

# norsk shakespeare tidsskrift

## Intervju med Tony Kushner

Om *Angels in America*, Brecht, Shakespeare og leken med illusjon

s. 8



Alexis de  
Tocquevilles

## *Democracy in America*

Intervju med  
Romeo Castellucci

s. 27



## Europeiske scener Pseudo-patriotisk teater

Russisk teater:  
Nye utfordringer,  
gamle svar

s. 65



Tony Kushners  
*Angels in America*

på Nationaltheatret  
og Dramaten

s. 23

## Hele Norges scenekunstfestival. Fantastiske forestillinger fra hele landet!

# HEDDA

Over 100 forestillinger og arrangementer

**Orlando**  
Rogaland Teater

**Sidespringerne**  
Kilden

**Hello**  
Teater Innlandet & Therese Slob

**Garage**  
Turnéteatret i Trøndelag & Cirka Teater

**Tjiddtjie (Mor)**  
Årjelhsaemien Teatere m.fl.

**Havboka**  
Hålogaland Teater

**Rotsekk**  
Turnéteatret i Trøndelag

**Radio Don Quijote**  
Teatret Vårt

**Invasjon**  
Sogn og Fjordane Teater

**Sviker**  
Haugesund Teater

**Rødlista**  
Akershus Teater & Thea Borring Lande

**Aillohas**  
Bedlivväs

**New Skin**  
Teaterhuset Avant Garden, BIT  
Teatergarasjen, Black Box Teater

**Uår av Terje Vigen**  
Trøndelag Teater og Nordland Teater

**Andvake**  
Hordaland Teater m.fl.

**O + O = 4**  
Teater Ibsen

**Det er her vi  
kommer fra**  
Brageteatret

**Hamlets pappa er  
et spøkelse**  
Teatret Vårt

heddadagene.no

Stor teaterfestival i Oslo

Hello av Teater Innlandet og Therese Slob Produksjoner

Orlando av Rogaland Teater



Av Theresa Benér

## Politiske engler

Det mest eklatante eksemplet er at Donald Trump ba Cohn om råd etter at han og hans far, Fred Trump, var saksøkt for å diskriminere svarte og fargede leietagere. Cohn sa at de skulle be dem «go to hell», og kreve 100 millioner dollar i erstatning for den skaden som diskrimineringsanklagen hadde ført til for selskapets omdømme. Ved Cohns hjelp slapp Trump unna uten å innrømme skyld.

I en tid hvor Cohns retorikk framstår som mønstergyldig for flere enn Trump, er relevansen i Kushners portrett av «superpatrioten» ikke begrenset til amerikansk politikk. Her hjemme gjelder det fremfor alt Sylvi Listhaug, som måtte gå av som justismister på grunn av en facebook-melding som oppmuntret eksisterende konspirasjonsteorier mot Arbeiderpartiet som en slags «femte kolonne». Listhaugs (forutsigbare) anklager om knebling av ytringsfriheten har samtidig ført til debatt om hvorvidt mistillitsforslaget var å spille ballen i hatten på en politiker som alltid er i angrep, aldri i forsvar.

«Vi sluter göra motstånd när linjen för det absurda har överskridats», sier en av karakterene i Krystian Lupas nåtidige bearbeidelse av Kafkas *Prosesen*, sitert etter Theresa Benér's anmeldelse (s. 53). I denne utgaven bringer vi også en stemningsrapport fra Istanbul International Theatre Festival, og en kommentar om situasjonen i Russland, hvor regissør Kirill Serebrennikov har sittet i husarrest siden august i fjor, og sensur og økonomiske eller andre sanksjoner mot teatre, kunstinstitusjoner eller kunstnere som beskyldes for å krenke religiøse følelser eller såkalte tradisjonelle verdier, har blitt stadig mer vanlig. Samtidig som Kristina Matvienko påpeker at bildet er sammensatt, og at konflikten mellom ulike kunstsyn også er representert i maktapparatet.

Krystian Lupas iscenesettelse av Kafka handler om en kunstner som blir så besatt av blokkeringen av hans kunstneriske frihet at han tilslutt blir tilintetgjort av det. I dette ligger det et element av selvkritikk på kunstnernes vegne, fordi Josef K unngår å benytte det handlingsrommet han faktisk har, i følge Benér. Det er til tross for store forskjeller, en appell som har relevans i forhold til en tendens til defaitisme overfor høyrepopolis-

men i Europa og USA. Det er også en av grunnene til at *Angels in America* oppleves som så viktig i dag. Det formidler håp og optimisme, men uten å bli politisk enkelt plakatteater.

### shakespearetidsskrift.no

Ameldelsen av Lupas *Prosesen* må gjerne leses i sammenheng med de norske oppsetningene av Ionescos' *Neshornet*, som anmeldes bakerst i tidsskriftet. Vi trykker et antall anmeldelser i denne utgaven, men etter nyttår har vi også publisert anmeldelser på nettstedet vårt, shakespearetidsskrift.no. Nettsatsningen betyr ikke at papirutgavene vil bli nedprioritert, men vi ønsker å tilrettelegge for en dynamikk mellom de to publiseringskanalene. Papirutgavene vil fortsatt være med på å gi forestillinger et lengre liv, mens nettstedet vil imøtekomme nyhetsaspektet. På nettstedet finner man anmeldelser av Oslo Internasjonale Teaterfestival, som ble trykket underveis mens den pågikk i mars, intervju med den tyrkiske aktivisten Asli Erdogan i forbindelse med at hun ble tildelt Den norske forfatterforeningens ytringsfrihetspris, som med fordel kan leses i forlengelsen av festivalrapporten fra Istanbul i herværende utgave, nekrolog over Benny Fredriksson, Johan Harstads essay om *Engler i Amerika* fra 2009, liknende «perler fra arkivet» og mye mer.

Helt fra starten har en viktig målsetning for Norsk Shakespearetidsskrift vært å la flere stemmer komme til orde. På slutten av 1990-tallet var det et relativt beskjedent antall teaterkritikere i Norge, som satt på en tilsvarende stor definisjonsmakt. Hvis man klikker på Våre skribenter på nettstedet, viser listen at vi har vært med på å skape en større offentlighet rundt teater, både fordi det er mange teaterfolk som skriver for tidsskriftet, og gjennom det høye antallet kritikere. Men nettstedet er et risikoprojekt fordi tidsskriftet er underfinansiert, og på litt lenger sikt er driften avhengig av at kulturrådets støtteordning for norske tidsskrift blir styrket. Dette anbefales av den nye rapporten *Kulturtidsskriftene*, redigert av forskerne Paul Bjerke og Lars J. Halvorsen (2018). Her er Norsk Shakespearetidsskrift ett av tre tidsskrift som vies spesiell oppmerksomhet. Vi kommer tilbake til rapporten på nettstedet.

|                   |
|-------------------|
| 1                 |
| LEDER<br>s. 1     |
| ENQUETE<br>s. 4–5 |

|                                                              |
|--------------------------------------------------------------|
| 8                                                            |
| TONY KUSHNER                                                 |
| Catherine Steindler:<br><b>Dramatikkens kunst</b><br>s. 8–21 |
| Therese Bjørneboe:<br><b>Episke engler</b><br>s. 22–25       |



s. 22

|       |
|-------|
| 11    |
| BØKER |

|                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| Roland Lysell:<br><b>Ingmar Bergman som grafoman<br/>och minneskonstruktör</b><br>s. 78–81 |
| Sigurd Ziegler:<br><b>Absolutt Pendry</b><br>s. 82–83                                      |
| Michael Evans:<br><b>Hvordan arbeider<br/>de med tekst?</b><br>s. 84–85                    |
| Julie Rongved Amundsen:<br><b>«Vårt lands näst<br/>största skald»</b><br>s. 86–87          |

|                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------|
| 26                                                                             |
| DEMOCRACY IN<br>AMERICA                                                        |
| Joseph Pearson:<br><b>Hva var det som<br/>gikk galt i Amerika?</b><br>s. 27–28 |
| Theresa Benér:<br><b>Den gudomliga<br/>demokratin</b><br>s. 29–31              |



s. 32

|                              |
|------------------------------|
| 28                           |
| TEATERFESTIVALEN<br>I FJALER |

|                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 32                                                                                                                                                        |
| STEIN OG THE HARLEM<br>RENAISSANCE                                                                                                                        |
| Laura Luise Schultz:<br><b>Et snapshot af den<br/>amerikanske avantgarde:<br/>Gertrude Steins <i>Four Saints in<br/>Three Acts</i> i 1934</b><br>s. 32–35 |
| Elin Høyland:<br><b>Dugnadsmusklar og opne<br/>hjarter</b><br>s. 89–93                                                                                    |
| Ilene Sørbøe:<br><b>Geologisk tidsalder som teater</b><br>s. 94–97                                                                                        |

|                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------|
| 36                                                              |
| ARTHUR MILLER                                                   |
| Goro Tronsmo:<br><b>En skuespillers boltreplass</b><br>s. 37–39 |

|                                                               |
|---------------------------------------------------------------|
| 98                                                            |
| METEOR                                                        |
| Therese Bjørneboe:<br><b>The king is a thing</b><br>s. 99–100 |
| Rania Broud:<br><b>Sprikende Meteor</b><br>s. 101–104         |

|                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 40                                                                                                                   |
| BRECHT                                                                                                               |
| Frank Raddatz:<br><b>Lehmanns Brecht-kloning, samt<br/>en veiledning til hans frigjøring</b><br>s. 40–46             |
| Tone Avenstroup:<br><b>Han hadde sikkert posta flust<br/>med statusoppdateringer hver<br/>bidige dag</b><br>s. 47–49 |



