-og-no.

Det viktige i ein scenetekst er ikkje eigentleg orda som blir sagt, men det som *skjer* med den som snakkar. Handlinga utspelar seg gjerne mellom linjene! – det er nettopp difor vil vil sjå teksten på scene, fordi noko står og ventar på å bli gestalta.

La meg hamra dette inn: Sjølv sagt kan ein scenetekst fortelja om ting som ligg utanfor her og no! Men det som eventuelt gir teksten ein særleg dramatisk kvalitet, er at vi blir nysgjerrige på *kvifor* det blir fortalt, og *av kven*, og om det er sant osv.

Det performative

I klassisk *dramatisk tekst* er her-og-no eigentleg fiktivt. Vi blir inviterte til å godta ein kontrakt om at vi er ein anna stad, i ein anna tid. Dette punktet kan vera tydeleg definert, eller ikkje, men det er fiktivt. I nyare scenetekst søkjer ein i mange tilfelle mot det ikkje-fiktive i teatersituasjonen. Ein søkjer eit her-og-no som gir seg ut for å vera heilt reelt. Andre gonger vekslar ein mellom fiksjonen og den «verkelege» verda, der

den «verkelege» er skodespelaren som står på ein scene.

Også blant norske regissørar er det ein trend å la skodespelarane understreka at dei er skodespelarar.

Det som gir seg ut for å vera ikkje-illusjon, men som likevel er iscenesett og som er her-og-no, kan kallast *det performative*. Det performative kan, slik eg forstår det, ligga i teksten sjølv (som til dømes i ein ironisk tale), men veldig ofte ligg det i at teksten blir sett i ein ny kontekst (ein telefonkatalog er ikkje performativ før den blir sett i scene). Eg er usikker på om ein ekte og uironisk bryllaupstale kan kallast performativ når den blir framført i bryllaupet. Der- som den derimot blir tatt ut av samanhengen og *iscenesett* som kunst/parodi/underhaldning i ein annan samanheng, vil den invitera til ei anna type mottaking, og bli performativ. Eit sjikanerande innlegg i kommentarfeltet i ei nettavis er ikkje performativt i seg sjølv, men kan bli det viss det blir sett i eit nytt og iscenesetjande lys.

Ny og original scenetekst kan skrivast for å fungera performativt på same måte. Den performative sceneteksten har ein distanse ved seg, den er på utstilling og er såleis ironisk: *Tenk om eg sa dette. Her, og no*. Vi kan ikkje vita om den som snakkar faktisk meiner det hen seier, og difor må vi sjølve ta stilling både til innhald og scenisk situasjon på ein annan måte.

Vi kan med andre ord ikkje vita om det verkelege er verkeleg, likevel.

Det performative som innhald

Somme som snakkar om *den performative* sceneteksten som noko nyare, friskare eller meir interessant enn den *fiktive*, sjølv om grepa med å gå ut av fiksjonen (eller inn i) ikkje akkurat er nye. Så kvifor er vi så opptatte av det liksom-ikkje-fiktive teateret akkurat no? Har fokuset på det performative, altså undersøkinga av skodespelarrolla og iscenesetjinga, blitt ein del av *innhaldet* som dominerer for tida? Dette at vi heile tida skaper oss sjølve i tomme rom. Vi poserer og er performative i måten vi lever liva våre, vi gjer det for oss sjølve og

for kvarandre, for å oppnå noko som kanskje ikkje er presist formulert. Er det dette vi også ønskjer å skapa på scenen? Kanskje er dramaet flytta frå å utspela seg mellom personar, til å bli eit drama mellom den vi er og den vi prøver å framstå som.

Men på same måte som at denne forma for sosialt liv etterkvart kan kjennast jagande, tom og trist – særleg viss vi fornektar dei eigentlege forteljingane og relasjonane – vil vi ikkje snart også i teateret lengta etter noko anna, eller iallfall noko meir?

Forresten ...

Kanskje tar eg feil. Kanskje handlar det performative om det motsette av posing, at det handlar om lengsla etter noko ekte. At det er difor skodespelarane til stadigheit må minna seg sjølve og oss om at dette er berre teater, altså. Vi er berre på teater (og det er for Guds skuld ikkje eigentleg teater, heller).

Men dette er eigentleg ikkje poenget. Poenget kjem straks.

Frigjering eller nytt dogme

Det er lenge sidan at ein oppdaga at teater kan organiserast på fleire måtar enn som forteljingar med handlande karakterar. Teater kan til dømes strukturast etter musikalske prinsipp («composed theatre»), à la Heiner Goebbels) eller etter koreografiske eller poetiske eller dokumentaristiske eller andre, ikkje-dramatiske prinsipp. Eg har sjølv med glede bidratt tekstleg til verk som ikkje har dramaet som hovudstruktur, f. eks. til *Visjonæren* av De Utvalgte og *Jordjenta* av dansekompaniet Helgebostad/Berstad/Wigdel.

Men når vart det tabu å snakka om kva dramatik faktisk er for noko?

Det vidunderlege

Å kritisera ikkje-dramatiske former for scenetekst og iscenesetjing er ikkje poenget. Poenget er at *forteljingane* og *dei handlande karakterane* er nesten fråverande i ny scenetekst. *Den gode historia* er verkeleg utrydningstrua, men også *den dramatiske situasjonen* ser ut til å vera raudlista.

Eg trur at *dramatikken* kjem til å komma tilbake i ny og kraftig form. Den er rettnok ikkje så enkel å lukkast med, men eg trur det må skje likevel. Det må skje; fiksjonen vil opna seg. Vi vil ønskja å føla noko snart. Følgja noko, for å føla og forstå. Vi mål

Tid for illusjon

Sidan 2002 er landskapet endra, og eg endrar meg også – men kanskje ikkje i takt med landskapet. Etter debuten var eg så heldig å få mange kontaktar og dramaturgiske støttespelarar. Etter å ha vore i overkant lærevillig (les: kunstnarisk underdanig) og gått på nokre smellar der eg mista retning, byrja eg å strita imot det gjengse presset den gongen, som handla om å læra seg handverket. Eg tykte det vart for mykje fokus på den gode historia med den gode kurva innanfor ein oversiktleg og lett lesbar realisme. Kanskje sakna eg også den gongen fokus på innhald! Men eg følte at den klassiske forma var noko stivt, noko ytre og begrensande.

Sidan då har Jon Fosse og Arne Lygre erobra verda, og mange fleire har erobra det norske landskapet. Og ting har skjedd. Framleis er forventningane til innhald låge, og knappast noko ein etterlyser. Men veldig få eller ingen snakkar om den gode historia lenger. Få snakkar om karakter eller situasjon eller magi eller om det som fekk meg til å elska teateret då eg var liten: at ei anna verd vart skapt rett framfor auga på meg, og at eg vart invitert til å forestilla meg at den var verkeleg og at eg kunne la meg flyta med, endå eg visste at det ikkje var på ekte. Eg lengtar tilbake dit. Eg vil bli forført. Eller skremt. Eg vil ikkje bli fortalt at eg er på teater, for det veit eg. Det er jo heile poenget. Eg vil ha eventyr; rare eller provoserande eller vakre eller brutale eller på anna sett uventa situasjonar og hendingar som eg blir overrasaka av og aldri har sett før, men som eg likevel kjenner meg igjen i. Eg vil ikkje ha realisme, for det er altfor mykje realisme i verda. Eg vil ha noko betre. Eller verre. Men eg vil ha illusjon. Eg vil ha håp. Og eg vil ha fortvilning. Eg vil ha teater.



Hus nummer null av Mona El Gammal, er bygd i et 1960-tallshus i bydelen Neukölln i Berlin.

Et symposion om postdramatisk teater i Bergen

**(Bergen): Fra humanistiske samfunnspill til
posthumane narrative rom.**

Under Festspillene arrangerte Tore Vagn Lid et symposium om postdramatisk teater, på Cornerteatret 2. og 3. juni. I stedet for å diskutere Hans-Thies Lehmanns begrep valgte han å vise bredden i det postdramatiske scenekunstheltet og åpne for diskusjon av praksis. Det var et godt grep. Symposiet blei et fint møtepunkt mellom teori- og praksisfeltet, og brakte fram mange interessante perspektiver, den første dagen med fokus på publikum, tekst og performerpraksis, den andre dagen rom og lyd.

Kretakörs humanistiske samfunnsspill

Fra praksisfeltet presenterte Toril Goksøy og Camilla Martens arbeidsmetodene til prosjektene *Omsorg* og *Fri*, Julian Blau holdt et performanceforedrag om penger, Signa Köstler fortalte om de stedsspesifikke prosjektene *Uncanny Valley* og *Villa Salome*, og Tora Augestad blei intervjuet om arbeidet med Christoph Marthaler.

Særlig imponerende var det å høre Arpad Schilling snakke om Kretakörs *Creative Community Games* i Ungarn (kretakor.eu). Schilling har valgt bort en framgangsrik karriere som regissør for å arbeide med teater som sosial intervensjon i et nytt og umodent demokrati. Han måtte finne et alternativ til scenekunst som bare spilles for et kunstinteressert publikum ved internasjonale festivaler. I likhet med Vagn Lid jobber han i tradisjonen etter Brechts samtale-sirkler for å ansvarliggjøre befolkningen som medlemmer av et demokratisk samfunn. Dette gjør Kretakör ved å involvere publikum i etiske dilemmaer og trene dem til å ta etiske avgjørelser. De anvender Theatre in Education (TIE), som har mye til felles med Augusto Bools metode. De organiserer stedsspesifikke prosjekter knytta til konflikter i små samfunn som en skole, en landsby eller en sigøynerbefolkning. I motsetning til Brecht er ikke målsetningen å bevisstgjøre om klassemotsetninger for å mobilisere til kamp. Siktemålet er å skape et demokratisk fellesskap ved å

bringe sammen grupper som står mot hverandre, for eksempel lærere og skoleledelse mot elever og foreldre, eller en minoritet av sigøynere som har problemer med majoritetsbefolkningen i en landsby. Grappa iscenesetter etiske dilemmaer knytta til gruppenes konflikt gjennom rollespill, og befolkningen bes foreslå hvordan aktørene skal handle. Folk veiledes til å handle slik at de sitter igjen med en god følelse, og slik skal det skapes en fellesskapsfølelse på tvers av konflikten som utgangspunkt for et demokratisk samfunn. Schilling begrunna denne humanistiske metoden med at de har et ansvar for det de kan komme til å sette i gang. De vil ikke gjøre det verre for befolkningen ved å skape opprør og dermed utsette dem for represalier.

Narrative rom og posthuman filosofi

Teoriforedragene pekte i en nærmest motsatt, posthuman retning. Thomas Oberender, som er kunstnerisk leder for Berliner Festspiele, holdt et tankevekkende foredrag om «narrative rom». Dette fungerte godt i lys av et foredrag av Martin Clark om utstillinga *I aint the noing uv it I'm jus onle the showing uv it* og ny-kantiansk objektteori. Oberender nærma seg «narrative rom» (*narrative spaces*) ved å trekke et skille mellom dramabasert teater med fokus på spillets «som om»-karakter, der scenerommets her aldri er det samme som spillets, og det siste århundrets scenekunst i kjølvannet av avantgarden og ekspresjonismen. Ifølge Oberender har avantgarden ikke avskaffa dramaet, men *redda* det. Litterære dialoger har en trygg framtid på teatret som «verdensskapende» *software*, der nye verdener skapes gjennom virkelighetsforskyvning (*displacement*) og metamorfoser, og som «problemprosesserende» tekster skapt for handlinger i tid og rom.

En påfallende teaterform som har vokst fram i det siste hinsides det

dramabaserte teatret, er et posthumant teater med det Oberender kaller «narrative rom» uten dialog eller menneskelige aktører. I stedet for å dramatisere en historie ved å la aktører spille det eller la dem fortelle, er det rommet selv som forteller historien i verk som *Hus nummer null* av Mona El Gammal og *Huset for Europas historie i eksil* av Thomas Bellinck. Rommet har installasjonskarakter. Den enkelte publikummer blir fysisk integrert i verket som et «immersiv space». Oberender knytta det til det Peter Szondi karakteriserer som atmosfæriske, «lyriske rom», og til visse former for «relasjonell kunst» (å la Philippe Parreno og Pierre Huyghe). Mona El Gammal kaller forestillingene sine tid- og rominstallasjoner. Publikum slippes inn én og én, og må selv etablere historien. Ved å sette sammen spor som er lagt ut i form av objekter og beskjeder, vil publikum forestille seg hva som kan ha foregått i rommet, eller det samfunnet som rommet er en del av/representerer. Sporene indikerer at det har skjedd noe alvorlig som har fått menneskene til å forsvinne, og Oberender sammenlikner det med åstedsgranskningen i en kriminalsak. I *Hus nummer null* skapes en uhyggelig følelse

Det er rommet selv som forteller historien.

av at rommet er forlatt i all hast etter at en viss fru N har gjort en alarmerende oppdagelse. Installasjonen er bygd i en 1960-tallskiosk i Karl Marx Allee i Øst-Berlin, som er omskapt til åsted for mysteriet om fru N. Publikum får ikke se fru N, men føler det forhenværende nærværet av henne gjennom gjenstander og meldinger som røper hvem hun er eller var, hva hun har gjort og hva slags samfunn hun har levd i. Det er tydeligvis et totalitært regime (som omtales som «Institute of Methods»), og dette regimet tar kontakt med publikum mot slutten gjennom en hemmelig undergrunnsorganisasjon kalt «Rhizomet».

Publikum må altså selv tenke seg til hvem Fru N. kan ha vært, hva slags



samfunn hun har levd i og hva hun kan ha oppdaga før hun forsvant. I denne typen teater har rommet og publikum erstatta skuespillerne, og rommet skaper ofte en futuristisk dystopisk fantasi. Bellincks *Huset for Europas historie i eksil* har en liknende funksjon. Installasjonen blei skapt i det nedlagte kongelige (*imperial*) postkontoret i Wien i 2014. Huset for Europas historie er lagt til eksil ettersom det europeiske imperiet har gått under, trolig rundt 2040 – 20 år før fiksjonens nåtid. Det støvbelagte interiøret fungerer som et museum som forteller om EUs makt og storhet fra start til undergang. I kontrast til dette er det bygd installasjoner som vitner om EU som et antidemokratisk imperium underlagt kapitalens lobbyister. I én installasjon er det stabla en søyle av businesskort. En annen søyle, med standardiserte bananer, vitner om alle EUs forordninger, som gir inntrykk av et autoritært kontrollsamfunn. I ett av rommene kan publikum studere framveksten av høyrepopulistiske og nasjonalistiske partier gjennom valgkampmateriale fra flere europeiske land. Verket fungerer ikke bare som et vitne om EUs skyggesider. Det er også et minnesmerke over ofrene for EUs økonomiske politikk. I ett av rommene har Bellinck gjenskapt arbeidsvilkårene for illegale arbeidere på spanske tomatplantasjer. I det siste rommet ligger det bare en beskjed fra kunstneren der det står: «[...] in the last room of the museum I wanted to build a monument. / In memory of those who will never get one. [...] The man who lit himself on fire in front of the tax office. / The man who shot himself in the head in front of the Parliament. / In the park. / In an attack. / From a window. / And then you. / Totally unexpected. On the same day as the Spaniard who had to leave his house. / In the very same way».

Mark Clark er direktør ved Bergen

kunsthall. Han redegjorde for idégrunnlaget for utstillinga *I aint the noing uv it I'm jus onle the showing uv it*, som blei vist ved Bergen kunsthall i januar-februar. Clark la vekt på en ny filosofi kalt «spekulativ realisme», som kasta lys over Oberenders narrative rom. Spekulativ realisme er en postkantiansk retning i filosofien som har vokst fram siden 2007, blant annet med røtter i tysk idealisme (Fichtes og Schellings panpsykisme) og såkalt «universell narrativ» hinsides menneskelig bevissthet. Med utgangspunkt i slik filosofi (Quentin Meillassoux' spekulati-

I denne situasjonen vokser det ikke bare fram en antikapitalistisk klimabevegelse. Det vokser også fram en motstand mot den moderne sivilisasjonens antroposentriske tankegrunnlag.

ve materialisme og Graham Harmans objektorienterte ontologi) tolka Clark utstillingsobjektene som «fossiler fra nåtida». Inspirasjonen kom også fra den postapokalyptiske romanen *Riddly Walker* av Russel Hoban fra 1980, som minner om Øyvind Rimbereids diktsyklus *Solaris korrigert*.

Dystopiens tale

Oberender og Clarks foredrag viste hvordan kunst og teaterfeltet bidrar til «den naturalistiske vendinga», og hvordan skillet mellom kunststartene har blitt stadig mer porøst, slik Erika Fischer-Lichte har påpekt. Oberender viste til at narrative rom trekker veksler på 1960-tallets *happenings* – ikke minst Claes Oldenburgs «objektteater» og Allan Kaprows oppfordring om å *gå inn i kunsten*.

Den dystopiske, posthumane kunsten som vi ser så mange eksempler på nå, kan forstås i lys av klima-

krisa og den framvoksende skepsisen overfor en maktelite som stadig mer åpenlyst tjener privatkapitalen og ikke jorda eller fellesskapet. I denne situasjonen vokser det ikke bare fram en antikapitalistisk klimabevegelse som forsøker å fravriste den gamle makteliten dens hegemoni. Det vokser også fram en motstand mot den moderne sivilisasjonens antroposentriske tankegrunnlag. Den kunsten som befinner seg innenfor dette feltet, kan ses i forlengelse av John Cages ønske om å la verden komme til orde, og lytte istedenfor å lage musikk. Den spekulative realismen, som ønsker å forstå tingen i og for seg selv, synes å dele skepsisen mot antroposentrismen. En slik skepsis finner vi også i andre tankeretninger, som Bruno Latours *Acting-Network-Theory*.

Etter den performative vendinga på 1960-tallet og den visuelle vendinga på 80-tallet trodde Hans-Thies Lehmann å se enden på *Gutenberg-galaksens* kulturelle hegemoni, som siden

Aristoteles hadde lagt scenekunstens fysiske og visuelle virkemidler inn under diktekunstens. Det postdramatiske teatret førte imidlertid ikke til at ordet forsvant fra scenekunsten. Slik Brecht, som utvikla episke teknikker for å avsløre plottet som fiksjon og bevisstgjøre publikum, har Peter Handkes narrative talestykker og Heiner Müller og Elfriede Jelineks teatrale språkflater fornya teatret gjennom nye måter å bruke ordet på. Narrative rom og posthuman kunst vil heller ikke utslette mennesket fra teatret og kunstfeltet. Som Tore Vagn Lid minte om under symposiet, er det ikke snakk om å forby noe i det postdramatiske teatret. Det postdramatiske teatret handler, slik Hans-Thies Lehmann har vist, først og fremst om å bryte det klassiske virkemiddelhierarkiet og skape nye muligheter for polyfonien i det heterogene estetiske rommet som kalles teater.

I kjærlig- hetens tegn

(Bergen): Kjærlighetsgåter var tema for årets festspill i Bergen. Forestillingene utforska kjærlighetstemaet hinsides den reinte kommersielle kulturen, men til tross for at de var utvikla av av fremragende aktører i norsk og internasjonal scenekunst og musikk, skuffa tre av wfire forventningene.

Eros. En koreografert teaterkonsert

Konsept, manus og regi: Juni Dahr. Koreografi: Cecilie Lindeman Steen. Musikalsk dramaturgi: Håkon Austbø. Visjoner Teater, Bergen Kjøtt, 31. mai

King Size. En musikalsk teateraften

Regi: Christoph Marthaler. Musikalsk ledelse og piano: Bendix Dethleffsen. Scenografi: Duri Bischoff. Den Nationale Scene 2. juni.

Adam & Eve – A Divine Comedy

Komposisjon og libretto: Cecilie Ore. Libretto, dramaturgi: Bibbi Moslet. Dirigent: Cathrine Winnes. Regi: Susanne Øglænd. Scenografi: Carle Lange. Lydprogrammering strykere: Mats Claesson. CORE Production, Logen teater, 29. mai

DUB Leviathan! – en scenisk dub

Audiovisuelt konsept, manus og regi: Tore Vagn Lid. Musikk: Tore Vagn Lid og Tomas Nilsson. Dub-organisering: Jonas Skarmark. Lyd og teknikk: Thorolf Thuestad. Scene og modeller: Øystein Nesheim. Animasjon: Kristian Pedersen. Filmteam i MOT: Tore Vatne og Ole Sjørven. Film og effekter i ALLES KRIEG: Rolv Lyssand Bjørø. Cornerteateret 28. mai.

Festspillene har som mandat å vise det beste innen norsk og internasjonal musikk og scenekunst, og er den største arenaen for slik kunst i Norge. Musikkfeltet har imidlertid kritisert årets festival for et kommersielt program. Sjur Haga Bringeland i Bergens Tidende anklaga Anders Beyer for å ha banalisert festivalen. Blant 150 arrangementer var det elleve urpremierer. Jeg fikk med meg fire forestillinger i musikkteatersjangeren – tre nye, norske produksjoner og et gjestespill av en Marthaler-produksjon.

Kjærlighet som kropp

I alle forestillingene var de sceniske virkemidlene bundet sammen musikalsk, og det musikalske elementet spilte en sentral rolle, ellers var det ulike prosjekter som demonstrerte bredden i musikkteatersjangeren. Sammen med forfatterne Hanne Ørstavik og Geir Gulliksen, koreograf Cecilie Lindeman Ste-

en og pianist Håkon Austbø hadde Juni Dahr i det tverrkunstneriske prosjektet *Eros* ønska å finne ut hvordan man kan gjenskape en fornemmelse av et erotisk lada øyeblikk og gjenerobre erotikken fra det kommersielle feltet som en skapende kraft. Juni Dahr sto for konsept, manus og regi i tillegg til at hun deltok som forestillingens sentrale, sammenbindende aktør.

Det er ingenting som er så dramatisk og likevel så vanskelig å få til å fungere på scenen, som erotikk. Dansen er ofte det beste mediet, der levende kropp kan formidle hele spekteret av menneskelige følelser. Enkelte skuespillere har også en slik erotisk, levende kropp, og enkelte forfattere kan til og med formidle erotikk gjennom ord som svarer på en dyp, indre berøring. *Eros* blei spilt i et stort, lyst, men slitt, gammelt rom (et kondemnert slakteri). Tekstenes tilbakeskuende modus fikk meg til å oppfatte dansernes opptrinn som uttrykk





Tora Augestad som Vergilia (foran) i *Adam & Eve*, av Cecilie Ore. Regi: Susanne Øglænd. Festspillene 2015. Foto: Thor Brødreskift



Juni Dahr i *EROS*, konsept og regi: Juni Dahr. Visjoner teater 2015. Foto:



King Size, regi: Christoph Marthaler. Gjestespill Festspillene 2015. Foto:

for noe som hadde vært – kanskje som en gestaltning av den eldre kvinnens minner. Dansen besto av mye løping, klatring, kasting og fall, musikken av en blanding av klassiske stykker og nye komposisjoner av Henrik Hellstenius. Det blei skapt mange fine enkeltøyeblikk gjennom de ulike uttrykksformene, men målt mot innledningen, der Juni Dahr framførte et fragment fra Marguerite Duras' *Sykdommen til døden*, falt det meste igjennom fordi det mangla en samlende erotisk energi og regi. Først mot slutten, når den unge danseren Anja Sunniva Valseth kryper opp på Juni Dahrs fang, og det etableres en erotisk relasjon mellom de to og mellom Valseth og danseren Lars Jacob Holm, kommer det liv i kroppene og det oppstår en erotisk spenning. Til slutt spør de fem aktørene hverandre om de har elsket, og når de svarer, gir de uttrykk for at noe faktisk står på spill. Til tross for slike fine performative øyeblikk i forestillingens begynnelse og slutt, fungerer ikke forestillingen som helhet, og den faller fra hverandre.

Kjærlighet som sang

I to av de andre forestillingene hadde Tora Augestad en framtreddende rolle. Den ene, *King Size*, var regissert av Christoph Marthaler, som er en pioner innen det nye musikkteatret fra slutten av 1980-tallet. Marthalers kjennemerker er postdramatisk musikkdramaturgi og forestillinger prega av varm, intelligent humor og melankoli. I en publikums-samtale under festspillene, fortalte Augestad hvordan forestillingene utvikles gjennom nitide musikalske øvelser, kaotiske, tilsynelatende avslappede improvisasjoner og kreative middager. Aktørene er en blanding av profesjonelle og amatører. Alle har et særlig talent som de får lov til å briljere med, men ikke reindyrke eksklusivt. Marthaler sørger for at de utvikler hver sin unike form for komisk, performativt talent. Forestillingene har gjerne en kritisk brodd og et eksistensielt alvor under den absurd-komiske overflaten, og er uhyre presise og samkjørte med hensyn til timing, samspill og bruk av virkemidler.

Av alle Marthalers produksjoner har

festivalledelsen valgt et ubetydelig sit. com.-potpurri. Utgangspunktet for *King Size* var ifølge Augestad at Marthaler ville lage en *Liederabend* der Schubert-sanger skulle framføres i senga av en kvinne (Tora Augestad) og en mann (Michael von der Heide) som aldri skulle ha blikk-kontakt. Det endte med 22 hovedsakelig Schubert-sanger, men også franske viser, Abba- og andre Grand prix-låter og amerikansk pop. Potpurriet starter med en lang ouvertur fra *Tristan og Isolde* der pianisten (musikalsk leder Duri Bischoff) opptrer som performer liggende aleine i en stor dobbeltseng i et 1970-/80-tallsdekorert hotellrom der alt foregår. Han vekkes av en gammeldags telefon, står opp og går ut i et tilstøtende rom, der vi hører ham dusje. Så kommer han tilbake, like tørr, kler seg og setter seg til pianokrakken, der han blir sittende å spille.

Blandinga av høy og lav stil og gamle og nye kulturuttrykk er også et Marthaler-kjennetegn. Aktørene spiller ikke en bestemt rolle i et dramatisk plot. Denne gang forvandler hotellgjes-



Dub Leviathan! regi: Tore Vagn Lid, Transiteatret-Bergen, Festspillene 2015. Foto: Thor Brødreskift

ten seg til pianist, og etterpå forvandles romservice-personalet til to lengtende sjeler med altfor store drømmer om kjærlighet i forhold til det livet de lever. De hopper opp i den store senga, synger, lengter, sover og våkner, står opp og synger og lengter videre, mens de kler av og på seg og tuller med klesskap og barskap, utganger og innganger. Med jevne mellomrom krysser en ordinær, eldre kvinne (Nikola Weisse) soverommet med en stor dameveske over armen. Hun kan tolkes som et frampek om det livet den yngre kvinnen kan se fram til, og de to i senga kan også ses som et bilde på hennes tidligere liv. Mens de yngre drømmer om den store kjærligheten og overser mannen/kvinnen ved sin side, mimrer den eldre enslige om den tida da hun var ung og pen og hadde et liv.

Det triste, overdrevent flegmatiske, spillet til Nikola Weisse fungerer som

Ingenting er så vanskelig å få til å fungere på scenen, som erotikk.

en *comic relief* i forhold til det repeterte repertoireet til paret i senga. Et komisk høydepunkt er når hun åpner den store veska, tar opp et par lange pinner og begynner å spise spaghetti rett fra veska. Seinere trøstespiser hun salatblader, mens Tora Augestad ligger under senga og synger en av sine vakreste Schubert-sanger. Forestillingen var full av slike vittige påfunn, og aktørene var dyktige, men det dramatiserte potpurriet løfta seg likevel ikke over underholdningsverdien.

Kjærlighet som vold

Den andre forestillingen der Tora Augestad hadde en sentral rolle, var Cecilie Ores kammeropera *Adam & Eve – A Divine Comedy*. Cecilie Ore har siden 1980-tallet oppnådd internasjonal anerkjennelse for sine elektroakustiske verker, verker for stemmer, og tidsbaserte komposisjoner. I 2008 framførte Den

norske Opera og Ballett *Dead Beat Escapement* om fanger på dødsceelle i USA døgnet før avrettelsen. I *Adam & Eve* har Ore tatt utgangspunkt i arbeidet med vold mot kvinner, som Amnesty karakteriserer som den største menneskerettighetsskandalen i vår tid. Forestillingen ble utvikla for fem år siden, men ble avvist av daværende operasjef Paul Curran, og hadde urpremiere under festspillene 28. mai.

Adam & Eve anskueliggjør hvordan *Bibelen* og *Koranen* brukes til å legitimere voldelig undertrykkelse av kvinner ved å foreskrive kvinnens underkastelse under mannen. Forestillingen kryssklipper dramatiserte sitater og handlingsforløp som illustrerer ulike former for vold, undertrykking, opprør og tilbakeslag. Logen teater var nøkternt innreda som et feministisk aktivistlokale fra 1970-tallet, og langs den ene vegg hang demonstrasjonsbannere med feministiske slagord som «Feminism = Humanism», «Det private er politisk», «Only 1 % of all property belongs to women», «Halve himmelen er vår» og

«Flink pike kan du selv være». Gjennom librettoen og de dramatiske handlingene framgår det at rommet først skal forestille et rettslokale der de behandler et kvinnedrap.

Før rettsscenen får vi en symbolistisk prolog. Fra høytalere oppe under taket hører vi en mannsstemme som mystisk hviskende framfører fragmenter fra Det gamle testamentet: «... Thou shalt have no other God than me». Seks sangere i nåtidsklær vandrer engstelig omkring og stiller seg undrende opp foran publikum, mens de tar på seg hvite halvmaskeer. Fra oven advares kvinnene mot å vise utakknemlighet overfor mannen, og vi får, med en henvisning til Dantes komedie, vite at det ikke fins håp for dem som trer inn på dette stedet. Deretter trer aktørene inn i ulike roller knyttet til rettssaken og det videre handlingsforløpet, som er satt sammen av episoder som illustrerer hver av de sju dødssyndene, som knyttes til et kvinneundertrykkingstema. Dramaturgien antyder en historisk utvikling fra drap og underdanighet via opprør til tilbakeslag med æresrelatert vold, tilsløring, frihetsberøvelse, kjønnslemlestelse og økonomisk utbytting gjennom *trafficking*.

Som en blanding av en episk forteller, prestinne og feministisk lederskikkelse, opptrer Tora Augestad som en kvinnelig Vergil – Vergilia. Iført dommer- eller prestekappe, talende fra en opphøyd prekestol, andre ganger i sort skinnjakke, selvsikkert slentrende blant kvinnene på gulvet, imøtegår hun Guds ord og styrker kvinnene til opprør. Vergilias budskap er basert på en blanding av FNs menneskerettighetserklæring og Vergils tale: «Are not all human beings born free and equal in dignity and rights». Appellen kontrasteres mot menneskes vold, som motiveres av Bibel- og Koran-sitater.

På vei ut får publikum et ark med oversikt over de ulike formene for kvin-

nelig omskjæring, og forestillingen ble fulgt opp med en diskusjon om «kvinneforakt i Guds navn». Her deltok bl. a. kvinneaktivist Maryam Namazie fra organisasjonen *Council of Ex-Muslims of Britain*, filmskaper og kvinne- og menneskerettighetsaktivist Deeyah Khan og tidligere biskop Gunnar Stålsett. Cecilie Ore påpekte det absurde i å underkaste seg skrifter som ble skapt i et patriarkalsk samfunn.

Cecilie Ore skal ha honnør for å utfordre operasjangeren, og det musikalske uttrykket og framførelsen var vellykka. Høydepunktet for meg var da

Augestad henvendt til publikum framførte kjærlighetsbegrepets etymologi i et presist, klokkeklart tonespråk med diamantskarp diksjon og virtuos musikalitet. Når forestillingen likevel ble en skuffelse, var det

fordi teksten og de sceniske handlingene virka overflatiske. Jeg tror imidlertid verket kan redde med et sterkere regigrep ettersom det musikalske grunnelementet er så solid.

Kjærlighet som ansvar

Transiteatrets *DUB Leviathan!* var den kunstnerisk mest interessante forestillingen. Prosjektet inngår i Europa-serien, som Tore Vagn Lid kaller «et beredskapsteater for framtida». Tidligere har Vagn Lid brukt lykkehjul og brettspill som dramaturgiske styringsprinsipper. Årets prosjekt kaller han en «scenisk dub», komponert etter dubmusikkens prinsipper. Dubbing oppsto i det radikale musikkmiljøet på Jamaica på 1960- og 70-tallet, og kjennetegnes av remiksing der soliststemmen fjernes til fordel for bakgrunnskompetens bass og diskant. Vagn Lid bruker musikk av dubartister og annen musikk som er remiksa i henhold til dubbens prinsipper. Prosjektet er satt sammen av tre deler, ALLES KRIEG, MOT og ALLE, og tar opp i seg og bygger videre på elementer fra tidligere prosjekter som biologisuiten, som star-

ta med *Elephant stories* i 2009, *Judasevangeliet* og *Kill them all*. Mens biologisuiten satte et kritisk blikk på legemiddelindustriens og naturvitenskapens definisjonsmakt, tematiserer de seinere forestillingene en økonomisk politikk som frarøver mennesker livsgrunnlaget. Transiteatret jobber altså prosessuelt med grunnleggende problemer i vår tid, som de knytter til den enkeltes ansvar som del av fellesskapet.

Forestillingen starter med en ryttemisk suggererende dub, der vi skjelner en jevn, eskalerende puls og marsjeren de fottrinn, som fra en folkemengde eller troppeforflytning. Fra en filmskjerm får vi, med en skjult referanse til Thomas Hobbes, vite at det skal handle om «Kunsten å overleve naturtilstanden, alles krig mot alle», og datoen er 14. august 2014.

Monsterallegori

Leviathan er et kvinnelig sjouhyre som omtales i *Det gamle testamentet* og gamlegyptiske myter. I de egyptiske mytene er det fruktbarhetsguden Baal som bekjemper Leviathan, i *Bibelen* er det Jahve. *DUB Leviathan!* tematiserer ikke den mytiske figuren eksplisitt, men viser til tittelen på Hobbes *Leviathan* fra 1651, der monsteret som sluker mennesker er en allegori for samfunnet. I del 1 aktualiseres monsterallegorien gjennom figuren Rådgiveren, som framstår (i film- og lydfragmenter) som et forkledt ulvemonster i et samfunn som framstilles som en skog. I del 2 («Mot») tematiseres skyldproblemet gjennom et rituellet prega spill på *Judasevangeliet*. Slik etableres et kulturelt resonansrom for vår tids etiske dilemmaer.

«Alles krig» viser likhetstrekk mellom vår tid og det Hobbes ser som menneskesamfunnets «naturtilstand». Her gjelder bare makt, og eiendom er det en klarer å skaffe seg og beholde. Ettersom naturtilstanden ville føre til gjensidig utryddelse, er det ifølge Hobbes politikken oppgave å etablere kontrakter som temmer naturtilstanden og setter den til side der det trengs. Den overgripende tematikken fungerer som en ramme for det fragmenterte spillet

på scenen og filmrerretet. Gjennom filmklipp som integreres i spillet på scenen, får vi innblikk i en situasjon fra dagens Europa, der en kvinne har blitt kasta ut av leiligheten sin i en høyblokk («don't throw me out! I've paid the rent»). På scenen forteller ei jente (Henrikke Meidell) at mora har blitt sjuk etter en skilsmisse, og ikke har klart å betale husleia. Jenta utredes for psykopati etter å ha pint i hjel et dyr. Hun benekter å ha pint dyret for moro skyld, men dette motbevises i del 2, der historien ruller opp som i ibsens retrospeksjon. Første del viser jentas dialog med Rådgiveren som en representant for samfunnets fornøft. Jenta har fått problemer med å konsentrere seg om det hun skal, og Rådgiveren/psykiateren gir henne medisiner og et skjema for psykopati. Rådgiveren gir tilsynelatende kloke, velmenende råd og snakker med vennlig, tillitsvekkende stemme – så lenge han ikke blir motsagt. Til slutt avsløres ikke bare ulvemaska, men også en dødningsmaske under den, og stedet (samfunnet/rådgiverkontoret) avsløres som en mørk skog der barnas liv er i fare.

I begynnelsen lager barna en modell av samfunnet ved å plassere diverse bygninger på en platting i rommet. I et av fragmentene griper ei av jentene et høyhus, og spør: «Hvem eier det?». En annen spør hva markedsprisen er, og alle barna roper: «Kast dem ut!». «Er det lov», spør én. «Det som er lov, er riktig», repliserer Rådgiveren. Det er bare én ting som ikke er lov, og det er å føle og tenke. Vi må følge spillets regler (selv om vi ikke har valgt spillet), og i det spillet som gjelder, er det umoralsk å oppdra barna sine til å tenke moralsk, ettersom det gjør dem livsudyktige. Deretter synger koret at «ressentiment er avmaktens opprør», barna lærer å slåss og lage brannbomber, setter fyr på modellbyen og slukker den igjen, og del 1 avrundes med et kabarettinnslag der Stine Fevik som påseila brud uttrykker frustrasjon knyttet til sitt dilemma som kvinne og sosialist («Karl

Marx, hvorfor har du forført meg [...] Jeg gifter meg, føder, ammer. Derfor er jeg»). Til slutt synger hun oss ut i baren sammen med bryllupsgjestene, som stemmer i med *When you wish upon a Star*.

Judas

I del 2, «Mot», har rommet fått et rituelt preg og åpningsdubben domineres av dempa, rytmisk perkusjon. Før vi involveres i de etiske implikasjonene i «forræderimysteriet» *Judasevangeliet*, listes skurkene fra *Det gamle testamente* opp på filmrerretet. På et annet lerret ses sitater fra nattverdsmåltidet, og lydsporet skifter til uttrykk for lidelse og moderne bylarm. I denne delen benyttes også skyggeteater der relasjonen

mellom Judas- og Jesusfiguren illustreres ved at én person kneler for en annen, som pålegger ham rollen som forræder: «Du skal fordømmes av

kommende slekter».

Skyldmotivet knytter an til «Alles krig». I et filmklipp ser vi de to jentene (J#1 og J#2) intervjuer folk på gata om drap på rotter. De som intervjues, synes ikke det er galt å drepe rotter og mus med rottegift, men de vil ikke selv slå dem i hjel. I «Mot» gjentas dette filmklippet, og i et annet filmklipp ser vi at de samme jentene leser at gift gir en smertefull død. Deretter gjentar de rituelt: «Ingen bortsett fra Judas Iskariot». Seinere ser vi i et filmklipp at jentene innreder et dokkehus i skogen, og motivet der Judas kneler for Jesus gjentas til ordene: «Det gjør dere ikke bare skyldig, men dobbelt skyldig».

Forestillingen problematiserer altså skyld og uskyld ved å plassere barna i judasposisjonen. I «Alles krig» har vi sett hvordan barna lærer opp til å bli umoralske individer, og i «Mot» får vi se at jentene har mora seg med å ta livet av mus. Første del av den retrospektive musehistorien har overskriften «Palmesøndag», siste del «Langfredag». På filmrerretet ser vi at jentene vender tilbake til dokkehuset, som vi

ser seg å være ei musefelle. I det siste filmklippet kommer de tilbake og betrakter leende den døde musa. Ved å la jentene iscenesette et motiv fra historien om Abraham og Isak, knyttes også skyldmotivet til syndebukkmotivet.

I den fragmenterte musehistorien er det videre kilt inn en historie der ei av jentene styrer et fly som vi ser på filmrerretet, med en styrespak. Flyet blir kapra, og piloten søker råd fra kontrolltårnet og diverse etater, men ingen vil ta ansvar, og flyet styrter. Dette gir assosiasjoner til den sviktende beredskapssituasjonen i Norge, men det kan også tolkes som en allegori over individets ansvar i en verden uten ytre autoritet. Også her handler det om skyld, og forestillingen slutter med at den skyldige eller syndebukkens vanskeligheter hånes i en apokryf satiretekst i lavstil.