s. 47

|                                                            |
|------------------------------------------------------------|
| 105                                                        |
| FORESTILLINGER                                             |
| Snelle Hall:<br><b>21 pornographies</b><br>s. 106–107      |
| Hans-Georg Kohler:<br><b>Selbstbeziehung</b><br>s. 108–109 |
| Ken Runar Hanssen:<br><b>The Secret Theatre</b><br>s. 110  |
| Goro Tronsmo:<br><b>By Heart</b><br>s. 112                 |



s. 72

|                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 50                                                                                           |
| EUROPEISKE<br>SCENER                                                                         |
| — Polen<br>Theresa Benér:<br><b>När linjen för det<br/>absurda har passerats</b><br>s. 51–53 |
| Therese Bjørneboe:<br><b>Endelig en skuespillerpris!</b><br>s. 54–57                         |
| — Russland<br>Kristina Matvienko:<br><b>Gamle svar på nye<br/>utfordringer</b><br>s. 58–63   |
| Kristina Matvienko:<br><b>Pseudo-patriotisk teater</b><br>s. 64–67                           |
| — Turkia<br>Bahar Çuhadar:<br><b>En utvidelse av horisonten</b><br>s. 68–71                  |
| — Tyskland<br>Susanne Øglænd:<br><b>Vilkårlige Volksbühne</b><br>s. 72–75                    |
| Svante Aulis Löwenborg:<br><b>Shame</b><br>s. 113                                            |
| Svante Aulis Löwenborg:<br><b>Spørspillet</b><br>s. 114                                      |
| Birgitta Haglund:<br><b>Desperado</b><br>s. 116                                              |
| Lars Harald Maagerø:<br><b>Hamlet</b><br>s. 117                                              |
| Ilene Sørbøe:<br><b>Nashomet, Neshomet,<br/>Kva nashomet såg</b><br>s. 118–119               |



s. 58



s. 54

# enquete:

Hvor befinner dramatikken seg i dag?

Hva har forandret seg etter «den postdramatiske» vendingen?

Hvor kommer de viktigste tekstene fra?

Romanforfattere, dokumentarister, eller de som i første rekke arbeider med teatertekst?



Øystein Ulberg Brager, sceneinstruktør og kunstnerisk leder for Imploding Fictions

De gode scenetekstene kommer fra mange steder: Spoken word, hip-hop-teater, konserter, muntlig fortellerkunst, adapterte romaner, intervjubaserte dokumentartekster, gruppeskapte arbeider og improviserte forestillinger. Og de finnes også der en dramatiker har sittet alene og skrevet. Jeg opplever at den postdramatiske revolusjonens viktigste arv er sjangerrikkdommen. Svært forskjellige sceniske uttrykk blir skapt og anerkjent. Det postdramatiske tok ikke livet av det dramatiske, men åpnet for nye muligheter. Det post-dramatiske teatret er jo ikke u-dramatisk, det flyttet grensene for hva vi forstår som drama-tisk. Det betyr ikke lenger kun «en

historie hvis kronologiske framdrift drives av konflikt mellom fiktive karakterer». Dramatikken kan også oppstå i spenningene mellom forskjellige elementer i teksten eller oppsetningen, eller i møtet mellom utøvere og publikum. Jeg gleder meg over et estetisk og tekstlig mangfold!



Mari Væne Kjeldestad, dramaturg, Nationaltheater

Det viktigste som har skjedd er at tilfanget av teatertekst er økt. En god teatertekst kan dukke opp fra nærmest hvor som helst og omfatte alle former for sjangere. I dette mangfoldet av uttrykk som scene-kunsten har fått, ønsker jeg likevel, reaksjonært nok, å fremheve tekster

som kommer fra en avsender, som ikke er bundet til en spesifikk forestilling, og som dermed kan bidra til å forme teatret igjen og igjen i møtet med nye konsepter og inn-ganger.

Disse tekstene kommer gjerne fra fremveksten av en ny genera-sjon formbevisste dramatikere som skriver med hensyn til teatrets styr-ker. De tar opp i seg arven fra dra-matikere som Sarah Kane og Heiner Muller, og gir oss ofte tekster som peker langt utover seg selv. Publi-kumskontakt, forholdet til illusjon og illusjonsbrudd, parallelle handlinger osv. brukes aktivt, og det åpnes for at meningsdannelse i stor grad skjer i møtet med publikum. Tekstene skrives gjerne inn i en likestilt drama-turgi, og fremfor å være dikterende, stiller de krav til at teatrets andre elementer sammen med teksten skal skape en helhet.

Tysk dramatikk har lenge dom-inert på feltet, men nå er det også kommet flere briter på banen, f.eks. Alice Brich. Her hjemme har vi også flere fabelaktige eksempler på dette, som Arne Lygre og M H Hallum.



Victoria H. Mørk, regissør og leder Norsk Dramatikkfestival

Ved Dramatikkefestivalen får vi inn et rekordantall manus i år. Tek-stene har stor i diversitet. Fra scenis-ke dikt, korte enaktere, tekstflater, betraktninger, korverk, intervjufrag-menter, ekspresjonistiske og karak-terdrevne drama. Slik jeg ser det er det større åpenhet for hva en scene-tekst er. Men fortsatt er den drama-tiske tragiske sceneteksten en stor del av det internasjonale repertoa-ret. Er dette resultat av et system el-ler egne bevegelser? Jeg er virke-lig spent på om den nye vendingen med å stille ut hegemoniet i teatret, gjennom bevegelser som #metoo vil vise seg i tekster, fortolkninger og temaer fremover. Men i kontrast til det postdramatiske opplever jeg

«Jeg opplever en større søken etter det tragiske enn det diskursen i feltet gir inntrykk av»

«De seneste årene har jeg sett mer viktig og nyskapende tekstarbeid innad i dansefeltet»

en større søken etter det tragiske i dagens teater enn det diskursen i feltet gir inntrykk av.

Tendenser hvor romanforfat-teren får større plass i teatret mener jeg speiler en søken etter nettopp dette. Det tragiske og de store tema-tiske emnene ligger fortsatt i den skrevne romanteksten.

Dokumentariske/ journalis-tiske tekster er sentrale av samme grunn. De store tragiske spørsmå-lene om samfunnsmessige skjev-het og makt, det som undertrykker, ødelegger og fører individet bak ly-set, spiller en rolle. Det er den klas-siske fortellingen om tap og fall som blir ivaretatt i dette perspektivet. Jeg tror man kan si at det er en stør-re vending mot det tragiske i teatret. Nettopp gjennom bruk av romaner og dokumentaristiske grep, ligger det en vending mot de større fortel-lingene, og muligens vekk fra det abstrakte, eksistensialistiske og den postdramatiske leken med tegn. De

viktigste verkene kommer fortsatt fra det litterære. Altså der hvor språ-ket, dialogen, replikker og setninge-ne er det drivende.



Runa Skjold, dramatiker

Jeg tror den post-dramatiske vendingen har gjort at det lett nar-sissistiske selvbildet til dramatikken har fått kjørt seg. Det har utfordret tekstens posisjon, innhold og kva-litet, åpnet opp for at ulike tekster kan trekkes inn i rommet og utfor-dre sjanger og teatermaskineriet. Likevel syns jeg sjeldent at man ser disse tekstene i Norge.

Vi sutter fortsatt på natur og død i dialogdrevne landskap med noen få unntak.

Det er noe ullent over det å snakke om viktige tekster, men hvis jeg skal ta utgangspunkt i egne in-teresser og de tekstene jeg selv synes er viktige eller interessante, når de sjelden scener og publikum, grunnet en blanding av økonomi, kommersielle interesser, regissø-rens posisjon innad i institusjonene, og at det i veldig liten grad finnes en samtale om hva sceneteksten kan gjøre for institusjonen, og ikke hva institusjonene kan gjøre for sceneteksten eller dramatikerens som har skrevet den, slik det frem-går i dag.

De seneste årene har jeg sett mer viktig og nyskapende tekstar-beid innad i dansefeltet enn i teate-ret, der står de friere til å undersøke hva en scenisk tekst kan være og er mye mer oppdatert og i samtale med samtiden og det europeiske feltet enn mange av de teatertekste-ne som spilles og produseres.

Det beste og viktigste tekst-arbeidet jeg har sett de seneste åre-ne har vært av kunstnere som ikke arbeider spesifikt med tekst. For å nevne to, Vinge/Müller som jeg sy-nes gjennom gjentagelser og inter-tekstualitet nærmest tømmer språ-ket og teksten for mening, og umu-liggjør ideen om handling. Eller Mette Edvardsen sin *No title* hvor hun gjennom fornektelse arbeider med den produktive fantasien som stiller seg bortenfor forståelsen.

Det kan hende at den viktige dramatikken blokkeres av at marked, institusjoner, regissører og kanskje til og med dramatikerens selv har en klar idé om hva slags tekst han/hun/hen skal skrive og siden regissere, noe som ikke åpner opp for nye scenetekster. Jeg tror Derrida sa noe sånt som at selv den som produserer teksten vet ikke hvor teksten skal, hvis man vet hvor den skal, slutter den å produsere nye muligheter og det er kanskje det den dramatis-ke teksten har sluttet å gjøre i møte med etablerte apparater, og dermed har den gjort seg selv lite viktig.



Erik Faugø, dramatiker

Det sirkulerer ein påstand om at norsk dramatikk er i ein gullalder. Det hadde vore fint. Eg trur ikkje det.

For meg blir dramatikk som uavhengig litterær sjanger, mindre og mindre interessant. Den viser fram eit lite spekter av tekstmuleg-heiter, lausrive frå framsyninga og konteksten det eventuelt går inn i. Den forvirrande termen «den post-dramatiske vendinga», som har på-gått i ørten år, har nok opna nye skriverom. Teksten kan stripe. Rek-kefølga vere rotete.