Ambisiøst

Transiteatrets form er krevende. Det kan bli vel mange temaer, virkemidler og fragmenterte historier. De løsevne scenene med illusjonsbrytende spill, sang og musikk og filma litterært og visuelt materiale, kan av og til virke rådvilt, stillestående og kjedelig, av og til slitsomt og støyende. De mange fragmentene blir imidlertid fylt med mening ettersom forestillingene griper inn i og utfyller hverandre. At aktørene har vært med i flere forestillinger, gjør dessuten at de blir sikrere og friere i sin tilstedeværelse. Ikke minst gjelder det barna. Musikken virker også bedre integrert nå enn i de tidligste forestillingene, og Hilde Annine Hasselberg imponerer med sine sangnumre.

Det er interessant å følge Tore Vagn Lid og Transiteatrets utforskning av det postdramatiske teatrets og musikkdramaturgiens muligheter. Jeg verdsetter alvoret i det ambisiøse kunstneriske prosjektet, engasjementet for å forstå de grunnleggende mekanismene i den kapitalistiske kverna som produserer pervers privat rikdom og dødbringende fattigdom, og forsøket på å ansvarliggjøre den enkelte i forhold til det samfunnet vi er del av.

Ressentiment er avmaktens opprør



Kari Onstad, Benjamin Helstad, Ane Dahl Torp og Live Miranda Flaten i *Fri*, regi: Goksøyr & Martens. Festspillene i Bergen/ Nationaltheatret/ Goksøyr & Martens 2015. Foto: Kim Hiorthøy

Livet i sin alminnelighet

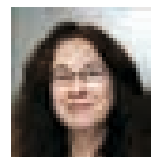
I forestillingen *Fri*, som hadde premiere på Festspillene, klarer Goksøyr & Martens nok en gang å berøre ved å flytte og forme en del av virkeligheten inn i en teatersfære.

FRI

Manus og regi: Toril Goksøyr og Camilla Martens. Komponist og lyddesign: Martin Viktor Langlie. Scenografi og kostyme: Olav Myrtvedt. Dramaturg: Oda Radoor. Produsert av Goksøyr & Martens i samarbeid med Nationaltheatret og Festspillene i Bergen. Akershus festning, 15. juni 2015

Goksøyr & Martens har i flere år undersøkt forskjellige samfunnsområder gjennom arbeidet sitt. Flere av forestillingene er skapt i samarbeid med Nationaltheatret. I *Salong* kikket vi inn til en bedrestilt familie i en forestil-

ling som tematiserte klasse. I *Foreldremøte* satt vi på små barnehagemøbler og var en del av et foreldremøte i en barnehage. I *Omsorg* observerte vi rutine som finnes på et gamle hjem. Tekstene duoen bruker er bygd på dokumentarisk materiale. Da Goksøyr & Martens



deltok på Venezia-biennalen i 2007 viste de arbeidet *It would be nice to do something political*. Arbeidet besto av svære glossy plakater med nærbilder av Toril Goksøyr og Camilla Martens med påskriften: «It would be nice to do something important». Martens: «Something political?» På utsiden vasket en svart mann vinduene, med plakaten inni. Dette gjorde han uten stans i åtte timer daglig. Det er denne måten «å gjøre noe politisk» på som har vært gjennomgående i kunstnerskapet til Goksøyr & Martens. De leder blikket vårt til realiteter som egentlig er åpnebare, men som vi kanskje litt for sjelden dveler nok ved.

En tur i parken

I *Fri* sitter publikum på samme måte som i forestillinga *Omsorg*. Vi sitter på et stillas som går rundt scenen, slik at vi ser ned på aktørene. Denne gangen er scenen plassert utendørs. Vi ser ned på et utsnitt av en park. I midten står en skulptur av et fyll, under står det at det er en gave til Drammen kommune. Rundt skulpturen anlegges det et blomsterbed. Benker er plassert i halvsirkel rundt. Publikum setter på seg hodetelefoner. Den redigerte lyden vi hører gir både nærhet og distanse til forestillinga. Det er gjennom den redigerte lyden at blikket vårt ledes fra den ene handlingen til den andre. Det er gjennom lyden at dramaturgien utføres, ikke gjennom aktørenes handlinger. Dette gjør kanskje arbeidet til mer teater enn performance, fordi dialogen og samhandlingene vektlegges og kommer i fokus.

Strukturen på forestillinga blir på mange måter friere her enn i *Omsorg*, som ble spilt innendørs. Her ser vi ikke bare aktørene i stykket, men også skyer, vær og vind. Spurv, linerle og militært mannskap som jobber på området. Turgåere, biler og båter. Lyden gjennom hodetelefonene hjelper oss å fokusere.

Livet

Parken er tom når handlinga starter. Vi hører sirener, og vi hører ambulansespersonell holde på med gjenoppliving, men til ingen nytte – en person er død.

Nå befolkes parken. Arbeidere som skal plante blomster, men som helst tar pauser og røyker og drikker kaffe, går i gang. En mor med barn i barnevogn kommer inn. Alkisene finner sin benk. Elin (Ane Dahl Torp) kommer inn. Vi hører hennes indre monolog. Hun er sykepleier, men sykemeldt. Hun sørger over en død bror og skal planlegge konfirmasjonen til dattera si, Signe (Live Miranda Flaten). Signe kommer syklende og det diskuteres om hun skal få kjøpe den gule kjolen hun ønsker seg, men som egentlig er for dyr for moren. Mormor Karen (Kari Onstad) dukker opp, hun er litt surrete og trodde dette var dagen for konfirmasjonen. Det komplekse forholdet mellom generasjonene avdekkes. Forholdet mellom Elin og Karen er betent, det er fylt av både aggresjon, fortelser, anklager og unnlaterelser. På overflaten vil alle så vel. Signe er nærmest selvut-slettende snill. Vi kommer under huden på karakteren Elin og vi ser kompleksiteten i livet hennes, men de fleste karakterene blir ganske karikerte typer. Mormor Karen er en slik type, hun er eksentrisk og selvopptatt, hun går fargerikt kledd og danser «fem rytmer».

De andre

Bylivet består mye i å observere de andre – bevisst eller ubevisst. De andre blir like mye inventar i parken som gress, trær og benker. Alkisene og de narkomane i parken blir også typer, nærmest narrer. Annfrid (Trine Wiggen) tar stor plass og blir en tragikomisk figur. Hun er ganske geskjeftig der hun holder på med å ordne opp med NAV, samtidig som hun ruser seg og går på do i buskene. Hun blir plutselig sittende ved siden av Elin mens hun klager over at de må sitte så tett før hun avbryter med: «No gidd fa'n itj å sitt her å uinnerhold dæ lenger, ailtsål!»

Flere elementer er med på å gjøre parken gjenkjennelig som en park i en

by i Norge: Blant annet gruppen med sporty pensjonister, tre sunne eldre damer. Kjæresteparet er med, de sitter på en benk. To mødre med barn i barnevogn. En kontaktsøkende mann med østeuropeisk aksent som spør etter veien til biblioteket, før han går bort og setter seg sammen med alkisene – han viser seg å være den lokale narkodealeren. Rom-jenta som kommer med tiggerkoppen i ei hand og en plastpose i den andre.

En musiker sitter på en benk, hun synger og spiller gitar. Gjennom hode-telefonene kommer musikken tidvis i fokus, den gir både et løft til handlingen, og den skaper et filter som vi ser handlingene gjennom. Den karikert

streite Signe danser klassisk ballett, i motsetning til sin mer alternative mormor. Alkisen Kristian (Benjamin Helstad) danser med Signe, mens Elin i sin indre monolog sier: «Tenk om jeg ikke hadde hatt henne!» Bruken

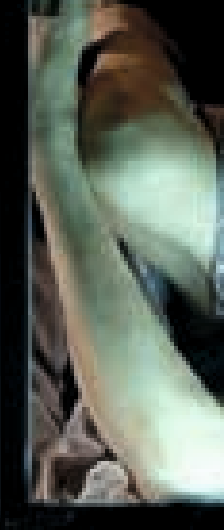
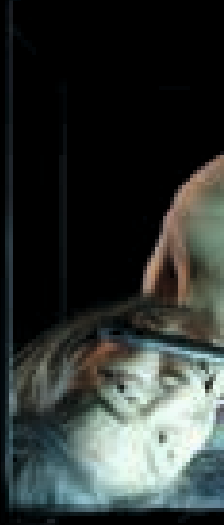
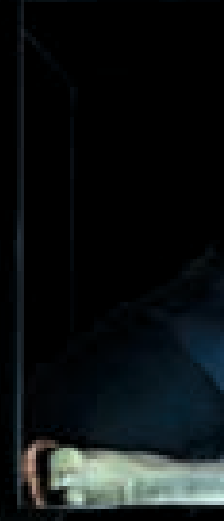
av den indre monologen minner oss på vår egen posisjon som publikum. Den indre monologen foregår hos den som observerer, i en stadig flyt. Den indre monologen tilhører også en klassisk bykarakter, nemlig flanøren – den som vandrer rundt i byen, som observerer, uten egentlig å handle eller ta stilling.

Noe politisk?

Hva er det egentlig *Fri* forteller oss? Gjennom å løfte et utsnitt av hverdagsliv inn i en kunstsfære gis det viktighet og status – det er uten tvil en politisk handling. Både dypt smertefulle livserfaringer og de små hverdagslige observasjonene av de andre i form av turgåere eller alkiser, eller trær og skyer og fugler, knytter alt an til en hyllest av nettopp det å være i livet, det å sanse både seg selv og sine omgivelser, i all sin kompleksitet. Forestillinga sier noe om å bry seg – både om seg selv, men også om de rundt seg.

Den indre monologen tilhører en klassisk bykarakter.

FESTIVAL/TOKYO 2014



Åpningsscenen i *Ravens. We Shall Load
Bullets* av Kunio Shimizu. Regi: Yukio Nin-
agawa på Saitama Gold Theatre.



ASIAN BLEND

(TOKYO): TOKYOS STØRSTE TEATER-
FESTIVAL HAR GJORT ET BEVISST
VALG I FORHOLD TIL Å GÅ SINE EGNE
VEIER I KURATERINGEN AV FESTIVAL-
PROGRAMMET. DET HAR GJORT
FESTIVALEN SELVSTENDIG, UAVHENGIG
AV EUROPEISKE TRENDER, SAMT ET
VIKTIG BIDRAG TIL SAMTIDENS
SCENEKUNST I JAPAN.



AV VALBORG FRØYSNES

Festival/Tokyo er ingen ny festival. Den har holdt det gående siden slutten av 1980-tallet, men både navnet og konseptet rundt festivalen har utviklet seg siden festivalen ble grunnlagt. Opprinnelig var ideen å skape en festival på høyde med internasjonale festivaler i utlandet, og da hovedsakelig i Europa. Ifølge William Andrews, som er PR-ansvarlig for festivalen, nådde den et høydepunkt i 2009. Da ble det satt opp stykker av internasjonal toppkvalitet, med forestillinger av for eksempel Stefan Kaegi fra Rimini Protokoll, Chris Kondek, Rabih Mroué og Romeo Castellucci, ikke ulikt det man ser på mange teaterfestivaler i Europa. Tanken var at dette skulle stimulere scenekunstmiljøet i Japan, og introdusere utenlandske produksjoner og scenekunstuttrykk til et japansk publikum. Etter hvert ble målet også å skape en plattform hvor man kunne diskutere og utveksle ideer, tanker og meninger rundt scenekunst, noe som hadde vært så å si fraværende utenfor akademia i Japan.

Kontrovers rundt ny festivalsjef

I mars 2014 ble festivalsjefen, Chiaki Soma (39) avsatt, tross for at hun nøytraktet i teatermiljøet og hadde holdt et høyt internasjonalt nivå på festivalen. Ansettelsen av hennes etterfølger, Sachio Ichimura (65), har vært både kontroversiell og overraskende. Den nye kunstneriske lederen har innført en modell som bryter sterkt med det foregående ledere har forfektet. Riktignok ville han videreføre tidligere års målsetting om et høyt kunstnerisk nivå som kan stimulere scenekunstmiljøet i Japan, og bidra til diskusjon og utenlandsk stimulans, men han ønsket å gå bort fra kun å invitere store europeiske navn og kopiere andre internasjonale festivaler. Ichimuras formål var å flytte fokus fra Europa over til Sør- og Øst-Asia, og samtidig skape en unik festival for Tokyo, hvor også lokalbefolkningen, ungdomsskoleelever og amatører ble involvert. Kritikerne mente at festivalen i 2014 var for intern, og at kvaliteten

ikke var like høy som tidligere. Men til festivalens nye retningsforsvar, må man kunne si at det på mange måter var en befrielse å se et helt annet program med helt andre scenekunstnere enn det man ser på de fleste festivaler i Europa, der de samme navnene ofte går igjen og igjen.

Festivalprogram

Festival Tokyo 14 hadde i løpet av novemberdagene et enormt spekter av ulike typer forestillinger og teaterformer. Alt fra store oppsetninger med et titalls statister på Tokyo Metropolitan hovedscene til enkle énmannsforestillinger, og mindre produksjoner på en nedlagt skole med ungdomsskoleelever fra nærmiljøet. Utøvere fra Japan, Kina, Myanmar og Sør-Korea deltok. Flere av oppsetningene var initiert av Festivalen, som for eksempel samarbeidsprosjektet mellom det palestinske teatret Al-Kasaba Theatre fra Ramallah og den unge japanske regissøren Yukari Sakata. I tillegg kunne man også oppleve Peter Brooks og MH Estiennes *The Valley of Astonishment* fra Théâtre des Bouffes du Nord, og en nytolkning av *Kirseberghagen* regissert av den unge koreografen Mikuni Yanaihara. Tsjekhovs tekst er vel sjelden blitt mer ekspressivt og energisk fremført. Den kinesiske regissøren Chong Wang hadde iscenesatt Ibsens *Gengangere* med bruk av live-kamera fra flere forskjellige vinkler i scenerommet. I tillegg ble en rekke av den avdøde tyske film- og teaterregissøren Christoph Schlingensiefels filmer vist, og det ble avholdt diverse symposier, foredrag, samtaler og debatter.

Festival i festivalen

Festival Tokyo 14 åpnet med å invitere en annen festival, Fukushima Festival! inn i festivalen. Fukushima Festival! fant sted for første gang i 2011 like etter jordskjelvet, tsunamien og atomreaktorulykken. Den ble initiert av kunstnere fra området for å skape en møteplass for folk etter de tragiske hendelsene. Festivalens mål beskrives slik:

Even amidst a crisis that may cause our

hometowns to be lost, we would like to think about the future of Fukushima by retaining its connection with the outside world and the hope of continuing to live in this land. For that too, we need a festival. We need a place where people can gather to converse. Through the festival, we will let the entire world know about Fukushima as it is now, and as it will be in the future. We are determined to turn Fukushima into a positive word.

Siden den gang har festivalen blitt arrangert i andre byer, og i 2014 var det Tokyo som stod for tur. Plassen utenfor Tokyo Metropolitan Theatre ble dekket med et stort lappeteppe av «furoshiki» som er et tradisjonelt japansk klede. Det ble hengt opp lanterner, bånd og sløyfer. Det hele lignet en stor fargerik installasjon på den ellers så urbane plassen i bydelen Ikebukuro.

Ikebukuro er et stort trafikknutepunkt som knytter Tokyo sammen med Saitama-forstedene. Bydelen har slitt med dårlig rykte, og det har vært vanskelig å få yngre yrkesaktive kvinner til å bosette seg i området. Bydelen har i lengre tid håpet på en «make-over», og ønsker å bruke kunst og kultur for å få folk til å slå seg ned der. Gjennom festivalen ønsket man å samle innbyggerne i Ikebukuro, få dem til å oppleve og gjøre noe sammen. Derfor ble det på forhånd arrangert verksted for de lokale fra Ikebukuro, hvor de lærte en koreografi til en spesialkomponert sang for festivalen. Gamle, unge, barn, forbigående og de velkjente, men få, uteliggerne (Tokyo har ikke mange synlige uteliggere, men nettopp i Ikebukuro finnes noen) danset med. Publikum ble utstyrt med instrumenter, og deltok i improvisasjon sammen med musikerne på scenen. Det hele utviklet seg til en todagers folkfest. Plassen ble fylt av alle slags mennesker som danset og sang sammen. Et sjeldent syn i en by hvor de fleste lever anonyme, isolerte metropoliv, og smart-telefonen tar det meste av oppmerksomheten. Lite minnet om den tragiske ulykken som Fukushima opplevde for tre år siden.

Tsunamien og jordskjelvet som ram-

met kysten av Tōhoku i 2011 var et tema som gikk igjen i flere av forestillingene. Blant annet i en ny koreografi til Igor Stravinskis *Vårofferet* av den unge japanske koreografen Momoko Shiraga, og ikke minst i stykkene, med de umulige titlene; *Farewell to Nuclear Robot Mutsu: Soldiers of Love* og *Moshi-ita – What if the manager of a high school baseball team called in an Aomori itako shaman?*. I begge disse produksjonene var det ungdomsskoleelever som spilte. De hadde turnert Tōhoku-distriktet, og blant annet spilt i evakueringsrom, på nedlagte skoler og i teatre som var blitt ødelagt eller skadet under jordskjelvet.

Eldreopprør

Yukio Ninagawa (80) er ikke bare en av Japans mest anerkjente regissører, han er også kunstnerisk leder for Saitama Gold Theatre, som er et teaterensemble kun for skuespillere over 55 år. Ninagawa grunnla teatergruppen i 2006 som en reaksjon mot at eldre skuespillere ble lite brukt. Ensemblet møtes fire timer fem dager i uken, hvor de trener og jobber sammen med Ninagawa. Gjennomsnittsalderen er 75 og den eldste er 88 år. Det er dette ensemblet med 30 skuespillere (!) som står på scenen i forestillingen *Ravens, We Shall Load Bullets*. Stykket ble skrevet av Kunio Shimizu i 1971, og handler om en gruppe bestemødre som stormer en rettssal hvor to av sønnesønnene deres står tiltalt for å ha angrepet en veldedighetskonsert med håndlagde bomber. Bestemødrene derimot tar i bruk håndgranater og kosteskaft. De okkuperer rettssalen og krever rettferdighet for sine barnebarn, men det hele ender med at bestemødrene vender seg mot sine egne, og hele rettslokalet blir til slutt bombet i stykker.

Forestillingen var i sin helhet forholdsvis tradisjonell, narrativ og med en veldig ekspressiv eller nærmest pantomimeaktig spillestil. Åpningsscenen derimot gjorde inntrykk. Scenelyset gikk ned, og da det så kom opp igjen, var det plassert 30 akvarium-liknende



Sachio Ichimura (65) er ny festivalleder for Festival Tokyo.

glasskister på gulvet, og oppi hver kiste lå det et eldre menneske som klamret seg til en Kalasjnikov. Det gikk et gisp gjennom salen. Dette ble snart erstattet av en mer eller mindre realistisk rettssal som ikke var like spennende. Likevel gjorde det inntrykk å se så mange skuespillere, nesten alle over 70 år, på en forholdsvis liten scene. De holdt et enormt tempo i over to timer uten pause. Sluttbildet var også av det imponerende slaget. Rettssalen ble sprengt i lufta, og på mirakuløst vis sprang det opp 30 unge skuespillere, én for hver av de eldre som nå lå «døde» på gulvet. Jeg aner virkelig ikke hvor de kom fra eller hvordan dette ble gjort, men det gikk nok et gisp igjennom salen, og så var forestillingen over. De 30 statistene hadde da vært på scenen i ca 20 sekunder. Under applausen var det altså over 60 skuespillere på den lille scenen!

Imponerende enmannsforestillinger

Festivalen viste også forestillinger med langt færre aktører, og to av de kanskje mest spennende forestillingene var fak-

tisk to enmannsforestillinger, nemlig *Mr. Creature* av og med den japanske danseren Hirokazu Morikawa, og *He said/She said* av den myanmarske performancekunstneren Moe Satt. Spesielt Moe Satts humoristiske og upretensjose forestilling gjorde inntrykk. På elegant vis klarte han å balansere mellom det lekne, det humoristiske, det delaktige og det politiske. Dette er en kunstner som jeg håper vi kan få oppleve også i Europa i nærmeste fremtid.

Organisering og stillhet

Det er liten tvil om at Festival Tokyo 14 var organisert til fingerspissene. I løpet av de ukene jeg besøkte festivalen, stod jeg ikke en eneste gang i kø. På hvert eneste teater ble jeg møtt av *minst* åtte smilende kvinner som ønsket meg velkommen og pekte meg dit jeg skulle gå og sitte. Regnet det en dag, stod det en kvinne klar med en tynn lang plastpose hvor du kunne legge paraplyen din. Ved noen anledninger fikk publikum også utdelt munnbind. Jeg skjønnte imidlertid ikke hvordan man skulle unngå å få dugg på brillene.

Noe som gjorde særlig inntrykk i denne enorme metropolen med sine 36, 5 millioner innbyggere, var stillheten. Dette er ikke tilfelle hvis man besøker de største trafikkrøssene og handleområdene, som Shibuya eller Shinjuku, men generelt på gaten, i de forskjellige nabolagene, på metro, buss eller tog er det overraskende stille. I løpet av en måned kunne jeg telle på én hånd hvor mange ganger jeg hørte en sirene. Kun én gang opplevde jeg at en person snakket forholdsvis høyt i telefonen på gata, og det var en australsk jogger som kjefte på noen angående en transaksjon. Så å si alle under 40 år sitter t-dypet i sine smart-telefoner på buss og t-bane, men ingen snakker i telefonen, eller med hverandre, for den saks skyld. Når man blir skubbet sammen som sild i tønne på t-banen tidlig i morgenrushet, er det ingen tegn til aggresjon, irritasjon eller oppgitthet. I denne enorme metropolen, hvor selv kråkene er høflige, går alt overraskende rolig for seg. På scenen derimot, er situasjonen en ganske annen. Vel vitende om faren for å generalisere, og vel vitende om at jeg kun har sett et utvalg forestillinger på Festival Tokyo 14, er mitt inntrykk at på scenen er japanerne alt annet enn det de er til hverdags i det offentlige rom. Intens energi, store vidåpne øyne, ekspressive kropp, det spilles som om det gjelder liv og død, et eksplosivt fyrverkeri, tidvis på grensen til det karikerte. Tempoet er skyhøyt og lydnivået øredøvende.

Besøker man en Noh-forestilling er det noe helt annet. Der regjerer stillheten igjen, kun avbrutt av noen enkle trommeslag, sporadiske rop fra trommeslageren og et kor som synger en slags strupeliknende sang. Denne stillheten fikk jeg oppleve til grader, da jeg besøkte National Noh Theatre en lørdag formiddag i november.

En formiddag med Noh

National Noh Theatre i Tokyo er en moderne grå bygning i stein, men med tradisjonell japansk arkitektur. På plassen utenfor står et stort bonzaitre. Publikum strømmet til. Jeg er ute i god tid, men det ser det ut som at alle andre

også er. Det er for det meste et eldre publikum. Flere av kvinnene har pyntet seg i flotte kimonoer. Jeg skammer meg over mine blå og gule joggesko.

Jeg går inn i restauranten og bestiller nudler og en kaffe. Dette kan bli en lang dag. Jeg har hørt at Noh skal være veldig langsomt. Jeg spør før jeg går inn i salen når forestillingen er ferdig. Jeg får et vennlig svar: 14. 30, altså 2, 5 time.

Det er helt fullt. Jeg har fått plass på bakerste rad, men ser likevel utmerket. I seteryggen foran er det en liten skjerm hvor instruksjoner og oversettelsen vil stå på engelsk. Jeg har også fått et ark med synopsis av de to stykkene på engelsk, så jeg er godt forberedt.

Damen ved siden av meg har pyntet seg i en nydelig gråblå kimono. Hun forteller, på sin beste engelsk/japansk, at hun har arvet den av sin mor. Hun forteller «Kimono very expensive!» og at mange japanere ikke kan kle seg skikkelig i Kimono lenger.

Forestillingen begynner. Jeg har lest synopsisen. Karakterene er «herre og tjener». På en fest har Herren har fått en gave; tre mandariner på en gren. Han ga gaven til tjeneren som skulle ta den forsiktig med seg hjem. Men tjeneren drakk sake på festen, og ble så full at han spiste alle mandarinene, og nå forsøker han å komme seg unna med masse usannsynlige og dumme unnskyldninger. Publikum synes det er kjempemorsomt. Særlig tjeneren har tydeligvis et stort komisk talent. Min kimonokledde venninne ler med. Og så er det plutselig pause. Verdens korteste akt. 30 min. I pausen kjøper jeg *A Guide To No* av P. G. O'Neill. Tenker kanskje det kan være lurt.

Tilbake i salen forteller min kimonokledde sidedame at jeg kan glede meg til neste halvdel: «This one is very good.»

The Imperial Visit to Ohara viser seg å ikke være like kort som historien om mandarinene og den fulle tjeneren.

Det er en underlig følelse å se så lenge på noe som går så sakte. Vi sitter og ser på, og ser på og ser på, og det går så sakte, så sakte. Skuespilleren tørker en

tåre, bevegelsen tar en evighet. Her har hver minste lille bevegelse og gestus en helt spesiell betydning. Alt utføres med en enorm presisjon, intet er overlatt til tilfeldighetene, og alt tar tid. En exit kan ta flere minutter, alle vet at skuespilleren skal gå av scenen, men man bare ser på. Ser på disse utøverne, med sine nydelige kostymer og masker, som går, nærmest flyter, på sin rare, stille måte over scenegulvet. Det tar tid. Det er sjelden at man opplever noe liknende, at man bare ser på, ser på og samtidig vet hva som skal skje, men aksepterer det.

Jeg titter rundt meg og oppdager at salslyset ikke er slått av. Jeg ser utover forsamlingen, og ser det ene hodet etter det andre med en liten knekk i nakken, ikke mye, men en liten knekk til siden eller fremover, og jeg oppdager at den ene etter den andre er falt i søvn. Bare rundt meg er det i hvert fall ti stykker som sover. Det er bare et par som ligger med åpen munn bakover med hodet på seteryggen. Det er mulig at jeg selv også fikk liten en knekk i nakken på et tidspunkt. Det må i så fall ha vart veldig kort, men min kimonokledde venninne fniser etter applausen, dunker meg i siden og sier «You sliiip! You sliiip!».

Senere blir det meg fortalt at det er helt sosialt akseptabelt å sovne på en Noh-forestilling, ja, nærmest forventet. Tilbake på t-banen, regjerer igjen stillheten. Jeg titter rundt meg, og ser at den ene etter den andre får en liten knekk i nakken, mens toget raser videre gjennom denne enorme metropolen, og det hele er så stille, så stille, akkurat som når vi venter på Noh-skuespillerens exit.

FUROSHIKI er et firkantet klede eller tørkle som ble brukt til både innpakning og som bærepose. Det stammer helt tilbake til 700 f.Kr., men i moderne tid har plastposen overtatt. De siste årene har imidlertid Miljøverndepartementet i Japan forsøkt å promotere «Furoshiki» som et miljøvennlig alternativ til nettopp plastposen.

SELFISH + CHILDISH = CHELFITSCH

Regissør og dramatiker
Toshiki Okada.

(YOKOHAMA): – JEG TRODDE AT ETTERVIRKNINGENE AV JORDSKJELVET, TSUNAMIEN OG ATOMREAKTORULYKKEN, VILLE FREMTVINGE FORANDRING, AT VI FAKTISK BLE TVUNGET TIL Å DISKUTERE. FAKTUM ER AT DETTE IKKE SKJEDDE, SIER REGISSØR OG DRAMATIKER TOSHIKI OKADA.



AV VALBORG FRØYSNES

Super Premium Soft Double Vanilla Rich er navnet på den nyeste forestillingen til teatergruppen med det rare navnet Chelfitsch. Det var blitt meg fortalt at Chelfitsch går for å være en av de mest spennende teatergruppene innenfor dagens japanske scenekunst, og jeg hadde sett en videoinstallasjon av dem på Museum of Contemporary Art i Tokyo. Jeg drar til Yokohama for å se forestillingen og treffe gruppens regissør og dramatiker, Toshiki Okada.

Stykkets handling foregår i en døgnåpen 7-Elleven-aktig kiosk. Slike amerikanskliknende kiosker finnes det på hvert gatehjørne i Tokyo. Stykket handler delvis om alle de tåpelige retninglinjene som kommer fra øverste hold, for hvordan de ansatte i kassen skal oppføre seg. Hvordan de skal ta i mot penger, hvordan de skal takke, hvordan de skal si «ha det» osv. Spillematilen er en helt annen enn det jeg tidligere har sett av japansk teater. Ikke så ekspressiv og pantomimeaktig, men roligere, nesten naturalistisk, til tross for at skuespillerne bruker repetitive og store bevegelser. En uvanlig og nesten litt merkelig blanding, men den fungerer overraskende bra.

Toshiki Okada og Chelfitsch

Etter forestillingen møtte jeg Toshiki Okada, som er grunnlegger, regissør og kunstnerisk leder for Chelfitsch. Han har skrevet mye dramatik, men også gitt ut romaner. Jeg blir tatt imot av to av Okadas meget effektive kvinnelige assistenter. De gir oss nøyaktig 50 minutter til å gjennomføre intervjuet på, før Okada må videre til et annet møte.

– Kan du fortelle litt om bakgrunnen din?

– Jeg vet at europeiske regissører ofte har studert teater eller regi, enten på universitet eller høyskole, men jeg har aldri studert teater på den måten. På universitetet tok jeg faktisk økonomi, og det var i denne perioden at jeg ble med i studentenes teatergruppe. Etter avlagt eksamen i økonomi, klarte jeg ikke å slutte med teater, så jeg be-

stemte meg for å grunnlegge mitt eget teaterkompani i 1997, og ga det navnet Chelfitsch. Siden den gang har jeg skrevet og regissert for gruppen.

Jeg kan jo også fortelle at jeg faktisk har en veldig god oversetter i Norge, Anne Lande Peters. I 2012 ble stykket mitt *Fem dager i mars* vist i Oslo som en iscenesatt lesning.

– Kan du forklare navnet Chelfitsch og hvorfor du valgte det?

– Den opprinnelige ideen bak navnet var at det kan ses på som en slags feilartikulasjon av det engelske ordet «selfish», eller hvordan et japansk barn ville uttalt det, og en hybrid med ordet «childish».

Jeg var 23 år gammel da jeg grunnla teaterkompaniet, og jeg så faktisk på meg selv som både «selfish» og «childish». I løpet av årene som har gått, har jeg forhåpentligvis modnet, men jeg ser også på navnet som beskrevne for det japanske samfunnet i dag.

Offentligheten

– Det japanske samfunnet har, etter min mening, ennå ikke realisert eller oppdaget offentligheten, noe som er helt avgjørende for at et moderne samfunn skal kunne utvikle seg i en positiv retning. Vil man realisere og utvikle et samfunn, må man diskutere, man må skape en atmosfære for dialog, en arena for offentlig debatt og diskurs. Når jeg er i Europa, opplever jeg en annen type offentlig atmosfære enn i Japan. I teatret i Europa for eksempel, kan jeg se at publikum er offentlig, pressen er offentlig, atmosfæren er offentlig. Med «offentlig» mener jeg en arena hvor folk kan diskutere, uttrykke og utveksle ideer, tanker og meninger. Publikummere i Japan vil for eksempel aldri offentlig gi uttrykk for hva de synes om en forestilling, eller hvordan de opplevde den. Publi-

kums reaksjoner vil som regel være helt unison.

Jeg opplever at japanere ikke er særlig gode til å diskutere saker, spørsmål eller problemer, heller ikke av politisk art. Det japanske samfunnet mangler nettopp en arena, et rom, hvor den offentlige diskursen kan finne sted. Teatret kan, etter min mening, ha denne funksjonen, men det er ikke nok. Teatret alene kan ikke gjøre dette. Fraværet av en slik arena hindrer et samfunn i å modnes, utvikle og forandre seg, og det er nettopp derfor jeg beskriver samfunnet vårt som barnslig og egoistisk. Jeg er del av dette samfunnet, så disse elementene preger selvsagt også meg. Dette er én av grunnene til at jeg jobber med teater. Jeg ønsker at samfunnet skal bli mer åpent, mer offentlig og mer modent. Teater handler om kommunikasjon og provokasjon. Det handler om å hjelpe,

fremme og inspirere til diskusjon, utveksle tanker. Få folk til å tenke, til å tenke selvstendig, til å tenke nye tanker, og ikke minst til å tenke annerledes tanker. Det er disse aspektene jeg mener det japanske samfunnet mangler.

Dagens situasjon i Japan er veldig tøff, og da sikter jeg til situa-

sjonen etter jordskjelvet. Jeg forventet at samfunnet ville forandre seg etter å ha opplevd noe så brutalt og forferdelig som det vi gjorde i 2011. Samfunnet måtte forandre seg. Jeg trodde at den situasjonen landet befant seg i, ettervirkningene av jordskjelvet, tsunamien og atomreaktorulykken, ville fremtvinge forandring, at vi faktisk ble tvunget til å diskutere og kommunisere. Faktum er at dette ikke skjedde.

Fiksjon

– Stykket ditt *Current Location fra 2011* er basert nettopp på jordskjelvet og atomreaktorulykken. Hva gjorde denne katastrofen med landet? Med folket? Og

DET JAPANSKE SAMFUNNET HAR ENNÅ IKKE REALISERT ELLER OPPDAGET OFFENTLIGHETEN.



Super Premium Soft Double Vanilla Rich med Chelfitsch. Foto: Christian Kleiner

hva gjorde den med deg som kunstner?

– Den største forandringen i det japanske samfunnet er, etter min mening, at jordskjelvet og ulykken ikke forandret noe som helst! Jeg var veldig overrasket og skuffet. Det ser ut til at folk vil leve sine liv på samme måte som de alltid har gjort. De vil ikke se og konfronteres med ting de ikke liker.

Myndighetenes informasjon om ulykken var hverken åpen eller ærlig. Både skadeomfanget og det radioaktive nivået ble bagatellisert. Alle visste at myndighetene holdt livsviktig informasjon skjult for offentligheten. Vi var desperate etter å få vite sannheten, men myndighetene ville ikke gå ut med informasjon. De ønsket å overbevise oss om at radioaktiviteten var under kontroll, at det hverken var skadelig eller farlig. Det var galskap! Radioaktivitet er gjennomskiktig. Det har ingen farge, ingen lukt. Snø, for eksempel, er synlig. Så hvis det snør, kan ikke myndighete-

ne påstå at det ikke snør. Men det gjorde altså med radioaktivitet. Man kan ikke se det, så derfor er det ikke der.

Når det gjelder meg selv som kunstner, forandret det forholdet mitt til fiksjon. Før ulykken var jeg faktisk ikke så interessert i fiksjon. Det var ikke virkelige historier, ikke ekte. Men etter jordskjelvet skjedde det så mange uvirkelige og forferdelige ting, så mye vanvittig i våre daglige liv at jeg fikk et behov for å søke etter en alternativ eksistens, et alternativ til virkeligheten. For meg er fiksjon noe som kan sidestilles med realitet. Hvis realiteten man lever i er vanvittig, så trenger man et alternativ. Det var det som skjedde med meg. Det ble mitt utgangspunkt for å skrive fiksjon, og på bakgrunn av dette skrev jeg *Current Location*.

Før ulykken skrev jeg også fiksjon, men jeg hadde ikke et bevisst forhold til det. Nå er jeg blitt mer bevisst på hva jeg gjør og hva jeg vil gjøre. Jeg vil ska-

pe alternative realiteter. Det har faktisk gjort meg mer klar over hvem jeg er som kunstner.

– Tidligere har du beskrevet karakterene dine som ofre for det japanske samfunnet. Kan du forklare dette litt nærmere?

– Det japanske samfunnet er svært krevende. Det knuser ethvert forsøk på individualitet. Japanere lever under et enormt press fra samfunnet om ikke å være individuelle. Dette er min mening, og det er dette jeg sikter til når jeg beskriver karakterene i stykkene mine som ofre for det japanske samfunnet. Hvis samfunnet ikke godkjenner måten en person oppfører seg på, hvis personen er for individuell, så vil samfunnet presse vedkommende inn i noe som er større, som et firma eller en gruppe. Insisterer man på sitt eget individuelle tenkesett, betraktes det som uakseptabelt.

Når det gjelder kunstnere er det an-

nerledes. Nettopp den strenge tankegangen kan faktisk avle kunstnere. Det vil selvfølgelig alltid være folk som ikke klarer å følge de strenge kravene fra samfunnet. Resultatet er framvekst av mange store kunstnere som faktisk forsøker å stå i mot samfunnets snevre tenkesett og mentalitet.

Inspireres av hverdagen

– *Hva ønsker du å oppnå med arbeidet ditt?*

– For cirka 10 år siden var jeg på utkikk etter en måte å utvikle teater og bevegelse på. Jeg kjedet meg ofte når jeg gikk på teater. Selv om historien kunne interessere meg, så opplevde jeg at den fysiske bevegelsen manglet eller at den var lite engasjerende. Jeg begynte å interessere meg for bevegelsene i hverdagen. Jeg ble mer og mer bevisst nettopp dette og observerte folk, helt vanlige folk, og deres bevegelser, og hele tiden tenkte jeg: «Hvor kommer denne bevegelsen fra?». Dette synes jeg er interessant, at det ikke er tydelig hvor bevegelsen kommer fra. Dermed begynte jeg å etterligne bevegelser som folk gjør i hverdagen, og brukte det på scenen. Dette var mitt utgangspunkt. I begynnelsen forsøkte jeg å etterligne og perfektionere bevegelsen jeg hadde observert, men jeg skjønnte fort at det ikke var dette jeg ønsket. Bevegelsen burde overdrives, utvides og forstørres, fordi det er teater og ikke det virkelige liv. Bevegelsen stammer fra dagliglivet, men den er opphøyet. Bevegelsens motivasjon derimot, hvor bevegelsen kommer fra, må beholdes. Det vil si at skuespilleren kan overdrive bevegelsen så mye de vil, men motivasjonen og grunnen bak bevegelsen må alltid være tilstede.

Jeg ønsker at bevegelsen skal holde et annet spor enn teksten, slik at det alltid er to spor som følger hverandre.

– *Hvem er du inspirert av?*

– Jeg er veldig opptatt av Brecht. Hele hans idé rundt «fremmedgjøring»

er avgjørende for arbeidet mitt. Etter min mening er ett av Brechts viktigste utsagn at teater ikke er det som skjer på scenen, men det som skjer i tilskuerens hode. Jeg er helt enig. Selvfølgelig er mine oppsetninger veldig forskjellige fra det Brecht laget, men jeg er opptatt av hans ideer og tanker rundt teater.

Jeg har også hentet inspirasjon fra tradisjonelt japanske teater. Mitt forrige stykke, *Ground and Floor* (2013), var direkte inspirert av Noh-teater. Men min største inspirasjonskilde er hverdagen.

Stillheten

– *Til slutt har jeg lyst til å spørre deg om noe jeg har observert i løpet av mitt opphold i Japan. Til tross for at Tokyo er en av de tettest befolkede storbyene i verden, så opplever jeg den som overraskende stille. Men når det gjelder japansk scenekunst derimot, har jeg opplevd noe helt annet. Spillestilen er ofte veldig ekspressiv og*

FØR ULYKKEN VAR JEG FAKTISK IKKE SÅ INTERESSERT I FIKSJON. DET VAR IKKE VIRKELIGE HISTORIER, IKKE EKTE. MEN ETTER JORDSKJELVET FIKK JEG ET BEHOV FOR Å SØKE ETTER EN ALTERNATIV EKSISTENS

energisk. Det kan virke som at det man ikke kan gjøre i det virkelige liv, blir gjort på scenen. Hva tenker du om dette? Jeg stiller spørsmålet vel vitende om at jeg nok generaliserer og eventuelt kan ta helt feil.