At det ikkje er ein gullalder, handlar om eit uforløst potensiale for iscenesetting. Dei større teatra er organisert rundt ei litterær forstå-ing av teater. Det handlar om snak-kande hovud på scena, det handlar om handling, om *historia* framfor det ikkje-narrative. Dei store teatra satsar meir og meir på *begiven-heter* og *eventer*. Kløktig og godt marknadsført.

Eit standard produksjonsløp på eit teater passar den konvensjo-nelle dramatikken. Her er det ikkje alle nye teatertekster eller teaterfor-mer som passer inn. Skal det skje endringar, at teatra tar opp i seg andre teaterformer, må det òg skje endringar ved at enkelte yrkesgrup-per tar større makt og kontroll over arbeidsprosessen.

Som forfattarregissør er eg (ikkje overraskande) positiv til over-skridding av roller. Scenografer må regissere. Lysdesigner må vere dra-maturg. Publikum må inn i verket. Overlappingar i roller må til.

Kor dei viktigaste tekstane vil kome frå er vanskeleg å svare på. Det ikkje er sjølvsaugt at verken ro-manforfattaren, dokumentaristen

eller teaterforfattaren skriv interes-sant.

Alt for mykje teater av i dag strever etter å vere samfunnsrele-vant. Eg trur derimot på eit meir ir-relevant teater. Det virker tøysete å hevde det, men teater og dramatikk som ei forlenging av samfunnsde-batten, som ei forlenging av ein eller annan halvgod aviskronikk, har eg ikkje tru på. Relevansen stikk ikkje djupt nok.



Laura Lise Schultz, teaterkritiker

Dramaet lever vidare, både i sine klassiske og postdramatiske former. Udfordringen for dramatike-rne er, at alt muligst andet end drama-tisk tekst i dag kan danne afsæt for en forestilling. Film og tv, romaner og selvhjælpslitteratur. Forskning og statistik, devising-processer og interaktive spilformater. Dermed er der i dag mange andre slags tekst på spil i teatret end dramateksten. Og mange andre end dramatikere arbejder med tekst i teatret, fx drama-turger, performere og hverdagsek-sperter. Dramatikerne bør engagere sig i alle disse nye tekstformer og gøre det klart, at der er brug for de-res litterære bevidsthed og sprog-sans, også i udarbejdelsen af bear-bejdninger og ikke-dramatiske tekst-elementer. Det betyder, at dramati-kerne må tænke deres fag i nye ret-ninger, så de kan gå i dialog med instruktøren og dramaturgen i de kollektive processer, som teater-tekster i bredeste forstand udvikles og bearbejdes i. Dramateksten er stadig den primære litterære genre i teatret, men der er mange andre slags teatertekst.

# AMERICAN

TONY KUSHNER  
s. 8–25

Catherine Steindler:  
Intervju med Tony Kushner  
s. 8–21

Therese Bjørneboe:  
Episke engler  
s. 22–25

DEMOCRACY IN AMERICA  
s. 26–31

Joseph Pearson:  
Intervju med Romeo Castellucci  
s. 27–28

Theresa Benér:  
Democracy in America,  
Schaubühne Berlin  
s. 29–31

STEIN OG THE HARLEM  
RENAISSANCE  
s. 32–35

Laura Luise Schultz:  
Et snapshot af den  
amerikanske avantgarde:  
Gertrude Steins *Four Saints in  
Three Acts* i 1934  
s. 32–35

ARTHUR MILLER  
s. 36–39

Goro Tronsmo:  
En handelsreisendes død,  
Nationaltheatret  
s. 37–39

|                                                              |                                                        |
|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Catherine Steindler:<br><b>Dramatikkens kunst</b><br>s. 8–21 | Therese Bjørneboe:<br><b>Episke engler</b><br>s. 22–25 |
|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|

Tony Kushner er født i NewYork i 1956, men vokste opp i Louisiana. I 1974 flyttet han tilbake til Manhattan for å studere på Columbia. Siden har han mer eller mindre sammenhengende bodd på Upper West Side. På slutten av 90-tallet kjøpte han et hus i Hudson Valley, etter flere ulykkelige kjærlighetsforhold, som hadde overbevist ham om at han var «ferdig med menn». Men så møtte han forfatteren og forleggeren Mark Harris, en dedikert new yorker, som foretrakk stranden for skogen, og Kushner og Harris, som i mellomtiden har giftet seg, tilbringer nå store deler av somrene i Provincetown i Massachusetts.

Dette intervjuet fant sted på en café i Provincetown og på Kushners kontor i NewYork City. Kontoret, som også fungerer som kjøkken, er dekket av to store lerreter, malt av søsteren Lesley, noen staute terra cotta-engler i papp-mache-kjortler, og et stillbilde av Glinda the Good Witch i en overdådig sølvramme. Kushner er høy, med masse mørkt krøllete hår, mykt ansikt, og et åpen og vennlig vesen. Han avleverer skarpe meninger i lynets hastighet og i et muntert og hjertelig toneleie. Det er tydelig at for Kushner er det å snakke en enormt nytelsesfull aktivitet.

Da vi møttes hadde the Signature Company nettopp lansert et

sesongprogram dedikert til Kushner. I den anledning hadde Kushner revidert to av sine senere stykker, *The Intelligent Homosexual’s Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* og *Angels in America*, hans mangslungne, todelte «Gay Fantasia on National Themes». Da *Angels* hadde urpremiere på begynnelsen av 1990-tallet, ble det tildelt to Tony Awards og en Pulitzerpris, det ble inkludert i Harold Blooms liste over essensiell litteratur i *The Western Canon*, og plasserte Kushner i sentrum av debatten om homofiles rettigheter, og siden har han beholdt den posisjonen. I 2003 introduserte HBO-filmen et massepublikum for Kushners vanvittige humor, mørke åre av rått raseri, og en medlidenhet som drar ham i alle retninger.

Hans helaftens stykker inkluderer *A Bright Room Called Day*, om den tyske venstresidens nederlag på 1930-tallet, *Hydrotaphia*, en vilter komedie som blant annet skildrer dødsleiet til 1600-tallsvitenskapsmannenThomas Browne, *Slavs!* hvor sovjetiske apparatsjiker konfronteres med kommunismens fall, *Caroline, or Change*, som er en musikal om en afroamerikansk hushjelp under borgerrettsbevegelsestiden, skrevet i samarbeid med komponisten Jeanine Tesori, og *Homebody/ Kabul*, om en engelsk kvinne som

forlater et trygt middelklasseliv i London til fordel for et Afghanistan kontrollert av taliban.

I tillegg har Kushner skrevet filmmanus for Steven Spielberg, oversatt og adoptert stykker av S. Ansky, Corneille og Brecht, barneopera og utallige enaktere og essays. På den tiden vi møttes, skrev han på en opera om Eugene O’Neill og et skuespill om Abraham Lincoln (som senere er omarbeidet til Steven Spielbergs film *Lincoln*, 2012, *red. anm.*). Kushner fører sine pragmatiske politiske holdninger tilbake på sin beundring for Lincoln, Obama og faren, som lå ham spesielt sterk på hjertet på den tiden dette intervjuet ble gjort, fordi han var syk. William Kushner døde 11. mars 2012.

Innledning til intervjuet The Art of Theatre i tidsskriftet *Paris Review*, #201)

Tony Kushner har i de senere årene samarbeidet med Steven Spielberg som manusforfatter til West Side Story. Han har også annonsert at han er igang med et stykke om Donald Trump. *red. anm.*



(NYC/Provincetown): Tony Kushner forteller i dette intervjuet om sin barndom og oppvekst som jøde og homofil i Sørstatene på 1960/70-tallet, om sitt hva arbeid med *Angels in America* og andre stykker, om skriving og skrivesperre, betydningen til Marx, Brecht, Melville og Shakespeare, troen på illusjonsteatret – og hvordan teatret lærer oss å se på verden gjennom det han kaller en «dobbel optikk».

# Dramatikkens kunst

TONY

# KUSHNER



Oversatt fra engelsk av Therese Bjørneboe

Intervjuet sto opprinnelig på trykk i *Paris Review* nummer 201, 2011

#### Billedtekster

- s. 8**   Tony Kushner. Foto: NTB/ Scanpix
- s. 10**   Tony Kushner og hans mor, ved avslutningsseremonien på Columbia college i 1978.
- s. 12**   Emma Thomson som Engelen i *Angels of America*, regi: Mike Nichols, HBO-series 2003.
- s. 14**   Joe (Patrick Wilson) og Harper (Marie-Louise Parker) i *Angels in America*.
- s. 15**   Al Pacino som Roy Cohn i *Angels in America*
- s. 16**   Lou Liberatore (Pill) og Jordan Geiger (Eli) i Tony Kushners *Intelligent Homosexual’s guide to Capitalism and Socialism with a Key to the scriptures, an epic family drama*. Berkerley Repertory Company 2014
- s. 18**   Tonya Pinkins i *Caroline, or Change*, Eugene O’Neill Theatre, Broadway 2004
- s. 20**   Meryl Streep som Courage, i *Mother Courage and her Children*. Public Theatre 2006

*u er delvis fra New York, delvis fra Sørstatene?*

– Ja, moren min er fra New York. Faren hennes, Benny, var en fagorganisert glassmester, som deltok i en streik og fikk sparken, og som senere ble syk og for en stor del gikk arbeidsløs. Familien bodde i Bronx, og levde i virkelig fattigdom. Bestemoren min klarte å skaffe Marta, min mors søster, gratis pianotimer, og da moren min, som var yngre, ble med på timene, oppdaget pianolæreren hennes musikalske talent. En tredje søster, Lucy, som var en del eldre enn dem, var gift med en impressario, og bestemoren min som ville at barna skulle få et meningsfullt arbeid, både for å komme seg ut av fattigdommen, men også for å kunne utrette noe av betydning, maste på Lucy, for å få henne til å mase på mannen sin, Artie, om å finne et instrument som moren min kunne spille. Artie utelukket tradisjonelle kvinneinstrumenter, som harpe og fløyte, fordi det var så mange om beinet – og valgte et instrument som virkelig kunne få henne til å skille seg ut. Han hadde aldri hørt om en kvinnelig oboist. Hun var en fantastisk oboist. Det er mulig at det var en tilkorkkommenhet at hun ikke hadde store nok hender –

hun var omkring 5,2 fot – og det er langt mellom alle tastene på en obo. Men hun hadde sjelen til en obo. Hun hadde en veldig dyp og på en måte tragisk livsfølelse.