– Jeg synes det er et veldig interessant spørsmål. Jeg er nok ikke den beste personen til å svare, for jeg er ikke så begeistret for denne ekspressive, nærmest pantomimeaktige spillemåten, som man helt riktig ofte ser i japansk teater. Men jeg kan kommentere

det kontrasterende forholdet som du beskriver, mellom stillheten i våre hverdagsliv og den ekspressive stilen i teatret. I dagliglivet er man så undertrykt at man har behov for et forum hvor man kan få utløp for det man til daglig må holde tilbake. Så når man da går på teater og ser denne ekspressive måten å spille på, vil man kanskje oppleve en form for avreagering. Å drikke øl og synge karaoke fungerer på omtrent samme måten. Jeg tror det også gir folk mulighet til å gi utløp for undertrykte følelser.

I forbindelse med spillestil, kan jeg jo også nevne at vi ikke har noen skikkelige teaterskole på samme måte som vi har akademier for musikk og bildende kunst. Man kan få noe utdanning gjennom et fåtall teatergrupper, men vi har ingen statlig teaterskole.

Når det gjelder de overfylte togene, er det noe jeg ikke er særlig god på. Jeg synes morgenrushet er helt uutholdelig. For i det hele tatt å holde ut og

overleve å gjøre dette hver eneste morgen, tror jeg ikke at folk kan se på denne tiden som offentlig, altså som at de er ute i det offentlige rom.

Derfor oppfører de seg som om de er alene. De stenger folkene rundt seg ute. De forsøker å unngå dem ved ikke å «se» dem. På en måte er det det samme som ikke å ville se radioaktiviteten, som jeg nevnte tidligere. Har du gode høretelefoner, særlig med «noise-cancelling»-funksjon, kan høre på din favorittmu-

sikk eller radioprogram og så lukke øynene, da trenger du ikke være bevisst på folk rundt deg. Du vil selvsagt kjenne trykket og kontakten fra de andre kroppene, men du trenger ikke å ta inn de andre personene. Når alle forsøker å stenge de andre rundt seg ute, kan man selvfølgelig være stille. Folk ser på denne tiden som privat, ikke offentlig, og nettopp her kommer egoismen i samfunnet inn. Vår bevissthet om oss selv som medlemmer av samfunnet er veldig begrenset og marginal.

PINGPONG OG POLITIKK

(TOKYO): – TIDLIGERE VAR DEN POLITISKE KUNSTEN ENKEL OG OPPLAGT. NÅ SOM SITUASJONEN I LANDET HAR ENDRET SEG, GÅR KUNSTNERNE GRUNDIGERE TIL VERKS, HEVDER DEN MYANMARSKE SCENEKUNSTNEREN MOE SATT.



AV VALBORG FRØYSNES

En av bygningene som huser Festival/Tokyo 14 tilhører ølmerket Asahi, og ble tegnet av den franske designeren Philippe Starck på slutten av 80-tallet. Det er en av Tokyos mest kontroversielle bygninger, ikke minst på grunn av den uvanlige fasongen. Det er en stor, sort bygning i slipt granitt, formet som et ølglass. På toppen glinser en 360 tonn tung gyllen flamme som franskmannen kalte Flamme d'Or, men som på folke- munne kalles Den gylne lort. Og det er i denne bygningen en av festivalens mest spennende forestillinger finner sted.

Ny generasjon

Hender, fargerike pingpongballer, smilfjes og politikk er ingredienser i den myanmarske performancekunstneren Moe Satts forestilling *He said/She said*. Det er en humoristisk og upretensjøs forestilling hvor publikum tidvis er Moe Satts medspillere, uten at det på noe tidspunkt glir over i flaut interaktivt teater.

Moe Satt ble født i 1983 i Yangon i Myanmar, eller Burma, som landet da ble kalt.

Han er utdannet zoolog, men har engasjert seg mer og mer i kunsten, og er vel det man kan kalle en selvlært visuell kunstner. De siste 10 årene har han jobbet innenfor diverse sjangre som scenekunst, installasjon, foto og video. I 2008 startet han performancefestivalen Beyond Pressure som senere er blitt arrangert hvert år i desember i Yangon.

Jeg møtte Moe Satt og hans produsent og dramaturg, Tang Fu Kuen, i garderoben dagen etter forestillingen. Jeg hadde lest meg litt opp på den unge kunstneren. Det som gikk igjen, i de få artiklene og intervjuene jeg fant, var at Satt tilhørte en ny generasjon kunstnere i Myanmar. Jeg var interessert i å få vite mer om dette og om hvordan en kunstner forholder seg til den politiske situasjonen, og de store omveltningene, som har skjedd i Myanmar de siste årene.

– Du representerer den yngre generasjonen

av samtidskunstnere i Myanmar. Kan du fortelle hvem og hva denne unge generasjonen er?

– Før 1988 var landet så å si hermetisk lukket. Kunstnere hadde ingen mulighet til å se eller oppleve det som foregikk utenfor landets grenser. På grunn av manglende informasjon holdt kunstnere seg til maleriet inspirert av modernismen, ekspresjonismen og surrealismen. Etter at landet ble åpnet i 1988, lot kunstnere seg inspirere av Vestens 1960-talls avant-garde, for eksempel fra steder som Black Mountain College i North Carolina, som var meget viktig for utviklingen innenfor performancekunsten. Avant-gardebevegelsen i New York, med kunstnere som Marina Abramovic og Yoko Ono, var også en stor inspirasjonskilde. Kunstnere i Myanmar hentet i tillegg inspirasjon fra an-

HVORFOR KAN IKKE KUNSTNERE DEMONSTRERE FRITT NÅR DET ER TILLATT FOR POLITISKE AKTIVISTER?

dre asiatiske kunstnere, som japanske Gutai Group. Ut av disse bevegelsene og trendene vokste den første generasjonen samtidskunstnere i Myanmar frem på 1990-tallet. Det ble eksperimentert og jobbet med installasjon, performance, film, video og foto.

Den unge generasjonen, eller den andre generasjonen, samtidskunstnere i Myanmar, som er min generasjon, vokste frem på 2000-tallet. Vi bygget videre på arbeidet fra den første generasjonen, men jeg tror at det som er karakteristisk for min generasjon, er at vi er mindre følsomme, mer rasjonelle, mer konseptuelle og mer diskursive.

Deportasjon og sensur

– Etter valget i 2010 ble militærdiktaturet, som tok makten i et statskupp i 1962, offisielt oppløst og erstattet av en sivil regjering. Hvordan har situasjonen for kunstnere, som deg selv, forandret seg si-

den 2010? Hvordan har denne såkalte demokratiseringsprosessen påvirket deg og ditt virke som kunstner?

– Dagens regjering består for det meste av rester fra det tidligere militærdiktaturet, de har bare skiftet uniform. De skal reformere landet, men det er vanskelig fordi de fortsatt har et militært tenkesett som bremser reformprosessen. 95 pst. av setene i parlamentet er besatt av representanter som tidligere var en del av militærdiktaturet. For å kunne forandre grunnloven må 75 pst. av stemmene i parlamentet støtte forslaget, noe som egentlig betyr at det nesten er umulig å forandre noe som helst i grunnloven.

Valget i 2010 endret likevel noe. Før hadde vi sensur på all kunst og alle trykte medier. Etter valget ble sensuren noe lempet på, så i dag har vi ikke den samme brutale sensuren som før 2010, men man blir fortsatt avhørt, og sensorer kommer stadig og banker på døra for å stille spørsmål.

I 2012, for eksempel, ble jeg arrestert fordi jeg gjorde en performance på gaten foran palasset. Før 2010 måtte man søke om tillatelse for å opptre, men denne gangen, i 2012, gjorde vi ikke det. Jeg ville prøve ut samfunnet; har ting forandret seg eller ikke? Det var en helt bevisst avgjørelse ikke å søke om tillatelse, for å se hvordan myndighetene ville reagere. Prosjektet var et utvekslingsprogram mellom Myanmar og Malaysia. Den malaysiske kunstneren ble deportert neste dag, og jeg ble saksøkt av myndighetene for å opptre ulovlig. Vi inviterte dermed til en pressekonferanse. Saken fikk stor oppmerksomhet og omtale i avisene. Jeg fikk enorm støtte fra andre kunstnere, journalister og skribenter, både den yngre og den eldre generasjonen. De sa: «Dette er ikke kun din sak, dette er vår sak! Hvis de kan arrestere deg, kan de arrestere enhver kunstner.» Selv mine motstandere støttet meg.

Vi sendte et brev til presidenten, og stilte følgende spørsmål til anklagen: Hvorfor kan ikke kunstnere demonstrere fritt når det er tillatt for politiske aktivister? Siden saken fikk så stor oppmerksomhet, tror jeg ikke myndighetene tur-

te å gjennomføre arrestasjonen. Anklagene forsvant på magisk vis. Jeg kunne ha fått alt fra tre måneder til tre år.

Hvordan omgå et sensurråd?

– Har forandringene siden 2010 endret hvordan du uttrykker deg som kunstner?

– Tidligere så jeg ikke på meg selv som en politisk kunstner, men i den senere tid har jeg nok blitt mer politisk i mitt arbeid, selv om det bare er én side av det jeg gjør. I *He said/She said* bruker jeg direkte politiske referanser. Jeg er faktisk blitt mer politisk etter 2010-valget. Dette har med oppmykningen av sensuren å gjøre, men også fordi landet har forandret seg. Tidligere var den politiske kunsten enkel og opplagt. Nå, som situasjonen i landet har endret seg, går kunstnerne grundigere til verks. De bruker historien, går dypere inn i materialet, og baserer det kunstneriske uttrykket på dyptgående forarbeid.

– Hvordan fungerte sensuren og hvordan klarte du å unngå den?

– Vi måtte alltid søke Sensurrådet om tillatelse, og vi måtte legge frem en beskrivelse av prosjektet. Hva ønsker jeg å gjøre? Hvordan? Hvor? Hvorfor? I detalj måtte vi beskrive selv de minste handlinger, som for eksempel: «Jeg vil holde et tent stearinlys i hånden, som jeg vil sette ned på gulvet, og så vil jeg blåse ut lyset.» Sensurrådets direktør var en trestjerners dekorert sersjant fra militæret. Tidlig om morgenen, den dagen vi skulle ha premiere, kom ti medlemmer fra dette sensororganet og stilte oss spørsmål angående det vi skulle vise. Én representant fra Kulturdepartementet, én fra Religionsdepartementet, én fra sikkerhetspolitiet osv. Det var som en komedie. De satt rundt et stort bord, mens vi måtte forklare og vise hva slags materiale vi ville bruke. Representantene/sensorene tok det hele veldig seriøst. Vi fortalte dem faktisk ikke alt, men de kom også om kvelden for å se selve forestillingen.

Forestillingen *Smile*, som er en av de fire delene i *He said/She said*, utviklet jeg i 2009. Folk i Myanmar levde under et enormt press fra regimet. De var slitne

og følte seg kvalt av diktaturet, så jeg ville ganske enkelt få folk til å smile. Da jeg forklarte om forestillingen til sensurmyndighetene, snakket jeg selvsagt ikke om dette presset og undertrykkningen som befolkningen levde under, men kom med dumme unnskyldninger og forklaringer som at å smile er som medisin. I forbindelse med forestillingen *Face and Fingers (F'nF)*, som også er del av *He said/She said*, fortalte jeg dem at det var en slags dans som jeg hadde lært av bestemoren min. Det var selvfølgelig løgn og bare tull, men Sensurrådet trodde på det.

I *F'nF* ønsker jeg å undersøke betydningen av gestus eller enkle håndbevegelser. Når jeg peker med to fingre mot tinningene, så vil gestusen forandre betydning avhengig av kontekst og forhistorie. Denne spesifikke bevegelsen viste jeg ikke til styret, men jeg utførte den i selve forestillingen, men så forandret jeg den raskt til en gestus som kunne tolkes og se ut som kaninører, og på den måten kom jeg meg unna.

Jeg kritiserte aldri direkte, men brukte metaforer og humor for å omgå sensuren, og lyktes ofte i å punktere konfrontasjonene fra sensuren. Sensorene hadde kun politisk og militær bakgrunn, og var på ingen måte intellektuelt kapable til å tolke eller vurdere kunst.

– Kan du fortelle litt om *He said/She said* som du har vist her på Festival/Tokyo 14?

– Forestillingen består faktisk av fire deler, som jeg har forsøkt å kombinere til én forestilling. *F'nF* laget jeg i 2008. *Smile* laget jeg i 2009, og videoen i begynnelsen av forestillingen ble produsert i 2012. Den siste delen, der jeg tar i bruk flagg og diverse slagord, eller paroler, utviklet jeg i 2014. To av delene er fra før, og to er fra etter at sensuren ble moderert. De siste to årene har jeg hatt et tett samarbeid med dramaturgen Tang Fu Kuen, som også har jobbet som min produsent.

I hver forestilling forsøker jeg å finne et forhold til publikum. Jeg ser det ikke slik at jeg er alene som utøver på scenen. Jeg ser på publikum som del av forestillingen. Noen ganger gjør jeg ingenting,



He said/She said av og med Moe Satt ble vist på Festival/Tokyo 14.

og da er det er publikum som blir den aktive utøveren. Publikum kan bli invitert til å gjøre ting med meg eller utføre handlinger, som for eksempel når de fester pingpong-baller med smilefjes på kroppen min. Publikum blir mine medspillere.

Beyond Pressure

– Hvordan er dagens situasjon for scenekunstnere i Myanmar?

– Det er veldig tøft. Så langt har vi ikke hatt mulighet for å opptre på gaten. Normalt pleier jeg å opptre i offentlige parker. Vi har ikke teaterhus. Jeg foretrekker det offentlige rom. Festivalen, som jeg har arrangert hver desember siden 2008, *Beyond Pressure*, finner sted i parker, på busser og tehus i Yangon. Det er tenkt som en arena hvor internasjonale og regionale kunstnere kan møtes og utveksle ideer og erfaringer. I år har vi kunstnere fra hele Sørøst-Asia og fra Benin.

Moe Satt er absolutt en spennende kunstner som jeg håper vi også kan få oppleve i Europa. I følge hans dramaturg og produsent, Tang Fu Kuen, er det svært vanskelig å få innpass i den lille verdenen som huser europeisk teater- og performancekunst. Det ville være forfriskende, spennende, og ikke minst nødvendig, å få oppleve viktige kunstnere også fra ikke-europeiske land, som for eksempel nettopp Myanmar.

JUDITH MALINA (1926 – 2015)

***Et rop om
rettferdighet
som ikke stilner***



En betydelig teaterskikkelse har gått bort; legendariske Judith Malina (1926 – 2015), som var en av grunnleggerne av The Living Theatre. Et sosialt eksperiment og avantgardeteater som forvaltet den politiske arven fra Piscator, kombinert med anarkismens idealer og en ikke-voldsideologi.

Judith Malina, skuespiller innen film og teater, forfatter og reggissør, ble født i Tyskland i en familie av jødisk herkomst som immigrerte til New York i 1929. Moren hadde bakgrunn som skuespiller og faren var rabbiner i det konservative jødiske miljø. Begge foreldre formidlet farene ved nazismen til datteren og dette var med og formet hennes politiske engasjement fra barnsben av, noe som senere ble synliggjort gjennom etableringen av og arbeidet i The Living Theatre.

Malina studerte teater ved New School for Social Research i 1945, under ledelse av den kjente tyske teaterregissøren Erwin Piscator (1893–1966) som var en representant for det politiske teater og det episke teater, på linje med Bertolt Brecht. I det episke teater var ikke teaterets funksjon å skape estetiske nytelse, men bevisstgjøring gjennom Verfremdungseffekten og et sosialt engasjement. Piscator hadde emigrert til USA i 1939 og han var kommunist og inspirert av den russiske revolusjonen og skrev bl. a. boken *The Political Theatre*. Piscator så på teateret som en form for politisk samfunn (agriprop) og mente teaterets hovedfunksjon skulle fokusere på samfunnet som helhet.

Etablering og pionerarbeid.

The Living Theatre ble etablert i New York av Judith Malina i 1947 sammen med den ekspresjonistiske maleren Julian Beck, og teateret er fortsatt i drift i New York. Med anarkisme og ikkevold som ideologisk grunnlag, inspirert av Antonin Artauds grusomhetens teater, handlet det om å endre samfunnet innenfra, fra individnivå til sosialt nivå. I The Living Theatres arbeid beskrives ønsket å skape en bevegelse i individet, i folket, en sosial «folkebevegelse» hvis formål var individuell oppvåkning, ansvarliggjøring, sosialt engasjement og politiske omveltninger basert på kollektive endringer. Politikken skulle ikke være en makt- og overmakt ovenfra, men skapes av en kraft innenfra med en tro på at dette ville skape positive ringvirkninger for individet og samfunnet.

The Living Theatre produserte bort-

imot 100 ulike forestillinger på åtte forskjellige språk på fem kontinent og har påvirket teaterets utvikling verden over. Kompaniet utmerket seg fra etableringen av og utover på 1950- og 60-tallet sitt pionerarbeid på flere felt, blant annet ved å introdusere og bearbeide ukonvensjonelle poeter og forfattere til teaterscenen. Amerikanske modernister som Gertrude Stein, kjent for bl.a. boken *The Autobiography of Alice B. Toklas*, lyrikeren William Carlos Williams, medlem av kunstnergruppen The Others bl. a. med dadaismens «far» Duchamp i kretsen. Williams var en inspirator for mange beatpoeter og skrev om hverdagslige fenomen. Kompaniet presenterte også europeiske forfattere som knapt var kjent i USA på den tiden: Brecht, Cocteau og Lorca. De forestillingene som ble stående som viktige verk fra denne perioden er for eksempel: *Doctor Faustus Lights the Lights*, *Tonight We Improvise*, *Many Loves* og *The Connection*.

The Living Theatre var allerede fra starten av et teaterkompani som praktiserte utradisjonelle arbeidsmetoder, en ideologisk tilhørighet omsatt i praksis hvor skillet mellom privatliv og profesjonelt liv gled over hverandre utfoldet i en utradisjonell livsstil. Julian og Judith giftet seg i 1948, men begge hadde også andre og felles elskere. Da Beck døde i 1985, giftet Judith seg med deres kollega og felles elsker Hanon Reznikov.

Hindringer og omflakkende tilværelse

Den eksperimentelle teatergruppene møtte mange hindringer fra myndighetenes side på veien i utfoldelsen av sitt kunstnerskap og produksjoner. Mest kjent er kanskje siktelsen omkring skattefuskeri (Fra I.R.S i 1963), som førte til

fem års betinget fengsel. Siktelsen ble siden frafalt og teatergruppen renavasket for anklagene. Men dette var ett av flere tilbakeslag for gruppens arbeid og teateret ble stengt påfallende mange ganger av myndighetene pga. brannvern, bygningsforskrifter m.m. For eksempel ble teateret stengt i 1953 (av the Fire Department i), i 1956 (av the Buildings Department), i 1963 (av I.R.S.), og i 1993 (av the Buildings Department).

Dette førte til en meget omflakkende tilværelse for gruppen, dårlig økonomi og stadige nyetableringer i nye lokaler. Fra midten av 1960-tallet av startet kompaniet en mer eller mindre ufrivillig turnévirksomhet. Anklagene om skattefuskeri i 1963 førte til at de valgte å etablere seg i Europa, nærmere bestemt i Italia. Her utviklet de det kunstneriske arbeidet mer mot det ikke-fiksjonelle, det nonverbale

«Judith Malina stands alone. She is the fire, the courage, the soul of theatre art. There is no one who has lived through what she has, undaunted. She's an inspiration.»

AL PACINO

kroppslige og fysiske teateruttrykket basert på tanken om sosial endring ved hjelp av kunst og teater. Skuespillerens totale forpliktelse og overgivelse til individuelle, kollektive prosesser i et levende kunstnerfellesskap vokste frem med et poetisk formspråk uten sammenhengende narrative strukturer. Forestillinger som *Mysteries* (1964), *Smaller Pieces*, *Frankenstein* (1966), *Antigone* (1967), og *Paradise Now* (1968) ble stående som noen av de viktigste i denne perioden. *Paradise Now* ble først fremført i Paris, så på The Yale Repertory Theatre, hvor ti av aktørene, inkludert Judith og Julian ble arrestert og anklaget for uanstendig oppførsel ettersom aktørene til dels var nakne, røykte pot, og brant penger på scenen. Arrestasjoner ble gjennomførte flere steder der forestillin-



AV AASE-HILDE BREKKE

gen ble vist, noe som forøvrig også gjaldt andre forestillinger og aksjoner gruppen gjennomførte. Julian Beck uttalte om *Paradise Now!*: «Our work had always striven to stress the sacredness of life» – , inspirert både av Artauds metafysiske ideer omkring teateret, også inspirert av ritualets repeterende og transformerende effekt hvor den direkte kontakten med publikum stod i sentrum. Å utfordre sosiale tabuer og undertrykkelse var en del av transformasjonen de søkte.

Kunstpraksis og frigjøringens pedagogikk

I løpet av 70-årene utviklet gruppen det sosiopolitiske aspektet hvor de i enda større grad utfordret og utforsket og skapte en type oppsøkende virksomhet og politiske aksjoner, *The Legacy of Cain*. Stedene de opptrådte på var ikke typiske teaterscener men gater, fengsler, fattigstrøk, slumområder. De opptrådte i stålgruvene i Pittsburgh, slummen i Palermo, og skoler i New York City, hvor kompaniet tilbød stykker som: *Six Public Acts*, *The Money Tower*, *Seven Meditations on Political Sado-Masochism*, *Turning the Earth* og *The Strike*

Support Oratorium. Alle forestillingene var gratis og ble presentert for alle som var interessert. Denne metodikken og fremgangsmåte kan minne om den brasilianske pedagog Paulo Freires frigjøringens pedagogikk, hvor oppsøkende pedagogisk arbeid også hadde til hensikt å vekke sosialt engasjement gjennom å utvikle metoder til å se klasseforskjeller og undertrykkelsens mekanismer i samfunnet, samtidig som man lærte å lese og skrive.

The Living Theatres metoder medvirket også til utviklingen av den moderne dramapedagogikk med utgangspunkt i, og fokus på gruppedynamiske prosesser.

Publikum som medskapende kunstnere

I løpet av 1980-årene gikk gruppen tilbake til den fysiske teaterscenen, men ofte innledet av workshops hvor publikum ble invitert inn til å delta i stykkets utforming. Forestillinger som *Prometheus at the Winter Palace*, *The Yellow*

Methuselah og *The Archaeology of Sleep* ble utviklet under dette konseptet. Fra 1985 ledet Malina og Hanon Reznikov kompaniet videre etter Julian Becks død. Kompaniet fortsatte sitt innovative og nyskapende arbeid presentert i forestillinger som *The Tablets, I and I, The Body of God, Humanity, Rules of Civility,*

Waste, Echoes of Justice og *The Zero Method*. Etter stengingen av teateret i 1993 produserte kompaniet forestillingene *Anarchia, Utopia* og *Capital Changes* under ulike arrangement i New

York. Etter Hanons uventede og tidlige død i 2008, drev Malina The Living Theatres arbeid videre sammen med gruppens yngre skuespillere. The New York Times uttalte i 2008, etter premieren av *Eureka* (av Hanon – fullført av Malina etter hans død): «The Living Theatre wants nothing less than to rewrite the theatrical contract.» Dette utsagnet kan også stå som en oppsummering av The Living Theatres betydning i det moderne teaterets historie

«Our work has always striven to stress the sacredness of life»



Paradise Now! av og med Living Theatre, 1968



Paradise Now! på Brooklyn Academy of Music (BAM), 1969.

som en av de viktigste representanter og utviklere av avantgardeteateret, som redefinerte teatret både i form og innhold.

The Living Theatre i Europa

I 1999 mottok The Living Theatre støtte fra EU og (ny) etablerte Centro Living Europa som utgangspunkt for deres arbeid i Europa. Her skapte og presenterte de for eksempel *Resistenza*, som var en dramatisering av opplevelsene fra lokalbefolkningen omkring den tyske okkupasjonen fra 1943 til '45. I de seneste årene har kompaniet også fremført stykker som *Resist Now!*, som protest mot den kapitalistiske globaliseringen, og med deltakelse i demonstrasjoner både i Europa og USA. Et eksempel på et stedsspesifikt prosjekt med lokale teaterkunstnere i Libanon var et prosjekt som demonstrerte mot den politiske undertrykkelsen og det beryktede fengslet i Khiam.

Se også:

<http://www.livingtheatre.org>

<http://news.yale.edu/2009/09/04/founder-groundbreaking-theater-troupe-returns-scene-scandal>

<http://www.bigbridge.org/fictuswofford.htm>



Judith Malina i Norge

I mai 2011 besøkte Judith Malina Oslo på sitt første og eneste besøk til Norge. Grusomhetens teater stod for invitasjonen og Malina demonstrerte The Living Theatres metodikk siden 1960-tallet gjennom en to dagers workshop.

Norge er The Livings Theatre og Judith Malina gjort kjent i praksisfeltet først og fremst gjennom Grusomhetens Teater, ledet av Lars Øyno, som også kjente Malina personlig og som inviterte henne og Thomas Walker i The Living Theatre til å holde workshop i Oslo i mai 2011. Etter to dager ble prosjektet *A day in the life of Oslo* presentert med sytten norske scenekunstaktører fra ulike freelancemiljø. Jeg var så heldig å overvære workshopen i Hausmannsgata i Oslo.

Her ledet Judith Malina gruppen med sikker hånd inn i refleksjoner, diskusjoner og meningsutvekslinger. Med nærmest profetisk klarhet forteller hun om hvor viktig det er at teateret skal ha en mening, en betyd-

ning. – Ikke andres meninger, men *din*. Hennes skikkelse er liten, men kraftfull: det ravnsvarte håret, de røde neglene, det vinnende smilet. Hun er 86 år gammel. Når hun snakker er det med myndig røst og pedagogiske teft, som når hun instruerer gruppen gjennom utsagn som:

– Du må lytte og gi respons. Du har tre kilder til dette: Du lytter til personen ved siden av deg, du lytter til alle stemmer og lyder rundt deg, og du lytter til deg selv når du bruker sin egen stemme. Start med stillhet. Og avslutt med stillhet.

Gruppeprosess og kunstnerisk prosess

Gruppen ute på gulvet står tett, tett



AV AASE-HILDE BREKKE



sammen. Hendene hviler på skuldrene, kroppene danner en sirkel. En svak nynnning oppstår. Vakkert som suset fra sjø og vind. Lyden utvikler seg sakte men sikkert til et hav av stemmeprakt med styrke, intensitet og skjønnhet. Gruppen går over til å diskutere hva *A day in Oslo* skal handle om, og mange personlige og kollektive temaer kommer frem.

– Finn ut hva som er viktig for deg! Det viktigste er at du finner et tema som virkelig betyr noe for deg! I The Living Theatre har vi noen ganger hatt diskusjoner som varte i opptil fire år før vi kom frem til en endelig beslutning.

– Alle som har noe de brenner inne med – må snakke ut nå!

Alle sitter på gulvet i en sirkel, og deltakerne begynner å snakke. En kvinne føler seg som objekt – omgjort til en gjenstand i mannens blick, en annen forteller om redselen for galskap, en tredje om dobbeltmoralen i Norge hvor Fredsprisen deles ut, samtidig som Norge deltar i krig under påskudd av å være fredsbevarende, og uten at folket er spurt. Konformitetten. Den kollektive depresjonen, sier en annen. Kollektiv skyld: Vi er alle skyldige hvis samfunnet vårt tar feil retning.

– Alle *må* si noe! sier Malina, og vi oppdager at noen har vært helt tause. Malina ber også alle passe på så de ikke går for langt i uttrykket sitt så de mister følelsesmessig kontroll. – Du må også finne ut hvor langt du skal gå i uttrykket ditt, uten å gå for langt og strekke deg ut over dine egne begrensninger! Med trenet øye ser Malina at enkelte er på grensen til å miste for mye av den følelsesmessige kontrollen.

Thomas Walker leder nå gruppen inn i andre refleksjoner og oppsummerer The Living Theaters arbeid slik:

– Vi har en klar intensjon som gjennomsyrrer vårt arbeid, nemlig passifisme, å undersøke – og å gå politiske system etter sømmene. Vi skaper noe som er et mer ritualistisk preget teater, og isteden for karakterspill søker vi å skape poesi, dans, bevegelse. Nitti prosent av vårt arbeid er arbeid med grupper og

gruppedeltakere, hvor vi alltid setter i gang diskusjoner og bidrar også med å ta den endelige beslutningen. Det er slik vi har jobbet med små grupper og gruppeprosesser siden 1960-tallet.

Workshopen fortsetter med fysiske improvisasjoner hvor deltakerne skal uttrykke temaene gjennom kroppen og stemmen, men med svært lite verbal dialog. De endelige temaene blir valgt ut av The Living Theaters aktører. Ikke alle er helt enige i utvalget, men det er bare to dagers workshop og man aksepterer at noen må velge. Tross alt.

Presentasjon av *A day in the life of Oslo*

Publikum ledes inn til den litt dunkle og mørke blackbox'en, og snart er alle setene fylt opp, og vi får straks en følelse av rytmen og intensjonen i forestillingen. Vi ser kropper i bevegelse i improvisasjoner, som inspirert av tableaux vivants, presenterer oss for stiliserte, alvorfulle, poetiske og noen ganger komiske bilder. Alle har treningsklær som understreker enkeltheten i uttrykket og gir assosiasjoner til Grotowskis idealer om «the poor theater», det fattige teater hvor møtet mellom publikum og aktører var det viktigste.

Det er mye stemmekraft hos aktørene, og noe skjer med publikum når vi ser kroppene vrir seg og skrikene gjaller i veggene. Det gjør vondt å se på noen som viser frem noe av sin indre smerte. Vi ser tårene i øynene på en av kvinnene på scenen, og plutselig er grensen mellom «mitt» og «ditt» forskjøvet. Jeg ser ikke lenger på, jeg er en del av. Samtidig vet vi det er teater, og spørsmålet om ektheten dukker uvilkarlig opp som en kritisk stemme: Kan teater kommunisere ekte følelser som ikke er «spilt»? Er det teaterets oppgave å skape menneskelige møter som så igjen kan representere det kollektive – direkte og ektefølt? Kan virkelig teater være en kilde til en fysisk metafysikk, og representere «noe mer enn bare kropper og stemmer»? I et slikt øyeblikk som beskrevet over er det fristende å svare ja, fordi publikum ble bergtatt av skuespillerens til-

stedeværelse og hensatt til følelsen av å være en del av et kollektiv som delte denne erfaringen og opplevelsen. Og øyeblikket brakte også frem en stemning og følelse av håp.

Styrken ved visningen lå tildels i det uferdige. Hadde forestillingen blitt for polert og beveget seg mot koreografert dans, ville vi kanskje ikke følt oss inkludert på samme måte. Og poenget med det såkalte teater, inspirert av Artauds eksperiment, blir illustrert på en tydelig måte: livssmerte er ikke noe vi kvitter oss med, det er noe som skal – og kan – transformeres.

Prosessen i workshopen og presentasjonen av den ivaretok både det emosjonelle og intellektuelle. Om metodikken er «enkel» – alle må delta med sitt – er ikke resultatet opplagt. Det som sitter igjen etter workshopen og presentasjonen er nettopp sammenhengen mellom intellektuelle og emosjonelle diskusjoner og refleksjoner, og hvilke emosjonelle og mentale tilstander og forutsetninger samfunnsstrukturene skaper for oss og i oss.

– Marginalisert, på grensen til å ikke kunne eksistere på grunn av dårlig økonomi, arrestert på grunn av politisk aktivitet, betalte The Living Theater en høy pris for sine idealer. Men med en kampvilje som er beundringsverdig. Skriket fra Artaud har ikke stilnet.

På slutten av presentasjonen av *A day in the life of Oslo* ble publikum invitert ut på gulvet, Aktørene gikk opp

– Judith og Julian skapte en scenisk poesi med et mål for øye: Forandre verden gjennom å legge til rette for «den vidunderlige ikke-voldelige, anarkistiske revolusjon». Skuespillerne var dedikerte, ofte outcasts som intet hadde å tape, hvilket frambrakte et veldig alvor og skapte et modig og fremmedgjort spektakel. Al Pacino forteller at han så *The Living Theatres Paradise Now!* i et lokale med opp mot tusen tilskuere. Stemningen var kaotisk, som på en gedi-gen syretripp, men liksom bakkenfor det hele ledet Judith og Julian spillet rolig videre.

LARS ØYNO, GRUSOMHETENS TEATER



Lars Øyno, skuespiller, regissør og kunstnerisk leder Grusomhetens teater. Foto: Heddaprisen

langs benkradene og inviterte publikum for å få de med. Det dannes etterhvert en stor sirkel hvor alle holder hverandre i hendene og sangen starter som et mumlende sus og går over til kraftfull sang, for igjen å stilne og bli borte. Ikke alle i publikum gikk frem på scenegulvet, og i diskusjonen etterpå ville Judith Malina vite:

– Noen av dere ble sittende i benkradene. Hvorfor kom dere ikke og sang med oss da vi inviterte dere til å delta?

La Traviata i regi av Tatjana Gürbaca. Den norske Opera & Ballett 2015. Foto: Erik Berg



OPPHØYET I FALLET

NASJONALOPERAENS *LA TRAVIATA* ER RAFFINERT OG AKTUELL OPERAKUNST AV SOLID MERKE. REGISSØR TATJANA GÜRBACA HAR FREMFOR ALT TEFT FOR HVORDAN OPERASJANGERENS LANGSOMME FORM KAN GJØRES ESTETISK INTERESSANT.

La Traviata

Musikk: Giuseppe Verdi. Libretto: Francesco Maria Piave. Regi: Tatjana Gürbaca. Scenografi: Henrik Ahr. Lysdesign: Stefan Bolliger. Kostymer: Barbara Drosihn. Nasjonaloperaens kor og orkester. Rune Bergmann, dirigent. Den Norske Opera & Ballett, 18. juni

Uppremieren på operaen *La Traviata* av Giuseppe Verdi (1813–1901) ved Teatro La Fenice i Venezia i mars 1853 ble en fiasko. Komponisten spurte retorisk om hvem som kunne lastes, ham selv eller sangerne. Han var trygg på at tiden ville gi svar. I dag rager denne operaen høyest på listen over de mest spilte, og selv lyttere med begrenset kjennskap til sjange-

ren, vil sannsynligvis dra kjensel på deler av musikken. *La Traviata*, som fritt oversatt betyr den som faller, eller faller utenfor, fremstår på mange måter som selve innbegrepet av opera: store, festlige tablåer, forførende musikk og yndefulle melodier, mer eller mindre vibrerende sunget av kvinner og menn fanget i en eller annen tragisk kjærlighetsaffære.

Raffinert regi

Den tyske regissøren Tatjana Gürbaca har med sin oppsetning på Den Norske Opera & Ballett imidlertid vist at *La Traviata* også er noe mer. Oppsetningen, som hadde premiere på Hovedscenen 24. april 2015, kjennetegnes blant annet ved et stramt



AV EMIL BERNHARDT

og nærmest minimalistisk visuelt uttrykk, samtidig som regien ivaretar originalens vekt på operatisk forstilt iscenesettelse. Det siste merkes i dramaturgiens luggende antirealisme (å si «jeg elsker deg» tar omtrent et kvarter), men er også understreket ved den karakteristiske scenen på scenen, et meterhøyt podium som langt på vei er forestillingens eneste scenografiske element. I tillegg er Gürbacas persontegning raffinert: I sentrum står Violetta Valéry og hennes valg og skjebne i spenningen mellom fortiden som kurtisane, og en mulig fremtid som lykkelig gift hustru. Spørsmålet om kjærligheten – som en verdensfjern lykkerus i øyeblikket, eller en dyperefølt og forpliktende relasjon – spilles ut mot den hengivne, men nokså naive Alfredo Germont, og med hans familiære konvensjoner som bakteppe. Alfredos far, Giorgio, får en nøkkelrolle idet han tvinger Violetta til å forlate Alfredo av hensyn til familiens ære. Den tragiske spliden mellom Violetta og Alfredo blir riktignok oppklart mot slutten, men da er også tiden ute for den tuberkuløse Violetta, som fastholder at hun ofret seg av kjærlighet.

Nivåene i denne handlingen, som ikke akkurat lyser av dramatisk finesse, er like fullt sobert og intelligent iscenesatt av scenograf Henrik Ahr og ikke minst lysdesigner Stefan Bolliger. Særlig de forsiktede skyggevirkningene på sideveggene fungerer utsøkt. Det hele blir dessuten overbevisende fremført av ensemble, kor og orkester ved Nasjonaloperaen, denne gang ledet av Rune Bergmann. Sopranen Kristina Mkhitarian gjør en strålende Violetta, teknisk virtuos og med naturlig suveren utstråling. Tenoren Evan Bowers som Alfredo er trygg og balansert i stemmen, men fremstår mer anonym på scenen, noe som riktignok passer godt til den vage rollefiguren. Bassbaryton Yngve Søberg som Giorgio er solid som Violettas egentlige motpart; stemmen bærer godt og er mektig og vakker. Som regissør er Gürbaca diskret og uten store fakter, men likevel skarp i sin forståelse av den italienske operaens særegenhet og hvordan de kan strekkes frem til vår tid.

Demokratisk operaform

Spørsmålet om aktualisering – hvordan og i hvilken grad forestillingen evner å gjøre ikke bare stoffet, men også selve operaformen nærværende som kunstuttrykk i vår samtid – stiller seg på flere plan. Fra et musikalsk synspunkt kan oppgaven virke krevende: Verdi var ingen utpreget nyskaper, og selv om han utvilsomt var en betydelig melodiker med fengslende *hits* på rekke og rad, fremstår formen som nokså konvensjonell. Den såkalte nummeroperaformen – med arier, resitative og ulike ensembler følgende på hverandre – er riktignok strukket og utviklet, men danner samtidig det grunnleggende premisset for komposisjonen. Innholdsmessig kan det også virke temmelig forutsigbart; hovedpersonen Violettas kvaler i kjærlighetens vold blir spilt ut i en libretto som, isolert sett, fremstår som dusinvarer.

Ved nærmere ettersyn er dette imidlertid mer sammensatt: For det første lå operaformen for Verdi nærmere en folkelig sjanger enn det vi, omgitt av sprudlende champagneglass og fornemt skinnende marmor, gjerne tenker oss i dag. Utover å være formelpreget, må musikkens umiddelbare appell dermed også forstås som uttrykk for et radikalt demokratisk sinnelag, en slags uselvsk og direkte, nærmest bruksmusikalsk inngang til stoffet. Tilnærmingen skiller seg på mange måter fra den moderne autonomistetiske kunstforståelsen, for operakunstens vedkommende godt underbygget i den tyske eleverte og estetisk avanserte Wagner-kulten. Verdis musikalske operadramaturgi er riktignok ikke fri for kryssreferanser – eksempelvis vender de karakteristiske fallende (!) motivene fra åpningen tilbake i sentrale scener og mot slutten. I forspillet blir de lange nedadgående linjene dessuten besvart av lette motiver i stigende kurve – som et mulig musikalsk bilde på kjærlighetsmotivets ulike, og motstridende, tendenser. Samtidig blir det aldri snakk om noe uendelig og selvutviklende nettverk av dypsindig musikalsk refleksjon, derimot en gjennomgående sangbar og først og fremst melodisk originalitet. Hvordan denne affek-

tive treffsikkerheten hos Verdi står i forhold til en mer moderne estetiserende refleksjon, er et stort og interessant spørsmål som må ligge i denne sammenhengen. Men som kuriositet kan det nevnes at en så radikal komponist, både politisk og musikalsk, som landsmannen Luigi Nono (1924 – 1990), skal ha satt Verdi svært høyt.

Radikal tematikk

For det andre var også tematikken, eller nærmere bestemt hvordan Verdi valgte å utvikle den gjennom sine rollefigurer, aktuell og delvis radikal, om ikke annet så i alle fall for sin samtid. For oss tilsynelatende i kontrast til det umiddelbare musikalske språket, la Verdi selv vekt på å finne «et stoff fra samtiden», som han skriver i et brev (gjengitt i programmet). Mer konkret handler det om hvordan den luksusprostituerte Violetta Valéry ikke bare løftes frem som en helt, men også om hvordan hennes liv og dilemmaer i møte med kjærligheten tegnes opp som aktuelle eksistensielle problemstillinger. Hun er åpenbart et offer, for mektige menn, men kanskje særlig for en stadig mer brutal samfunnsstruktur – Paris beskrives eksempelvis som «en ørken full av mennesker». Samtidig blir hennes evne til å målbære kjærlighetens dilemmaer, tenke utover seg selv og ta aktive valg, tillagt vekt i denne forestillingen.

Gürbacas aktualisering skjer med andre ord ikke bare ved å hente frem et dattert stoff gjennom regigrep som kan sies å tilhøre vår tid. Vel så mye handler det om å peke på hvordan det radikale i forbindelsen til en virkelighet utenfor operasalens losjer, like mye var et sentralt anliggende for Verdi selv, i hans samtid, riktignok artikulert gjennom midler som for oss lett fremstår som konvensjonelle. Etter mitt syn er det med denne nyanseringen, kombinert med et følsomt blikk for operasjangerens særegent musikalske, og i mange tilfeller utpreget langsomme dramaturgi, at Gürbacas styrke kommer til syne.

På innholdsplanet er det eksempelvis interessant hvordan Gürbaca bruker ko-

fortid i Paris' underverden – opptoget diagonalt over scenegulvet mot slutten av første akt bretter ut vulgærstilisert nakenhet, med skikkelser som blottes seg i nærmest dyriske positurer. Korets hyppige tilstedeværelse henter også om forholdet mellom Violettas skjebne og de samfunnsmessige mønstrene hun er offer for. I tillegg er Alfredos søster, for hvis skyld Violetta må bryte den forpliktende relasjonen, gjort nærværende som scenisk person (Frida Elvira Monn-Iversen, stum). Ikke bare er øyeblikket da Alfredos far forteller om søsterens forestående giftemål, og hvor hun, i et mildt lys, sakte skrider frem på scenen et høydepunkt i forestillingen. Måten Gürbaca videre også antyder Violettas solidariske identifisering med søsteren på, nyanse- rer bildet av Violetta og utdyper det innholdsmessige ved verket.

Visuelt kontrapunkt

Scenisk er det særlig slående hvordan forestillingen dels, som nevnt, antyder operaformens særegne tablåpregede og langt på vei antirealistiske fremstillingsmodus, dels hvordan den minimale, men effektive scenografien danner et kontrapunkt til musikkens direkte og lettbente karakter. Et eksempel er hvordan det salongaktige bakgrunnsteppet som illustrerer bylivets kalde anonymitet i første akt heves opp, ytterst langsomt. Videre er overgangen til tredje akt, hvor Violetta er ensom tilbake i sykesengen, praktfull og gripende. Akkopagnert av musikkens fallende gester, blir det markante podiet på scenen delt i tre, et grep som er like enkelt som det er effektivt: Ikke bare faller grunnlaget for den operatiske distansen bokstavelig talt fra hverandre, objektene på scenen – delene som tidligere utgjorde podiet – åpner også for en rekke nye tolkningsmuligheter. Blok- kene har form av likkister, de blir sokler for stivnede statuer, eller gravmonumen- ter. Midtblokken får også funksjon av sy- keseng. Sist, men ikke minst, blir den en slags båt for den falne hovedpersonen som nå nå, opphøyet til helt, skal ut på den siste reisen.

Den Norske Opera & Ballett, og da medregnet samtlige aktører, fra scenear-

beidere til operasjefen selv, har med den forestillingen vist hvordan operakun- sten, og selv i dens tilsynelatende mest konvensjonspregede form, kan gjøres ak- tuell og estetisk interessant for oss i dag. Til tross for enkelte minimale tekniske problemer – den såkalte backstage-mu- sikken er for eksempel altfor lav og virker flat, enkelte kostymevalg, svarte forret- ningsdresser og dyremasker, fremstår

som litt forslitte, – mener jeg denne pro- duksjonen viser hva huset i har utviklet seg til under Per Boye Hansens kunstne- riske ledelse. Fra denne kritikerens syns- punkt, som altså først og fremst legger de kunstneriske resultatene til grunn, frem- står det derfor som en skandale at han ikke har fått forlenget sitt åremål.

(Anmeldelsen baserer seg på forestillingen 18. juni. Oppsetningen hadde to besetninger.)

BRUTALITET PÅ TRYGG AVSTAND

(STOCKHOLM): OPERAEN *WRITTEN ON SKIN* HAR EN POETISK AMBISIØS LIBRETTO SOM ER MED PÅ Å HOLDE FORESTILLINGEN PÅ RISIKOLØS AVSTAND FRA HVA TEKSTEN HANDLER OM.

Written On Skin

Musikk: George Benjamin. Tekst: Martin Crimp. Dirigent: Lawrence Renes. Regi: Kay Metzger. Scenografi og kostyke: Petra Mollérus. Lys: Kay Metzger, Petra Mollérus og Martin Säfström. Videodesign: Martin Kemner. Dramaturg: Katarina Aronsson. Kungliga Operan, Stockholm, februar 2015

Få operalibrettoer er kjent for sin poetiske kvalitet. Martin Crimps tekst til operaen *Written on skin* fra 2012 har høstet superlativer for nettopp det. Og det er ingen tvil om at denne teksten har en prisverdig vilje til å unngå samtidsope- raens ofte ulykkelige ekteskap mellom altfor realistiske (eller enda verre: poli- tisk korrekte) utsagn og en stilisert ope- raform. Det første vi møter i *Written on skin*, er tre engler, og engler synger, det er ikke noe å bråke om.

Crimp er en etablert dramatiker, kanskje mest kjent for sceneteksten *At- tempts on Her Life*, som hadde premiere på Royal Court Theatre i London i 1997 og er oversatt til en rekke språk. Dette stykkets kvinnelige protagonist er aldri på scenen og presenteres uteluk- kende gjennom andre personers ofte motstridende beskrivelser av henne. Slik tematiserer Crimp både det å skape en fiktiv karakter og hvordan et men- neske formes av andres blikk.

Written on Skin er Crimps andre samarbeid med komponisten George Benjamin og ble et gjennombrudd i operaverdenen for begge. Benjamin markerte seg tidlig og ble allerede som 17-åring student hos Olivier Messiaen i Paris. I 2001 etterfulgte han Harrison Birtwistle som professor i komposisjon ved King's College i London.



Engler i revers

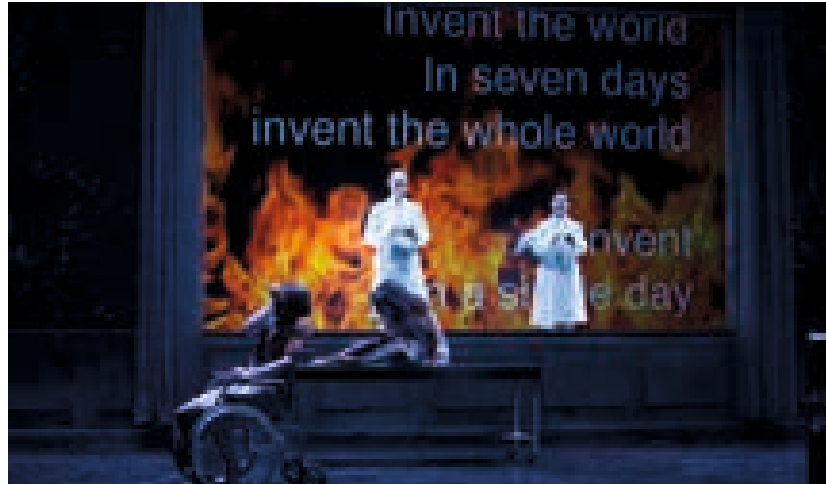
I operaens første scene fyker tre engler 800 år bakover i tid i løpet av syv replikker som setter sivilisasjon og modernitet i revers: Byer bygges ned, metaller blir til jord, parkeringsplasser dekkes av grønt gress. Enkelte av etappene på denne reisen stikker mer ut enn andre. «Cancel all flights from the international airport» virket flatt på meg da det kom etter det fine bildet av å demontere en by.

Deretter presenteres to av hovedrollelene, Agnès og hennes mann, The Protector, med ordene «Fade out the living, snap back the dead to life». Personene vi møter, kan altså ha vært døde. Det etablerer en forbindelse både til englene og til George Benjamins nokså stillestående musikalske klangbilder. Musikken knytter seg åpenbart til fransk spektraltradisjon etter Messiaen. Men Benjamins variant av denne har en disiplinert klarhet over seg som også klinger umiskjennelig britisk.

Å skrive på hud

Operaens tittel viser til hvordan middelalderens bøker ble skrevet på skinn eller hud. Produksjonen av en slik bok er den røde tråden gjennom operaen, og her ligger både kronologien i og kimen til dramaet. Fra en ung illuminatør, The Boy, bestiller The Protector en bok som skal bekrefte sistnevntes selv-bilde, posisjon og makt. Av uvisse grunner må The Boy flytte inn i beskyttersens hus for å få laget boken. Snart bedrar Agnès sin kontrollerende husbond med The Boy, og gutten begynner å skrive direkte på hennes levende hud.

Skriften er også tydelig tilstede i den sungne dialogen. Crimp lar ofte rollefigurene synge om seg selv i tredje person. Noen steder synger de rene sceneanvisninger, andre steder skjer det i dialog. «What d'you want, says the woman,» synger Agnès. «To show you the page, says the Boy,» svarer The Boy. Parallelt kjemper karakterene med den samme skriftens definisjonsmakt. «No! – not 'the woman' – I am Agnès,» synger Agnès et annet sted. Librettisten er altså kontinuerlig til stede i rommet



Written on Skin, med tekst av Martin Crimp. Regi: Kay Metzger. Kungliga Operan, Stockholm 2015. Foto: Markus Gärder

som en skrivende *deus ex machina*. Grepet er scenisk interessant som brudd på identifikasjonen mellom sangerne og rollene deres. Men hva som motiverer vekslingen mellom tredje person og direkte tale, var for meg uklart.

Skriftløs musikk

Paradoksalt nok gjør George Benjamins musikk alt den kan for å nulle ut dette flettverket av retoriske nivåer i teksten.

Orkestretsatsen er vakker og gir assosiasjoner til engelske orgelpiper og guttesopraner. Det er tiltalende med komponister som tør å holde volum og snakkesalighet nede og gi stemmene rom, og likevel farge uttrykket dramatisk. Men musikken forblir i det samme klanglige landskapet hele veien og plukker i liten grad opp tekstens tydelige spill mellom skrift og lyd, nærvær og fravær, fortid og nåtid.

Kontratenoren The Boy, sunget av Bernhard Landauer, er den sterkeste og mest tvetydige figuren både i verket som sådan og i Kungliga Operans oppsetning. Han åpner som engel og forvandles så tilsynelatende til menneske, men forblir en dobbeltkarakter i grenseland mellom menneske og myte, liv og død. The Boy er bokens

skaper og intrigenes omdreiningspunkt. Han kobler det å skrive og å skape med klare bibelske overtoner. The Boy skaper plutselig ikke bare boken, men også objektene han avbilder. «The Tree, says the Boy, of Life. [...] I invented it.» Han finner opp Eve, kvinnen, og åpner dermed enda mer for en slags skeiv kristusparafraze. Når The Boy og Agnès havner i samme seng, virker det skjebnebestemt og uunngåelig.

«See how I'd lifted the roof like a jewel box lid. Inside's the woman – see her? –,» spør The Boy. Samtidig viser The Boy menneskelige trekk og lyver på seg en affære med Agnès' søster for å beskytte dem begge.

Elin Rombo gjør en scenisk og vokalt presis

Agnès. Hos hennes motspiller Jeremy Carpenter som The Protector kommer ikke den bekmørke makten og ensomheten like tydelig fram i stemmen, selv om det tekniske er i orden. The Protector er «addicted to property and violence» og betegner til stadighet Agnès som sin eiendom. Vi får også høre at hun som kvinne ikke kan lese. Verken den åpenbare ironien i slike utsagn når de kommer fra en nålevende forfatter, eller det poetiske språket, makter helt å veie opp for at plottet kjennes gjen-

**...DER RULLER
TEKST OG OVER-
TYDELIGE FOR-
DOBLINGER AV
TING SOM SKJER
PÅ SCENEN.**

nomspilt titusener ganger før. Hvorfor ta oss med til middelalderen, bare for å kjøre i gang enda et trekantdrama, forbudt kjærlighet, sjalusidrap og en kvinne som heller vil dø enn å bli hos feil mann? Riktignok er det ikke helt straightforward – The Protector er også forelsket i den androgynne The Boy. Men det sier han bare, det får vi aldri se. Og finnes det ikke flere ting som kan motivere karakterer i en opera av i dag til å synge?

Kroppen som vitne

I alle fall finnes det mer i librettoen enn Klaus Metzgers regi får ut. Ett eksempel er tittelen. Skrift på levende hud er et mangetydig og sterkt bilde som også er historisk forankret i tiden operaen foregår i. Som vi gjør i dag, leste folk i middelalderen på hverandres kropper om alt fra klassetilhørighet til skader og arr som fikk avgjøre rettssaker og straffutmålinger. Men i et samfunn der det å skrive ikke var allmennkunnskap, var kroppen helt avgjørende som offentlig medium.

En slik brutalitet er gjenspeilet i teksten. I første scene ber for eksempel engelen som senere blir The Boy, om å «make way for the wild primrose and slow torture of criminals». Men til tross for at fysisk kjærlighet og tortur er sentralt i operaens handling, er dette påfallende fraværende på scenen. Skriften på Agnès' kropp ser pen og ordentlig ut, vi ser den aldri bli skrevet, og den er for liten til at vi kan lese den. Boken ser vi kun fra siden i form av en bunke løse ark, definitivt ikke av hud, på et slags lysbord.

Når den ferdige boken skal overleveres til The Protector, har The Boy lagt inn en hemmelig tekstside – en erotisk skildring av en kvinne, eventuelt av hvordan The Boy har gjort Agnès til kvinne. Her viftes det med arkene, som trenger mye velvilje selv fra min plass på rad ni for å anta noen som helst scenisk funksjon. Vi hører The Protector lese høyt og langsomt mistenke hva som har skjedd, men til dramatisk vendepunkt å være, er scenen merkelig pregløs.

Overtydelige fordoblinger

Til alt overmål finnes det en videoprojeksjonsflate på den ene veggen, men der ruller bare tekst og overtydelige fordoblinger av ting som allerede skjer på scenen. «Wood, murder» står det med store bokstaver når The Protector dreper The Boy i skogen, skjærer ut hjertet hans og serverer det til den uvitende Agnès som middag.

Når hun forstår sammenhengen, snur Agnès det å spise elskerens hjerte, til en kjærlighetserklæring. Men selv denne brutale scenen forblir et stilisert bilde, effektivt galvanisert både av de

skimrende klangflatene i musikken og de overflatiske sceniske løsningene.

«Love is not a picture, love is an act,» synger Agnès – og jeg er fristet til å minne librettist og komponist om at det samme gjelder for opera. Kanskje har regien forsøkt å spille de fikse avstandene i teksten. Men vi kommer liksom aldri ut av titteskabet.

(Written on Skin er bestilt av og ble urframført på Festival d'Aix en Provence i juli 2012. Denne oppsetningen hadde premiere på Landestheater Detmold i 2014.)

DOGMEOPERA

TORSHOVTEATRET VISER ET ALTERNATIV TIL DE GIGANTISKE VISUELLE EKSESSENE I MODERNE OPERAHUS. ET ALTERNATIV HVOR OPERA LIKE GODT KAN ISCENESETTES MED DANSERE, SKUESPILLERE OG ET MINIATYRORKESTER.

Dido+Aeneas

Av Henry Purcell og Nahum Tate. Regi: Sigrid Støm Reibo. Koreografi: Oleg Glushkov. Musikalsk ansvarlig: Simon Revholt. Scenografi og kostymer: Milja Salavaara. Musikkklub. Volum 4. Torshovteatret, 29. april 2015

Er opera teater eller er det musikk? Når man hører og ser opera, når man snakker om opera og når man skal anmelde opera er det et tilbakevendende spørsmål. Hva er det som danner mening i en operaforestilling? Er det handlingen og psykologien, er det musikken eller er det syntesen av de to? Når man tyvlytter til samtaler i pausene på Den Norske Opera kan man iblant få følelsen at det snarere er scenografien som er det viktigste. Eller kanskje en syntese av en vurdering av sangerprestasjoner, ku-

lissene og handlingen. Det er sjelden man hører en nyansert samtale om musikkens virkning utover at den «var fin» eller «likte den ikke». Om man derimot går over til å snakke om kostymer, kulisser, sangerens prestasjoner og handlingen i opera. Da går samtalen livlig.

Om det dypest sett ikke er musikken folk bryr seg om når de går og «ser» opera, så kan man jo like gjerne sette opp opera på teateret, ikke sant?

Torshov – et operahus i miniatyr

I teateret kan man arbeide med de fine nyansene i spillet, man har kostymer og kulisser. Det eneste man mangler er de store sangstemmene. Men kanskje er det ikke så viktig, kanskje er det egentlig det andre vi dypest sett vil ha.





Christian Skolmens Aeneas i midten, i *Dido og Aeneas*, regi: Sigrun Strøm Reibo. Torshovteatret 2015. Foto:

Fortellingen, psykologien og visualiteten. Stemmene må være tålelig bra, men det behøver ikke være utdannede operastemmer for å gjøre opera. Nåvel, det siste er en sannhet med modifikasjoner, man vil nok ikke kunne sette opp Richard Wagners eller Giuseppe Verdis operaer med kun skuespillere, men det kan gjelde noen operaer. Og gjelder for operaen *Dido og Aeneas* av Henry Purcell og Nahum Tate, som ensemblet på Torshovteateret har satt opp i samarbeid instruktør Sigrun Strøm Reibo.

Ideen er brillefin. La et teaterensemble som har som ambisjon å utforske musikkteaterformen ta en av operalitteraturens klassikere og gjøre den med sine stemmer og med sin kompetanse. På scenen er det fire skuespillere og tre dansere. På galleriet sitter et lite orkester bestående av fire musikere som til sammen trakterer minst tolv instrumenter, og de synger også. Et helt lite operahus i miniatyr. Det er utrolig sjarmerende, det er sympatisk tenkt, og det er dyktig gjort det hele.

Henry Purcells opera ble etter sigende skrevet og oppført på en jenteskole i 1689. Den er relativt kort og relativt enkel til opera å være. Kanskje hadde den derfor også et langt liv som skoleforestilling frem til den fikk klassikerstatus på slutten av 1800-, begynnelsen av 1900-tallet. Skoleforestilling er da også rammen til denne oppsetningen, vi møter alle aktørene i skoleuniformer, og fortelleren gjennom hele operaen har dette karakteristiske tonefallet som barn i skoleforestillinger gjerne har. Litt stivt og hakkete, som når man snakker frem en tekst man har memorert med stor møyse. Dette er naturligvis komikk, og man kan si at grunntonen i Torshovteaterets oppsetning er komedien, selv om operaen som sådan er en tragedie. De mannlige danserne danser i tyll og kler seg opp som Cupido med vinger og små pil og buer. Det er ikke på alvor, det er en parodi på en oppsetning av *Dido og Aeneas*, men samtidig, fordi alle som er med er så utrolig gode, så blir dette også noe mer.

Når skuespillere blir operasangere

Fortellingen er enkel, som de fleste operaer. Aeneas er helten som flykter fra Troja og skal til det vi kjenner som Italia for å grunnlegge Roma. Han grunnstøter på veien og treffer Dido. Hun er enke og kjærlighet oppstår. Noen onde hekser ønsker å hindre kjærligheten, de kler seg ut som guder og gir Aeneas befaling om å forlate Dido og reise videre. Dido blir såret over dette sviket og tar sitt eget liv.

Fordi rammen er en skoleteaterforestilling så blir det en veksling mellom komikken og alvor, med fokus på komikken. Kjærligheten mellom Dido og Aeneas er ikke på «alvor», den er som mellom to barn. Ågot Sendstad og Christian Skolmen kysser hverandre som om de skulle være rundt ti år. Det er mye tøys og tull, komikk og lek. Det er også noe lek med musikkgenre, men mye mindre enn jeg hadde fryktet. Lena Kristin Ellingsen som spiller og synger Belinda bryter på et tidspunkt ut i amerikansk visepop. Men takk og lov

har de ikke falt for fristelsen å gjøre Purcells opera til en parade av pop-kulturelle referanser, slik det snarere er regelen enn unntaket i norsk teater. Mulighetene ligger der i Purcells enkle låtaktige struktur. Men musikalsk ansvarlig Simon Revholt har gjort en utrolig sober jobb med arrangementer og innstudering. Dette er et skuespillerensembles versjon av en barokkopera.

Bare på to steder i oppsetningen opplever vi at ensemblet tar oss med inn i det dypeste alvor. Det er i operas aller mest kjente arie, «Didos klage» (*When I am laid in earth*), og i Aeneas mørke øyeblikk. Der er alt på alvor og det blir fint, på tross at dette ikke henger sammen med hvordan resten av forestillingen har vært fortalt. Syntesen av de gode skuespillernes evne til å skape magiske øyeblikk og den utrolig vakre musikken forfører oss, og man tenker hva kunne ikke disse gjort om de hadde turt å ta en hel opera på alvor?

Ensemblet har bestemt seg for å synge på engelsk, men legger inn en forteller i beste skoleforestillingsstil som snakker norsk. Dermed får man med seg det meste av den enkle handlingen. Men ønsker man å få med seg hva alle de arkaiske ordene i teksten betyr, må man nesten lese i programmet. Dermed blir ikke språket skuespillerens viktigste redskap. Det blir å spille seg gjennom musikken, språket og den lett banale fortellingen og ut til noe annet. Og hva er dette «noe annet»? Det er kanskje det magiske som oppstår av syntesen av ord, musikk og godt skuespill. Den meningen som oppstår på tross av banale handlinger og enkel psykologi. Når gode skuespillere jobber intenst med å skape mening ut av noe slikt og med den «hindringen» at de må synge så oppstår det en annen mening, en merkelig og poetisk mening som ikke er avhengig av at vi forstår alt som sies. Vi forstår gjennom det vi ser og det vi hører. En syntese av vekselvis forståelige eller uforståelige ord, en meget god musikk og sang og de visuelle manifestasjonene på scenen.

Man må si noe om sangen. Det er

et kritisk punkt når en gjeng skuespiller skal sette opp en klassisk opera. Om de synger bra nok, men det gjør de. Skuespillerne, danserne og musikerne synger fint. Ikke forfint, og alt det man kan få fra de beste klassiske sangerne, men de synger veldig ærlig, rent og overbevisende. Særlig imponert blir man over Lena Kristin Ellingsen, men også Christian Skolmen og Ågot Sendstad synger bra. Og det er faktisk veldig imponerende hvordan hele ensemblet håndterer de flerstemte partiene, hvor alle, både dansere, skuespillere og orkester, synger komplekse korpartier midt i heftig skuespill.

Alternativ til operaverdens gigantomani

Det er noe grunnleggende sympatisk over dette. Det lille musikerensemblet som blir til et helt orkester, den enkle koreografien og skuespillernes evne til å skape gode scener og vakre øyeblikk av en barokkopera fra 1689. Man får en følelse av at det er slik det har vært bakover i tid. *Dido og Aeneas* har vært spilt på slike små scener som på Torshovs opp gjennom historien. Den har vært sunget av sangere som kanskje har vært mer skuespillere enn sangere, og orkestrene har vært små og underlig sammensatt. Den formen for opera som man opplever i Bjørvika, med sine perverst digre scenografier og et enormt orkester er snarere et unntak enn en regel om man ser historisk på det. Og det er det man blir sittende å kjenne på. På tross av den enkle historien og på tross av de uskolerte stemmene og det lille orkesteret, så klarer Torshovteaterets skuespillere, dansere og musikere å skape en utrolig sympatisk forestilling, som like mye dreier seg om en måte å oppleve opera på, som den dreier seg om operaen de setter opp. Det blir et slags dogmeprojekt. Opera gjort med de enkleste virkemidler. De kaller prosjektet Musikk-lab volum 4. Det er altså et laboratorium. De utforsker måter musikkteater kan iscenesettes. Etter sigende har de gjort interessante forestillinger før, som jeg ikke har fått med meg, men med

denne oppsetningen av *Dido og Aeneas* har de laget noe som bør være en tankevekker for mange. Det er en gigantomani i operaverden som har ført til en spiral av forventinger fra publikum om å oppleve noe visuelt spektakulært hver gang, og de store operascenene lever opp til denne forventingen. Torshovteaterets gjeng har vist oss den klassiske operaens svar på en dogmeforestilling. Man tar de aktørene man har til rådighet som sangere, man bruker så mange musikere man har råd til. Så kjører man i gang.

Den norske komponisten og sangeren Trond Reinholdsens har gjort dette i ekstrem grad i sitt prosjektet «Den Norske Opera». Operahuset var hans egen leilighet og han var selv operasjef, komponist, billettselger og den sentrale aktøren, i hans enorme nykomponerte versjoner av de klassiske fortellingene som Orfeus, Narcissus og Faust. Dette var et prosjekt som kan leses som en kritikk av utviklingen i regi- og scenografihysteriet i moderne operahus. En økonomisk og kunstnerisk gigantomani som kan kvele hele kunstarten.

Nå har vi fått en annen versjon av denne utfordringen og fra en annen kant. Uten at ensemblet formulerer sitt prosjekt som en kritikk. Om ensemblet også hadde turt å ta en opera som de spilte helt på alvor, og ikke skjult seg bak parodigeneren som de gjør i *Dido og Aeneas*, så ser man starten på en mulig ny retning for opera i Norge: *Operateateret*. Skuespillerne synger mer enn bra nok, det lille musikkensemblet er enormt fleksibelt og dekker mange av orkesterets funksjoner. Scenen er intim og scenografien enkel. Publikum kommer tett inn på det essensielle. Skuespillerne har en annen evne til å arbeide med de fine, små nyansene i spillet enn sangere, selv i en enkel tekst som her i *Dido og Aeneas*. Jeg oppfordrer dem til neste gang å gjøre *Nibelungenringen* av Richard Wagner på til sammen 16 timer. Jeg lover å legge meg i sovepose for å skaff meg billetter. Dette er starten på en ny giv for operaen som genre – Bjørvika, pass dere!

NATIONALE

NY HET ER

HØST 2015:



NATIONAL
THEATRET

KLASSEN VÅR

SPKRBOX

KAFKA

SEKS ROLLER SØKER EN FORFATTER

PEER GYNT

DYRENE I HAKKEBAKKESKOGEN

FORTROLIGE SAMTALER

TRE SØSTRE

INGENTING ER INGENTING

STRATEGIER FOR EN LYSERE FREMTID

KJENTE JEG DEG?

HELIKOPTER

SOKRATES' FORSVARSTALE

JULEMIDDAG

TIGERN

MORGON OG KVELD

VERDILØSE MENN

LILLE EYOLF



MED GÅSEHUD OG BANKENDE
HJERTE. LA TEATRET KOMME
UNDER HUDEN PÅ DEG ...

Billetter: www.nationaltheatret.no / 815 00 811

 OBOS


NorgesGruppen



Briljerede dansere i *Grisebondens kunst*, Teater Innlandet, Therese Slob produksjoner 2015. Foto: Gisle Bjørneby

DOKUMENTARDANS

(HAMAR): KOREOGRAFEN THERESE SLOB OVERTALTE FAREN SIN TIL Å OPPTRE I FORESTILLINGEN HENNES. DET VAR ET GODT GREP. AV ALLE FREMSTILLINGER AV BONDE PÅ SCENEN ER DENNE AV DET MER TROVERDIGE SLAGET, MEN SÅ SPILLER IKKE FAREN HENNES BONDE. HAN ER DET.

AV METTE BRANTZEG



Grisebondens kunst

Koreograf: Therese Slob. Musikk: Balmorhea, Jean Paque og Freddie King. Video: Torgrim Ødegård. Scenografi: Ruben H. Knutsen. Lysdesign: Olav Nordhagen. Med: Ruben-Arie Slob, Elisabeth Breen Berger, Trond Andre Hansen, Svein Helge Sperrud og Jonas Slob. Teater Innlandet og Therese Slob Produksjoner. Hamar kulturhus, 29. april 2015

I forrige nummer av tidsskriftet var politisk teater i fokus. Fornyelse ble etterspurt. Det er få som forbinder samtidsdans med politikk, så den kan sysle med politisk scenekunst, sånn i det stille, uten at den avskrekker publikum ved å være «politisk». En har sett denne tendensen blant koreografer i nord, f. eks. samiske Elle Sofe Henriksen (som koreograferer med utgangspunkt i reindrift) og Ola Stinnerbom (med utgangspunkt i gruvedrift).

I sør, i Hedmark fylke, hvor jorda er rik og fet og det avles potet, gris og skog, skal en vel vokte seg for å hevde at det avles koreografer. Men ikke desto mindre har dette fylket vært arena for interessante danskunstnere. Noen år tilbake, i nå nedlagte Klevfos Cellulose og papirfabrikk i Løten inntok koreograf og danser Guro Trøseid Gjerstadberget lokalene og samdanset med maskinene. Så vidt jeg husker startet *Blod, jern og olje* omkring midnatt, hvilket ikke hindret trauste hedmarkinger fra å komme og oppleve forestillinga.

Hjemmebane

På hjemmebane så vel som bortebane har to koreografer og danskunstnere markert seg – Sigrid Edvardsson fra Hamar og Therese Slob fra Stange. Edwardsens signatur var sist å se på Det Norske Teatret i forestillinga *Woyzeck*. Hennes arbeid i den befester hennes posisjon som fremragende teaterkoreograf. Therese Slob var å se ved samme teater i *Mor Courage*, som Courage sin stumme datter Katrin. Dette på bortebane.

På hjemmebane, i Hedmark og Oppland, er det Teater Innlandet som evner å ta tak i og produsere denne vitale oppblomstringen av danskunst og danskunstnere, og å få forestillingene

ut på turne. I teatersjef Janne Langaas sjefsperiode har Teater Innlandet produsert eller co-produsert 10 danseproduksjoner. Det er altså snakk om en nøye planlagt satsning. Det jobbes med å gi grobunn for kunsten så vel som for landbruket i Hedmark.

Den 29. april så jeg Therese Slob koreografi *Grisebondens kunst* i Kirsten Flagstads sal i Hamars nye kulturhus. Salen var fullsatt. At samtidsdans, altså smalt, og politisk kunst, altså avskrek-kende, kan fylle salens 500 seter er nesten sensasjonelt.

Dans og doku

Tre dansere, en grisebonde og hans barnebarn er i scenerommet. Dette er en familieforestilling. Koreografen Therese er datter av bonden, gift med en av danserne og mor til guttungen. Publikumssegmentet gjenspeiler familiemøn-stret. Med aktørene ikledd kostymer fra Fellekjøpet og omgitt av elementer som trillebærer, potetkasser, greip og kjøkkenkaffebord framstår scenerommet som funksjonelt og lite jålete. Film vises på fondvegg. I den grad scenene skal løftes visuelt ut av doku-realismen, sørger lysdesigner Olav Nordhagen for det, på overraskende måter.

Koreografen spenner opp et lerret der bonde- og bygdekulturen ses i et verdi-relieff. Vi har gjort det vanskelig å være bonde i landet vårt, skriver hun i programmet. Men det er ikke bekymring som karakteriserer dansescenene, snarere en nøktern så vel som poetisk hyllest til det å produsere mat. Det er vel kanskje det som er koreografen sitt ståsted for sceneuttrykket, det ene beinet solid planta i jorda med det andre strukket mot himmelen. Og det politiske aspektet? Grisebonden Svein Helge Sperrud forteller om jobben sin med 800 griser på Stange. I en filmet sekvens

ser vi Svein Helge i samtale med naboe-ne sine som er potetbønder. Det kommer fram at før potetene når hyllene i de store butikk-kjedene er ca ¼ av potetene kastet. De er fullt ut spiselige, men ikke runde nok, ikke pene nok eller de er for små eller for store for kundene. Og kundene det er oss. Kan noe gjøres men denne uhorste sløsinga av ressurser? Spørsmålet stilles og vi tar det med oss hjem.

Briljerer

Danserne har bakgrunn i breakdance og samtids/ jazzdans. De opptrer skiftvis med stor publikumsinnavt og mer meditativt. Dansesekvensen med trillebårene er morsom og medrivende. Til publikums trampeklapp briljerer gutta i pardans med hver sin trillebår.

En av de mest betagende scenene er ordløs. Her er det dokumentariske og det kunstneriske uttrykket fusjonert. Vi ser grisebonden Svein Helge på filmlerretet. Han spar. Og han spar. Er det møkk eller jord? Det spiller ikke så stor rolle hva det er. Men det varer, og det gir

oss tid nok til å tenke hvor mye møkk det er som skal unna etter 800 griser, og at uansett hvor modernisert landbruket er vil den kroppslige aktiviteten, det fysiske slitet alltid være del av bondelivet. Rytmen fra spadetakene går i samspill med den suggestive musikken samtidig som de tre danserne kroppsliggjør en slags mentaltilstand. Det koreografiske språket er skjørt, vemodig og vakkert.

4-åringen Jonas vever seg inn og ut av scenene i et mer anarkistisk arrangement. Men han er framtida og han kan breake. *Grisebondens kunst* er best i de ordløse sekvensene der aktørene er i forskjellige men samtidige situasjoner. Den dokumentariske teksten er ikke lytefri. Teksten kunne vært strammet, luket i og rendyrket. Men dette til tross framstår forestillinga som svært relevant og som et friskt bidrag i samtidsdanslandskapet.

**DE ER FULLT UT
SPISELIGE, MEN IKKE
RUNDE NOK, IKKE PENE
NOK, ELLER DE ER FOR
SMÅ ELLER FOR STORE
FOR KUNDENE. OG
KUNDENE DET ER OSS**

FRA KRAVEN OG NED

I *DE TRE MUSKETERER* SPILLER ET STJERNELAG AV SKUESPILLERE FRA KRAVEN OG NED. DET ER SMART TENKT OG USTYRTEG MORSTOMT.

De tre musketerer

Regi og konsept: Alexander Mørk-Eidem.
Scenografi: Erlend Birkeland. Produsent:
Scenekvelder. Folketeateret

Jeg har bare lest de første bindene av *På sporet av den tapte tid*, men en dedikert Proust-leser jeg kjenner, hevder (litt fleipete) at når man kommer mot slutten av verket, er hele Paris-sosieteten blitt homo. Litt sånn er det også i Alexander Mørk-Eidems *De tre musketerer*. Mylady (Ellen Dorrit Pedersen) viser seg å være transe, Ludvig XIII er homse. Men Mørk-Eidem smugler den kjønnspolitiske agendaen inn som en trojansk hest i et overstadig og publikumsvinnende show.

Forestillingen – som hadde premiere på Folketeateret 10. februar – er en norsk variant av musikalen som hadde urpremiere på Stockholms stadsteater i 2009. *De tre musketerer* ble en kjempesuksess, og da den ble gjenopptatt i 2013, ble 36 000 billetter revet vekk på bare fire timer da de ble lagt ut til salgs. Som med *Jungelboka*, som er satt opp i både Oslo og Stavanger, skal det ha lykkes Mørk-Eidem å dra et ungt, mannlige publikum til teatret. Jeg har verken sett den svenske originalversjonen eller gjenopptagelsen. Men forestillingen på Folketeatret bekrefter at prinsippet ikke

er så forskjellig fra Alexander Mørk-Eidems *Peer Gynt* («Mooorna Peer!») i fjor, eller for eksempel *En midsommernatts dröm* på Stadsteatern. I *Peer* gjør han bruk av levende modeller – Siv Jensen, Erna Solberg, Fuggeli, Northug, m. fl. I *Midsommernattsdrømmen* erstattet han håndverkerne med kjendis-skuespillere fra Dramaten, som Michael Persbrandt, Lena Endre, og «vår egen» Liv Ullmann. Når det fungerer så bra, skyldes det både at Mørk-Eidem sparker oppover, og at parodiene er ganske perfide. Den roterende og ryggradsløse Erna Solberg er kanskje det beste eksemplet fra *Peer Gynt*.

Klisjeer

I *De tre musketerer* er rollene støpt etter modell av musikk- og rockeartister, fra Alice Cooper over Michael Jackson og Prince til Johnny Rotten. Her er det mer snakk om å leke med kulturelle ikoner og nasjonale stereotyper, som når Trond Fausa Aurvåg, som snakker ulastelig stiff-upper-lip-british, som Hertugen av Buckingham, skifter ham og vræler «God Save the Queen». Det er kanskje ment som et stikk til de mange søkkrike, endog adlete rockemusikerne, som sitter på sine store gods. Men når Buckingham alias Rotten bare er armer og ben, er det aller mest en pa-

rodi på det *ad absurdum* gjenstridige øyfolket.

Det kan komme mye godt teater ut av klisjeer, og populærkulturen ernærer seg av dem. Alexander Mørk-Eidem omfavner den, men ironiserer samtidig over pop-kulturen og heavyrockens forhold til kjønn. Utgangspunktet er en klassisk guttebok, Alexandre Dumas' *De tre musketerer*, som jeg må tilstå at jeg heller ikke har lest. Jeg fikk forestillingen med meg i siste liten, fordi den ble tatt av plakaten for tidlig. På siste forestilling var salen i Folketeatret proppfull, og det er ingen overdrivelse å si at den kokte. På en måte jeg ikke kan huske å ha opplevd maken til siden *Verdiløse menn*. Men da besto publikum for en stor del av dedikerte fans, som hadde varmet opp litt på forhånd (jeg har aldri sett en så lang kø foran herretolettet på Nationaltheatret). Publikum på Folketeateret ser heller ikke ut som det vanlige publikummet på Nationaltheatret og Det Norske, ikke minst



Trond Fausa Aurvåg som Ludvig XIII i *De tre musketerer*, regi: Alexander Mørk-Eidem, Folketeateret 2015. Foto:



fordi folk er så pyntet. Publikum besto også av barnefamilier, og selv om forestillingen damper av sex, er humoren velsignet barnslig. Det tok litt tid før stemningen i salen virkelig løsnet, og det var ikke først og fremst på grunn av de catchy show-scenene med lettkledte damer, og alle hit-låtene – men det også. Cruxet lå i karikaturer og crazy-komikk.

Bakspill og barnefakter

Paris er en syndens pøl, og det enkelte liv ikke mye verdt. Selv om kostymene er 1980-talls, og scenografien er basert på høytalermodeller (Erlend Birkeland), befinner vi oss i *l'ancien regime*, og Trond Fausa Aurvågs Ludvig XIII er barnekonge i fri dressur. Hovedpersonen D'Artagnan (Benjamin Helstad) er en bondeknøl som forelsker seg hodestups i den pikante pariisienne Caroline, som Andrea Bræin Hovig spiller som en Olivia Newton-John fra helvete. Notorisk troløs, gift med en hannrei

(Trond Høvik) og så utstudert sukker-søt som bare Bræin Hovig kan være. De tre musketererne (Mattis Herman Nyquist, Henrik Rafaelsen og Robert Skjærstad) er iført Kiss-parykker og svarte skinnklær, Eindride Eidsvolds Kardinalen vrenger av seg sin geistelige kappe, og kledt i ettersittende, lakkrodt Michael Jackson-kostyme, svinger han den over hodet, «*I'm bad, I'm bad*». Kardinalet har i likhet med de andre personene bare ett til to karaktertrekk: Det komiske ligger i skuespillernes evne til å spille på den ene noten, og variere den. Alt ligger i timingen. Nader Khademi er fransk jålebukk par excellence, og tar publikum fullstendig med storm. Etter hvert trenger han ikke si mer enn «deilig», eller snu det lystne bakspeilet til, for å få publikum til å hyle. At Khademi er i stand til å bakspille hvem det skal være, viste han også som Mads Moen, brudgommen i *Peer Gynt*. Leken med «Dum og deilig» (Knudsen og Ludviksen) tyder på at karaktertegnning

gen delvis er ny og tillempet skuespillerne og norske forhold.