Hun var en av de første kvinnene som spilte førsteobo i ledende orkestre. Hun spilte med New York City Opera, var med på innspillinger med Stravinskij og turnerte med Sadler’s Wells ballettkompani. På et tidspunkt fikk hun jobb som førsteoboist i Orlando-symfonien. Faren min hadde nettopp blitt engasjert som førsteklarinettist, så de ble sittende ved siden av hverandre i orkesteret. De møttes og giftet seg, og så dro de tilbake til New York.

*– Da du var to år gammel flyttet de til Lake Charles i Louisiana. Hvorfor gjorde de det?*

– Faren min var fra Lake Charles. Både faren hans, og hans far, og hans far igjen, drev et sagbruk på en liten tomt der. Men jeg tror at grunnen til at de flyttet delvis skyldtes at det var tøft i musikkbransjen. Moren min var ikke en pågående type. Hun hadde store ambisjoner, men var en kvinne av



sin generasjon. Og da det viste seg at søsteren min, Lesley, var født døv, klarte ikke foreldrene mine, spesielt ikke moren min å takle det. Det var tydelig noe som ikke stemte – for Lesley lærte ikke å snakke. Så da jeg, som var halvannet år yngre, begynte å snakke, var det enda mer påfallende at språkutviklingen hennes ikke fulgte et vanlig mønster. Men de undersøkte likevel ikke hørselen hennes før hun var fire og et halvt år. Min mors bror var en fremstående psykoanalytiker. Han blir sitert i *Brown v. Board of Education*, og var en briljant og usedvanlig mann. Jeg forgudet ham, men han var et barn av sin tid – dette var på femtitallet – og har antagelig sagt til moren min at han ikke trodde at Lesley var døv, men at hun nektet å snakke fordi moren min var så mye hjemmefra, på turné.

– Og hun trodde på ham?

– Noen kvinner ville sagt: Dra til helvete. Men det gjorde ikke moren min. Faren min tjente heller ikke så godt som klarinettist i New York at de ville vært i stand til å klare seg hvis moren min hadde sluttet å jobbe. Så bestefaren min foreslo at de skulle komme ned og hjelpe ham på sagbruket.

Faren min var overhodet ikke interessert i sagbruk. På slutten av 90-tallet solgte han det til en mann som het Carlbert Berard, en jevnaldrende afroamerikansk mann fra en familie hvor de hadde vært formenn på verket i tre generasjoner. Slik ble det til *The Kushner-Berard Lumber Company*. Men da de flyttet til Lake Charles, underviste begge forel-

drene mine i musikk på det lokale universitetet, og spilte i det lille, lokale orkesteret, Lake Charles Symphony. Senere, da jeg var ti eller elleve, ble faren min ansatt som dirigent i et lite symfoniorkester i en by i nærheten som heter Alexandria. Han tilbragte de neste 37 årene som dirigent der. Og da Lake Charles Orchestra trengte en dirigent, ble han ansatt der også. Han var byens musikalske sjel. Jeg tror han har hatt et fantastisk liv.

#### Morsarv

– Hva med moren din?

– Hun var førsteoboist i Lake Charles Orchestra, og ble skuespiller i det lokale teatret fordi hun ikke lenger fikk utløp for sitt uttrykksbehov som oboist. Moren min var plaget av en følelse av å ha gitt avkall på en suksessfull karriere som oboist. Det en kanskje noe av forklaringen på hvorfor datteren ble en fantastisk maler, den eldste sønnen dramatiker, og at den yngste sønnen spiller førstehorn i Wienersymfonikerne.

På veggen der borte, har jeg signert et dikt av Robert Duncan, «My Mother Would be a Falconress». Det var grunnteksten i min psykoanalyse. Han fanger småfugler på himmelen, men spiser dem ikke, han gir dem til henne. Han er hele tiden fristet til å bryte pakten og fly sin vei og bli en vill ting. På slutten av diktet gjør han det, og det tar på en måte livet av henne.

– Du har sagt at stykket *Homebody*/Kabul er hjemsokt av din mors sjel?

– Da moren min døde i 1990, følte jeg meg helt rådløs. Det var simpelthen ikke mulig å skjønne at dette mennesket bare forsvant. Natten etter begravelsen hadde jeg en drøm – det regnet ute, og hun satt på graven i dyvåt nattkjole, så hun var våt helt inn til skinnet, og jeg måtte gå og finne gravlunden. Jeg tror det var sånn jeg kom på ideen med en «homebody» («hjemmekjær person», *overs. annm.*) som forsvinner.

Moren min var en stor oboist og fantastisk skuespiller, men hun hadde et merkelig forhold til egne prestasjoner. Jeg interesserer meg for kvinnelig narsissisme – ikke patologisk narsissisme, men sunn narsissisme – og hvorfor kvinner, i hvert fall i min mors generasjon, har hatt så vanskelig for å kjenne stolthet, å hevde seg og bekrefte seg selv og sin egen identitet. Det var på en måte som det ikke ble forventet at hun skulle være en person. Det å vise stolthet over det man har oppnådd, er så essensielt, men hos moren min hadde det en tendens til å ytre seg på en litt stjålen måte. Det var som en slags gjemsel, hvor hun eksponerte seg og skjulte seg, igjen og igjen. Det er opplagt dette som får karakteren i *Homebody* til å fungere. Hun eksponerer og gjemmer seg, igjen og igjen. Hun har disse språklig og kunnskapsmessig blenden- de opptredenene, som følges av selvfornedrelse. Jeg tror det er det som gjør henne så mystisk og tiltrekkende. Moren min var en veldig mystisk person. Man måtte virkelig anstrenge seg for å forstå hva det var som foregikk i henne. Og man fikk det nesten aldri helt til.

*All About Eve* er en av mine yndlings-

«Jeg oppdaget Marx, Brecht og Shakespeare samtidig, og skjønnte at alle var opptatt av det samme – måten ting både *er* og *ikke er* det de ser ut til å være»

filmer, men Mark og jeg så nylig en Sidney Limet-film som heter *Stage Struck*, som også handler om en skuespillerinne. Forskjellen mellom de to filmene er slående. Bette Davis har en forferdelig monolog om hvordan man som karrierekvinne ender opp uten noe, bortsett fra en suite med franske bondebøbler. Og derfor bestemmer hun seg for å gifte seg. Eve Harrington vil være et monster. På slutten av Lumets film sier hun: Dra til helvete, jeg vil ikke ha barn. Jeg vil bli en stor og berømt skuespillerinne. Og så går hun sin vei, og blir ikke straffet eller fordømt. Den ble laget omtrent åtte år etter *All About Eve*. Så der har du det.

Det er fortsatt veldig vanskelig for kvinner. Jeg merker det når jeg arbeider sammen med Jeanine Tesori. Hun er en stor teaterkomponist, men det er forbløffende hvor tilbakeholdne folk – spesielt menn – er med å gi henne ros. De føler seg ikke helt komfortable med det. Det gjør dem ikke spesielt lykkelige at denne usedvanlige komponisten er kvinne. Det hadde vært bedre hvis hun var mann.

– Var det å se moren din spille, ditt første møte med teatret?

– Nesten. Da jeg var liten, tok tante min Martha meg med på barneteater, og jeg har veldig sterke minner om det, først og fremst fordi jeg beundret henne, og det å bli tatt med ut av henne var det største man kunne oppleve.

Men jeg tror at det som fikk meg til å ville jobbe med teater var å se moren min

spille. Den første rollen hennes, var Fru Frank i *Anne Franks dagbok*. Det andre hun var med i var et stykke om Freud som het *The Far Country*. Hun spilte en kvinne som er blitt lam og som blir tatt med til Freud. Jeg husker henne i denne fantastiske 1800-tallskjolen bli båret av ektemannen og lagt ned på divanen til Freud. Jeg tror jeg var fire eller fem år.

Rett etter at hun var med i det stykket, skulle søsteren min til en undersøkelse for å få høreapparat i New York, så moren min og søsteren min dro dit med bussen og jeg bodde hos besteforeldrene mine i huset i Lake Charles. Barnehagen jeg gikk i, ble tatt med til en gård for at barna skulle møte dyr, og jeg ble allergisk mot et eller annet. Da jeg våknet opp dagen etter, var jeg ikke i stand til å røre meg. Jeg var lam i to eller tre dager. Fetteren min, som var på alder med faren min, og som var doktor i Lake Charles, kom og bar meg inn i stuen. Jeg husker fortsatt at jeg hadde drømmer om å bli båret omkring av ham. Det var stort, og veldig erotisk.