Ved siden av Trond Fausa Aurvåg, som briljerer både som Ludvig XIII og Hertugen av Buckingham/ Johnny Rotten, er det på mange måter Khademis kveld. Men det barnaktige gir stikkord for hele ensemblet. Alexander Mørk-Eidem har satt seg i et barnslig modus, men komikken i forestillingen ligger i at de voksne skuespillerne/ rollefigurene opptrer som trumpete, egoistiske barn. Det gir forestillingen en amoralsk (ikke moraliserende!) grunntone, nettopp fordi det blir smørt så tjukt på, også i torturscenene. Det skyldes også et hysterisk tempo. For *De tre musketerer* utspiller seg i forrykende fart, så man nesten ikke rekker å trekke pusten. Som så mange rockere, spiller skuespillerne fra halsen og ned, og det gir *De tre musketerer* et karnevalistisk preg – det dreier seg om kropp, kjønn og tisse-humor. Dessuten er Alexander Mørk-Eidem musikalsk kleptomani. Lydsporet består av en hit-parade herfra til månen, fra «Sign o'the times», «I still haven't found what I'm looking for», «Material Girl», «The time of my life», «Relax», «Sister are doing it for themselves», «There must be an angel», osv. Men det går også sport i det at man ikke nekter seg noe, for det er godt gjort å spille ping-pong med et så stort tilfang av låter som for mange har stor affeksjonsverdi.

I ettertid kan man bare lure på hvordan forestillingen ville fungert dersom den ble satt opp på Nationaltheatret eller Det Norske. Jeg er glad den ble satt opp på Folketeateret, fordi den er kommersiell – selv om publikumspotensialet burde vært større. Det hadde også Scenekvelder kalkulert med, men av en eller annen grunn må forestillingen ha blitt underkommunisert, til tross for gode kritikker. Fra *Mamma Mia!* (dårlig musikal spør du meg, men med sterke skuespillere) via *My Fair Lady* til *De tre musketerer* (*Monty Python*-musikalen fikk jeg dessverre ikke sett) har det vært kvalitet over oppsetningene. Det er tillitsvekkende at Scenekvelder satset på en musikal som *De tre musketerer*.

Ødipus som kristen mystiker

(Berlin): Gjennom å veve antikk mytologi og kristen mystikk sammen gjør Romeo Castellucci den greske tragedien både fremmed og aktuell.

AV KELD HYLDIG

Ødipus der Tyrann

Av Sofokles. Oversettelse: Friedrich Hölderlin. Regi: Romeo Castellucci. Scenografi og kostymer: Romeo Castellucci og Mechthild Feuerstein. Lys: Erich Schneider. Musikk: Scott Gibbons. Video: Jake Witlen. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin. 6. mars 2015.

Den italienske regissøren Romeo Castellucci er ikke kjent for å lage forestillinger med en tydelig tekstrepresentasjon. Hans sceniske univers består først og fremst av kropp, rom, lyd og bilder satt sammen til enigmatiske sceniske tablåer. Allikevel har de fleste av Castelluccis oppsetninger utgangspunkt i tekster og gjerne tekster fra den klassiske tradisjon, slik som *Hamlet*, *Orestien*, *Julius Cæsar*, *Bibelen*, *Den guddommelige komedien* etc. I tre av sine seneste oppsetninger tar Castellucci utgangspunkt i tekster av den tyske dikteren Friedrich Hölderlin (1770 –1843). Først *The four Season Restaurant* (2012) basert Hölderlins dramatiske fragment *Empedokles*. Dernest *Hyperion. Briefe eines Terroristen* (2013) basert på brevromanen *Hyperion* og nå våren 2015 Hölderlins oversettelse fra 1804 av Sofokles' *Ødipus der Tyrann*. De to sistnevnte med tyske skuespillere på Schaubühne i Berlin.

Hölderlins Ødipus-oversettelse er egenartet. Som klassisist og romantisk dikter strebet han etter i sin oversettelse å kombinere gammelgresk syntaks og språkrytme med tyske ord med den hensikt å gjøre den antikke tragiske ånd nærværende i samtiden. Men Hölderlins oversettelse ble underkjent og latterliggjort i samtiden, bl. a. av filosof- og dikterkollegene Schelling og Schiller som oppfattet teksten som uttrykk for tiltakende sindsforvirring. Hölderlin fikk også kort etter en psykisk diagnose, gjennomgikk en rekke (i moderne øyne) rare behandlinger og kom til å leve resten av livet som psykisk ustabil pleiepasient. Hans diktning ble deretter i stor grad glemt. Men i det 20. århundre fikk han en sterk renessanse med mange nyttgivelser, mye forskning og som viktig referanse for en rekke filosofer og kunstnere. Hans *Ødipus*-oversettelse fikk i sammenheng med den estetiske og filosofiske modernismen ny oppmerksomhet og verdsattes høyt av blant andre Walter Benjamin og Martin Heidegger. I et moderne

perspektiv virker Hölderlins gresk-tyske hybridtekst fremmed og underlig, samtidig som den har noe menneskelig-mytisk gjenkjennelig. Og deri ligger nok også mye av grunnen til Castelluccis fascinasjon av Hölderlin. I et intervju i programheftet til oppsetningen på Schaubühne sier han: «Det som fascinerer meg ved Hölderlin er hans utidsmessighet, som gjør ham til en samtidig».

Kloster

Castellucci setter i sin Ødipus-oppsetning den greske tragedien i samspill med kristendommen. Det gjorde også flere av de tyske romantikere i deres tragedieforståelse, som Castellucci knytter an til gjennom bruken av Hölderlins oversettelse. Castelluccis måte å veve gresk mytologi og kristen mystikk sammen på viser en tydelig kobling til såkalt esoteriske tradisjoner, som stod sterkt blant romantikerne, og som siden renessansen hadde utviklet seg som «hemmelige» understrømninger i europeisk åndsliv: hermetisme, alkymi, rosenkreutzere, teosofi etc. Forestillingen er arrangert med stiliserte tablåer ladet med tegn og symboler: lam, kors, nøkkel, alter, rituelle skåler, sverd, madonnaliljer, symbolske farger, forgylte hender etc. Overfladisk betraktet kan forestillingen nok for mange virke stillestående og utilgjengelig. Men for den som har en viss sans for de indre korrespondanser og referanser gjennom og bak de ytre symboler, tilbyr forestillingen en dyp historisk, filosofisk og spirituell meditasjon over det tragiske – i mennesket i forhold til det guddommelige.

Castellucci plasserer den antikke fortelling om Ødipus inn i en genuin kristen verden: et nonnekloster. Forestillingen begynner med en rekke dunkle tablåer i små avgrensede rom som stadig forandres gjennom at nonnene flytter rundt på dekorasjonene og former nye rom: cellen, refektoriet, klosterhagen, kapellet etc. Alt holdt i svart-hvite nyanser og bak et slør, som en lukket, fjern og utilgjengelig verden. I løpet av de første 30 min. gjennomspilles 10-12 ordløse tablåer som kretser omkring livet i klosteret og især en av nonnens sykeleie og død. Det siste av disse klostertablåer viser priorinnen (spilt av Angela Winkler), som finner en bok under det ene benet på den avdøde nonnens seng. Hun tar boken, hvilket gjør sengen ustabil og vippende (en liten komisk-ironisk effekt som benyttes flere ganger gjennom forestillingen). Boken viser seg å være den antikke tragedien *Oedipus Tyrannus*, som nonnen begynner å lese høyt fra. Og dermed åpner scenerommet seg. Slørteppet går til side, hovedteppet går opp, de bevegelige dekorasjoner trekkes til side og et digert hvitt rom åpner seg. Rommet har et arkitektonisk preg med både antikke og kristne referanser, slik som innbyggede (men «ironisk» dysfunksjonelle) trapper og en stor nisje i bakveggen, hvor Ødipus spilt av en av nonnene (Ursina Lardi) fremtrer med skulptural virkning.

Kristen ikonografi

Stående i den opphøyde nisjen gjennomspiller nonnen med deklamatorisk stemme og enkle retoriske gester første del av Ødipus' rolle. Stykkets øvrige roller samt et kor av nonner opptrer i det store tragedierommet med stiliserte bevegelser og deklamatoriske språk. Alle rollene spilles av kvinner (nonner) med unntak av en: Seeren Tiresias (spilt av Bernardo Arias Porras) – han som presses av Ødipus til å si ting som driver Ødipus' selverkjennelse frem. Han fremtrer ikke i antikk figur, men i kristen ikonografisk utforming, som Johannes Døperen: Bærende på et lam, med naken overkropp, lendelede av saueskinn og med en lang spinkel stav formet som et korsifiks. Hans utseende og uttrykksform er eksaltert (på et tidspunkt er han på nippet til å ramle ut i publikumssalen – også en liten komisk/ironisk effekt i det ellers høypatetiske spillet). Denne koblingen av antikk og kristen mytologi i Tiresias-Johannes figuren matches av en liknende dobbelthet hos Ødipus som etter hvert fremstår som en (kvinnelig!) Kristus. Samspillet mellom Tiresias og Ødipus blir samtidig til et samspill mellom Johannes Døperen og Kristus, der det ene kan forstås i lyset av det andre og omvendt. Denne antikke-kristne parallellisering forsterkes når Ødipus' hustru (og mor) dronning Iocaste entrer scenen, ikonisk kledd som Jomfru Maria bærende på en Madonnalilje. Hun setter seg på den vippende sengen, hvor hun blir sittende også etter hvert som hun forstår Ødipus' tragiske skjebne, at han har drept sin far og giftet seg med henne, hans mor. Hun går ikke, som i Sofokles' tekst, inn i palasset og henger seg; hun trækker på liljen og synker avmektig sammen på sengen. Men hun dør ikke, slik som Ødipus i forestillingen heller ikke ender med å stikke ut sine øyne, etter å ha erkjent sin skjebne og ha sett sin mor/hustru begå selvmord. I stedet gjennomgår Ødipus en transformasjon gjennom erkjennelse av egen skyld, omvendelse og gjenoppstandelse gjennom Kristus som nonne i klosterfelleskapet.

Paradokser

Ødipus' avsluttende utstikking av egne øyne antydes bare indirekte gjennom en videoprojeksjon i det hvite tragedierommet. Her ser man Castellucci sprøyte tåregass

Seeren Tiresias (spilt av Bernardo Arias Porras) i *Ødipus der Tyrann*, regi: Romeo Castellucci. Schaubühne 2015. Foto:



i egne øyne og det ubehag det medfører. Og vi ser også i filmen at han får hjelp av en ambulansarbeider med vask og lindring av øynene. Filmene bryter fullstendig med den øvrige forestilling og er vanskelig å tolke. Men det kan ses som en samtidsrelatert kommentar til den tragiske tematikken, gjennom Castellucci selv og en henspilling til politiets håndtering av politiske demonstranter, slik vi kjenner det fra mange land de senere årene. Samtidig er det noe ironisk i dette, fordi det å utsettes for tåregass neppe kan likestilles med utstikking av egne øyne. Selv- og samtidsreferansene er del av Castelluccis dramaturgi, hvor det historiske, filosofiske, religiøse, samtidige og politiske motiv spiller sammen i en kompleks helhet med mange paradokser.

Gjennom hele forestillingen er det flere

små ironiske brudd. Og især forestillingens sluttblå kan oppfattes som en gedigen ironisk punktering av tragisk høytidelighet og patos. Sluttblået består av tre amorf levende klumper som puster, promper og mumler (ikke høyt, men rolig og dempet). Men er man romantisk og esoterisk innstilt, hvilket Castellucci uten tvil er, er det mulig i dette å se en indre forbindelse mellom det gamle (overleverte) og nåtidige. Menneskets streben etter å kjenne seg selv og bli sant menneskelig ligger både i antikk og kristen religiøsitet, det siste kanskje spesielt forstått gjennom antikk tenkning (gnosis). Og det er hva de tre klumper på scenen til slutt er uttrykk for: på tross av dypsindige myter og ritualer er mennesket ikke meget mer enn en uformelig klump, som innefra streber etter å uttrykke og bli seg selv.

Krigsbarn då som nu

(Göteborg): Anna Takanens avskedsföreställning som konstnärlig ledare för Göteborgs stadsteater, *Fosterlandet*, är en rik och publikomfamnande familjekrönika. Vi får följa ett finskt krigsbarn vars erfarenheter av exiltillvaro ger efterdynningar genom decennier.

AV BIRGITTA HAGLUND

Fosterlandet

Av Lucas Svensson. Regi: Anna Takanen, scenografi och kostym: Annika Nieminen Bromberg, mask: Pirjo Ristola och Elisabeth Wigander, ljus- och videodesign: Joonas Tikkanen, ljud: Tommy Carlsson, kompositör: Matti Ollikainen, dramaturg: Jerker Beckman och Linnea Stara. Göteborgs stadsteater i samarbete med Svenska teatern i Helsingfors, stora scen, urpremiär den 25 februari

På trappan in till Göteborgs stadsteater sitter en kvinna och tigger. En påminnelse om alla de människor som kommer till Sverige idag och behöver hjälp, på samma sätt som de finska krigsbarnen under andra världskriget – vilket Lucas Svenssons pjäs, och hela uppsättningen, så inklämmande skildrar. Både Takanen och Svensson har personliga kopplingar till, och erfarenheter av, den historia de berättar. Det känns. Här rymms patos och engagemang.

Fosterlandet är Anna Takanens avskedsuppsättning på Göteborgs stadsteater, som här samarbetar med Svenska teatern i Helsingfors, efter nio år som konstnärlig ledare för teatern. Det är en mäktig, gripande, stundtals också frustande rolig teaterupplevelse. Ett rikt epos på fyra och en halv timme som delvis växer ut till en hyllning till det finska tungsinnet, sisun och de soldater som stupade i kriget.

Idag har Takanen tagit över chefskapet för teaterverksamheten på Kulturhuset

Stadsteatern Stockholm. Som teaterchef har hon alltid värnat om det normkritiska, haft en tydlig genusmedvetenhet och velat arbeta för en inkluderande teater, vilket också ligger i en stadsteaters uppdrag. Dessa ambitioner känns tydligt av även i *Fosterlandet*, som handlar om ett av alla de uppemot åttiotusen finska krigsbarn som kom till Sverige under andra världskriget. En av uppsättningens många styrkor är att den lyfter fram både smärtan hos de finska föräldrar som fick lämna iväg sina barn, och glädjen hos de svenskar som fick ta emot barnen. Men också sorgen i att veta att dessa barn, som fosterföräldrarna lärde sig älska, en dag troligen skulle återvända till sina biologiska föräldrar. Dock inte alla. John (eller Juhani, som han hette som barn) är en av dem som blev kvar här i Sverige.

Minnena passerar revy

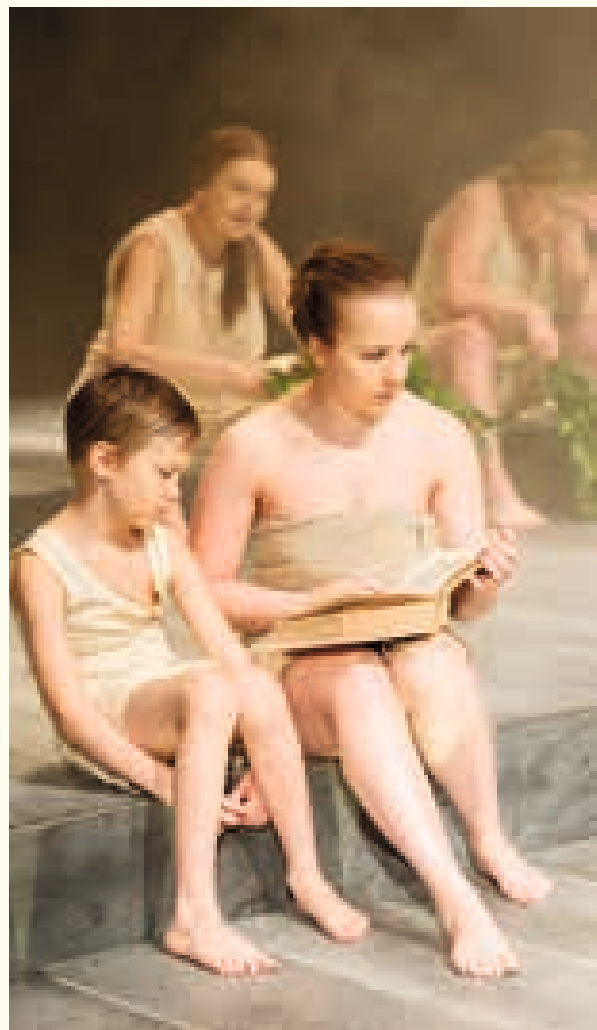
Birgitta Ulfsson slår an tonen redan från start och banar väg för ett antal starka, uppfriskande, frimodiga kvinnotolkningar på scen. Ulfsson spelar den åldrade Elin som ligger på dödsbädden i Helsingfors, snart jämgammal med sitt fosterland; nittio år. Hon står i en närmast telepatisk förbindelse med en ung kvinna i Göteborg, som visar sig vara Johns dotter – hennes barnbarn.

Berättelsen om John, som Ivar Wiklander gestaltar, är föreställningens huvudnav. Elin tittar tillbaka på sitt liv och återupplever det mest smärtsamma och skamfyllda en mamma kan göra – att vara tvungen att «överge» sitt barn. John var allvarligt sjuk, hon var fattig, ensamstående efter att hennes make hade stupat i kriget. Hon hade inget val. Med tiden kapslar hon in sin sorg, hårdnar.

Skildringen hoppar mellan tidsplanen: 40-talets krigshändelser och en nutid där vi möter den vuxna John. Liksom hans arga och ledsna dotter Lussa, spelad av Tanja

EN HYLLNING TILL DET FINSKA TUNGSINNET, SISUN OCH DE SOLDATER SOM STUPADE I KRIGET.

Eero Syrjänen, Stella Laine, Sue Lemström och Anna Bjelkerud i *Fosterlandet*. Göteborg Stadsteatern 2015. Foto: Ola Kjelbye



Lorentzon. Lussa är numer en uppmärksam författare. Hon fördjupar sig i familjens erfarenheter och skriver fram deras gemensamma arv. Ett slags metaberättelse i föreställningen. Hennes liv har präglats av pappans erfarenheter, även om han själv inte vill kännas vid sitt trauma. Men såren från hans barndom kommer att kasta långa skuggor in i Lussas liv.

Scenografins vridscen öppnar upp för snabba och smidiga förflyttningar i tid och rum. Trädstammar återkommer i scenbilden, som en påminnelse om det finska landskapet, träbastun, trägolvet på de gamla dansbanorna ... Nordiskt midsommarskimmer ackompanjerat av just bastubad, sprit och tango (två musiker ingår i föreställningen) ställs mot ett samtida, gråruggigt och regnigt Göteborg. Ibland flyter tidsplanen ihop, och rollerna betraktar sig själva och varandra genom tidslagen.

Övertygande ensemble

Birgitta Ulfsson har obetalbart brett i repliken och en härlig kärvhet, kombinerad med en påtaglig värme. Med utsökt timing och precision plockar hon fram den svarta humorn i pjäsen. Hennes tonträff är total. Tanja Lorentzon ger sin Lussa en stark och obändig energi, ofta med något som skaver inifrån. Ivar Wiklanders hantelyftande och charmiga John utstrålar värme, styrka, med smärtan bultande därunder. Scenerna där han talar med sin bror Antti, spelad av Thomas Backlund, i telefon, deras tysta humanden, trevanden efter orden, allt det osagda mellan dem, är mycket fint gestaltade. Överlag glänsar hela ensemblen.

Det finns ett rikt persongalleri runt dessa huvudgestalter, och flera minnesvärda scener. En är den då yrvärdet Aino, spelad av Stella Laine, enligt traditionen tar av sig naken på midsommarafton och springer tre varv runt byn, vrålandes att hon vill älska. En annan är mötet i föreningen Fosterlandet, där Johan Grys Lauri med hjälp av en bildprojektor småaffligt informerar om en kommande Finlandsresa, utan att säga mycket alls. En komisk höjdpunkt.

Scenen då den unga Elin, gestaltad av Alma Pöysti, ska föda, lyfter ordlöst fram ett systerskap. I en ömsint koreografi snurras hon runt av ett kvinno-kollektiv i olika åldrar, faller i deras famnar, stöttas, lutar sig mot dem ... innan de i en gemensam kraftansträngning trollar fram barnet ur hennes kjolar.

Anna Takanens regi är inbjudande och publikomfamnande. Ofta tar den lekfulla föreställningen ut svängarna, blir mustig och känslösam, utan att vara sentimental. Den genomsyras av en kärleksfull blick på människan.

Mot slutet får vi se stunden som allt kretsar kring – ögonblicket då lille John ska separeras från sitt barn-doms-hem. In på scenen kommer en skara barn i luggslitna kläder. Där står de och tittar rakt på oss, nakna i all sin utsatthet, i väntan på ett nytt hem. Det är omöjligt att värja sig.

Hanne Skille Reitan som doktor Stockmann og ensemble i *En folkefiende*, regi: Maren Bjørseth. Teater Ibsen 2015. Foto: Dag Jenssen



Hersketeknikker under lupen

(Skien): Doktor Stockmann er blitt kvinne. Det er ikke et utvendig grep.

AV LILLIAN BIKSET

En folkefiende

Av Henrik Ibsen. Regi: Maren E. Bjørseth. Dramaturg: Kristofer Blindheim Grønskag. Scenografi og kostymedesign: Marjolijn Brouwer. Lysdesign: Erik Spets Sandvik. Maske: Birgit Haugå. Teater Ibsen, 26. februar

Blir hersketeknikker synligere når den som er utsatt for dem er en ung kvinne og ikke en godt voksen mann? I Teater Ibsens versjon av *En folkefiende*, med Hanne Skille Reitan som idealistisk forsker og badelege, står Katrine Stockmann som eneste kvinne mot en maktblokk av menn. Maren Bjørseths regi etterlater ikke tvil om at de behandler henne nedlatende, undervurderer henne og latterliggjør henne. Her finnes heller ingen tvil om at hun forsøker å gjøre det beste ut av situasjonen, stadig mer fortvilt bevisst på å bevare sin egen integritet.

Hanne Skille Reitan framstiller sin doktor som energisk inntil det rastløse, velmenende godt inn i det naive, engasjert langt over i det emosjonelle. Alt dette er karakteristikk som meget vel også kan brukes om Ibsentekstens mannlige doktor. Men lyder de ikke likevel annerledes – kjønn, litt mer fordømmende, enda mer som en beskyldning om ustabilitet – når de beskriver en nyutdannet småbarnsmor? I den som svarer ja kan oppsetningen også vekke et interessant motspørsmål: Burde vi ikke høre hersketeknikker like klart når de rettes mot menn?

God språkflyt

Kristofer Blindheim Grønskags språklige moderniseringer flyter uanstrengt. Tilpasningene i teksten forsterker personinstruksjonens typetegning. «Katrine Stockmann, innestemme», sier Thomas, Katrines tålmodige lærer-tektemann, når kona blir for høylytt. All den tid ekteparet Stockmann er sent i 20-årene eller tidlig i 30-årene har de ingen voksen datter i oppsetningen, men foreldre er de. Forestillingen igjennom ligger de usette «tvillingene» i en barnevogn et stykke unna hovedhandlingen, som en diskret påminnelse om forsørgeransvaret. Thomas, som spilles av Torstein Bjørklund, framstår som et stabiliserende nærvær, en omsorgsperson som ikke er fullt så utadvendt som sin kone, men

som ikke mangler selvsikkerhet. I denne oppsetningen er det han som avviser å gjøre en oversettelse for byens avis, med begrunnelse at innholdet er tekst-reklame. Ekteparet deler holdninger, men har ulike kommunikasjonsstiler og ulikt temperament. Dette er den samme pardynamikken Ibsen skildret, bare med bytte av hvem av ektefellene som har hvilken personlighet og funksjon.

Hanne Skille Reitans Katrine Stockmann balanserer forsøk på å være en av gutta i gjengen – tydeligst i scenen der hun rapper brorens jakke og aper hans kroppsspråk, og i scenen der de slås som om de var barn – med temperamentsmarkører som ofte forbindes med kvinner: Når Stockmann hisser seg opp, lar Reitan stemmen skingre. Blankøyd ser hun ut til å kjempe mot gråten. Å si at dette er en feministisk versjon av stykket vil likevel være å trekke det for langt. Kjernetemaene er fortsatt Ibsens, hovedvekten på hans problemstillinger. Det handler om motsetningen mellom å ha rett og å få rett, skillet mellom substans som posering og reell substans. Noe av den ibsenske tvetydighet ved doktorsens motiver er dempet. Dramaturgien lar tvilen komme hovedpersonen til gode. Morten Kiil (John Emil Jørgensrud) er den av skikkelsene som framstår som mest av en karikatur, mens Peter Stockmanns selvhøytidelighet, tolket av Eldar Skar, er mer av den selvironisk forfengelige enn latterlig oppblåste typen. I denne versjonen er der noe barnaktig lekent, ikke riktig voksent, over begge søsknene Stockmann. Samtidig viser teksttilpasningene at Peter har en mer bevisst rolleforståelse enn Katrine. Han skiller mellom når han kan kalle henne «søstera mi» og når han bør si «mitt nære slektskap til den fungerende legen ved badet». Seg imellom henger de begge fortsatt fast i barndommens roller. Ingen av dem evner å skille sak og person.

I herregarderoben

Marjolijn Brouwers scenografi er flerbbruksfunksjonell, abstrahert og åpen, med elementer fra et offentlig bad. All handling skjer i samme rom, med

mindre visuelle justeringer. Under folkemøtet inkluderes tilskuerne i møtepublikummet ved at lyset i salen slås på. Thomas holder seg i bakgrunnen, nær barnevogna, mens resten av mennene – Jørgensrud nå som Billing – sitter prominent på rekke ved scenens sidekant.

Talen er både språklig og tematisk modernisert. Katrine Stockmann går fra å snakke om motsetninger mellom miljøhensyn og kommersialisme, «ideer vi vet ikke er forenlige med et bærekraftig samfunn», til provosert å angripe tilhørerne. På punktet der hun mister besinnelsen har Bjørseth & Grønscag lagt inn en sekvens uten parallell hos Ibsen, en som understreker preget av gutteklubb mellom Peter Stockmann, Hovstad og Aslaksen. Eldar Skar, Jan Øystein Wiig og Ola Otnes kler av seg skjortene. Førstnevnte går i dusjen – fortsatt i dressbukse og pensko (de siste med oransje designerkalosjer utenpå, en fiks og typeriktig kostymedetalj) mens de andre to, først i bare overkropper, siden i badekåper, vasser i badets vannkuler. Denne scenen gir assosiasjoner til herregarderoben, en arena Katrine Stockmann er naturlig avskåret fra.

Teater Ibsens Katrine Stockmann er faktisk også avskåret, ensom, idet hun i sluttscenen sier sitt «Det sterkeste mennesket i verden er det som står alene», i motsetning til det Ibsens doktor var da han sa det samme. Teater Ibsens versjon spilles uten støttespilleren Horster, uten datteren Petra, uten sønnene Morten og Eilif. Thomas har gått av scenen og etterlatt Katrine på egenhånd. «Jeg tør. Men ikke for enhver pris», har han sagt. Med det fjernes det virkelighetsfernt pompøse i doktorsens replikk. Ensomhetsfølelsen understrekes, og Katrine Stockmann framstår som et menneske med et noe klarere bilde av realitetene enn det originaltekstens Tomas har. Hun er faktisk alene. Oppsetningen har dessuten lagt inn et avsluttende tillegg, en antydning om at det verken er første eller siste gang Katrine Stockmann befinner seg uten støttespillere. I en tone av selvtrøst sier hun «jeg er det sterkeste mennesket i verden».

Folkefiende som underholdning

(Malmö): De ekstreme høyrekreftene truer demokratiet slik vi kjenner det. Teatre som vil oppdatere *En folkefiende* til aktuell politisk dramatik kan ikke lukke øynene for dette.

AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER

Folkets fiende (En folkefiende)

Av Henrik Ibsen. Oversettelse: Klas Östergren. Bearbeidelse og regi: Dritëro Kasapi. Scenografi/kostyme: Annika Nieminen Bromberg. Lys/videodesign: Tobias Stål. I rollene: Emil Almén, Cecilia Lindqvist, Hilda K. Ekengren, Fredrik Gunnarson, Li Brådhe, Mattias Linderöth, Johannes Wanselow, Lars-Göran Ragnarsson. Intiman, Malmö Stadsteater, 20. mars 2015

Alexander Mørk-Eidems *En folkefiende* i Stockholm i desember 2014 ble møtt med ovasjoner, og bare noen måneder senere plukker Malmö opp stafettspinnen med *Folkets fiende* i regi av Dritëro Kasapi. Mer forskjellige oppdateringer av klassikeren skal man nok få lete etter.

Mørk-Eidems er et veritabelt stormløp mot Ibsen som demonterer, dekonstruerer, og skaper et utrolig vitalt og nytt scenisk univers. Kasapis er en tradisjonell modernisering som, tross grep som at skuespillerne entrere scenen via salongen, eller sitter fullt synlige og venter på stikkord, holder seg trygt innenfor Ibsens eget univers, og med en demokratidebatt som lener seg minst tretti år tilbake fra vår egen samtid.

Overfladiske paralleller

På Intiman i Malmö er det *after work* med rosévin på den smale forscenen. En høygravid fru Katrine (Cecilie Lindqvist), er vertinne og tenårdsdatteren Petra (Hilda K. Ekengren), leder allsangen av Beatles' «Yellow Submarine» sammen med Folkebladets Billing (Johannes Winselow), i skjegg og jeansjakke.

Tidsmarkørene på plass. Her handler moderniseringen om å finne paralleller mellom stykkets og vår samtid, dvs. å signalisere «moderne» uten dermed å oppdatere karakteren. Folkebladets



redaktør Hovstad (Lars Göran Ragnarsson), er korrekt i dress med vest og smale buker, mens kollegaen i Stockholm, spilt av Andreas Kundler, er nevrotisk og nyskilt treningsnarkoman i sportsutstyr av siste mote.

Mørk-Eidem trekker karakterene ut i deres ytterste konsekvens, og gir skuespillerne et bredere register. Og i Stockholm har Folkebladet blitt gratisavis. I Malmø ikke er helt klart hvorvidt avisen fortsatt bruker bly-sats.

Hvem er doktor Stockmann?

Tolkningen av hovedpersonen og tilleggene i teksten illustrerer kanskje enklest forskjellene mellom de to produksjonene. Leif Andrées Leif Stockmann tramper inn, en trumpete figur i gymnastikksko som hensynsløst river ned det de andre har greidd å bygge opp. Og verre skal det bli!

Malmøs Emil Almén er høy og lys og velkledd i kasjmir, en kjærlig far og ektemann og god vert for sine venner. Han er en mann som til det siste tror at sannheten skal seire – og en virtuos Almén glatter så godt som helt over det naivt pompøse som det finnes spor av i Ibsen-figuren.

Tolkningen er verkstro nok. Moralen er et ganske tydelig premiss i stykket. Men en entydig sympatisk rollefigur gir skuespilleren

lite å arbeide med, og for tilskueren blir det vanskelig å distansere seg når den sympatiske doktoren leverer sine rabiante utfall i fjerde akt. Mørk-Eidem har derimot demontert hele moralbegrepet, og tilleggene i teksten bare forsterker dette.

I originalteksten har Stockmanns i ti lange år vært forvist til «en forskrekkelig avkrok langt nordpå». Ibsen sier ingenting om hvorfor. Kasapi legger til en replikkveksling mellom doktoren og broren Peter, kommune-pampen, som spilles med satanisk presisjon av Fredrik Gunnarsson. Han påstår at broren fikk sparken fra jobben som overlege under «skandaløse omständigheter». Doktoren protesterer: han ville avsløre misforhold! Ord står mot ord, men tillegget forsterker bildet av Stockmann som heltmodig og urettferdig straffet «whistleblower».

Mørk-Eidem har en helt annen forklaring: forvisningen var straffen for Stockmanns seksuelle overgrep på en fjortenårig jente. Dessuten har han mishandlet kona Katrine, og den vi ser på scenen er en motbydelig pedofil og koneplager og et større svin enn de prinsipløse opportunistene han så dypt forakter.

Debatten om demokratiet

En folkefiende kom ut 1882, to år før parla-

mentarismen ble innført i Norge. Da stykket hundre år senere, i 1970- og 80-åra, hadde sin forrige glansperiode, var demokratiet noe man tok for gitt, og det var snarere det økologiske perspektivet som lokket i stykket.

I dag er de ekstreme høyrekreftene på rasende framfart over hele Europa og truer demokratiet slik vi kjenner det. Teatre som vil oppdatere klassikeren til aktuell politisk dramatik kan ikke lukke øynene for dette.

Mørk-Eidem bruker skipskaptein Horster, en perifer figur hos Ibsen, til å sette disse krefte på scenen. Peter Eggers Peter Horster går fra å være nazist med smak for jern og blod, til velkjemmet Sverigedemokrat med plass i Riksdagen, samme prosess som SD filer på for tida, og med norske Frp som bevis på at metamorfosen kan lykkes.

I Malmø er Horsters rolle strøket. Det får så være, men oppsetningen apostroferer heller ikke på annen måte det mest brennende problemet i den aktuelle svenske politikken. Dermed havner demokratidebatten i en tid som ikke er vår egen, og forestillingen blir mest av alt ren underholdning.

Man har rett til å vente seg mer av en oppdatert klassiker enn at den setter moderne klær på skuespillerne. Men det er omtrent hva man gjør i Malmø.



Olivia Vinall (foran) i *The Hard Problem* av Tom Stoppard. The National Theatre 2015. Foto: Johan Persson.

Bevissthet og tilfeldigheter

(London): Tom Stoppards *The Hard Problem* er smart teater, men ikke fullt så smart som det utgir seg for å være.

AV LILLIAN BIKSET

The hard problem

Av Tom Stoppard. Regi: Nicholas Hytner. Scenografi: Bob Crowley. Lysdesign: Mark Henderson. Lyddesign: Paul Arditti. Musikalsk arrangement: Matthew Scott. The National Theatre, London, 28. januar 2015

Tom Stoppard har gjort seg avhengig av tilfeldigheter i *The Hard Problem*. Ved hver avgjørende vending møtes mennesker som en gang kjente hverandre, og som brått befinner seg på samme sted til samme tid. Det har gått mange år siden de sist hadde kontakt, men de kan fortsatt

løse – eller skape – problemer for hverandre. Plausibelt er det ikke, men diskusjonene er såpass interessante at det likevel fenger.

Nivålag

På sitt enkleste, mest grunnleggende nivå handler *The Hard Problem* om Hilary (Olivia Vinall), en ung psykolog som får drømmejobben på et prestisjetungt forskningsinstitutt. Her forskes det på bevissthet: Hva er bevissthet, hvordan fungerer bevissthet?

Dette er det vitenskapen kjenner som «the hard problem» (på norsk også kalt «det vanskelige spørsmålet»), og for Hilary og kollegene henger det sammen med andre, nesten like vanskelige spørsmål: Hva er moral? Hva er empati? Er godhet medfødt, og er det i så fall genetisk betinget? Eller er det et valg, og er man i så fall nødt til å begrunne det i kost-nytte-vurderinger? For Hilary, om ikke for resten av rollegalleriet, er enda et spørsmål en naturlig forlengelse av dette: Finnes Gud?

Forskerjobben lar disse problemstillingene, og flere beslektede, veves inn i Hilarys hverdagsdiskusjoner. Samtidig får publikum vite at hun som femtenåring fødte et barn hun adopterte bort. Tilskueren innser raskt, langt raskere enn Hilary, at adoptivfaren til-

feldigvis er forretningsmannen som eier instituttet hun nå arbeider for. I starten er det naturlig å tro at dette skal bli et hovedtema for handlingen, men slik går det ikke, for underveis konfronteres Hilary med en rekke andre problemer, i jobb og privatliv. Gjennom møter med ulike birollefigurer settes hennes integritet, tro og moralske samvittighet flere ganger på prøve. Disse situasjonene er gitt omtrent samme vekt og viktighet som adopsjonshistorien.

Forventning om uforstand

Tom Stoppard har flere ganger de siste årene beklaget seg over at teaterpublikum er blitt dummere, og at gjennomsnittstilskueren mangler kunnskap, referanser og innlevelsessevne. Kanskje har han tilpasset *The Hard Problem* – som er hans første stykke siden *Rock'n' Roll* i 2006 – til denne oppfatningen. Dets svakheter kan i alle fall forklares med en slik holdning. Personkonfliktene er ofte tabloid enkle, åpenbart konstruert for å vise motsetninger mellom idealisme og kynisme, kunnskapssug og kommersialisering. Flere av birollefigurene virker skapt ene og alene for å illustrere ulike ståsteder, og hendelsen i plottet ser ut til å være formet for å gi praktiske eksempler på de teoretiske spørsmålene i Hilarys forskning. Hvert teoretiske konsept og hver modell som diskuteres blir senere demonstrert gjennom dilemmaer i handlingen.

Også på detaljnivå har teksten et klumpete preg: Diskusjoner mellom ulike personer til ulike tider speiler hverandre litt for ofte og litt for pedagogisk. Dialogen varsler avsløringer, lenge før de faktisk finner sted. Enkeltreplikker har karakter av forelesning. Fremmedord og forskningskonsepter forklares med nedlatende tydelighet, som når Ursula (Lucy Robinson) sier «Teleological, sweet pea, having a purpose, nothing to do with the telly». Dette kommer altså i tillegg til alle de tilfeldige møtene. Strukturen er i det hele tatt forbløffende klossete, spesielt for en dramatiker av Stoppards kaliber, den mann som skrev *Arkadia* (*Arcadia*) og *Det helt store* (*The Real Thing*). Men så er da også handlingen underordnet den filosofiske diskusjonen, både den som pågår mellom rollefigurene og den som pågår i tilskuerens bevissthet. Den handler om moral som bevisst valg eller medfødt instinkt, om det å ønske

andre godt er et personlighetstrekk, en grunnholdning eller et situasjonsbetin- get alternativ. Den handler om hva som er riktig og etisk, og hvorfor nettopp det er det riktige og etiske. Denne diskusjo- nen ser ut til å være Stoppards hovedan- liggende, og den er der substans i.

Over handlingen

Det er temperament i Nicholas Hytners iscenesettelse. Gleden ved å argumen- tere, intellektuell lidenskap og identi- fikasjon mellom selvbilde og ståsted formidles med smittende engasjement. Hytners personinstruksjon gjør sympa- tier og antipatier levende, og utdyper noen av forholdene mellom rollefigurer. For eksempel vises Hilarys voksende forståelse for assistenten Bo ved måten Vinall opptrer stadig mer oppmerksomt mot Vera Chok, mens mellomlederen Leos forelskelse i Olivia framgår i Jonat- han Coys hengivne spill. Forbindelsen mellom Hilary og datteren Cathy (en rol- le som går på omgang mellom Hayley Canham, Daisy Jacob og Eloise Webb) blir tidlig gjort tydelig, fordi Cathy er tildelt særegne fysiske gester hun de- ler med sin fødemor.

Hilary selv spilles med vital nysgjer- righet. Olivia Vinall virker livlig, ener- gisk og ivrig, ustanselig i bevegelse. Så ekspressivt er hennes kroppsspråk og mimikk at det ikke finnes tvil om at hun lyver når hun lyver.