Da jeg var syv, så jeg moren min i *Death of a Salesman*. Beslutningen om å oppføre *Salesman* førte til en konflikt på det lille lokale teatret, siden det var et skittent stykke om en mann som var utro mot kona – men temmelig sikkert også fordi Miller ikke ville la seg avhøre og var liberal og gift med Marilyn Monroe. Grappa som sto bak produksjonen iscenesatte det på en rund scene, som også var skandaløst. Regionteater-bevegelsen var i i startgropa, og *theatre-in-the-round* var det nye. Årsaken til at det ble så viktig for meg, var at jeg så moren min spille, og at jeg

så publikum, som var venner av henne gråte på den andre siden av scenen. Spesielt på slutten. Dette var på sekstitallet, så kvinner brukte mascara og jeg husker at jeg så alle disse vaskebjørnøynene. Jeg husker at jeg tenkte at det skjedde noe spesielt. Jeg forsto ikke stykket helt, men moren min fikk disse menneskene til å gråte. Jeg har alltid tenkt at det var det som ga meg lyst til å bli dramatiker.

#### Marx, Brecht og Shakespeare

– Har du også hatt lyst til å bli skuespiller?

– Når jeg skriver et stykke har jeg en fase hvor jeg vet at jeg ikke bør være ute blant folk. Jeg forestiller meg at de fleste skapende mennesker opplever noe liknende. Du slipper med overlegg noen av de stroppene som holder deg sammen innvendig. Man blir mer porøs og mangetydig og flerstemt slik at den menneskemengden man har inni seg kan reise seg, tre fram og vandre omkring. Etterpå dytter man dem forhåpentligvis inn i hulen igjen. Men hvis man virkelig skal spille Linda Loman, må man være der hver eneste kveld. Man må leve i en tilstand av permanent indre løshet, forestiller jeg meg, og det gjør meg oppriktig talt livredd.

Det er veldig få skuespillere jeg har blitt nære venner med. Det er selvsagt blendende mennesker og jeg trenger dem for å gjøre jobben min. Når jeg møter en ny skuespiller som jeg får lyst til å jobbe med, er det som å oppdage en ny farge. Men intuitivt har jeg alltid holdt en avstand til skuespillere, fordi de gjør meg redd og nervøs.



Iblant kan en ubetydelig skuespiller holde publikum for narr i flere tiår, men de skuespillerne vi virkelig ser opp til, driver ikke med juks når de spiller. De lider. Vi ønsker å se virkelig smerte. Det er noe Kristus-aktig ved det som foregår – skuespillerne lider, for at vi skal slippe å gjøre det.

– *Tenker du at du som dramatiker piner skuespillere, på samme måte som magikeren torturerer amanuensisen i din adaptasjon av Corneilles L’Illusion Comique?*

– Som dramatiker torturerer man både skuespillere og publikum. Man utsetter dem for ting. Men de fleste går på teater fordi de ønsker opplevelser og derfor er de villige til å utsette seg. Jeg støter ofte på folk som sier at de har hatt en partner som døde av AIDS, og at det var veldig hardt å se *Angels*, eller at moren hadde begått selvmord, og at den scenen i 4. akt av *Intelligent Homosexuals* var uutholdelig. Det er en del av meg som sier at det er dette det dreier seg om. Det er sånn det skal være. Jeg tror på teatrets evne til å oppdra og helbrede gjennom medlidenhet, delt smerte. Og det gir oss også mulighet til å utvikle en kritisk bevissthet. Det lærer en å se verden, se på verden gjennom en dobbel optikk.

– *Hva mener du med «dobbelt optikk»?*

– Det essensielle i teatret er at det som skjer på scenen åpenbart både *er* og *ikke er* på samme tid. Et skuespill tvinger publikum til å utvide sin empatiske fantasi. Men samtidig er publikum skeptisk – både som individuell tilskuer og som kollektivt «dyr». Det tenker, Nei, den mannen er ikke død, han puster fortsatt. Og, Det er ikke en engel som kræsjer ned gjennom taket. Den henger i noen digre waiere. Det er bare en dame i kjole og med vinger av papp. Denne vantroen involverer en dialektisk omgang med skeptisisme. Teatret forutsetter en form for enfoldighet som man ikke kan komme seg gjennom livet uten å ha. Hvis alt man er istand til å føle er skepsis – vel, man møter sånne folk. Men da er det best å holde seg unna. De er ikke gode mennesker.

Som andreårs-student på Columbia, oppdaget jeg Marx, Brecht og Shakespeare samtidig, og jeg skjønte at alle var opptatt av det samme – måten ting både *er* og *ikke er* det de ser ut til å være. Alle tre oppfordrer oss til å se på overflaten, men også på det som ligger under overflaten, og hva som er med på å forme den. De oppfordrer oss til å tenke over intenderte virkninger, og hva ved virkningen som holdes skjult.

Kapitalismen har utviklet seg nødvendigvis slik som Marx sa den kom til å gjøre – den tillegger ikke-organiske maskiner egenkapene til de levende vesenene som skaper dem, og det får dem til å se ut som levende ting, og ikke som døde ting som er skapt av

menneskelig arbeid. Gjennom markedsundersøkelser og reklamens mørke genialitet har vi blitt opplært til å utvikle et stadig mer erotisk ladet forhold til ikke-organiske ting. Man utvikler en følelse av at man ikke kan leve uten iPhonen eller iPaden sin, fordi de har blitt solgt som om de hadde en levende sjel, som et magisk manna fra himmelen, isteden for det de faktisk er, som vil si ting som er blitt satt sammen av noen mennesker. Vi opplever det som om tingene har sjel fordi det er investert menneskelig energi i å lage dem. Det er deres sanne verdi, at de er skapt av mennesker. Men for å skjule deres opphav, og skjule det faktum at de er laget av maktesløse og utbyttede mennesker, blir de pakket inn og markedsført som noe organisk, menneskelig og erotisk. Arbeidet, den menneskelige energien som er nedlagt i å lage de livløse gjenstandene, blir holdt skjult og tildekket av en virkningsfull illusjon om at de er levende. Nike-skoene eller iPaden virker som om de er levende, og vi må lære oss å se under overflatevirkningene hvis vi skal oppdage og lokalisere opprinnelsen til denne uhyggelige, cyborgaktige makten.

Brecht sier at poenget med teater, blant annet, er å gjøre en bevisst om dette (forsvinnings)trikset. Det er derfor han brukte dette halv-teppet, hvor publikum så at én scene ble spilt ut foran, men også at det ble forberedt en annen scene samtidig bak dette tepet. Som han skrev; la folk «se at dette ikke er magi, men arbeid, mine venner.» Hans mest kjente, men også misforståtte idé, er det han kalte Verfremdungseffekten – han ville at teatret skulle gjøre en i stand til å se det fremmede i det kjente, og det kjente i det fremmede, slik at man møter virkeligheten med en appetitt på å tolke den.

Man finner samme dialektikk mellom virkelighet og illusjon hos Shakespeare. *A Midsummer Night’s Dream* er et slags estetisk manifest fra Shakespeares side. I første scene av 5. akt, hvor Hippolyta og Thesevs finner de unge sovende elskende – dette kunne jeg snakke om i timesvis – sier hun, «Tis strange my Theseus, that these lovers speak of.» Og Thesevs svarer,

More strange than true. I never may believe  
These antique fables nor these fairy toys.  
Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies, that apprehend  
More than cool reason ever comprehends.

Han sier at man ikke kan tro på sånt – at elskere, på samme måte som poeter og gale, finner opp ting som ikke er virkelige. De «give to airy nothing/ A local habitation and a name.» Og så kommer Hippolyta med det fantastiske svaret. Hun sier

But all the story of the night told over,  
And all their minds transfigur’d so together,  
More witnesseth than fancy’s images  
And grows to something of great constancy,  
But, howsoever, strange and admirable.

«All the story of the night told over» – betyr stykket. «All their minds transfigur’d so together» – betyr publikum. «More witnesseth than fancy’s images» – betyr at de ser noe som er mer enn ren fantasi. «And grows to something of great constancy» – at det er virkelig på samme tid, samme hvor underlig, lunefull, uvanlig og beundringsverdig denne virkeligheten er. Det er teater.

**Angels in America**  
– *Du har lekt temmelig mye med illusjon og virkelighet i stykkene dine.*

– Uansett hva som ellers foregår på scenen og samme hva folk opplever i løpet av et stykke, så blir de alltid opplært til å utvikle en kritisk bevissthet på grunn av den utilstrekkelige illusjonen. Det var derfor jeg ville tilbake til illusjonsteatret i *Angels* og få magiske ting til å skje. Da vi satte det opp på National (i London, *overs. ann.*), var Richard Eyre opptatt av at engelen ikke skulle komme flyvende inn på tynne, nærmest usynlige waiere, men at hun isteden skulle svinge seg inn på noe som var et tykt og tydelig tau. Jeg elsket det. Jeg tenkte. Nettopp. Det er det som er ideen.

Hvis man følger sceneanvisningene som Oskar Eustis og jeg utarbeidet til engels første tilsynekomst, helt nøyaktig – lyset som flakker, sengen som rister – fungerer det på en helt annen måte enn hvis man bare sier, Det er ingen som kommer til å tro at det er en engel. Lag støy og kræselyder og la taket dele seg når hun kommer inn. Jo mer du får publikum til å tro på det, desto sterkere er den motsatte og like sterke effekten – vantroen. Når de ser at pussen som faller fra taket er isopor – fordi man på grunn av sikkerhetsreglementet ikke kan la det regne virkelig gips ned over en skuespiller – og at hullet i taket er skåret ut på forhånd, og at engelen henger i synlige waiere, bringer man dem helt ut på grensen mellom tro og vantro.

Gjennom å se teater, forstår man at verden er leselig, men også at man er nødt til å ha et kritisk sinn for å være i stand til å lese den.

– *Du høres ut som Gus i Intelligent Homosexuals.*

– Det er nøyaktig dette Gus snakker om. Marxismen-leninismen har gjort verden gjennomsiiktig og lesbar for ham. Det er det som er meningen med metateorier – ikke at de nødvendigvis skal forklare alt, men de må fremkalle et *magsitralt vista*, og ha dyp nok koherens til å gi tilhengerne en måte å forstå verden på, eller i hvert fall en begynnelse til å forstå den. Nå befinner vi oss i det 21. århundre og vi har opplevd at så mange metateorier har slått feil at vi har blitt veldig skeptiske, og med god grunn skeptiske, overfor alle sammen. Men jeg tror likevel at vi søker og er på leting etter dem, og at vi alltid vil være det, fordi vi forstår at det er en sammen-



heng i universet. Vi skjønner at det som fremstår kaotisk bare er resultatet av en begrenset synsvinkel. Hvis man betrakter kaoset gjennom Guds øyne, vil man oppdage fantastiske mønstre. Alle, fra Platon og Aristoteles til Wallace Stevens har skrevet om dette.

Poenget er å stikke hull på illusjonens slør og undersøke skjelettet, infrastrukturen, rørsystemet, og se hvordan dette faktisk er skapt og hvilke magiske effekter det produserer. Man kan ikke bli annet enn en historiens narr, hvis man ikke anstrenger seg for å gjøre det. Vel, man vil ende opp som en historiens narr uansett – det er ikke til å unngå – men vårt eneste håp, er at folk ikke skal lese bokstavelig, ikke være fundamentalistiske lesere, men forstå at helt fra Den hellige skrift av har hele poenget vært at man må forstå og fortolke. Jeg tror teatret tvinger en til å gjøre det.

– Er teatret unikt i så henseende?

– Nei, film forutsetter naturligvis også fortolkning, og det fins store regissører som understreker det artifisielle og teatrale ved film. Men film gir også mulighet til å skape en overveldende og overbevisende, nærmest ufrakommelig, illusjon, og det er ikke et valg man har på scenen. Det er ikke mulig. I en film som *Avatar* er illusjonen nærmest altomfattende, og det er klart at ettersom vi beveger oss inn i fremtiden så kommer den

filmatiske illusjonen til å bli enda mer sann. Den flate projeksjons-duken er en bortimot arkaisk konvensjon allerede. Egentlig er det jo bare en etterlikning av proscaenium-buen. I fremtiden kommer vi til å ta droger og lerretet kommer til å være omkring oss og vi kommer til å ha sanselige opplevelser som jeg er sikker på at kommer til å være fantastiske, men folk vil fortsatt gå på teater for å se Hamlet og Laertes fekte. Det store ved å la noen dø på slutten av en fektekamp er at fektning krever en masse energi. Så de er døde, men brystkassene hever seg opp og ned. Den ufullstendige, imperfekte illusjonen kommer aldri til å bli uvesentlig for mennesker, og den vil alltid ha teatret som sitt hjem, fordi alt, inkludert døden, både er og samtidig likevel ikke er overbevisende.

#### Om å skrive

– Stemmer det at du skrev det første utkastet til Perestroika på åtte dager?

– Det tok ti dager, men da hadde jeg allerede en outline. Det var året etter at moren min døde, og jeg hadde ikke skrevet noe særlig. Jeg reiste alene til en hytte som jeg hadde fått låne, ved Russian River i California og begynte å skrive og så... jeg aner ikke hva som skjedde. Det var på en måte magisk. Jeg skrev syv hundre sider. Det første utkastet var en diger høystakk av gult kladdepapir. Jeg klarte bokstavelig talt ikke å stanse. Jeg fikk

ikke sove. Jeg kunne legge meg til å sove og drømme i fem minutter. Jeg drømte faktisk en hel scene, ord for ord.

– Hvilken scene?

– Den hvor Joe finner Harper på promenaden i 4. akt og hun står i regnet, har kastet skoene i elven, og sier skrudd ting som «Nothing like storm clouds over Manhattan to get you in the mood for Judgement Day.»

– Har du en tendens til å skrive raskt, og så bearbeide og bearbeide og bearbeide?

– Jeg har en tendens til å utsette så lenge som overhodet mulig, og det gir meg en masse problemer og gjør alle opprådde. Og så kommer det ut. Jeg skriver alltid i panikk. Det virker som om jeg trenger det.

– Virker panikken vitaliserende på stykkene, eller er det bare en grusom nødvendighet som du må holde ut?

– Det er definitivt grusomt, og jeg vil helst ikke tenke på det som en nødvendighet, men det virker som om det er det. Jeg ønsker ikke å tenke på det som noe positivt, fordi det har ført til store vanskeligheter for meg og de menneskene jeg jobber sammen med. Særlig har det vært tøft for Jeanine. Det har ført til

problemer for mange teatre jeg har jobbet på, og for Mike Nichols og Steven Spielberg. Det har aldri vært noe bra. Det er noe jeg har slitt og kjempet med hele mitt liv.

Jeg synes det er vanskelig å skrive. Det er vanskelig og noen ganger smertefullt, og det er skremmende på grunn av frykten for å mislykkes og den veldig ubehagelige følelsen av at man kanskje har passert grensen for hva man er i stand til. Selv om man vet at det er noe som ligger bak det som man har vært i stand til å gjøre, men man vet ikke hvordan man skal komme dit, hvordan man skal få det til å skje i det mediet man har bestemt seg for å arbeide i. Jeg kan være veldig masochistisk, men dette er en form for angst jeg helst hadde unnvært.

Jeg har gått i terapi og psykoanalyse siden jeg var sytten, så jeg er veldig klar over årsakene til at jeg prokrastinerer. Men behovet for å gjøre det er likevel sterkt. De smarteste psykiaterne jeg har hatt mener at det ikke fins noe klart skille mellom det sunne og usunne ved det. Og de sier at jeg antagelig ikke vil være i stand til å endre det. I likhet med seksuell smak, er arbeidsmoral noe som kommer dypt innenfra, og som er satt sammen av alle mulige slags impulser. Hvorfor gidder vi i utgangspunktet kle på oss, hvorfor godtar vi dotrening og lærer oss å lese og skrive og regne? Det er utrolig eiendommelig, den prosessen med å bli sivilisert og det å utvikle noe slikt som en seksualmoral og arbeidsmoral.

– Har du funnet noen teknikker for å takle prokrastrinering?

– Den leksa jeg lærer igjen og igjen – og deretter glemmer igjen og igjen – er at det å skrive ikke er så ille når man først har kommet i gang. Men vegringen er utrolig sterk. Det er som med det Proust sier om vanen – den virker liten i forhold til den store buen i et liv, men er noe av det mektigste og mest lumske som fins. Sånn er det også med skrive-sperre.

Når man føler seg som mest satt ut av angst – og det tror jeg gjelder de fleste forfattere – er det fordi tingene ikke er der, i hodet ditt. Jeg har oppdaget at det er tilfelle når man skal begynne å skrive, nesten uansett hva det er. Fordi skrivning ikke bare er en intellektuell aktivitet. Det skjer ikke bare i hodet ditt. Det er en kombinasjon av idé og handling, det Marx og Freud kalte praksis, en kombinasjon av noe materielt og immatrielt. Handlingen, den fysiske handlingen ved å sette noe ned på papiret, forandrer og skaper en forfatters ideer.

#### Psykoanalyse

– Tror du psykoanalyse er nødvendig for en forfatter?

– Jeg vil ikke påstå at alle burde gå i psykoanalyse, men jeg tror avgjort at Freud er verdifull, til og med essensiell. Å lære seg

å lese teksten i menneskelig atferd og den enormt komplekse måten språket konstituerer mening, er viktig. Ved å være analysand lærer du også en form for etikk, en form for bevissthet om menneskelig oppførsel. Man lærer at man kommer til å gjøre ting som man ikke har et bevisst ønske om, ting som man bare ønsker på et veldig dypt plan. Man lærer at det er best å akseptere det, når sånne ting skjer. Du mister uskylden, og det er smertefullt og det gjør deg til en pest og plage. Hvis du leser *Dagliglivets psykopatologi* eller teorien om det ubevisste i *Drømmetydning*, begynner du å lytte til folk på en inntrengende, lett diktatorisk, lett paranoid måte. Du begynner å mistro dine egne motiver, og alle andres motiver, men jeg tror at det du får igjen er en form for bevissthet om hvordan vi omgås og oppfører oss.

– Når du konstruerer karakterer og scener, bruker du psykoanalytisk teori som et verktøy?

– Ikke bevisst, men jeg tror at jeg på grunn av mange års terapi har en tendens til å spørre, Hvorfor sier denne personen dette? Hvorfor bruker de hele tiden det ordet? Jeg har en tendens til å interessere meg for paratakse, rare, oppsiktsvekkende ting man hører i hvordan folk snakker. Og jeg tror det hjelper med renskrivning, fordi skrivning for en stor del går ut på å lese. Du setter noe ned på



papiret, og hvis du er en observant og god leser, begynner du å analysere det underbevisstheten din har drevet med, det den forsøker å dytte deg mot. Du oppdager, Oj, så mange ganger jeg har brukt dette ordet i denne scenen. Hvorfor det?

Så når jeg skriver en replikkveksling og får følelsen av at det er noe en karakter vil si, lar jeg det nesten alltid skje for å se hva det fører til. Når man begynner å skrive et stykke, vet man ikke hvem disse menneskene er, så man er bare nødt til å lytte. De synger en sang gjennom deg, og hvis du ikke er istand til å høre melodiene deres, har du noe å begynne å jobbe med.