Bob Crowley er scenograf, og på scenegulvet flyttes ulike møbelsett inn og ut, miljøskifter i funksjonell form. Handlingen flytter seg mellom Hilarys hybel og senere leilighet, fors- kningsinstituttets lobby, Hilarys kon- tor, toppsjefens kjøkken og et hotell- rom i Venezia. Over scenen svever en lysinstallasjon som kunne vært utstilt som selvstendig kunstverk. Den ligner en vitenskapelig modell av hjernen, opplyst i varierende farger i de ulike scenene i stykket. Hevet over handlin- gen er det denne som oppleves som forestillingens «egentlige» scenografi, på samme måte som diskusjonen i, bak og over stykket – også den, hevet over handlingen – oppleves som det «egentlige» formålet med teksten.



Who Cares, i regi av Debbie Hannan, Lucy Morrison og Hamish Pirie. Royal Court Theatre 2015. Foto: Tristram Kenton

De utflytende valgs teater

(London): Skal en skape godt verbatimteater, må en beherske kunsten å velge.

AV LILLIAN BIKSET

Who Cares

Av Michael Wynne. Regi: Debbie Hannan, Lucy Morrison, Hamish Pirie. Regiassistent: Roy Alexander Weise. Scenografi og kostymedesign: Andrew D. Edwards. Lysdesign: Natasha Chivers. Komposisjon og lyddesign: Daniel Krass. Royal Court Theatre, London, 10. april 2015.

Det britiske helsevesenet, NHS eller National Health Service, er en av verdens største arbeidsplasser. Rundt 1,6 millioner mennesker arbeider i systemet. Ingen brite går gjennom livet uten å forholde seg til det. Her gjennomleveres kriser. Her får mennesker vite om de skal dø eller leve. Her burde det altså finnes rike muligheter for dramatiske situasjoner – kanskje særlig i verbatimteaterform. Her burde det også finnes grunnlag for engasjert debatt.

Ordrett

Verbatimteater er dokumentarisk teater der tekst er satt sammen av ordrette sitater fra reelle mennesker. Dramatikernes arbeidsmetoder ligner journalisters: De intervjuer kilder, de velger utsagn, de samler opplysninger, synspunkter og eksempler. Forhåpentlig sjekker de også om fakta er korrekte. Michael Wynne sanket materiale til *Who Cares* over en periode på halvannet år og redigerte tekst til like før premieren, få uker før det britiske valget. Det har nok bidratt til å gjøre teksten så systemorientert som den er. Faktaopplysninger og meninger er prioritert framfor enkelterfaringer og opplevelser. Mye handler om New Public Managements dokumentasjonskrav og rutiner, om kostnadsstyring og kontroll av arbeidstakere, om stress og interpolitikk, og om holdninger til pasienten som forbruker. *Who Cares* er mer opptatt av den ansattes ståsted enn pasien- tens. Tittelen, uten spørsmålsteget, spør ikke hvem som bryr seg, men handler om dem som bryr seg.

For en norsk tilskuer er de fleste beskrivel- sene gjenkjennelige fra pengebruk-diskusjo- ner fra det norske helsevesenet, men om det britiske systemet er bedre eller verre stilt enn det norske er uklart. Meningsutsagn settes opp mot hverandre, men hvem som gir det

riktigste bildet framgår ikke. Kanskje var det derfor debatten uteble i etterkant av teaterforestillingen. De britiske anmelderne var mer opptatt av formvalg enn av innhold, og bred debatt i offentligheten vakte *Who Cares* ikke.

Felleserfaringer

Uteblitt debatt kan også henge sammen med tonen i teksten. Tilnærmingen er pedagogisk, opplysende og beskrivende, med mange potensielle «det visste jeg ikke»-øyeblikk. Samtidig er utsagnene oftest upersonlig generaliserende. En kan undre seg om Wynne er kommet sine kilder nær nok, om spørsmålene har vært for vage, og om han har nøyd seg med å lytte til mer overfladiske oppsummeringer. Trolig har målet vært å vise det allmenne, men i ønsket om å beskrive felleserfaringer, er litt for mange av de særpregede detaljene utelatt, de som kunne ha gjort varig inntrykk på publikum og samtidig gitt teksten utvikling og oppsetningen aktivitet. I den form det har, minner *Who Cares* om en avisreportasje der faktaboksene har tatt overhånd og casene ikke gis plass til å framheve det unike i hver historie.

I hovedsak er rollegalleriet funksjoner, mer enn personer. Alle utsagn har et budskap, alle argumenter møtes med motargumenter. Noen få historier er gitt litt mer rom enn andre, alle fortalt som oppsummeringer i etterkant av faktiske hendelser. De tilhører den yrkes stolte sykepleieren Marjorie (Eileen O'Brien), som selv blir pasient og må leve med etterskader, aktivisten Julie Bailey (Elizabeth Berrington), som bruker all sin tid på pasientrettigheter etter å ha mistet sin mor, og legen Jonathon (Philip Ardeti), som vurderer egne symptomer og legger ut på fottur med blindtarmbetennelse. Av disse er Marjorie det nærmeste *Who Cares* kommer en gjennomgående figur. Hun er også den eneste med tilstrekkelig kompleksitet til å kunne kalles et personportrett. I hennes historie finnes spor av et mulig gjennomgangstema: Tillit til at systemet fungerer, tap av den samme tilliten. Dette følges opp

som deltema i noen andre sekvenser, men ikke nok til å bli et hovedtema.

Struktur

Valget av vandreteater som form kan ikke skjule mangelen på bevegelse i teksten. Men det inviterer tilskueren til å identifisere seg med staben, på vei mellom oppgaver. Det er også med på å understreke omfanget av tematikken og uoversiktligheten i systemet, og kan gi assosiasjoner til en typisk pasienterfaring: Følelsen av å mangle kontroll. Også dette finnes som deltema i spredte scener stykket igjennom, også dette kunne vært utviklet til mer av en overbygning.

De ulike stasjonene, med blant annet venterom, legekontorer, ambulansetkjøringsssmug, operasjonssal, sengepost, pauseromterrasse og et hjemlig utseende soverom, er spredd over flere av Royal Courts bygninger. Utformingen (Andrew D. Edwards) ligner offisiell sykehusarkitektur og gir et dokumentarnært preg. Publikum er inndelt i grupper, og opplever ulike sekvenser i ulik rekkefølge. Felles er innledningen – en faktatett sekvens på legevaktens venterom – og sluttscenene – en faktatett privatiseringsdiskusjon ilagt musikk, pluss slutten av Marjories fortelling. I denne siste delen framføres teksten i kombinasjon med aktiviteter som ikke har med helsestell å gjøre: Skuespillere spiller golf og danser, mens de snakker om pengebruk, prioriteringer og inflasjon. En strengekvartett spiller Beethoven, mens en lege argumenterer for at helsevesenet er som en musikalsk gruppe der hver yrkesgruppe har sitt instrument. Om disse virkemidlene er ment som forsøk på å tilslore at *Who Cares* er «tell, don't show»-teater, er det feilslått. Aldri er det så synlig at konkurrerende polemikk er hovedhensikten med forestillingen som her. Tre regissører har delt ansvaret for forestillingen, Debbie Hannan, Lucy Morrison og Hamish Pirie. Forestillingens problemer skyldes neppe arbeidsdelingen dem imellom, men at teksten i sin iver etter å dokumentere det allmenne glemmer betydningen av det spesifikke.

Frodig og sympatisk

(Halden): *The Grand Parade (of the 20th Century)* med det amerikanske teaterkompaniet Double Edge Theatre er både solid og spektakulær, og den står som en hyllest til fantasien og kjernesunne verdier – holder det?

AV ELIN LINDBERG

The Grand Parade (of the 20th Century)

Regi: Stacy Klein. Double Edge Theatre 2013. Med ensemblet: Carlos Uriona, Matthew Glassman, Jeremy Louise Eaton, Adam Bright, Hayley Brown, Hannah Jarrell, Milena Debova. Brygga Kultursal, Halden, 12. juni 2015

Double Edge Theatre startet sin virksomhet i Boston i 1982. I 1994 flyttet kompaniet til en gård i Ashfield i Massachusetts. Her bor og arbeider kompaniet. De underviser i skuespillerarbeid, de inviterer andre kunstnere til å bo og arbeide hos seg i perioder, de dyrker jorda, arbeider mot lokalbefolkningen og de produserer forestillinger.

Skuespillerarbeidet er viktig for gruppa. Grunnleggeren og kunstnerisk leder for gruppa, Stacy Klein, har selv vært elev hos den legendariske Rena Mirecka som var en del av Jerzy Grotowskis kompani. Skuespillertrening er en grunnstein i det kunstneriske arbeidet til Double Edge. Fysisk og vokal skuespillertrening, improvisasjon og etyder, er klassiske arbeidsmetoder for den gruppeteatertradisjonen Double Edge hører til.

Double Edge arbeider i forhold til lokalmiljøet sitt i Ashfield og ser på seg selv som en integrert del av lokalsamfunnet. I kompaniets arbeid med stedsspesifikke prosjekter er det viktig for dem å jobbe seg inn i og bli godt kjent med aktuelle spillestedene, der de også jobber med lokale aktører – slik i som i forestillingene *The Odyssey* og *Shahrazad* som kompaniet nylig viste på festningen i Halden.

The Grand Parade (of the 20th Century)

Dette arbeidet er en del av «The Chagall Cycle» som er en rekke forestillinger inspirert av Marc Chagalls kunst. Skuespillerne har valgt ut elemen-

ter de vil jobbe med i samarbeid med regissøren Stacy Klein som igjen har komponert forestillinga sammen med gruppas musikere og scenograf. Chagalls kunst blir brukt til å fortelle historien om det tjuende århundre. Hva slags historie er det egentlig Double Edge forteller? En fare når man vil fortelle en så kompleks og omfattende historie som dette, er at det lett kan bli en smule overflattisk. Begivenhetene passerer revy uten at vi kommer under huden på enkeltskjebner eller spesifikke hendelser.

Forestillinga er svært godt komponert – både visuelt og musikalsk. Skuespillerarbeidet er supert. Skuespillerne er på scenen stort sett hele tiden, skiftene er sømløse og av og til ganske overraskende. Alt foregår i en organisk flyt. Aktørene er så glade, sympatiske og kjernesunne at det nesten blir for mye av det gode.

Musikalsk flyt

Skuespillerne danser seg inn i det tjuende århundret i valsetakt. Scenebildet er rikholdig. Inspirasjonen fra Chagalls tivoliscener er tydelig. Noen av aktørene har Chagallinspirerte masker – blå hest, hund og papegøye. Scenebildet er fylt fra gulv til tak. Handlinger foregår i lufta, i husker, tissue og i hengende geometrisk formede strukturer, samtidig som det danses og ageres på gulvet. Scenebildet oppleves allikevel aldri som kaotisk. Den sceniske dramaturgien fungerer godt.

Krigene i det tjuende århundre får stor plass. Ensemblets glade dans rundt fin-desiciele og i *the roaring twenties* brytes opp av tema fra verdenskrigene. Bildene blir elegante. De vokale klagesangene er presist og fint framført, men kompaniet har en lang historie å fortelle – vi får ikke så mye tid og rom til virkelig å gå inn i de historiske realitetene. Tiden passerer revy. På femtitallet dukker tv, reklame og fancy husmødre opp. Gladsangen «Duck and cover» som forteller hva du skal gjøre under et atombombeangrep, skaper et effektivt innblikk i 1950-tallsmentaliteten. Samtidig gjøres hunden Laika klar til å bli sendt ut i verdensrommet.

Minnebok

The Grand Parade (of the 20th Century) fungerer som en slags minnebok med sine bilder fra det tjuende århundres historie sett fra et



vestlig perspektiv. Det er også lagt til lokale tilpasninger som for eksempel kong Haakons radiotale fra England under 2. verdenskrig. Det danses og ageres i en organisk flyt. Bilde avløser bilde på sømløst vis. Det er fine dramaturgiske kurver med plass til hvile mellom mer intense partier. Et minneverdig bilde er en liten nazist som tar seg fram balanserende på en stor blå ball – den henter litt til Charlie Chaplin-filmen *Diktatoren*. Bilder avløser bilder. John Kennedy og Martin Luther King dør. Vietnam-krigen og ungdomsopprør. Rocken fødes. Beatles lever sitt liv. Også discoen får sin plass i forestillinga før den blir drept av punken. Aids-epidemien representerer 80-tallet ved siden av Jane Fonda og joggebølger før muren faller og David Bowie synger «We could all be heroes». Forsøket på fredsmekling i Midtøsten med Oslo-avtalen, blir presentert med et lydutsnitt på norsk. Skolemassakre får sin plass i skildringa av 90-tallet før tusenårsskiftet er en realitet.

Fortellingene om historien

Det er en demokratisk verdi at det finnes et utall versjoner av historien. Det levde

livet kan som kjent ikke gjenskapes i et éntil-én-forhold. Vi har i det siste kanskje blitt vant til sterkt individfokuserte historiefortellinger. De daglige fortellingene vi mottar i hopetall på sosiale media er en del av dette. Dokumentar-teater-forestillingene med sin bruk av aktører som har vært direkte knyttet til de aktuelle temaene forestillingene har tatt opp, har også påvirket vårt syn på historiefortelling. Fungerer måten Double Edge forteller det tjuende århundres historie? Ja, jeg mener den gjør det. Vi rystes ikke av forestillinga, den forteller oss kanskje ikke noe revolusjonerende nytt, men den minner oss på hvor viktig det er nettopp å fortelle mange historier om det som kan oppleves som den samme historien. Nettopp dette blikket til en tredve år gammel teatergruppe fra Massachusetts er viktig i den store sammenhengen. Double Edge dyrker det kollektive i *The Grand Parade (of the 20th Century)*, karakterene er uten navn, de framstår som typer. Nettopp det kollektive blikket som står i kontrast til det ellers ganske så individfokuserede vi til daglig oversvømmes av, er det viktig å bli minnet på.

Samuel Valentine (Romeo) og Cassie Layton (Juliet) i *Romeo and Juliet*. Regi: Dominic Dromgoole og Tim Hoare. Foto: Helena Misclosia.



Jordnær og himmelvendt

Globe som begeistret og trofast gjest på Akershus.

AV OLA B. JOHANNESSEN

Romeo and Juliet

Av William Shakespeare. Regi: Dominic Dromgoole og Tim Hoare. Design: Andrew D. Edwards. Produsert av Shakespeares Globe, London. Gjestespill Akershus festning, Oslo 13. juni 2015

Det er fjerde gang Shakespeares Globe fra London gjestespiller i borggården på Akershus slott i Oslo. Tidligere har de vist *Comedy of Errors*, *Hamlet* og *A Midsummer Nights Dream*, og

ifølge ensemblemedlemmer er Akershus blitt ett av deres favorittspillesteder. Dette skyldes nok først og fremst det lukkede rommet, de monumentale steinveggene som gir en så god akustikk, i hvert fall når det er relativt vindstille. Og det har det vært hver gang jeg har sett en forestilling her. The Globe turnerer aldri med lydforsterkning, skuespillere, sangere og musikere arbeider rent akustisk. Dessuten ser det ut som alle aktører synger og behersker et musikkinstrument, iallfall denne gang, med Shakespeares aller første store suksess, fortellingen om de to unge elskende i Verona: *Romeo and Juliet*.

Og det er ingen tvil om at vi skal tilbringe kvelden i Italia. Det lyst, og nesten moderne sommerklede, ensemblet synger og musiserer til en vill og munter folkeviseklingende overtyre, som etter hvert utvikler seg til et drabelig lørdagskveld-slagsmål. Unge tatoverte bein og overkropper tørner sammen i et morsomt koreografert kaos, det er et el-

levilt gjengslagsmål hertugen av Verona bryter inn i. Familiene Capulet og Montague får kraftig refs, og så er vi i gang.

Klok friluftsdramaturgi

Det er godt å sitte i borggården og se på den grovt tilhuggede sceneoppbyggingen. Vi blir minnet om at teaterforestillinger på Shakespeares tid nesten alltid var en teatertrupp som ankom et sted, rigget opp utstyret sitt på en gårds plass eller i et vertshus, spilte, og så dro videre til neste by. En direkte og inkluderende spillestil var absolutt nødvendig, publikum må vinnes med én gang, her nytter det ikke med lange oppvarminger. Så også her i borggården.

Deler av prologen er bygget inn i slagsmålet, og flere av skuespillers forholdsvis lange og tekstrike scener er dramaturgisk delt opp og flettet i hverandre, slik at man stadig må forholde seg til nye konstallasjoner. Et klokt grep for friluftsteater, som jo alltid konkurrerer med meteorologiske, for ikke å si ornitologiske forhold! Instruktør og Globe-teatersjef Dominic Dromgoole og medinstruktør Tim Hoare har gjort flere kloke grep. De lar et ensemble på åtte personer spille de i alt tyve navngitte karakterene på Shakespeares rolleliste. Ved hjelp av et kappebytte, en rekvisitt eller en ny hatt, i tillegg til ny tekst, skapes det full aksept for nye personer. Det grunnleggende teatrale i spillestilen tjener også til å «dekke over» at det av og til har gått litt fort i svingene for dramatikerne, for eksempel forsvinner Romeos beste venn, Benvolio, fra stykket, men her får han munkekappe på, og viderefører derfor den gode, hjelpende funksjonen, som broder Lorenzo.

Det klokeste grepet er nok i valget av de to hovedpersonene, Romeo Montague og Juliet Capulet, de eneste i ensemblet som ikke spiller flere roller. Rødhårede Samuel Valentine og mørkhårede Cassie Layton kommer direkte fra utdannelsen ved Royal Academy of Dramatic Art, og gir oss straks gode bilder av lengtende tenåringer. Klassisk skolert som de er, former de Shakespeares blankvers «trippingly on the tongue», slik Hamlet oppfordrer sine skuespillere til. Den berømte balkongscenen er den eneste som spilles i full lengde, uten flettedramaturgiske avbrudd. Her gir instruktøren de to unge og oss tilskuere tid. De nyforelskede – til å se og

oppdage hverandre, og vi til å se og oppleve prosessen de gjennomlever, helt til ekte-skapsløftet og Juliets: «And all my fortunes at thy foot I'll lay/And follow thee my lord throughout the world». En effektiv rytmisk kontrast til guttegjengens testosteronfylte gatecrashing på Capulets fest, og Tybalts raseri og forvirringen etterpå. Denne balkongscenen er den enkleste, naturligste og mest gripende jeg noen gang har sett.

Neste dag blir de viet i all hemmelighet hos Lorenzo, og ammen lover å hjelpe Romeo til bryllupsnatt i Juliets sovekammer. Men samme ettermiddag skjer det noe fatalt. En gatekrangel oppstår, Tybalt vil hevne gatecrashingen og slåss med Mercutio og Romeo, og det får tragiske følger.

Designernikk til renessansen

Som nevnt spilles det i enkle, nesten moderne sommerklær, man slåss på bare nevene, men med festklærne til Capulets party hilser designer Andrew Edwards lett og elegant til Shakespearetiden. Kveldens intenst fysiske Mercutio trekker på seg et overdådig renessanse-erme, men bare ett, hans rikt tatoverte katekropp skal fortsatt få glitre på festen. Men nå, her på gaten, når Tybalt oppsøker Montague-guttene, ser vi våpen for første gang. Renaissanceens kord og dolk brukes med største selvfølgelighet i en briljant kampscene.

Tybalt dreper Mercutio, Romeo dreper Tybalt, men Mercutio-kroppen dukker opp igjen i hertugens gyldne kappe, og landsforviser den ulykkelige og hemmelig nygifte Romeo. Oppvåkningen etter bryllupsnatten i Juliets sovekammer før den landsforviste må dra, det nygifte ekteparets ømme krangel om hvorvidt det er lerken eller nattergalen de hører, spilles med mørk undertone. Og i selve avskjeden er det som om Juliet aner at dette var hennes liv, da hun ser Romeo fra balkongen nede i haven: «as in a grave». Juliets bekymrede far Capulet har imidlertid lovet å gi sin gifteferdige datter til den rike slektningen Paris, og proklamerer bryllup allerede i morgen. Julie får panikk, og ved hjelp av en drikk hun får av Lorenzo ligger hun som død da ammen finner henne på bryllupsmorgen.

Lorenzo har lovet å informere Romeo om den dristige planen, slik at han kan hente sin oppvåknete hustru i gravkammeret.

Men brevet når ikke frem til eksilet i Mantua. Romeo får derimot besøk av sin trofaste tjener Balthazar, og han forteller at Juliet er død og gravlagt i Capulets mausoleum. Han bestemmer seg øyeblikkelig for å dø hos henne, kjøper en dødelig gift og tar av sted til Verona. Utenfor mausoleet møter han den sørgende Paris, det blir kårdekamp igjen og Romeo dreper ham. Overbevist om at det er den døde Juliet han finner i gavkammeret, drikker han giften for å forenes med henne i dødsriket. Da Juliet så våkner og finner ham død, med den tomme giftflasken ved siden av, tar hun sitt liv med Romeos dolk.

Etter alle disse dødsfall og forviklinger,

som oppleves som sanne og medrivende, følger en ekte Globe-finale. All sorg, og medlidende tårer i borggården forvandles til smil, latter og ekte glede ved hjelp av dyktig teaterhåndverk og stort engasjement: De sørgende familiene Capulet og Montague, som har mistet sine eneste barn, rekker hverandre forsiktig hendene over likene. Hendene fortsetter ned til båren og møter de dodes for oppgående, og varsomt reises aktørene opp til en voksende, syngende og dansende hyllest til livet, leken, Shakespeare og kjærligheten.

Applausen var overveldende og entydig: Velkommen tilbake, kjære Globe!

Christian Ruud Kallum (prins Leonce) og Preben Hodneland (Kongen), i *Leonce og Lena*, regi: Johannes Holmen Dahl. Trøndelag teater 2015. Foto: Signe Fuglestad Luksengard



Store spørsmål – leken form

(Trondheim): Büchners rotløse ungdom i leken form på Trøndelag teater.

AV THERESE BJØRNEBOE

Leonce og Lena

Av Georg Büchner. Oversatt av Trond Winje. Regi: Johannes Holmen Dahl. Scenografi: Katja Ebbel Frederiksen. Trøndelag teater, Studioscenen, 24. april

Hvorfor er det så vanskelig å sette opp Büchner? Woyzeck ble senest oppført på Det Norske Teatret i fjor, men i Tom Waitts' musikal-versjon, som etter mitt syn er for maniert og mer «Waitts» enn Büchner. Michael Thalheimers oppsetning på Dramaten (2013) er en av de beste jeg har sett, ikke minst fordi Thalheimer er en fantastisk skuespiller-regissør. Men han har også en tendens til å skru til, som når han lot Woyzeck utvikle seg til å bli en drapsmaskin. Bruddet med den tradisjonelle fremstillingen av Woyzeck som offer, går imidlertid i hvert fall tilbake til Heiner Müller, som sammenliknet Woyzeck med mannen som utførte drapet på Rosa Luxemburg, og gjorde ham til et bilde på den uteblitte tyske revo-

lusjonen. Sjeldnere spilt blir *Dantons død*, om den franske revolusjonen, og *Leonce og Lena*, Büchners eneste lystspill. Jeg har bare sett én norsk oppsetning før, men den var så fri at det knapt var en eneste Büchner-linje igjen (Sebastian Hartmann, Nationaltheatret).

Forvekslingskomedie

I programmet til Trøndelag teater kalles *Leonce og Lena* «en bagatell», og det er sant nok, for handlingen er «venstrehandsaktig» tullete og usannsynlig. Stykket er mer eller mindre skåret over samme lest som komediene til Shakespeare, der adelig, eller kongelig ungdom flykter fra hoff og foreldre, for å unngå tvangsekteskap. Men det er et 'tragisk moment' i Büchners forvekslingskomedie, for på flukt fra ekteskapsinngåelsene møtes prinsen og prinsessen – og forelsker seg momentant, men uten å være klar over hvem den andre er (dvs. den de har flyktet fra). På slutten av stykket oppklares misforståelsene, men først etter at de er viet i forkledning som to «automater». Når deres rette identitet kommer for dagen, blir brudeparet like overrasket som kongen. Stykkets enkle moral om at like barn leker best, kan fra Büchners side muligens være ment som et forsøk på å kamuflere samfunnskritikken, men rommer også en dyp ironi.

I *Leonce og Lena* snur Büchner de konvensjonelle sjangerinndelingene på hodet på en tilsvarende måte som i *Woyzeck*, hvor han gjorde en fattiglus til hovedperson i en tragedie. Her gjør han adel og overklasse til figurer i

en komedie. Kongen av Popo fremstår som en «klassisk konge», i betydningen åndsfattig eller imbesil. I første scene har han knyttet en knute på lommestørkleet, fordi det er noe han må huske. Han kommer ikke på hva det er, før det endelig går opp for ham at det er «folket».

Leonce er en slags hamlet-figur, som lider av kjedsomhet, og i begynnelsen av stykket gjør han det brutalt slutt med sin elskerinne. Som prins representerer han naturligvis et bestemt samfunnsjikt, men det

er samtidig fristende å tro at Büchner la noe av seg selv inn i ham. Replikkene er perlerad: «folk forelsker, forlover og formerer seg av kjedsomhet», og ikke nok med det, de gjør det «med gravalvorlige ansikter, uten å vite hvorfor!» «La oss bli nyttige medlemmer av det menneskelige samfunnet,» sier Valerio, «Da søker jeg heller avskjed som menneske,» svarer prinsen. «La oss gå til helvete,» foreslår Valerio. «Akk, helvete er der bare for kontrastens skyld, for at vi skal begripe at himmelen i bunn og grunn har noe for seg.»

Stykket inneholder raske sprang i tid og rom, som skaper en følelse av at det er noe kunstig ved livsbetingelsene. Som språkkunstner gestalter Büchner en helt egen verden. Lystspillformen gir anledning til både samfunns- og konvensjonskritikk, samtidig som flere av temaene i stykket er like aktuelle i vår tid – som forholdet mellom drift og ånd, jeg'ets autonomi, det sosiale rollespillet, og mulighetsbetingelsene for opprør og revolusjon.

Blir til mens den går

På Trøndelag teater unngår Johannes Holmen Dahl fristelsen til å lage en parodi på et forkvaklet regime og kongedømme. Noe

som lett kan føre til at stykket lukkes inne i en forgangen historisk epoke. Da jeg så *Leonce und Lena* i Robert Wilsons regi på Berliner Ensemble, med bl.a. Nina Hoss som prinsessen, var kostymer og parykker i en fortegnet og forstørret rokokkostil, mens nyskreven

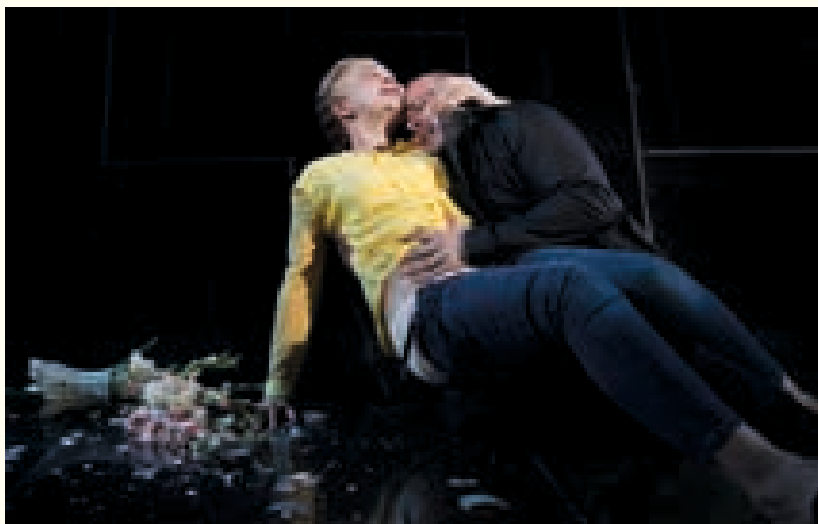
musikk trakk i retning kitsch-operette. Stykket har naturligvis også blitt aktualisert i røffere form – der Wilsons var langtrukken, var Thalheimers oppsetning på Deutsches Theater i Berlin en fortettet og brutal versjon om dekadent og nihilistisk ungdom.

På Trøndelag teater er kongen (Preben Hodneland) en smørsanger, som stadig stiller seg opp ved mikrofonstativet og griper inn i handlingen med karaokeaktige sangnumre. Slik kan man få inntrykk av at den herskende kulturen er kultur i vater, sam-

tidig som det støtter opp under Leonces replikk om at hodet hans er «en tom dansesal». Stykket kan tolkes som en kritikk av romantisk genidyrkelse, og slaraffenlandet Valerio og Leonce drømmer om – hvor den som «har træler i hendene vil bli umyndiggjort, og den som arbeider seg syk, er å anse som en kriminell» – vitner naturligvis om dekadanse. Det gjelder likevel å beholde spenningen mellom det politiske og melankolske eller «søvndrukne» ved atmosfæren. Når prins Leonce (Christian Ruud Kallum) og tjeneren Valerio (Karl-Vidar Lende) flykter, rømmer de fra et forsteinet regime og en automatisert tilværelse.

Leonce og Lena er Johannes Dahls diplomoppgave på regilinje på KhiO, og flertallet blant de medvirkende er avgangsstudenter fra skuespillerlinjen. Fra de kommer inn, leser rollefortegnelsen høyt og fordeler rollene, får man følelsen av at forestillingen skapes i rommet, rett foran øynene på oss. Uten dekor som illuderer et avgsrenset sted og rom, verken ved hoffet eller i de senere skogscenene. Det er som om forestillingen blir til mens den går; som med reisen i stykket. Johannes Dahl lykkes i å skape en verden med helt egne lover – og det er kanskje ved kjernen av hva en Büchner oppsetning bør gjøre?

Et viktig element er at skuespillerne gis lov til å bryte fiksjonskontrakten, når de ved flere anledninger fniser og ler av hverandre, som seg selv, ikke som rollefigurene. Det oppstår også til stadighet glipp mellom «flat» replikkføring og den språklige *schwungen*, som gir plass til egentyngden i teksten. Blant skuespillerne må Henriette Marø fremheves, ikke minst i dobbeltrollen som de to politikonstablene i skogen. For en komiker! Men tristheten lurer like under overflaten også hos henne. Scenografien til Katja Ebbel Frederiksen består av anatomimodeller eller utstillingsdukker, med en reptilaktig discokule-hud, som bl.a. kan forstås som et nikk til hedonismen og konformiteten i samtiden. Og relativt til samtidskritikken, er det et avgjort pluss at ensemblet er ungt. Ja, det kler Büchners stykke så godt at man fristes til å si at det burde danne norm. For autoritetsopprøret til de unge får en dobbelt bunn når det ikke fins noen myndighetspersoner på scenen som er eldre enn dem.



Ane Skumsvoll og André Søfteland i Arne Lygres *Ingenting av meg*, regi: Kamilla Bach Mortensen. DNS 2015. Foto: DNS

Et postdramatisk paradoks

(Bergen): Arne Lygre på Den Nationale Scene i et regigrep som ikke treffer helt.

AV KNUT OVE ARNTZEN

Ingenting av meg

Av Arne Lygre. Regi: Kamilla Bach Mortensen. Scenograf og kostymedesign: Sir Grand Lear. Lysdesigner: Arne Kambestad. Dramaturg Solrun Toft. Den Nationale Scene, Teaterkjelleren, Bergen 18. juni 2015

Arne Lygre kommer fra Bergen, hvor han aldri før har vært spilt. Men etter at Lygre fikk Ibsen-prisen i 2013, med den begrunnelsen at han bruker ulike fortellerperspektiver i forhold til å iscenesette egen identitet med en suggererende form, var det betimelig med en oppsetning på DNS. Det hører med til resepsjonshistorien at Arne Lygre er satt opp i Paris av Claude Régy, med *Homme sans but* (*Mann uten hensikt*) i 2007 (se nr. 2/ 2008, red. anm). Lygre er altså vel etablert som en betydningsfull dramatiker med stykker som er mye spilt både i Norge, Skandinavia og Europa.

Ingenting av meg hadde urpremiere i

Stockholm våren 2014 på Kulturhuset Stadsteatern. Da sendte den engelske avisen *The Guardian* en kritiker som skrev en meget god anmeldelse. Norgespremieren var på Det Norske Teatret i Oslo høsten 2014, og nå har stykket altså fått sin oppsetning på Den Nationale Scene, i regi av danske Kamilla Bach Mortensen. Stykket er en studie i menneskelige relasjoner, holdt i en knapp og minimalistisk stil, med korthugde replikker og dialoger og monologer som flyter over i hverandre.

Det er et lingvistisk teater hvor leken med ordene og handlingens strukturer står i fokus. Skuespillet handler om en kvinne (Hun) spilt av Anne Skumsvold og en mann (Han) spilt av Stian Isaksen. Disse kontrasteres av *Menneske* (Marianne Nielsen) som både er mor og avdød datter. Hun har flyttet fra sin eks (André Søfteland), men på en måte som hadde mer karakter av flukt enn noe annet. Det handler om skyldfølelse for en datter som druknet, og i denne flukten lander Hun hos Ham, og Hun og Han skal finne ut av det med hverandre. Fortiden griper imidlertid inn og forstyrrer kjærlighetsforholdet. Fortiden er ikke noe man kan flykte fra.

Psykologiske forklaringsmodeller

Det er et sterkt drag av ekspresjonisme og symbolisme i denne handlingen, uten at det slår over i psykologisk realisme, men tangerer en sådan. Lygres bruk av allegorier og minimalisme kan minne om norske dramatikere som Cecilie Løveid og Jon Fosse.

Men i motsetning til Løveid, er ikke allegoriene til Lygre veldig sterke eller tydelige, og i motsetning til Fosse er minimalismen underlagt handlingen og ikke et bærende grep. Jeg tror noe av det som kjennetegner Lygre som dramatiker, er at han vil fortelle en historie uten helt å gi slipp på psykologiske forklaringsmodeller. Det gjør det særdeles utfordrende å sette opp et stykke som *Ingenting av meg*, men jeg fornemmer et ønske hos regissøren i samarbeid med scenograf Sir Grand Lear til både være allegorisk og psykologisk forklarende på en gang. Dermed blir det et visuelt melodrama med minimalistisk dialog, slik som når de legger seg ned og skal dø om bord på et skip. De er da blitt tragiske figurer som i et stilisert grep leser tekst på bakgrunn av en stjernehimmel som synes nær. Hvis dette er ment som et postdramatisk regigrep i en installasjonsaktig scenografi, så fungerer det bare delvis.

Skuespillerne blir værende i et konvensjonelt dramatisk teater med en for eksplisitt rolletolkning i forhold til regigrepets intensjon om stilisering. Spørsmålet er om det postdramatiske kan inkorporere det dramatiske, noe som i denne oppsetningen viser seg vanskelig. Dermed deles forestillingen litt på midten; det publikummet som ønsker en fortelling å ta med seg hjem, får det, mens den mer formalt opptatte tilskueren, antagelig synes at forestillingen biker over i en asymmetri mellom virkemidler og spillestil. Den scenografiske idéen er å bruke allegoriske figurer i en sceneløsning som innbefatter et glassaktig og delvis gjennomiktig scenegulv med glimt av små figurer under. Denne løsningen forstår jeg bedre når jeg ser de små figurene, slik som et par skøyter og en legomann, avbildet i programmet. De befinner seg under den glassaktige scenen, men er vanskelig å få øye på.

Til tross for at Lygre er en etablert dramatiker, var ikke denne oppsetningen vellykket. Skal man gå nærmere inn på Lygres dramatik, tror jeg det dukker opp noen paradokser i forhold til mulige måter å løse regien på. Dette berører hva som skjer når regien må forholde seg til et paradoks som dermed ikke blir forløst – i hvert fall ikke i denne oppsetningen. I det ligger kanskje også utfordringen i Arne Lygres dramatik.



Spirit av og med Florentina Holzinger og Vincent Riebeek. Bastard-festivalen 2014. Foto: Phile Deprez/Marie Blokhus som Allis og Niklas Gundersen som Sigurd Bagge i *Fugletribunalet*. Det Norske Teatret 2015. Foto:

Nesten som ei vekebladhistorie

Interessant, men noko flat og hol versjon av *Fugletribunalet*.

AV ELIN LINDBERG

Fugletribunalet

Etter Agnes Ravatn. Dramatisert av Ingrid Weme Nilsen. Regi: Marit Moum Aune. Scenografi og kostymer: Milja Salovaara. Dramaturg: Ingrid Weme Nilsen. Rekvissittmakar (fuglehovud): Ole Jacob Børretzen. Det Norske Teatret 16. april 2015

Det som gjer Agnes Ravatn sin roman *Fugletribunalet* til ein god roman – til litteratur og kunst – er nok først og fremst det litterære, det språklege. Det meste av dette blir borte i Det Norske Teatret sin versjon av boka. Plottet i boka og i sceneversjonen er i seg sjølv ganske flatt og vekebladaktig. Vi møter Allis Hagtorn (Marie Blokhus) som rømmer frå jobben som profilert programleiar på riks-tv, frå mannen Johs og det livet ho har levd i byen. Ho har skjemd seg grundig ut og treng ein stad der ho kan finne ut av livet sitt. Ho byrjar å jobbe som hushalderske for den noko mystiske Sigurd Bagge (Niklas Gundersen) som bur i eit hus med stor hage på ein liten stad ved havet. Her treffer ho ingen naboar, eller andre folk, berre kassadama på butikken. I romanen er ho butikkdama med «den vondskapsfulle

mjuke stemmen». I framsyninga er ho nokså anonym.

Då eg leste boka stussa eg over tittelen – *Fugletribunalet* – grunnen til det er at det ikkje er så mykje fuglestoff der. I framsyninga på Det Norske Teatret er fuglane svært til stades. Ingrid Jørgensen Dragland, Marianne Krogh og Frode Winther ber flotte fuglemasker store delar av tida på scenen. Høgt opp på bakseneveggen heng ei utstoppa svane. Vengane hennar er nagla fast til veggen, ho er på ein måte krossfesta. Og ja, dette er ei historie om lidning, slik denne svana symboliserer på ein noko overtydeleg måte.

Kva er ei kvinne?

Den førre framsyninga eg såg Marie Blokhus i, var *Hamlet*. Ho gjorde ein framifrå jobb som individ i ei verd tømt for meining. Ho sjølv sto fram som eit heilt menneske i *Hamlet*-rolla. Rolla som Allis Hagtorn er svært annleis, kvifor blir ikkje dette ein heil karakter, men står fram som noko hol og flat? I Ravatns bok blir dagane til Allis fylte av praktiske gjeremål. Ho finn ei slags meining i å lage måltida til Bagge, i å skjere grønsaker, koke kraft og arbeide i hagen. Detaljane i beskrivingane gjev liv og djupn til karakteren Allis. Allis blir skapt av språket. Utan støtte frå litteraturen fell karakteren Allis på ein måte saman. Ho står ikkje særleg støtt aleine. I staden for å støtte seg, smått humoristisk, på 1800-talslitteratur som Charlotte Brontës *Jane Eyre* og Daphne du Mauriers *Rebecca* fell ho nærmare karakterar frå vekeblad- og kiosklitteratur i *50 Shades of Grey*-leia

Grunnen til at Allis har rømt er at ho har hatt sex med sjefen sin på 40-årsdagen til

kona hans. På grunn av dette blir ho skandalisert og utskjemd for all verda. Ho seier at ho er historikar, men ho er forbausande lite oppteken av historie. Ho har hatt sitt eige tv-program og ho har undervist på universitetet, men ho verkar svært lite intellektuell. I løpet av stykket feirar ho 33-årsdagen sin, men det kunne like gjerne vore 19-årsdagen. Ho står ikkje fram som ei vaksen kvinne med integritet

Draum og røyndom

Draumen er knytt til sansing. Vi drøymmer sanseintrykk som bilete, smak, rørsler og lyd. Bagge har ein draum som er sentral i historia. Han drøymmer at han må stå til rette for eit fugletribunal, der kona hans, Nor, som no på mystisk vis har forsvunne, er med. Allis står midt i fugleverda, utan at det blir særleg utdjupa kvifor ho gjer det. Verda hennar er fylt av menneske med fuglehovud. Ho tek del i draumen hans. Det ligg noko regressivt i å ville gå inn i ei kvinneverd, som på eit vis tilhøyrrer fortida reint historisk, men det ligg også noko ungjentedraumaktig i det. «Eg er eigeiendomen hans, han kan gjere med meg som han vil», seier hovudpersonen, «eg kan vere alt det du vil at eg skal vere». Bagge blir gjennom Allis sitt blikk ein opphøgd, mystisk, sterk mann. Ein ho utsett for seg sjølv for. Han et aleine i spisestova, ho et ståande ved kjøkenbenken – heilt til han inviterer henne inn til seg i stova. Ho plasserer seg sjølv som eit kasus som lid av polyandri – det å ha fleire menn. «Eg er ubrukeleg til ekteskapsformål», seier ho. I romanen ligg det ein slags humoristisk distanse i replikkar som dette, det er det vanskeleg å finne i oppsetjinga. Då

kjem slike utsegner til å bli frykteleg platte og flau.