– Når du snakker om å gjøre ting som er motivert på et ubevisst nivå og om å forsøke å lese folk, tenker jeg på teaterprøver. Jeg vet at du hadde en tøff tid under prøvene på Intelligent Homosexuals.

– Jeg skrev *Intelligent Homosexuals* under prøvene på Guthrie og hadde av forskjellige årsaker veldig vanskelig for å ta det opp igjen før prøvene startet på the Public. Noen av skuespillerne i de viktigste rollene hadde vært med fra begynnelsen av, og alle er utrolig smarte og talenfulle og sterke skuespillere, og på slutten av prøvetiden var det ikke helt klart hvem som hadde eiendomsretten til de karakterene de spilte. Det var klart hvem som *kom til* å eie dem, fordi det er mitt

stykke. Men jeg opplevde det som om jeg var nødt til å forhandle med skuespillerne hver gang jeg ville gjøre forandringer, og noen ganger var jeg nødt til å gi etter. En stor skuespiller som Linda Emond er ikke en som latter som. Hun utsetter seg totalt, og hvis jeg begynte å tøyse for mye med ordene, ble hun vettskremt, som enhver skuespiller på hennes nivå ville blitt. Det er som hjernekirurgi – det ville gjort arbeidet hennes umulig. En dramatiker i produksjon er en spaltet sjel. Man har ikke lyst til å ødelegge produksjonen, og det er det lett å gjøre hvis man ikke respekterer behovene til regissøren og skuespillerne. Men man skal også ta vare på stykket. Behovene til de to tingene – stykket og produksjonen – er ofte uforsonlige.

Men prøvene er også en fantastisk ting ved å være dramatiker. Når arbeidet ditt nærmer seg sin avslutning, kommer du inn i et rom fullt av fantastiske mennesker, som vil hjelpe deg med å fullføre stykket ditt. Ensomheten til romanforfattere og poeter og sakprosaforfattere virker forferdelig skremmende på meg. Skuespillere og regissører gjør livet mitt mye lettere, og noen ganger til og med lykkeligere. Det eneste problemet er, som min venn George Wolf alltid pleier å si, at en dramatiker er nødt til å vite når det er på tide å forlate festen. Prøverom er et arnested for lidelser og smerte og glede og sex, eller i hvert fall spenning og erotikk, og man kan fort bli veldig innfanget av det. Det er vanskelig å gå

tilbake til å være alene med det blanke papi-ret. Dette er noe alle forfattere, dramatiker eller ei, må gå gjennom. Men som dramatiker tror jeg ikke man utvikler samme evne til ensomhet som poeter og romanforfattere.

Jeg skulle ønske jeg var poet.

– Hvorfor?

– Fordi det er den viktigste formen for skrivning. De største forfatterne er de store poetene. Når du begraver hodet ditt i poesi, har det den mentalt eksplosive kraften til seriøs filosofi, men det er samtidig musikk. Som barn av to musikere, opplever jeg melodi og rytme som veldig viktig.

**Engelsk språk og litteratur**  
– Melville hadde stor innflytelse på deg?

– Det har han fortsatt.

– På hvilken måte?

– Fordi han er veldig, veldig stor, så dyp det er mulig å bli, uendelig, istand til uhyggelige innsikter, og en så skarp observatør at han kan virke klarsynt. Og han gir meg lov til å ha store hull i forhold til smak og dømmekraft og rasjonalitet. I *Billy Budd* sier Melville at «*In this matter of writing, resolve as one may to keep to the main road, some by-paths have an enticement not readily to be*

*withstood. I am going to err into such a by-path. At least we can promise ourselves that pleasure which is wickedly said to be in sinning, for a literary sin the divergence will be.*» Melville tillater deg å nyte alle de mulighetene som et kunstverk gir til en kunstner i ett og samme verk. Han tillater en å feire både innhold og form hemningsløst, å flørte med overdrivelsen, forstrekke seg, flørte med katastrofen. Han insisterer på det, så å si.

Det er altfor skjematisk å dele engelskspråklige forfattere inn i to skoler, men jeg gjør det likevel. Jeg opplever at det på den ene siden er Beckettianerne, forfattere som skaper språk gjennom seleksjon – det engelske språket responderer sterkt på det, på grunn av det ureglementerte – og så er det forfattere som er besatt av språk, som tenker, Hvorfor bruke ett ord, når man kan bruke seks, og hvorfor bruke et vanlig ord når man kan bruke et som får alle til å gå og slå opp i ordboka? Dette ser man i Thomas De Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* og i Thomas Brownes sanselige og forvokste språk-essays, som *Hydrotaphia* og *Religio Medici*. Melville tilhører den siste skolen. Han skyver språket – noen ganger gjennom å overforklare, understreke for mye, og noen ganger ved å trekke inn obskuriteter – i retning av en ikke-rasjonell eller overnaturlig mystikk, i retning musikk, ved å utforske og leke med strukturene i språket, strekke og tøyne formale regler, for å få en til å fornemme det som ligger bak ordinær mening, bak det den kjølige fornuften fatter.

Og i all galskapen, slår dette fantastiske mennesket gjennom. Hvor beundringsverdig Melville er. Melville var sikkert manisk-depressiv og en pest og plage, men som med Lincoln, eller Shakespeare, blir man forelsket i ham. Tror ikke du også at du helt sikkert ville elsket George Eliot? Jeg har det til og med sånn med Dostojevskij. Jeg ville kanskje ikke tilbragt *masse* tid sammen med ham, men likevel.

**Jødisk og homofil**  
– Når ble du en leser?

– Jeg har alltid vært en leser. Jeg vokste opp i et hus fylt med bøker fra gulv til tak. Faren min vokste også opp omgitt av bøker, og han leste en hel del. Han resiterer og siterer hele tiden dikt og fra Bibelen. Foreldrene hans var storeslere. Jeg kom på tittelen til *Intelligent Homosexuals* i 1990, da bestemoren min døde, og jeg dro til Lake Charles for å hjelpe faren min med å pakke ned biblioteket hennes. Jeg kom over en kopi av Shaws *The Intelligent Women's Guide to Socialism and Capitalism*. Jeg blir fortsatt utrolig rørt av å tenke på disse sørstatsjødene, andregerasjon og noen ganger førstegenerasjon innvandrere, som bodde i en del av landet som ikke var spesielt åpne overfor radikale ideer, med bibliotekene sine fulle av Ibsen og Dickens og Shaw.

«Jeg føler at disse menneskene på den teokratiske, homofobe høyresiden er ute etter meg – akkurat meg – og alle som er som meg. Det er ikke noe jeg hallusinerer.»

– Hvordan tror du det har preget deg politisk å vokse opp som jøde og homofil i en hvit sørstadsby?

– Å være homofil har gitt mine politiske holdninger en spesiell pregning, en tendens til å ta politikk personlig. Det er ikke noe jeg stoler fullstendig på, men jeg har en form for sinne som er med på å lade de politiske holdningene mine, fordi jeg føler at disse menneskene på den teokratiske, homofobe høyresiden er ute etter meg – akkurat meg – og alle som er som meg. Det er ikke noe jeg hallusinerer.

Jøder har gode grunner til å føle det samme – vi har blitt forfulgt i årtusener. Jøder er en veldig liten minoritet i Lake Charles. Familien min bodde like ved innsjøen i et hus i skogen, og alle de andre familiene som bodde i samme område i skogen var en John Birch Society-form for hardkokt høyreside. En av dem hadde en diger plakate av et fredsmærke som var trampet ned i sanden, hvor det sto «Fotavtrykket til en amerikansk kylling». Og dette var på sekstitallet.

Vi opplevde en form for lunken antisemittisme, eller simpel uvitenhet. Jeg går ut ifra at foreldrene til en del av vennene mine var antisemitter, men de var ikke av den typen som ville si, Dere får ikke lov til å leke med Kushner-barna. For det meste dreide det seg om en holdning til jøder som fremmede, *aliens*, ikke som alle andre. Da moren

min lå for døden, i 1990, var søsteren min og jeg på rommet hennes på sykehuset for å pleie henne. Hun sov, da det kom inn en veldig søt, ung sykepleierske, som spurte sjenerert, «Kan jeg stille dere et spørsmål? Er dere jøder?» Vi sa ja. Og den unge kvinnen sa: «Får jeg se hornene deres?» Det var i 1990. Jeg forsto ikke hva hun mente. Jeg hadde bare en vag anelse om at det fantes en myte om at jøder har horn.

Jeg tror denne følelsen av annerledeshet er en stor del av den jeg er, av min selvfølelse. Det hjalp at vi hadde utviklet en identitet omkring det å være jøde, som foreldrene mine var stolte av. Denne følelsen av stolthet over å være jøde, overførte jeg ganske lett i en stolthet over å være homofil, eller vel, relativt lett.

Jeg ble opplært til å tro at en del av det å være jøde var å forsøke å være rettferdig, ansvarlig, moralsk, en god person, *ein Mensch*. For halvannen uke siden, var det en mann fra Lake Charles Men's Club som skrev til faren min og spurte «Hvorfor er det så mange jøder som er demokrater? Republikanerne later til å være de eneste som bryr seg om Israel.» Og han siterte en fyr fra et enkelt høyre-nettsted, som hadde omtalt liberale jøder som «popping Jews», fordi de ikke hadde jobbet for å bli jødiske, men bare hadde plumpet ut av magen til moren sin. Faren min skrev tilbake og sa «Det er tre ting jeg vil si til deg. For det første, så har det vært utrolig mange store jødis-



ke forfattere, fra Ånden som skrev Jobs bok til Saul Bellow og Philip Roth. Så, hvorfor leser du denne idioten på et dumt nettsted når det er så mange store jødiske forfattere? For det andre, magen til mora mi angår hverken deg eller den forbannede idioten, så hold henne utenfor. Det tredje jeg vil si deg er – *What mean ye that ye beat my people to pieces, and grund their faces of the poor?* – Det er fra Jesaja, og det er derfor jeg er demokrat.»