Skuld og soning

Det kryr av allusjonar til andre verk i dette materialet. Det verkar som om både Ravatn og hovudpersonen hennar, Allis, boltrar seg i referansar til engelsk nygotisk litteratur. Allis ikler seg rolla som tragisk heltinne. Bagges hus blir ein herregard og Bagge sjølv ein mystisk adelsmann. Han har til og med ei kone med det eksotiske namnet Nor. Ei kone som vi ikkje får vite kva som har hend med før i slutten av stykket. Eit kjend element frå romantikken er «den galne kvinna på loftet» som feministiske litteraturforskarar har plassert som ei undermedveten kraft som ein ikkje vil vedkjenne seg, men som til slutt kjem til å øydelegge alt. Nor blir eit slikt element i historia.

Både Allis og Bagge har noko å sone, ei skuld og ei skam. Dei treng kvarandre. I framsyninga blir Allis' ønske og draumar om å ha sex med Bagge illustrert med at mannen med kongeørnhovudet illuderer å ha sex med ho. Det blir ganske kleint.

Bagge viser seg å ikkje vere verken jurist eller adeleg, han er berre ein vanleg tømrrar. I boka blir dette eit fall. Illusjonen som Allis har levd i brest. I framsyninga kjem ikkje dette så godt fram, det bidreg til at spenningskurven blir litt flat.

No er både boka og teaterframsyninga sjølv sagt fiksjon, men fiksjonen støttar seg her på dei realitetane vi møter i røyndomen. Årstidene går som i vår verd, snø blir rista av trea om vinteren, gras blir slått om sommaren. Detaljane rundt matlaginga er presise. Så langt alt vel. Men i avslutninga skjer det seg. Bagge har bygd ein trebåt. Denne båten har aldri vore på vatnet før Bagge og Allis sett han ut på fjorden ei sommarnatt. Det som er så merkeleg er at båten er heilt tett. I røynda ville nok han som har bygd båten, tømrraren, vore meir interessert i om båten lak, noko som er heilt naturleg at ein slik nyutsett båt gjer. I boka kjem det ikkje vatn inn i båten, i framsyninga er båten full av vatn, men det kjem ikkje vatn ut.

Men trass alt – det er verkeleg flott at vi får teaterstykket med kvinner i berande roller, sjølv om eg ønskjer meg stykket der rollene har enda meir djup enn i denne versjonen av *Fugletribunalet*.

Vi som føler annleis, av Carl Johan Karlson, regi: Carl Morten Amundsen. Det Norske Teatret 2015. Foto: Dag Jenssen



Lengt etter kjærleik

Ein jordnær hyllest til homopionerane.

AV ELIN LINDBERG

Vi som føler annleis

AV Carl Johan Karlson. Regi: Carl Johan Karlson. Dramaturg: Carl Morten Amundsen. Det Norske Teatret, Scene 3, 8. april 2015

«**V**i (dei homofile) har aldri late lover, religionsutøvinga i den norske kyrkja eller sosial kontroll stoppe oss i det absolutte kravet vårt om å få vere dei vi er og få elske dei vi vil», skriv regissør Carl Johan Karlson og dramaturg Carl Morten Amundsen i programmet til *Vi som føler annleis* på Det Norske Teatret. Denne trassige stoltheita over eigen identitet kling som grunntone gjennom heile framsyninga. Oppsetjinga er basert på dokumentarisk materiale og sanne historier. Mykje inspirasjon er henta frå *Vi som føler annleides*, Noregs første vitenskaplege bok om homofili, skriven i 1957 av Øivind Eckhoff, utgitt under pseudonymet Finn Grodal. Øivind Eckhoff er

ein av desse homopionerane framsyninga kjem til å heidre – saman med alle andre homsar som har levd liva sine i bygd og by opp gjennom tida. For dette er homsane sin kveld. Det blir slått fast heilt i byrjinga av framsyninga. Her handlar det ikkje om lesbiske, transseksuelle eller bifile. Øivind Eckhoff si bok er vitenskapleg og skodespearane kledd i kvite frakkar står fram som forskarar som definerer homofili for oss. Slik blir framsyninga spissa til å handle om mannleg homofili. Det gjer at framsyninga kan hende kjem endå nærare på oss fordi vi slik kjem til å få eit møte med enkelt-skjebnar.

Øivind Eckhoff har verkeleg sett spor etter seg i kampen for homofil frigjerung. Han var musikkforskar og pianist. Han var med frå starten av i Det Norske Forbundet av 1948, der han ei tid sat i styret. Boka *Vi som føler annleides*. *Homoseksualiteten og samfunnet* som kom i 1957, ei tid då homoseksuelle rett og slett var kriminelle i følgje norsk lov, var eit 342 siders forsøk på å forklare årsakene til homoseksualitet. Boka bidrog òg til å kartleggje den vanskelege situasjonen til dei homoseksuelle og ho ville vise at dei hadde sin naturlege plass i samfunnet. Med denne boka blei nemningane homofil/homofili og heterofil/heterofili innført i norsk presse- og samfunnsdebatt. Etter at boka blei gjeve

ut fekk Eckhoff mange brev. Han planla ei utgjeving av historiene desse breva fortalte – *De tause taler ut* – men boka blei aldri noko av. Framsyninga *Vi som føler annleis* blir kan hende ei slags realisering av Eckhoffs prosjekt.

Enkeltskjebnar

Sjølv om framsyninga er inspirert av eit vitskapleg verk har ho likevel eit fokus på enkeltskjebnar. Scenerommet på Scene 3 på Det Norske Teatret er tomt. Ein eldre mann (Bernhard Ramstad) blir køyrd inn i ein gamaldags rullestol av kona (Ingunn Øyen). Han sit vend mot oss og fortel si livshistorie, kona er òg med på å fortelje historia hans, historia hennar blir ikkje sett på som interessant her. Teksten er henta frå dagboka til filosofiprofessor Pontus Wikner. Historia tilhøyrer ein enkeltskjebne, men ho er ikkje einestående. Ein mann forstår at han føler annleis enn dei andre gutane, han likar menn betre enn kvinner, likevel forlovar han seg med ei kvinne. Han fortel at han er homofil, men ho vel å bli og dei giftar seg. Denne første scena endar med noko slikt som: «Min Gud, min Gud, kvifor har du gjeve meg eit liv berre for at det skulle gå til spille». Mannen i rullestolen samanliknar seg dermed med det mest sentrale offeret i kulturen vår – Jesus.

Framsyninga er bygd opp av blick på den enkelte homoseksuelle sitt liv med innsmett av scener der vi møter forskarane i kvite frakkar. Sjølv om forskarane, eller skodespelarane, presenterer seg som heteroseksuelle, har framsyninga eit innanfråperspektiv – vi, homsane, fortel historia vår. Og det er verkeleg mange sterke historier å ta av. Det er ikkje mange historier om eksentriske homofile eller om dei som lever i livslange partnerskap. Vi får historiene om kjærleikslengt og det å gå på byen, i parkar, på offentlege toalett på jakt etter Han. Vi får historier om kor tøft det er å vere ung homofil utan nokon å snakke med om legninga si, historier om sjølv mord, om hatvald og drap på homofile verda over. Undertrykkinga av homofile er jo diverre enno ein rea-

litet mange stader i verda, drap og vald grunna seksuell legning skjer kvar dag. Det faktumet gjer denne framsyninga viktig. Vi treng at nokon minnar oss på desse realitetane. Mange homofile kan heilt sikkert kjenne seg igjen i *Vi som føler annleis*. Vi kjem tett inn på individ som oppdagar at dei har ei seksuell legning som ikkje er heilt lik fleirtalet si legning. Sjølv i Noreg i dag er det nok ikkje heilt ukomplisert å erkjenne at ein er homofil. Framleis er det homofile menn som klamrar seg fast i skapet. Det viktigaste med framsyninga er nok likevel det historiske perspektivet, det at homofile blei sett på som kriminelle. Filmar som *Brokeback Mountain* og *The Imitation Game* har nådd breitt ut og synleggjort tragiske realitetar i dei homofile si historie. *Vi som føler annleis* når nok ikkje like breitt, ho blir kan hende først og fremst ei historie for dei homofile sjølve. Det gjer ho ikkje mindre viktig.

Gode skodespelarprestasjonar

Framsyninga rommar element som vi vanlegvis tenkjer på som ein del av homsekulturen som glitter, Melodi Grand Prix og rosa lys, men desse elementa druknar ikkje hovudinnhaldet. Historiene om livsvilkåra til dei homofile blir handsama på ein verdig og rakrygga måte. Det er mykje velukka humor i *Vi som føler annleis*. Det første møtet mellom han og han, der Whitney Hustons *I will always love you* strøymar på kvar gong dei kjem borti kvarandre er festleg. Ola G. Furuseth som kvasiforskar, der han skal forklare korleis dei homofile kan bli omvende er òg humor av høg klasse. Paul-Ottar Haga som lærhomse med lakka neglar på rulleskeiser er fin. Ola G. Furuseth og Gard Skagestad spelar det erotiske forholdet mellom to menn på ein framifrå måte. Skodespelarane har ei imponerende timing og gjer at framsyninga blir leikande og saumlaus.

Alt i alt er dette blitt ein flott hommage til homseponerar og ei påminning om at dei homofile kanskje ikkje føler så annleis enn dei heterofile – kjærleikslengten er akkurat den same.

En amerikansk Othello

(Bergen): Bill Pullman slår over i ekstrem realisme i en både leken og klassisk *Othello* på DNS:

AV KNUT OVE ARNTZEN

Othello

Regi: Stein Winge. Scenografi: Tine Schwab. Musikk: Sigurd Nikolai Winge. Lysdesigner: Øyvind Wangensteen. Dramaturg: Solrun Troft Iversen. Den Nationale Scene, Teaterkjelleren. Sett 5. mars 2015

William Shakespeares *Othello* ble skrevet i 1603, og er en rå historie om svik og bakholdsangrep på det personlige planet. Det er en tragikomedie i beste renessansestil, som handler om manipulasjon på det mest sofistikerte nivå man kan tenke seg, samtidig som den er et mesterstykke i opportun oppførsel fra Iago. Iago (spilt av Jan Sælid) setter intrigen i gang og lar den utvikle seg behendig helt til det går over styr også for ham. Othello er hærføreren, den mauriske krigeren som Venezia ikke kan klare seg uten – men som sosialt sett ikke passer inn. Dette kommer veldig tydelig frem i scenen hvor Brabantio, faren til Desdemona, spilt av Karl Bomann-Larsen, skjeller ut Othello på det det groveste.

Det ligger selvfølgelig i teksten, men jeg synes denne rollen er verdt å nevne som eksempel på en mindre rolle som forklarer veldig mye. Desdemona følger kjærligheten og insisterer på det, noe som skal koste henne dyrt. Fordi hun ikke har noen muligheter til å forstå den intrigen Iago har lagt ut, blir hun et hjelpeløst offer og bekrefter på en måte det som Brabantio anklaget Othello for: At å gi seg av sted med en som ikke passer inn, det må få fatale konsekvenser. Derfor er den scenen så viktig. Aller først er vi imidlertid vitne til hvordan Desdemona og Othello kjærtegner hverandre i en stor seng. Det er en bearbeidelse av originalen. Stein Winge og dramaturg Solrun Toft Iversen vil at vi skal se hvor idyllisk det er i utgangspunktet. Desdemona spilles på en sterk og klar måte av Siren Jørgensen, mens Othello, spilt av Bill Pullman, er forestillingens lille overraskelse. Det er ikke en svart mann, heller ingen farget maurer vi møter – men en amerikansk hvit skuespiller som legger seg til en slags klumpfor for å gi rollen kraft i forhold til det som har med annerle-

deshet å gjøre. Han skal jo være en fremmed som skal brukes i krigen mot tyrkerne. En dyktig person som altså Iago er blitt forbigått av Othello i forbindelse med en forfremmelse, og for å hevne seg iverksetter han denne intrigen som får en katastrofal utgang.

Klassisk og leken

I programmet understrekes det at dette er en bearbejdet versjon, og mye i Stein Winges oppsetning av *Othello* peker mot et ønske om å leke seg litt med dette skuespillet.

Han vil slettes ikke være teksttro, selv om det langt på vei er så. Musikken til Sigurd Nikolai Winge er nøkkelen til Winges *mainstream-jamming*. Det skal jeg forklare nærmere, men nøkkelen til å forstå det ligger både i det musikalske så vel som i det scenografiske og i tidskoloritten. Å bruke noe som ligner på populærmusikk, både som skrekkmusikk og til underholdning i slike klassiker-oppsetninger innebærer å skape en leken atmosfære som bygger ned den fjerde veggen, uten at det blir melodramatisk eller direkte henvendelse til publikum. Her brukes musikken ikke performativt, det vil si at skuespillerne ikke selv fremfører den eller synger på scenen. Det er en musikk som er lagt på og som i noen passasjer står i stil med en partylignende atmosfære som er ganske gjennomgående. Scenografien til Tine Schwab er som Stein Winges regigrep en lett bearbejdet av noe tilnærmet postmoderne i en scenografi med sterke billedlige og frontale trekk, men uten at det klassisk-modernistiske slipper taket – i den forstand at dette er konsepsjons-teater, det vil si tolkning av en klassiker mer eller mindre på tekstens premisser. I det ligger forestillingens paradoks, at den både er klassisk og leken på samme tid. Vi så det samme grepet hos Peter Zadek da han besøkte Den Nationale Scene i 1976 med – ja, nettopp, *Othello*, fra Schauspielhaus Düsseldorf. Den gangen var dette grepet skjellsettende, i dag virker det velkjent. Mange regissører, slik som Sebastian Hartmann og Armin Petras fra det tyske miljøet, har utviklet det videre i popkulturelle retning ved å legge inn performative momenter som karaoke sunget av skuespillerne. Det er det som er *mainstream-jamming*, det at man blander et klassisk regigrep med elementer fra performancekunst og show. Her er Stein Winge forsiktig, men like



fullt er det slående hvordan publikum får lov til å være med – riktignok ikke direkte i den sceniske atmosfæren, men allikevel oppleves det som å være flue på veggen i officersklubben i la amerikansk flåtebase i Stillehavet på 1950-tallet.

Tar seg friheter

Det serveres drinker og det festes, inntil tragedien er et faktum og Iago blir avslørt og Othello begår selvmord. Altså, med ett er vi tilbake i renessansens blodrus og overspill. Eller kanskje er det en tidløs blodrus, den som hevnen og hatet legger opp til, slik vi også kjenner det fra sluttscenen i *Hamlet*, som jo allikevel er den reneste tragedien fra Shakespeares hånd. Her har Winge tatt seg den friheten å la offiserene som avslører Iagos komplott til slutt, drepe ham i det han prøver å drepe Emilia (spilt av Ane Skums-vold). I denne scenen spiller Emilia Marlene Dietrichs «Ich habe eine Koffer in Berlin», noe som henger sammen med *mainstream-jamming* og bruken av populærmusikk, for å gjøre det hele mer lekent.

Othello er dessuten veldig direkte i sin inderlige, men også naive, råhet, og Pullman innfrir Winges intensjon om å vise Othello som et offer for sin egen lidenskap ved å ta i bruk et helt *method acting*-register og lar den psykologiske innlevelsen minne om Peter Zadeks bruk av den samme utstuderte råhet og direktehet, selv om Othello der var en hvit mann med sort maske. Men viktigere var det at han ved å skifte tidskoloritt fra renessansen til en mer moderne tid, fikk råheten til å berøre publikum sterkere. Og det er nettopp det som også skjer i Stein Winges oppsetning. Bill Pullman slår over i ekstrem realisme på en måte som viser et potensiale i denne stillestilen. Han tar det ut, han blir en grotesk figur gjennom sin slepende fot i kontrast til en mer forsiktig Siren Jørgensen (Desdemona) og en unnvikende Jan Sælid (Iago). Dermed oppstår en kontrast mellom Pullmans direkte Othello og en unnvikende Iago. Men det skal selvfølgelig Iago være, og kabalen går opp til slutt. Dette er en av de sterkere og lovende klassikerproduksjoner fra DNS.



Lasse Lindtner og Marte Engebriqtsen i *Skylight*, regi: Kjetil Bang-Hansen. Nationaltheatret 2015. Foto: Erik Berg

Alt er politikk

Rikholdig stykke om kjærlighet og klasse.

AV ELIN LINDBERG

SKYLIGHT

Av David Hare. Oversatt av Kjetil Bang-Hansen. Regi: Kjetil Bang-Hansen. Scenografi: Even Børsum. Dramaturg: Kristian Lykkeslet Strømskag. Nationaltheatret, hovedscenen 22. april 2015

Alle dine valg og erfaringer er en del av deg, hele livet. Dette minner David Hare oss på i stykket *Skylight*. Vi blir også minnet på de livsomstendighetene vi lever under, det samfunnet vi lever i og de brutale kreftene som finnes både i det lille livet og i det store.

Det er selve stykket *Skylight* av David Hare som spiller hovedrolla i denne oppsetninga. Hare har skrevet for tv, film og teater i en årrekke. Han ble adlet i 1998. Han ble Oscar-nominert for adaptasjonen av Michel Cunninghams roman *The Hours* i 2002. Stykket *Skylight* er blitt mye spilt siden urpremieren i London i 1996. For tida spilles det på Broadway med Bill Nighly og Carey Mulligan i hovedrollene. *Skylight* er satt opp på Nationaltheatret en gang før – i 1996 med Liv Heløe og Nils Ole Oftebro.

I stykket møter vi Kyra Hollis (Marte Engebriqtsen), navnet blir uttalt Kira her, Tom Sergeant (Lasse Lindtner) og Toms sønn Edward (Thomas Ottersen). Kyra kommer fra et lite sted i Vest-England. Som 18-åring får hun seg jobb i restauranten til Tom og hans kone Alice. Tom er 20 år eldre enn Kyra, han har arbeiderklassebakgrunn og har jobba seg opp til å bli en rik mann. Kyra blir etter hvert som en del av familien, og Kyra og Tom får et hemmelig forhold. Når kona oppdager forholdet slutter Kyra med en gang i jobben og forlater familien. Ved stykkets start har Alice vært død ett år og Tom oppsøker Kyra for å se om de kan finne sammen igjen. Kyra bor i en kummerlig leilighet og jobber som lærer ved en belastet skole på Londons østkant. Even Børsums versjon av Kyras leilighet blir kanskje i overkant mer kul og trivelig enn så kald og fattigslig som teksten påstår at den er.

Karakterene i stykket er innholdsrike. Rollene passer godt til institusjonsteaterskuespillere i Lasse Lindtners generasjon – det er dette de er utdannet til, og det ser ut til at Lindtner trives svært godt som Tom. Han spiller virkelig virtuost. Engebriqtsen spiller litt stivere, men hun fyller både rollen og scenen godt. Det er for øvrig flott, og dessverre alt for sjelden i slike kammerspill, at en kvinnelig karakter er på scenen hele stykket gjennom. Thomas Ottersen som sønnen til Tom, spiller rollen sympatisk, men ganske stivt og kantete.

Det er Kjetil Bang-Hansen som har oversatt stykket. Kanskje han skulle fått en dramatiker til å gjøre den jobben. Teksten bærer preg av at den noen steder er direkte oversatt og det går på bekostning av språklig flyt. Det er synd i ei forestilling der teksten er det bærende elementet.

Kapitalist og idealist

Tom er kapitalist, han er opptatt av å bygge seg opp mer og mer kapital. Kyra framstår som idealist – hun vil hjelpe mennesker og «ha noe å gjøre som er meningsfullt», sier hun. Hun har gitt avkall på et liv med Tom der hun hadde hatt det materielt sett mye bedre enn hun har det nå. Hun har også gitt avkall på en akademisk karriere – hun var den beste på sitt kull. Kyra framstår som en idealist, men hun ser merkelig nok ikke nyheter på tv og hun leser ikke aviser. Kyra og Tom representerer to ulike livsveier selv om de begge kommer fra omlag lik bakgrunn, han klatrer oppover, mens hun snobber nedover, i det klassedelte engelske samfunnet. Han kaller hennes elever for bunnfall og sier at hun har en sentimental holdning om at helt vanlige folk kan lære henne noe som helst, mens hun sier at han ikke har rett til å se ned på menneskene som lever på Østkanten. Tom og Kyra speiler et fastlåst classesystem. Stykket ble skrevet i ei tid der ei rekke konservative britiske regjeringer oppskattet det private næringsliv og skar ned på offentlig sektor.

Tom og Kyra blir menneskene som levde i denne virkeligheten. Det er kanskje ikke så mye som har skjedd rent strukturmessig i det britiske samfunnet siden stykket ble skrevet, men en del tidsmarkører viser oss at det er 20 år gammelt. Det skrives brev og mobiltelefoner finnes ikke. En litt kuriøs ting er Toms fotballreferanse. Han liker selvsagt snobbelaget Chelsea og refererer til spillestilen deres som «å poole ballen så langt som mulig framover og håpe på det beste» – såkalt drillo-fotball altså. Denne spillestilen holder ikke lenger i 2015, nå som Chelsea er det kanskje aller beste engelske fotballaget.

Den vanskelige kjærligheten

Skylight er i høyeste grad en kjærlighets-historie. Kyra og Tom elsker hverandre, men å leve sammen er bortimot umulig for dem. De kalde og harde forholdene kjærligheten deres lever under illustreres ved regnet og snøen som innhyller Kyras leilighet. For Kyra var det perfekt å ha et hemmelig forhold til Tom. Hun fikk en familie ved å bo sammen med Alice, Tom og barna. Hun hadde en grei jobb. Og hun hadde kjæreste. For Kyra blir dette hemmelige forholdet kjærlighet på sitt aller neste. For Tom er det motsatt. Han mener at det beste er å elske noen helt åpenlyst. «Det er da risikoen er der. Ikke risiken for å bli avslørt. Men risikoen når to mennesker virkelig drar videre sammen. Men det innebærer alt det du har unnveket. Å virkelig gi seg hen», sier Tom til Kyra.

Programheftet til stykket inneholder et intervju med parterapeut Sissel Gran. Hun kaller Kyra og Tom grenseløse. Begge føler at de har rett til å ta det som ligger rett foran dem. Kyra sier at hun ikke følte et snev av bedrag ved å ha et hemmelig forhold til Tom bak ryggen på sin gode venninne Alice. Kyra sier at hun derimot alltid følte «en dyp fred». Gran mener at et slikt par som Kyra og Tom har lave odds for å komme hverandre i møte – fryktelig sta og overbeviste om at deres egen levemåte er den rette, som de er. Avslutninga av stykket på Nationaltheatret gir ingen tydelige svar på hvordan livene deres ville kunne ha utviklet seg. Det eneste som er sikkert er at du bærer med deg alle dine forhold og minner så lenge du lever.

Gisle Hass og Jørn-Bjørn Fuller Gee i *Tsjernobyfortellinger*, regi: Birgitte Fjeld Bjørsvik. Nord-Trøndelag Teater 2015. Foto: Espen Storhaug



Glimtvis innsikt

Tsjernobyfortellinger fungerer bedre som oppfordring til videre lesning enn som scenekunst-opplevelse i seg selv.

AV LILLIAN BIKSET

Tsjernobyfortellinger

Av Ingrid Storholmen, dramatisert av Storholmen og Birgitte Fjeld Bjørsvik. Regi: Birgitte Fjeld Bjørsvik. Scenografi, kostymedesign og videodesign: Stephan Østensen. Videoproduksjon/klipp: Jonas Rein Seehuus. Lysdesign: Eivind Myren. Komponist: Øystein Elle. Nord-Trøndelag Teater, gjestespill Oslo. 4. mars 2015

Kollasjformen kan virke utvidende, eller den kan virke oppsplittet og fragmentarisk. I *Tsjernobyfortellinger* er det siste tilfelle: Fortellingene kan være relevante interessevekkere, men ingen av dem bygges tilstrekkelig ut til å engasjere dypere.

Dokumentarisk fiksjon

Utgangspunktet er Tsjernobylulykken 26. april 1986, og ettervirkningene av den. Ingrid Storholmens bok, som også er kalt

Tsjernobyfortellinger og ble utgitt i 2009, er hovedforelegget. Som forestillingen kan boka betegnes som en kollasj. Den er en samling av prosafortellinger, i en blanding av fakta og fiksjon, inspirert av en reise Storholmen gjorde i Ukraina og Hviterussland, av litteratur hun har lest, og av hennes egne betraktninger og bekymringer etter katastrofen. Da ulykken skjedde bodde hun i Verdal i Nord-Trøndelag. Hun var nær ti år gammel, og hun kan huske hvordan hun og søstrene lekte ute i radioaktivt regn.

Storholmen har samarbeidet med regissør Birgitte Fjeld Bjørsvik om dramatiseringen, som er gjort spesielt for Nord-Trøndelag Teater, og de har også inkludert fakta, anekdoter og betraktninger om Fukushimaulykken i Japan 11. mars 2011. *Tsjernobyfortellinger*, som teaterversjon og som bok, er å regne som en erklært advarsel mot kjernekraft og katastrofenes konsekvenser.

Raskt veksler forestillingen mellom sekvenser, kvikke omriss av skikkelser og situasjoner. Episodene er mange, de er korte, og de er oppbrutte. De fire skuespillerne – Odille Heftye Blehr, Hanne Brincker, Jørn-Bjørn Fuller-Gee og Gisle Hass – representerer både generelle hvermanns-figurer, kledd i nær identiske grå dresser, og spesifikke personligheter, med kostymebytter eller -tillegg som strikkekofte, fjærboa,

forkle, sports-BH eller uniformskjennetegn, vernedrakter eller en rød badekåpe som individmarkører. Med seg gjennom videoprojeksjon har de den japanske butoh-danseren Temmetsu, som allerede i forestillingens startscene står for en påminnelse om den nyere katastrofen i Japan.

Teatrale forskyvninger

Hver skuespillers mange ulike rolleskikkelser er klart skilt fra hverandre gjennom ulike kroppsspråk, ulike stemmetoner og ulik bruk av ansiktsmimikk. Rolleframstillingen veksler fort og hyppig. Noen ganger spilles separate skildringer ut i samme scenebilde, der adskilte soner er i samtidig bruk, der skuespillerne later som om de ikke er oppmerksomme på hverandre, og der lyssettingen fører publikums oppmerksomhet mellom dem.

Andre ganger forbindes historiene, enten gjennom at de skjer i samme sone fra start, eller ved at en eller flere av skuespillerne flytter seg fra sin egen sone over i en av de andres sone. Brudd mellom det som sies og det som gjøres understreker teatraliteten i uttrykket. «Det er ingen mennesker i gatene», blir det på ett tidspunkt sagt, samtidig som skuespilleren som sier det går direkte forbi en av de andre. Få sekunder og små forflytninger senere snakker de sammen.

Det skjer også at enkelthistorier får lov til å fylle scenen alene, og det skjer at scenefortellingen vender tilbake til personer eller situasjoner den tidligere behandlet og gikk videre fra. Dette grepet benyttes som tilbakeblikk, som frampek og som synliggjøring av forbindelseslinjene mellom Fukushima og Tsjernobyl.

Bredt, men ikke dypt

Der er stor variasjon i forestillingens tekst og tone, i stemninger og virkemidler. I noen av episodene dyrkes humoren, enten i form av fysisk slapstick, vitsefortelling og overfladiske ordspill («er du positiv?», «en kjernekar»), scenografiske vittigheter (som et klaver i ministørrelse) eller personkarakteriserende beskrivelser og utsagn. Men

også i humoren er alvoret framtrædende. «Jeg skal slutte å bite negler, de er blitt giftige», sier en av Hanne Brinckers kvinner. *Tsjernobylfortellinger* vektlegger døden, sykdommen, ettervirkningene, sykdomsfrykten, de brustne drømmene, mat(u)sikkerheten, flukten, propagandaen, informasjonsbehovet og -svikten, atomiseringen av ansvaret.

Videoprojeksjoner av verdensledere som Bush, Obama, Putin, Sarkozy og flere, samt faktaopplysninger og meningsutsagn om atomkraft, knytter enkeltskjebnene opp mot storpolitikken, og mot spørsmål for og imot kjernekraft. Stephan Østensens videodesign fungerer ellers dels som dokumentarisk forankring, dels som inspirasjon til poetisk fundering og dels som bakgrunnskulisje for skuespillerens presentasjon av et utvalg mennesker i Japan, Russland og Skandinavia. Videobildene styrker *Tsjernobylfortellinger*. De virker konkretiserende og forsterker bevisstheten om virkeligheten utenfor teatersalen. For selv om *Tsjernobylfortellinger* består av fiksjonshistorier, er grunnlaget langt fra fiktivt. Katastrofer og konsekvenser er reelle. Teaterforestillingens omfang og bredde av fortellinger utgjør en konkret påminnelse om hvor mange mennesker som ble berørt og fortsatt berøres av atomkatastrofene. Flere av episodene inneholder kimer til refleksjon. Detaljer, ofte videreført fra boka, er velvalgte og talende, og de er jevnt over ikke klisjeer. Men det ville vært gunstig om vi i sceneversjonen hadde fått fordype oss noe mer i alle fall i noen av bruddstykkene, se mer til i alle fall noen av menneskene og bli bedre kjent med i alle fall noen av miljøene. Om vi hadde fått anledning til å forstå noe mer av i alle fall noen av erfaringene ville vi trolig også hatt lettere for å engasjere oss noe dypere i de mer prinsipielle spørsmålene, som Storholmen og Bjørsvik så åpenbart ønsker å få oss til å bry oss om. I den form *Tsjernobylfortellinger* har fått, framstår fortellermosaikken som for fragmentarisk til å yte stoffet rettferdighet.

Kunstnerisk knock-out

(Tromsø): Edward Albees utlevering av samliv, akademisk miljø og borgerskap er fremdeles uhyggelig tankevekkende.

AV RUBEN MOI

Hvem er redd for Virginia Woolf?

Regi og scenografi: Anders T. Andersen. Dramaturg: Tale Næss. Oversettelse: Ragnar Olsen. Kostyme: Urd Maria Sørgaard. Lysdesign: Øystein Heitmann. Hålogaland Teater, Scene Øst. 28. januar 2015

Hvorfor kan man fremdeles bli skremt av amerikaneren Edward Albees klassiker *Who's Afraid of Virginia Woolf?* 53 år etter uroppførelsen? Ett av hovedsvarene i Hålogaland Teaters oppsetning av klassikeren denne våren er gripende skuespill i en troverdig og sterkt medfølelse utlevering av menneskets psykologiske avgrunn. Andre er scenografi og, pussig nok, aktualitet.

'Nachspiel fra helvete' er fremdeles en trefende beskrivelse av stykket. Guri Johnson og Trond Peter Stamsøe Munch, som det middelaldrende ekteparet Martha og George, utleverer menneskesinnets irrganger med perfid presisjon og saftig faenskap. Ekteskapet mellom universitetsrektorens datter og historieforskeren har gått skikkelig surt med brutte ambisjoner, utroskap og annen faenskap, men skjebnefellesskapet har en underliggende skjørhet av kjærlighet og barnløshet. Sorgen over barnløsheten danner fremdeles en syltynn nerve av felleskap mellom dem – i alle fall frem til denne natta.

Dampende

Til tross for morsomme replikker og glimt av humor, er det likevel maktkampen mellom de to som tar det neste av fokuset. Den verbale knivstikkingen og det emosjonelle slagmålet foregår helt uten vern og sikring. Slik ser det ut også. Johnson går gjennom slagmarken med stemmeleie fra det skjøre til det brølende, ansiktsmimikk fra det normale til det forvrengte og med et kroppsspråk som viser hvor sparkene sitter og slagene treffer – i en rolle som går fra glød til grus. Stamsøe Munch svarer med et impone-



Guri Johnsen, Trond Peter Stamsøe Munch, Trude Øines og Marius Lien i *Hvem er redd for Virginia Woolf?* regi: Anders T. Andersen, HT 2015. Foto: Ola Røe

rende register av sinne, ironi og en urokkelig holdning, tidvis flegmatisk, som oser av kampvilje og erfaring på slagmarken – i en rolle der kampens seier innebærer et evig nederlag. Begge skuespillerne damper av nærvær og energi, innstudert timing og vel-regisserte bevegelser. Kampen mellom dem treffer også publikum i solar plexus.

Trude Øines og Marius Lien følger godt opp i dette eksplosive kammerspillet i sine roller som de intetanende skadeoffrene Nick og Honey. Som universitetsansatte og barnløse har Honey og Nicks situasjon sterk sammenheng med hovedparets. De fungerer som både speilbilder og sparingspartnere, og de får ofte ille medfart. Øines og Liens prestasjoner bidrar til kampens hete, selv om de i utgangspunktet har langt mindre å spille på.

Barnløshet

Det er alltid skremmende å være vitne til menneskets mørke sider når de blir fremstilt med slik kraft og troverdighet som her. Anders T. Andersens valg av sirlig scenografi

fra 1960-tallet med nitide interiørdetaljer forsterker stykkets slagkraft. Hjemmets fasiliteter avhjelper ikke ekteskapets problemer og spenningen mellom huslig orden og emosjonelt bikkjeslagsmål er treffende. I tillegg bidrar tidskoloritten til å underminere en mulig romantisk retrospeksjon: alt var minst like jævlig før. Den varierte musikken fra 1960-årenes jazzrytmer til det underliggende refrenget fra Disney-filmen om ulven og de tre små grisene som stykkets tittel spiller på, understreker stykkets historiske samtidfest, gir gjenklang til naivitet og barnløshet, og forsterker dramaets mange konfrontasjoner. Den gjennomførte tidsboblens forsterker forestillingen. Dessuten er det kanskje sannsynlig at stykkets emosjonelle sprengkraft og tematikk hadde forsvunnet som sprit fra et vellet glass i alle de muligheter, eksesser og teknologiske fristelser en samtidsscenerografi innbyr til?

Det potensielle udyret i mennesket, også blant det bornerte borgerskapet, har ofte en særegen tiltrekningskraft, men denne oppsetningen bevarer også andre aktuelle

temaer. Utdanning utgjør kanskje en like stor fellesnevner som helse i folks dagligliv, og en utlevering av hva som kan foregå på de ulike universitet og innenfor akademiske miljø er fascinerende for både innforståtte og utenforstående i disse tider med stadige fusjoner og restrukturering innenfor høyere utdanning, Solstads romaner og universitetsromaner à la Langelands *Francis Meyers lidenskap* og Helene Uris *De beste blant oss*. Interne maktkamper mellom Humaniora, Administrasjon og Naturvitenskap, i stykket representert av George, Martha og Nick, har, om mulig, tiltatt siden stykkets opprinnelse. I tillegg tilbyr dramaets meta-tekstuelle avslutning til generell undring og til hermeneutiske intriger.

Og hvem er så vår tids Virginia Woolf – denne intellektuelle størrelsen som ånds- og kulturlivet frykter nesten like mye eller kanskje mer enn villdyret i oss? Hålogalands oppsetning av Albees forstyrrende drama stimulerer også til videre refleksjon og debatt – når en kommer seg på beina igjen etter denne kunstneriske knock-out'en.



Omkring sykkelstøt til faren (Jan Grønli). Ensemblen i *Happy Lucky Golden Express*. Det Norske Teatret 2015. Foto: Dag Jønsen

Mellom B-film og Beyoncé

Det som er forbi og det som aldri var nok tegnes med bittersøt komikk og betydelig sårhet i *Lucky Happiness Golden Express*.

AV LILLIAN BIKSET

Lucky Happiness Golden Express

Av Noah Haidle. Oversatt av Margunn Vikingstad. Regi: Jesper Berglund. Dramaturg: Mari Moen. Kostymeansvarlig: Anette Hellenes. Det Norske Teatret, Scene 3, 23. januar.

Beyoncé's *Crazy in love* er gjennomgangsmelodien. *Lucky Happiness Golden Express* kan likevel minne mest om en countrysang. Det handler om småfolk som føler seg enda litt mindre enn de hadde trengt å være. Det handler om tap og skuffelser, og hva tap og skuffelser gjør med mennesker. Det handler om følelsen av at det er for sent å gjøre forandringer i livet, både når det faktisk er det, og når det ennå ikke er det.

Intertekstualitet

Noah Haidles tekst er skrevet i dialog med såpeoperaen, B-filmen, poplåten, countrysan-

gen og den amerikanske dramatradisjonen. For norske tilskuere er det tydelig hvor mye han – og tradisjonen han stammer fra – skylder vår egen Ibsen. Haidles dramatikkk går inn i temaer som makt og avmakt i familien, nærvær og mangel på nærvær i forholdene til andre mennesker. Han utforsker kommunikasjonens begrensninger og menneskets tilkortkommenhet. Han er opptatt av de arr barndommens sår setter i den voksne, og av tid – død og forfall – som innskrenkning. Mange av hans personer lar følelsen av egen utilstrekkelighet definere hvem de er og hvilke muligheter de har.

Slik er det også i *Lucky Happiness Golden Express*, det første Haidle-dramaet som settes opp i Norge. Her, som i flere andre tekster han har skrevet, bruker han en ironisk, kulturelt reflekterende tilnærming i møte med sentimentalitetsklisjeer. Noah Haidle er seg banaliteten bevisst. Han anvender selvkommenterende fiksjonsbrudd og tidsforskyvninger til å skape distanse til den. Samtidig utnytter han den humoristisk, vel vitende om hvor allmenngjørende dens gjenkjennelighet er.

Parodi-pastisj

Åpningsscenen i *Lucky Happiness...* ligger såpeoperaen nær, selvbevisst understreket av at Jock (Frode Winther) ser såpeopera i sykehusrommet der svigerfaren Andrew (Jan Grønli) ligger slagrammet. Samtidig argumenterer Thump (Nina Woxholt), Jocks kone og Andrews datter, for barmhjertighe-

ten – og økonomien – i å drepe faren. Hun snakker om «nåde» og om «tidsavgrensa livsforsikring». I mine øyne og ører sliter denne scenen, i tekst og framføring, med å finne balansen mellom parodi og pastisj. Det melodramatiske er litt for gjennomført, avvikene fra det ikke tilstrekkelig markante. Men omtrent midtveis i scenen, straks den slagrammede demente ekskone Vivian (Unn Vibeke Hol) entrer rommet, øker intensiteten. Sekunder før ble mord diskutert, men det er nå det oppleves som om noe står på spill. Herifra finner forestillingen sin retning, i det komiske og i det tragiske. Andrew, bablende etter slaget, og Vivian, søkende i sin glemsel, forsøker begge å nå inn til hverandre.

Hvor nært de er ved å lykkes framgår dobbelt opp i neste scene. Den er en repetisjon av den første, men vist fra Andrews perspektiv. I den er alle andre bablende, mens han snakker i klartekst. Minnene han dveler ved er de samme Vivian konsentrerte seg om i sekvensen før.

Hjertesmerte

Mange år tidligere forlot Vivian mann og barn fordi hun ikke klarte å elske dem høyt nok, og nå, i sin demens, er hun avhengig av omsorgen fra datteren Andrea (Heidi Gjermundsen Broch). En scene mellom de to oppleves som oppriktig hjerteskjærende. Brochs nøkternt realistiske framstilling av den utslitte fortvilelsen i datteren som stadig må forklare sin mor hvor de er og hva som foregår står imot morens barnaktighet, hennes vekslings mel-

lom undring, aksept, uforståenhet og trass. Andrea viser åpent sin bitre skuffelse, men anstrenger seg samtidig for å holde på sin tålmodighet. I scenen ligger flere antydninger om at hun gjør det enda mer for sin egen skyld enn for Vivians, for å opprettholde det selvbildet hun ønsker seg.

For Vivian er minnene uansett mer virkelige enn nåtiden. Fortiden kan hun engasjere seg i, og foran henne, på hotellrommet etter Andrews død, utspilles bryllupsnatten mellom dem. Woxholtt spiller her den unge versjonen av Vivian, Winther den unge versjonen av Andrew. Resultatet er en av de mer vellykkede sexscener undertegnede har sett på teater. Den er varm, øm og humoristisk klossete. Et ungt par forsøker å finne fram til en intimitet de så langt har nektet seg. Under og utenfor et laken utagerer de sjenansen, blygheten, engstelsen, nysgjerrigheten og utforskningen. I Woxholts kroppsholdning, ansiktsuttrykk og stemme når hun sier «Kan vi gjøre det igjen?» speiles den eldre Vivians drømmende naivitet.

Diplomoppgave

Forestillingen er Jesper Berglunds praksisoppgave ved registudiet på Stockholms Dramatiska Högskola. Han har ikke latt Scene 3-formatets minimalisme – med scenografi- og kostymegjenbruk – begrense spillets uttrykksfrihet, og forestillingen framstår som formbevisst, fylt med lekne og presise situasjonsframstillinger. Betoningen i hver replikk gis betydning. Ofte brukes filmatiske virkemidler. De fungerer som nye påminnelser om tekstens referanserikdom og alusjonsleken i handling og ord. Den spinkle scenografiske rammen gjør det fysiske spillet til det viktigste visuelle elementet.

I Margunn Vikingstads oversettelse skinner ofte de engelske originalformuleringene gjennom nynorsken, noen ganger i forstyrrende grad. Kanskje er det uunngåelig eller til og med ønskelig, så mange referanser til kjente filmer, musikktekster og faste uttrykk som ligger i dem («Dei skyt hestar, gjer dei ikkje?», «korleis englar gret», «Eg er så lei meg for tapet dykkar»). Men kanskje kunne oversettelsen, om den hadde lagt seg litt nærmere den norske visesangtradisjonen, ha beholdt stilnivået og samtidig fått en mer norsk-naturlig flyt. Det allmenne trenger ikke være amerikansk.

1880-Amerika, emigrasjonsteater av og med Statsteatret, i samproduksjon med Rogaland Teater og Tou Scene 2+15. Foto: Stig H. Dirdal



Emigrasjonsteater

(Québec, Stavanger): To forestillinger på tvers av Atlanteren, med Chicago som omdreiningspunkt.

AV KNUT OVE ARNTZEN

NORGE

Regi: Kevin McCoy. Musikalsk regi/klaver: Esther Charron. Scenografi: Yasmina Giguère. Video: Lionel Arnould. Kostyme: Yasmina Giguère. Lysdesign: Laurent Routhier. Le Tridant i co-produksjon med Théâtre Humaine. Théâtre du Tridant, Québec by, 3. – 28. mars 2015

1880 – Amerika

Tekst og regi: Yngve Sundvor. Dramaturg: Morten Kjerstad. Rogaland Teater i co-produksjon med Tou Scene. Tou Scene 28. – 30. april

Teater om emigrasjon er ikke veldig hyppig, men det er et tema som av og til blir tatt opp og laget forestilling av. I Québec, Canada, har skuespiller og dramatiker Kevin McCoy gjort det med forestillingen *NORGE*. I Norge har Statsteatret i en regi av Yngve Sundvor også gjort det med en forestilling om nordmenn i Chicago på 1880-tallet, *1880*

– *Amerika*. Begge disse forestillingene har altså noe med Chicago å gjøre.

Canada oppdager NORGE

Herbjørg Hansen var bare en ung jente på 14 år da hun bega seg ut på et skip for å emigrere til Chicago, USA i 1919. Hennes barnebarn, Kevin McCoy, har tatt utgangspunkt i denne emigrasjonshistorien for å skape forestillingen *NORGE*. McCoy er bosatt i Québec siden 1997 og er dermed selv en immigrant fra Chicago, USA til Canada, Québec-provinsen. Han stilte seg selv spørsmål om hvorfor han har dratt nordover, til et, nær sagt *nordisk* land som Québec, hvor det særlig nord for Montréal er landskap som minner om norske kyster, Saint Lawrence-floden (La fleuve Saint-Laurent) med sine sidefjorder. Det var oppover Saint Lawrence de første norske immigrantene kom til Nord-Amerika på vei til de store sjøene og Chicago. Klimaet ligner veldig på Norge. I Nord-Amerika ligger fjellene plassert slik at de fungerer som rene vindkanaler for den arktiske luften, og det påvirker klimaet på en langt sydligere breddegrad enn det vi vanligvis forestiller oss som en nordlig beliggenhet.

Kevin McCoy har utforsket sin bestemors røtter og emigrasjonshistorie. Han fant ut at hun kommer fra et lite sted i Nordland like ved Kjerringøy, altså at hun kommer fra et landskap som har inspirert mange norske kunstnere, slik som i direkte forstand Knut Hamsun, og på lignende

måte i forhold til Vestlandet, Henrik Ibsen og Edvard Grieg. Dette gir McCoy innfallsvinkelen til å utforske noen av disse som han også refererer til i forestillingen.

Det er en svært personlig forestilling fremført på fransk. Gjennom en rekke sceniske tablåer forteller Kevin McCoy om Herbjørg Hansen og hennes bakgrunn, samtidig som han trekker inn sin mor og seg selv som nøkkelfigurer i fortellingen. Det er en slags multimedia-monolog ledsaget av den dyktige pianisten Esther Charron, som han har en pantomimisk dialog med i den sceniske utviklingen, nærmest som en stum partner.

En av fortellingene går ut på at Kevin McCoy oppsøker en lege og får vite at han lider av en sykdom som særlig folk fra nordlige områder er genetisk bestemt for. Det er en muskelsykdom som får leddene til å stivne. Dermed er han et nordisk menneske på godt og vondt, og han begir seg gjennom sine fortellinger og ved hjelp av filmopptak og fotografier inn i selve landskapet.

Dette gir ham anledning til å reflektere over de store kontrastene i sitt eget liv. Han bruker et dikt av den fransk-kanadiske poeten Emile Noligan (1879 –1941) til å skape denne kontrasten. På norsk heter diktet «Vinteraften» og Kevin McCoy resiterer det delvis på norsk under forutsetning av at publikum kjenner det så godt at de indirekte forstår det. Det skaper et nordisk bilde på vinter med tilfrosne ruter og is på sjøene, og det er om fuglene i februar som gråter. Diktet er et bilde på en indre verden, nærmest i symbolistisk forstand, og handler om å kunne vise kontrastene. En slik vinter hvor selv Saint Lawrence-elven er tilfrosset, slik det filmatisk vises, skaper motstand ved at det vekker til livet en sydlig kraft. Det blir så en motkraft til det mørke og tilsnødde.

Det er en nord-syd polarisering som skaper lengten etter å se verden, den lengten som fører til at Herbjørg Hansen reiser til USA og Kevin McCoy utvandrer til Canada-Québec. I dette ligger forestillingens motiv, mens formen og dramaturgien er basert på identitets- og minnebearbeidelse. Kevin McCoy har nådd ut til et stort publikum med denne forestillingen. Med i NORGE tar han et skritt inn i det globale forstått som det nordiske og arktiske. Han åpner en port for det lokale publikum i Québec til å se seg selv i lys av emigrasjon/immigrasjon, på en måte

Forestillingen *NORGE* av og med Kevin McCoy; kanadier med norske aner. Foto: Stephane Buorgois.



som opplyser og viser Norge slik andre kan identifiserer seg med vårt land, og det skaper et ønske å komme hit.

1880 – Amerika

Statsteatrets *1880 – Amerika* er laget som en grotesk pantomime og sier noe om formidling og ønske om å beholde sin identitet. Den er basert på en fiktiv bok om familien Salomonsen som utvandret til Chicago i 1862. Den er laget som en groteske og er et portrett av familien Salomonsens som gjør karriere med lutefiskhandel. Salomon vil ikke gi slipp på sin norske identitet og vil unngå at familien blir amerikanisert, slik datteren Sara allerede ble det på et tidlig tidspunkt. Nå gjaldt det å hindre at Johannes skal gifte seg katolsk og irsk, men heller gifte seg med søskenbarnet Sara, som er hentebrud. Familien, særlig faren Salomon, er strenge norske puritanere som ikke vil la seg integrere. De kommer i konflikt med en konkurrent av irsk opphav, katolikken Miller. For nordmenn i Amerika var katolisismen nærmest en slags «store Satan». Det er som om to verdener støter sammen, den innvandrete norske, og den allerede etablerte irsk-amerikanske familien Miller, som truer med å selge mer lutefisk enn Salomon er i stand til. Salomos bror Otto bekymrer seg veldig for fiskekrigen som er under oppseiling. Men før det tilspisser seg, får vi høre om hvordan han kom til

USA med lommene full av penger, for så å bli rundlurt når han prøver å etablere sin egen business. Salomo og Otto drømmer om et norsk samfunn i Chicago, et «Little Norway». De som snakker engelsk og fraterniserer blir anklaget for å forråde de andre. Nordmennene forskanser seg, og nøler ikke med å sette i gang en mafiakrig som de selv går under i. I så måte kan det minne om det skurilt norske i filmen *Fargo*.

Dette er et fortellerteater hvor skuespillerne går inn og ut av rollene på en behendig og morsom måte. De er komiske på grensen til det tragiske, de er naive og samtidig hardkokte. Immigrantene blir fremstilt parodisk, og det ligger en undertekst i at stykket er satt opp med Stavanger som referanseramme. Herfra, og fra Rogaland og Sørlandet kom den store misjonsbølgen, og her var hermetikkindustrien.

Visningen på Tou Scene i samarbeid med Rogaland Teater trakk et stort publikum, noe som skjer samtidig med at Tou Scene har fått ny kunstnerisk leder, den finlandssvenske kuratoren Rickard Borgström, som nettopp har tiltrådt. Han er igjen en immigrant i Norge – så pendelen går bare rundt.

Jeg vil vil betegne *1880-Amerika* på Rogaland Teater/Tou Scene som grotesk late-som-om-dokumentarisme, mens NORGE i Québec kan betegnes som en mer poetisk og landskapsorientert dokumentarisme.



Johannes' åpenbaringer

Bevegende Jon Fossetolkning av Anne Marit Jacobsen.

AV THERESE BJØRNEBOE

Morgon og kveld

Av Jon Fosse. Bearbeidelse og regi: Hildegunn Riise. Scenografi: Åse Ljones. Scenografi og kostymedesign: Ingrid Tønder. Videodesign: Ingrid Tønder og Klaus Kottmann. Nationaltheatret, Amfiscenen 18. mars

Morgon og kveld er en kortroman på 116 sider, som er basert på en enkel idé: i første del kommer et barn til verden, i andre er vi med på dødsleiet til Johannes, som nå er en gammel mann. Å fange livet idet det blir til og forsvinner, er et gjennomgangsmotiv i både prosaen og skuespillene til Fosse. I stykket *Jenta i sofaen*,

sier den kvinnelige hovedpersonen – som vi møter på to tidsplan, både som jente og voksen billedkunstner – at det er det hun ikke får til, og da kan det visst være det samme. Det er nærliggende å tenke på billedkunst, Munch, Piero della Francesca, og ikke minst Hertervig – i forhold til Fosses evne til å få det til å resonnerer noe annet av tingene.

Morgon og kveld kan leses på forskjellige måter. Er man som meg tilbøyelig til det, kan andre del av boken forstås som en ut-av-kroppen opplevelse. Johannes står opp av sengen og føler seg merkelig lett. Stivheten er borte. I første del, er det Johannes far, Olai, som har fortellerperspektivet. Etter fødselen ser han kona «opne auga og sjå mot han, dei ser som langt borte frå ein stad og dei veit visst liksom noko han ikkje sjølv veit, noko dei ikkje seier og sikker heller ikkje kan seie, fordi det ikkje seiast kan». I andre del, er det ikke mye Johannes vet, men han ser, han ser for eksempel Peter, som han kaster en stein etter, og han ser at steinen går tvers igjennom Peters kropp. Og når han møter yngstedattera Signe på veien, går han gjennom henne, han kjenner til og med varmen. Siste del av romanen kan sikkert

også leses som en skildring av et dødsleie, der disse møtene utspiller seg i Johannes' fantasi. Båten han (tror han) stiger ombord i, markerer øyeblikket hvor forestillingsbildene til Johannes' forsvinner, og ordene opphører.

Dirrende øyeblikk

Morgon og kveld er en av Fosses beste, og en av de vakreste romanene jeg har lest. Men i forkant av forestillingen turte jeg ikke lese den igjen, for jeg ville at teksten skulle være frisk. Bortsett fra noen kutt i første del, som virker velbegrunnede, kan jeg derfor ikke identifisere eventuelle strykninger i tekstbearbeidelsen til regissør Hildegunn Riise. Men forestillingen har en flyt som får det til å virke som om tiden er perfekt tilmålt. Anne Marit Jacobsen får det til å dirre av øyeblikkene, som er like åpne som vannmerker, og likevel så pregnante at de gir meg gåsehud. Det er naturligvis Fosses fortjeneste, men det er en bragd ikke å stille seg i veien for teksten, når Anne Marit Jacobsen ikke bare leser, men også illuderer, med gester, tonefall, henrykkelse og latter, eller korte utbrudd av redsel og raseri. Kunststykket ligger kanskje i å balansere mellom følelse og

emosjoner. I følge filosofen Byung Chul-Han (se nummer 4/20014) er det en vesentlig forskjell – man kan si skjønnhetsfølelse, eller for den del ballfølelse, men ikke for eksempel skjønnhetsemosjon eller ballemosjon. Det er en distinksjon som virker svært relevant i forhold til Fosse, som selvsagt skildrer sterke emosjoner, men i en ofte fremmed- eller underliggjortgjort form. Både i dramatikken og prosaen skildrer han ofte mennesker som reagerer situasjonsmessig inadekvat og alt annet enn snartenkt, nettopp fordi de er emosjonelt agitert. Fra skuespillernes side forlanges det en stor følsomhet for å fange inn en slik kompleksitet, siden språket er så lakonisk. Jeg tror nok at endel publikumme- re kan ha opplevd språket i *Morgon og kveld* befriende, siden det knytter seg så bestemte forventninger til Fosse som teaterforfatter.

I begynnelsen av forestillingen var jeg engstelig for at Jacobsen spilte for mye. Med hender som er som barnelanker, og som griper i luften – på toppen av de trillrunde gløgene hun har. Men i andre del har hun en «tørrere» spillestil, samtidig som hun kroppsliggjør teksten gjennom å la personene i romanen tre frem for oss, om enn ganske kort. For Johannes navigerer gjennom dem, de er som steiner som får det til å lugge i ham. Og det er kanskje dét, at Johannes ikke fra Jacobsens side egentlig blir karakterisert, men trer frem gjennom folkelige talemåter og stående uttrykk, som det gjelder å treffe tonerent.

Feløspilleren Benedicte Maurseth tilfører forestillingen et fint og helt riktig klangbilde, uten likevel å ta for stor plass, eller bli for melodios stemningsmalende.

Scenografien består av tynne draperier, som nesten er på grensen til å illustrere den religjose dimensjonen i teksten (eller gnosetismen, som er nedtonet gjennom kuttene i første del). Men det gir også Jacobsen anledning til å bruke rommet, og til å variere det som kunne blitt en statisk fortellerposisjon. Når hun beveger seg i rommet, gis det også rom for pauser og stillhet, samtidig som lyssettingen gir forestillingen et impresjonistisk preg. *Morgon og kveld* viser at Anne Marit Jacobsen tilhører en av disse store, sjeldne, men på egne vegne beskjedne kunstnerne. Kanskje det er derfor hun behersker monologformen så godt, paradoksalt nok.

Helstøpt homosommer

(Tromsø): En uforglemmelig sommer med forelskelse, sårhet og pinlige øyeblikk fremstilt med humor, driv og treffende scenografi.

AV RUBEN MOI

Den sommeren pappa ble homo

Av Endre Lund Eriksen. Dramatisert av Toril Solvang. Regi: Petter Næss. Scenografi og Kostyme: Gjermund Andresen. Lysdesign: Øyvind Wangensteen. Lyddesign: Jim-Oddvar Hansen. Dramaturg: Tale Næss. Hålogaland Teater, 8. mai

Selve historien i *Den sommeren pappa ble homo* begynner traurig, avslutter med erkjennelse og undring, og svinger underveis i følelser, handling og stemning. Tenåringen Arvidsjaur «Arvid! Jeg heter Arvid!» – er bokstavelig talt parkert med sin far i ei campingvogn på en gudsforlatt plass. Foreldrenes nylige skilsmisse er årsaken til misæren. Eneste mulige lyspunkt er at hovedpersonen ble født i, nettopp, Arvidsjaur, og ikke Jokkmokk. Og en uvanlig utedass med disco-kule, musikk og loggbok, der han kan gjemme seg bort når livet blir for utfordrende, og det blir det rett som det er. Før en aner ordet av det venter Arvidsjaur's hund valper med nabohunden, som eies av Indiane og hennes homoseksuelle far. Hvordan skal man takle alt dette; når Indiane er riktig så frempå, fedrene begynner å flørte med hverandre og Arvidsjaur's bestekompis Frank plutselig dukker opp? Og bikkjene er viltre og høyt og lavt hele tiden?

Høy feelgoodfaktor

Morsomhetene er mange. Situasjonskomikk, ironi, dans, treffende replikker og lekende hunder i alle posisjoner setter en fengende og festlig ramme rundt en rekke ømme, vanskelige, pinlige og utfordrende situasjoner. Feelgoodfaktoren er høy; iden-

tifikasjonsfaktoren likeså. Ungdommene i hovedrollene – denne kvelden spilt av Sindre Arder Skildheim, Mette Spjelkavik Enoksen og Henrik Valdermo – behersker både scenen og rollene sine på imponerende vis. De formidler meget talentfullt pubertetslivets følelsesregister; det er slående hvordan ungdommen bærer en rekke scener med sterk utstråling, varierte og troverdige ansiktsuttrykk, kontrollert kroppsbruk og eksakt tekstkontroll. De får god støtte av Figenschow jr. og Stamsø Munch som fremstiller henholdsvis gryende personlighetsforandring og selvsikker identitet med innlevelse og stil. Johnson har en lagt mer avklart rolle å spille, som hun fyller desto mer med saftige kommentarer og livsbejaende utfoldelse. Hundene – voff, knurr, sleik, voff – er selve garantien for sprelsk skuespill og grunnleggende komikk. Rollene er kanskje ikke så utfordrende, men desto mer vitale og morsomme, og fungerer på en rekke plan, både symbolsk og som spill- og vrangbilde av de tobeinte. De etablertes samspill med den yngre garden virker grunnleggende sammensveiset; kjemien i ensemblet må ha vært god lenge før premieren! Andresens oppfinnsomme og symbollette scenografi, samt Hansens og Wangensteens forførende lyd- og lysdesign, forsterker dramaets helhet. En endeløs landevei uten trafikk deler på dristig vis scenen i to. Veien illuderer med kløkt den stillestående sommerbygda, og den skiller på flere vis de to familienes campingvogn og hus på scenekanten, og skaper dynamikk mellom denne boplassen og utmarka med badevann i bakgrunnen. All bevegelsen tvers over og langsetter veien er så medrivende at man nesten overser hvor treffende veiens symbolikken med reise, veivalg og filskifte er for stykkets tematikk. Plaskingen i vannet så spruten står er like sceneenergisk og sommerfrekt som lekne bikinikanter og shorts med bul, med underliggende assosiasjoner av psykologi og frihet: Her hiver man seg ut på dypt vann og svømmer som best man kan. Den underfundige bruken av telt i ulike størrelser formidler sommerpenning og var intimitet, og gjenspeiler forestillinger om indre og ytre rom. Scenografien og regien går labb i labb som to våryre bikkjer.



Attraktiv musikk dominerer lydbildet. Abba samler ungdom fra 8-88; de er/var også populære på kryss og tvers av seksuelle preferanser. Tekstenes narrative tendens harmonerer også med stykkets boklige forelegg. Slagerne kombineres med handlingen på ulikt vis, men gjennomgangsmelodien er driv og humor. Stykkets sommerfest går ethvert Abbashow en høy gang.

Lyssettingen bidrar gjerne mer til de stille, vare og ømme scenene. Sommeren har sine egne sjatteringer, på dagen og om natten, liksom følelsesregisteret har sine nyanser. Stemningsskiftene bidrar til stykkets refleksjon og dynamikk.

Godt teamarbeid

Pubertet, forelskelse, vennskap og seksualitet, både for barn og foreldre, i samme familie i etterkant av skilsmisse, kan være like så kunstnerisk utfordrende som det kan være tiltalende for et bredt publikum. Når

resultatet blir så kreativt og vellykket som her skal selvfølgelig Lund Eriksen og Petter og Tale Næss ha mye av æren for suksessen. Lund Eriksens bok fra 2012 gir et utmerket utgangspunkt for forestillingen med sin velkomponerte fortelling, aktuelle tematikk, kreative innspill og sin sensitive forståelse for dagens ungdomskultur. Den populære forfatterens tidligere samarbeid med HT om ungdomsdramaet Alexander den store (anmeldt i NSTT nr 2-3, 2012) og med filmbransjen, for eksempel Pitbullterje (2005), har sannsynligvis bidratt til det produktive samarbeidet.

Genreerfaring er også betegnende for regissøren og dramaturgen. Petter Næss er godt kjent fra alle sine filmer, hvorav flere er ungdomsfilmer, for eksempel *Bare Bea* (2004) og flere basert på bokmanus, for eksempel *Elling* (2001, Ambjørnsen), *Tatt av kvinnen* (2007, Loe) og *Maskeblomstfamilien* (2010, Saabye Christensen). Med sin fartstid på HT de sis-

te årene, så vel som sin egen forfattergjerning, er det likevel kanskje Tale Næss som har bidratt mest til at alle rollene fungerer så utmerket. Sannsynligvis har det også sitt å si at HT over årene har hatt satt opp flere «litterære» drama, ikke minst med stor-satsingen på Hamsun-skuespill: *Benoni og Rosa* (2005), *Mysterier* (2006), *Pan* (2008) og *Hamsuns feber* (2009). Flere av sceneløsningene, bl. a. badevannet og blitzkameraet, stammer fra disse oppsetningene. Søken etter kjærlighet av komplekse hovedkarakterer utgjør andre fellestrekk.

Den sommeren pappa ble homo er en meget vellykket kunstnerisk dramatisering av en samtidsroman med aktuelle tema som henvender seg til et stort publikum. HT gjør i denne forestillingen, som i flere andre i den siste tiden, vellykket bruk i flere ledd av lokale krefter i og utenfor egne rekker. En utfordring for fremtiden kan være å satse like sterkt på en talentfull regional eller nasjonal samtidsdramaturg.

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap, Universitetet i Bergen. Publiserte internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og workshoper i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Performance Art by Bakgruppen: first part*. knut.arnitzen.ille.uib

Bernhardt, Emil. Utdannet musiker og komponist fra bl.a. Norges musikkhøgskole og har mastergrad i filosofi fra Universitetet i Oslo. Han arbeider som frilans musikkritiker i bl.a. Morgenbladet.. emilbe@online.no

Bikset, Lillian. Teater- og showkritiker for Dagbladet, fagansvarlig for flere teaterkategorier i Store Norske Leksikon og oversetter for Sceneweb.no. Frilansjournalist og oversetter, og utdannet cand.mag fra UiO med noen ekstra vektall. lillian.bikset@online.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol. UiO. Redaktør, kritiker. Redaktør for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* fra 1998. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen. Teaterkritiker i diverse aviser, nå Klassekampen. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Mastergrad i litteratur fra Københavns Universitet med avhandlingen *Julian Henning von Gärtners Blaus pseudonyme agitasjon*. Har gjort performancer ved bl. a. Deutsche Oper Berlin, Theater Bonn, Deutsches Nationaltheater Weimar, Den Nationale Scene, Black Box Teater, Kunsternes Hus. Jobber i krysningsfeltet mellom religiøse ritualer, filosofisk agitasjon og politisk dekonstruksjon. Skribent i bl.a. Morgenbladet, Kunstforum.no. julian.blaue@yahoo.de

Borchgrevink, Hild. Musikkritiker i Dagsavisen og redaktør for Scenekunst. no. Studert musikkvitenskap og teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, og har eksamen fra Skrivekunstakademiet i Hordaland i 2011. hild@scenekunst.no

Brantzeg, Mette. Tidligere medlem i Sampo Teater, teatersjef for SofTeater og leder for Norsk Dramatikfestival. Hun jobber nå som frilans regissør. mettebra@hotmail.com

Brekke, Aase-Hilde. MA i teatervitenskap fra UiO om Marina Abramović. Har forelest bl. a. ved NTNU, og for Norsk Kulturskoleråd. Deltok i utstillingen Hommage à Iver Jåks, 2008 – 2010, og har stilt ut visuell kunst i bl. a. USA, England og Tyskland. Har stipend fra NFFO og Fritt Ord for å skrive om performancekunst. Medlem i NBK og NFFO. post@taramedia.no

Christoffersen, Erik Exe. Lektor ved Institut for Æstetiske fag, Afdeling for dramaturgi, Aarhus universitet og redaktør for *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier* (www.peripeti.dk). Forfatter af bl.a. *Teaterhandling*, Klim 2007. aekexe@hum.au.dk

Ellefsen Lysander, Tove. Cand. Philol. UiO. Har bl.a. arbeidet som vit. ass ved Institutt for teatervitenskap, UiO, og som teaterkritiker i svenske aviser, Expressen, Aftonbladet og Dagens Nyheter. t.ellefsenlysander@me.com

Evans, Michael. Dramaturg ved Rogaland Teater og tidligere sjefredaktør i Universitetsforlaget. Hans bok *Innføring i dramaturgi: teater film og fjernsyn* (Cap-pelenDamm) går nå i fjerde opplag. miscabel.evans@lyse.net

Froynes, Valborg. Frilansskuespiller. Utdannet ved Rose Bruford College of Speech and Drama i London og mastergrad i teatervitenskap fra Universitetet i Frankfurt am Main. vfroynes@gmail.com

Handelzalts, Michael. Teaterkritiker i Haaretz siden 1975. Grunnlegger og første redaktør for Book Review Magazine, skriver et ukentlig TV-essay for den engelske utgaven av Haaretz. michaelh@haaretz.co.il

Haglund, Birgitta. Redaktør for *Teatertidningen*. Frilanser som kulturskribent og kritiker. birgitta@teatertidningen.se

Hall, Snelle Ingrid. Koreograf og danser, bl.a. med en rekke forestillinger innenfor Siri & Snelle produksjoner, og teaterviter. Utdannet ved Statens balletthøgskole og Universitetet i Oslo. snellehall@online.no

Haugland, Eivind. Master i drama og teater, NTNU (2011). Arbeider frilans som skribent, oversetter, dramatiker og dramaturg med base i Trondheim. Arbeider også som dansekonsulent ved DansIT – Senter for dansekunst i Sør-Trøndelag Sitter i Propellen Teaters arbeidsutvalg, og er styremedlem i ASSITEJ Norge. haugland.eivind@gmail.com

Hellwig, Hilda. Regissør. Grunnla teater Aurora i 1979, kunstnerisk leder til 1994. Har vært aktiv som regissør på Dramaten, Stockholms Stadsteater Kungliga operan m. m, samt på teatre i Ungard, Norge og Finland. professor i regi på stockholms dramatiska högskola. hilda.hellwig@uniarts.se

Hyldig, Keld. Førsteamanuensis i teatervitenskap ved UiB. Underviser i norsk og europeisk teaterhistorie, dramaturgi og teaterestetikk. Forskningsmessig har han arbeidet spesielt med Ibsen-tradisjonen i norsk teater. Har publisert en rekke artikler om Ibsen-tradisjonen og andre teatervitenskapelige emner. keld.hyldig@uib.no

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Skribent i bl.a. *Theater heute*. Siste bokutgivelse: *Andrzej Wirth. Fluch nacht vorn*. Spector Books Leipzig 2013. trimmer@aol.com

Johannessen, Ola B. Skuespiller og instruktør, tidligere teatersjef ved Rogaland og Trøndelag Teater. Med virket som skuespiller og hadde regi for *William i Lust og Last*, en fortelling om Shakespeares sonetter, en samproduksjon med Det Norske Teatret basert på eget manus. olabjoaha@online.no

Klouman Høiner, Espen. Skribent og skuespiller. Utdannet ved Westerdals og Teaterhøgskolen. Jobber for tiden ved Trøndelag Teater. Vant Hedda-prisen i 2013.

Kolbenstvedt, Marius. Utdannet skuespiller ved Nordisk Teaterskole i Århus. BA i kunst og kulturhistorie UiO. Frilans regissør, dramatiker, skuespiller og musiker. Driver kompaniet Ossavy & Kolbenstvedt med Nina Ossavy. Medlem av CAN (Concerned Artists Norway) og TeaterTanken. Medarrangør av festivalserien MOTforestillinger. mkolbenstvedt@gmail.com

Krøgholt, Ida. Ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikasjon, Dramaturgi, Aarhus Universitet. Forsker i Teaterprosesser og performativitet i bred forstand, i teatret, i kulturelle utvekslingsformer, kreative prosesser og kunstpedagogisk praksis. draida@dac.au.dk

Larsen, Wenche. Lektor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen og har skrevet om norsk og nordisk samtidsdramatik i en rekke tidsskrifter og antologier. I 2005 utga hun boka *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*. 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

Moi, Ruben. Førsteamanuensis i engelsk litteratur og kultur, UiT. Forskingen konsentrerer seg om irsk litteratur og Border Aesthetics, men inkluderer også modernismen og visuell kunst. Styreleder i Ordkalotten – Tromsø internasjonale litteraturfestival. ruben.moi@uit.no

Olsson, Tommy. Billedkunstner og skribent, fast kunstkritiker i Klassekampen. Bor og arbeider over hele Norge. xtommyolsson@gmail.com

Optun, Tora Myklebust. Master i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Skribent i NATT&DAG, teateranmelder i Morgenbladet.tora-optun@gmail.com

Rongved Amundsen, Julie. Ph.d. i teatervitenskap. Disputerte i 2013 med avhandlingen *Performing Ideology. Theatricality and Ideology in Mass Performance*. juliera@gmail.com

Seltun, Kristian. Cand. philol. og dramaturg. Teatersjef Trøndelag Teater 2010 – , teatersjef Black Box Teater 2001 – 2009, kunstnerisk leder Teaterhuset Avant Garden 1998 – 2001. kristian.seltun@gmail.com

Skjelbred, Ole Johan. Skuespiller, dramaturg og regissør. Utdannet skuespiller ved Statens Teaterhøgskole/Khio 1995 –1998. For tiden ansatt ved Nationalteatret og Dramatikens Hus. oleskjelbred@hotmail.com

Söderling, Fredrik. Kulturjournalist og mangeårig medarbeider i Dagens Nyheter, kulturredaksjon. Numera frilans. Skrive om scenekunstens kulturpolitikk, mangfoldsspørsmål og utdanning. fredrik.soderling@gmail.com

Tryti Vennerød, Maria. Dramatiker. Debuterte på Norsk Dramatikfestival med *Meir* i 2002. Har sidan vunne ein norsk-svensk dramatikarkonkurranse i 2003 (*Frank*), Ibsenprisen i 2005 (*Dama i Luka*), to prisar i konkurransen Hundre og

Nå i 2006 (*Neverland og Testen*) og blitt nominert til Hedda-prisen i 2012 (*Ikke direkte råka*). Stykka har blitt framførte m.a. på Schaubühne i Berlin, Theatre for the New City i New York og blitt presenterte på meir enn 10 språk. I 2016 er ho bidragstare til *Andre verdskrigen – natt i verda* saman med mellom anna David Greig og Lukas Bärfuss på Det Norske Teatret. mtv@getmail.no

Tønnessen, Tyra. Regissør. Har doktorgrad i improvisasjon og er lærer ved KHIO. Forrige oppsetning var *Påfuglen* ved Trøndelag Teater, en musikal hun skrev sammen med Jovan Pavlovic, neste prosjekt er å videreutvikle denne for Det Norske Teatret.tyrat@online.no

von der Fehr, Marius. Utdannet ved Statens Kunstakademi i Oslo. Kunstner og skribent som arbeider mye med scenekunst, politisk engasjert kunst, miljø- og flyktningepolitikk og nye politiske/sosiale bevegelser i bl.a. Spania og Palestina. Skriver som frilansjournalist for bl.a. Ny Tid og Le Monde diplomatique. Arrangør av en rekke åpne møter, særlig under navnet *New Frontiers*. Medarrangør av festivalserien MOTforestillinger. mvd-fehr@gmail.com

Waarander, Ingegård. Filosofie kandidat i litteraturvitenskap og engelsk. Ansatt på Ordfront trykkeri og forlag 1972 – 1981, neon år redaktør for Ordfronts medlemsblad (senare Ordfront Magasin). Teaterkritiker i Dagens Nyheter 1986 – 2013, nå frilans hovedsaklig for Dagens Nyheter. ingegardwaarander@gmail.com

norsk shakespeare og teater tidsskrift

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen og Camilla Eeg-Tverbakk.

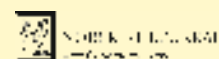
Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Dramatikens Hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Nationalteatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare-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

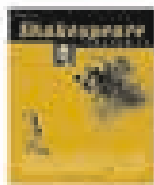
Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

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

Forside: Bibbiana Berglau i Baal, regi: Frank Castorf. Foto: Thomas Aurin

Layout: Nina Lykke. Trykk: Specialtrykkeriet Viborg
Opplag: 1700. Papir: Arctic Silk.

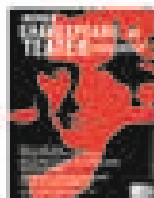




Nr. 1/1998



Nr. 2/2000



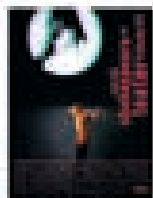
Nr. 1/2004



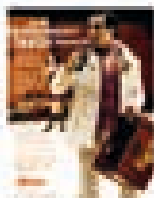
Nr. 1/2008



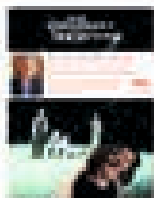
Nr. 2/2010



Nr. 3-4/2011



Nr. 1/2013



Nr. 2-3/2014



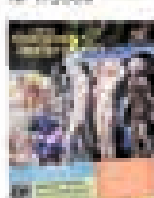
Nr. 2/1998



Nr. 1/2003



Nr. 2/2008



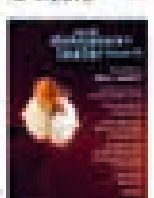
Nr. 2-3/2009



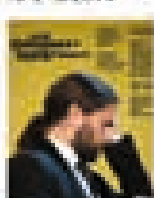
Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2012



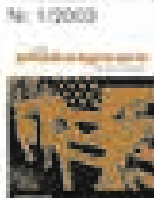
Nr. 2/2013



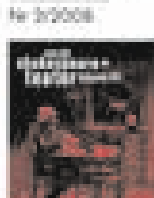
Nr. 4/2014



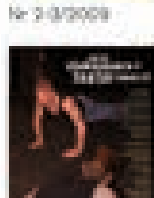
Nr. 1/1999



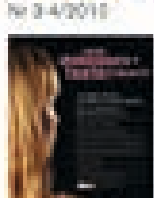
Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2006



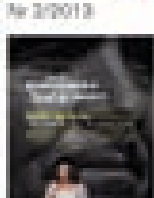
Nr. 4/2009



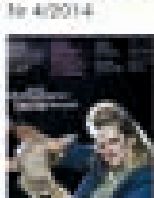
Nr. 1/2011



Nr. 2-3/2012



Nr. 3-4/2013



Nr. 1/2015



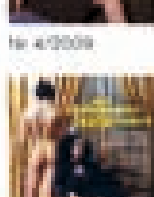
Nr. 2/1999



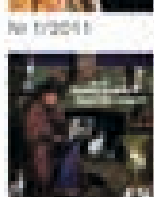
Nr. 1/2004



Nr. 1/2007



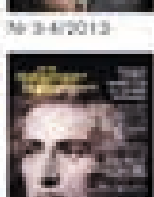
Nr. 1/2010



Nr. 2/2011



Nr. 4/2013



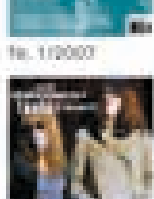
Nr. 1/2014



Nr. 1/2000



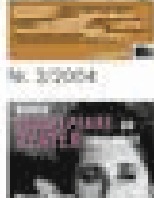
Nr. 2/2004



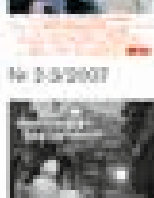
Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2000



Nr. 2/2004



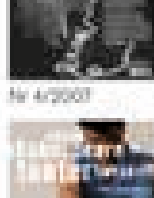
Nr. 4/2007



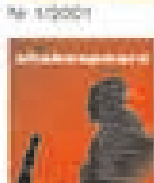
Nr. 1/2001



Nr. 1/2005



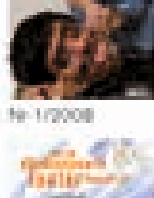
Nr. 1/2008



Nr. 2/2001



Nr. 2/2005



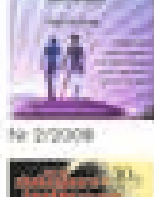
Nr. 2/2008



Nr. 1/2002



Nr. 2/2006



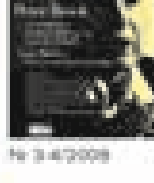
Nr. 2/2009



Nr. 3-4/2009



Nr. 3-4/2009



Nr. 3-4/2009

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 15 års arkiv på nett: www.shakaspereetidskrift.no

Navn:

Adresse:

TEle-mail:

Bestilling av tidligere numre (inkl 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. 1/2004.....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

Send skjema til Theres Espeland, Norsk Shakaspeer- og teaterhistorisk litteraturskat, Kjøpmannstunet 26 0447 Oslo, eller send e-post til post@shakaspereetidskrift.no eller bestill på www.shakaspereetidskrift.no

 **HAMLET**
HOVEDSCENEN

HAMLET

av William Shakespeare



Regi Runar Hodne **Scenografi og kostymer** Serge von Arx **Lysdesign** Andreas Fuchs
Komponist Lars Petter Hagen **Oversatt av** André Bjerke

De som er med Espen Klouman Høiner, Hallbjørn Rønning, Janne Kokkin, Trond-Ove Skrødal, Øyvind Brandtzæg, Renate Reinsve, Mads Bones, Christian Ruud Kallum og Kenneth Homstad

PREMIERE PÅ HOVEDSCENEN 5. SEPTEMBER 2015

Billetter: 73 80 50 00 Grupper: 73 80 50 50

trondelagteater.no

Billetter kan også bestilles og kjøpes direkte på billettservice.no,
telefon 815 33 133 og på Posten, Narvesen og 7-Eleven

 DNB

 telenor

TRØNDELAG
TEATER