#### Sosial ingeniørkunst

– *Så talent for å diskutere er noe som ligger til familien?*

– Ja, på en måte. Moren min var emosjonell og elsket å diskutere, så lenge det ikke ble altfor personlig – selv om hun tok politikk personlig. Jeg likner henne veldig på den måten. Det sluttet ofte med at hun ble altfor opphisset og sint til å fortsette. På grunn av henne var jeg ikke redd for å slåss, i det minste ikke verbalt. Faren min liker ikke egentlig å diskutere, men hvis det er nødvendig, er han rasjonell, behersket, respektinngytende lavmælt. Han sier sitt, og så er han ferdig med det. Jeg deltok i debatter på high school og var veldig god. Jeg var en kanal for moren min – ble veldig verbalt aggressiv når jeg diskuterte. Det var nok den verste tiden mellom faren min og meg. Han hatet aggressiviteten min. Jeg tror han mente at debattstilen var altfor lik moren min sin, altfor ekspres-

siv. Han opplevde meg sikkert som skrikende. Det var på samme tid som det begynte å gå opp for ham at jeg ikke var heteroseksuell, og han oppfattet det som en avvisning av seg selv, noe som er ironisk, rart og trist. Men på noen måter hadde han rett i forhold til min aggressivitet – jeg hadde en lidenskap for å argumentere, men tok ikke hensyn. Det tok meg år å legge av meg det jeg hadde lært i high school-debatter, og som var mer preget av en strategisk enn substansiell eller etisk holdning til det å diskutere. Men jeg er glad i en diskusjon, og det har sannsynligvis vært en god trening for å bli dramatiker. Partneren min og jeg vant en rekke turneringer, og det førte til at jeg ble tatt opp ved Columbia. Utover det, var det ikke så mye å få ut av high school i Louisiana, akademisk sett.

– *Hvordan opplevde du high school?*

– Lake Charles High, der søsteren og broren min og jeg gikk – og faren vår hadde gått – var på grunn av en statlig lov en integrert skole. Da jeg begynte, i 1974, var det fortsatt en rent hvit skole. Og det lå en svart skole noen kvartaler unna. Retten beordret bussing, og Lake Charles High ble halvt hvit, halvt svart, så vidt jeg kan huske, i løpet av året. Jeg ble øyenvitne til at sosial ingeniørkunst fungerer. Jeg så hvordan stedet forvandlet seg fra å være en god, hvit skole, til å bli en veldig godt integrert high school. I be-

gynnelsen var man redd for gjengoppgjør, og det var noen få episoder hvor svarte og hvite ungdommer begynte å slåss, men innen slutten av året hadde den hvite gutten i debattligaen, som jeg var forelsket i – grusomt forelsket i – en afroamerikansk jente, som også var med i debattligaen, som date på skoleballet. De var den hjemvendte kongen og dronningen.

Men så var det selvfølgelig en gjeng hvite foreldre som jobbet med å skaffe obligasjonslån, og det ble bygget en diger, ny skole så langt unna den svarte bydelen at det ble for dyrt med bussing. Lake Charles High School, hvor jeg gikk, ble dermed etter hvert en rent svart skole, og den andre en fullstendig hvit skole, og den fikk all støtten, og Lake Charles High fikk mindre og mindre, og ble enda mer afroamerikansk, slik at eksperimentet med sosial ingeniørkunst var som ugjort. Men det fungerte før det ble sabotert, og var en uforglemmelig lekse. Jeg tror at enhver som har bodd i sørstatene og som har hatt øynene åpne på det punktet er klar over hvor viktig regjeringens rolle er i forhold til å støtte og beskytte minoriteters rettigheter mot flertalls-tyranni.

#### Minoriteter

– *Det stykket ditt som i i størst grad handler om rase, Caroline, har mange selvbiografiske element.*

## «De fleste er redde for ideer, men også for følelser. Og det har vi grunn til å være»

– *Caroline er basert på en kvinne som jobbet for deres familie da du vokste opp. Var det spesielle utfordringer forbundet med å leve seg så sterkt inn i bevisstheten til en du kjente, som også var en afroamerikansk kvinne?*

– Karakteren er veldig løst basert på henne. Hennes navn er Maudie Lee Davis, og stykket er dedikert til henne. Mange av de hvite ungene syntes at det å spille *minstrels* var skrekkelig morsomt. Foreldrene våre ville drept oss hvis vi hadde gjort det, så vi gjorde det ikke. Det at vi lærte at vi ikke skulle imitere måten de svarte snakket på, hjalp oss med å definere oss selv, men der var jeg, skulle skrive *Caroline* og måtte forsøke å huske hvordan svarte lød for meg da jeg var barn, og forsøke å skrive lyrikk som svarte til det jeg husket.

Men igjen, noe av det fine ved å være dramatiker er at prosessen ikke stanser når du har sendt arbeidet til forleggeren din. Da jeg skrev *Caroline* hadde jeg allerede snakket med George Wolge om at han skulle sette det opp, og Caroline og de andre afroamerikanske karakterene ble spilt av afroamerikanske skuespillere. Så da jeg jobbet med stykket hadde jeg afroamerikanske samarbeidspartnere som hjalp meg med å finne ting, forstå ting, og som fortalte meg når jeg rota det skikkelig til. En del av det å skrive stykker er noe kollektivt, kollaborativt – i hvert fall hvis du tillater det.

I *Homebody/Kabul* var det vanskelig å finne afghanske skuespillere, da vi sommeren 2001 skulle besette rollene, men vi lyktes i å finne skuespillere som i det minste hadde direkte erfaringer med islam i ikke-amerikanske kulturer. De afghanske karakterene snakker pashto eller dari, så jeg fant fram til en fyr fra Queens som hadde vokst opp i Kabul, til å oversette, og mens han oversatte, fortalte han meg alle mulige ting. Han var til uvurderlig hjelp, noen ganger med informasjon, andre ganger bare gjennom å minne meg om hvor stor kulturell kløft jeg skrevet over. I en scene ville jeg at en talibansoldat i Khyberpasset skulle fornærme en britisk karakter ved å kalle ham «ag» på pashto. Og Mr. Zuri, oversetteren min sa: «Jeg vet ikke hva det ordet betyr.» Og jeg svarte, «vel, det er en nedsettende betegnelse for homofil.» Og han sa: «Jeg er ikke sikker på hva det er.» Og jeg sa: «En mann som har sex med andre menn.» Og da sa han «Det fins ikke noe ord for det på pashto.» Og jeg sa: «Virkelig? Det er ikke mulig.» Og han sa «Nei, det er ikke det. Det fins ikke sanne menn i Afghanistan.»

– *Hvorfor?*

– Jeg vokste opp i et hjem som var fullt av musikk – fra foreldrene mine og broren min som øvde, og musikk på sveivegrammofonen. Å skrive denne historien som en musikal ga meg tilgang til minner, og en bestemt måte å gjenkalle min spesielle barndom. Musikken ga meg også lov til å finne opp, frigjorde meg fra krav til sannsynlighet. Når folk synger, isteden for å snakke, blir det automatisk kunstig – og publikum må forholde seg sofistikert til det. Det hjalp meg med å overvinne motviljen mot å skrive noe som var basert på virkelige, levende personer.

De fleste oversettere går for noe rent og enkelt, men omgår spørsmålet om det kan være en amerikansk-engelsk ekvivalent for Brechts oppfunnede dialekt. Det fins en oversettelse av Ralph Manheim og John Willert som ofte blir brukt, men den gir inntrykk av å være lagt til Yorkshire, og det er ikke videre til hjelp i en amerikansk produksjon. Jeg ville prøve å gjøre en versjon som hadde noe av Brechts urolige, moderne og middelalder-ske, politiske og teologiske blanding. *Mutter Courage* er dessuten en musikal, og jeg syntes ikke at noen hadde vært særlig heldige med å oversette lyrikken. Og jeg ønsket at Meryl Streep skulle spille Courage. Jeg følte at hun måtte – det er en av de største kvinnerollene som fins, og hun er utvilsomt en av de tre største skuespillerne, kanskje den største, i den engelsktalende verden. På første leseprøve til Mike Nichols’ filmatisering av *Angels*, gikk jeg bort til Meryl og sa, «Siden vi akkurat har truffet hverandre, er det frekt av meg å spørre, men du må spille rollen som Mor Courage. Jeg ville elsket å gjøre en oversettelse for deg.»

Når man virkelig elsker en tekst, føles det å oversette som noe utrolig intimt. Man lærer aldri så mye av å lese som av å oversette. Noen ganger ga jeg meg selv lov til å tilføye små biter, ikke på grunn av noen mangler hos Brecht, men fordi jeg ønsket å understreke, om enn bare orlitegrann, at disse karakterene har et indre liv, og ikke bare er flate talerør for et simplistisk politisk program. Skuespillere har en merkelig tendens til å tro at de ikke skal spille mennesker når de spiller i *Mutter Courage*. De tenker ikke på bakhistoriene. De tenker ikke på underteksten i dialogene. De spiller pappfigurer. Det hjelper ikke at Brecht kaller karakterene sine for ting som Generalen. Når du leser *Mutter Courage* tenker du for deg selv – jeg tenkte det i hvert fall den første gang jeg leste stykket – Å, denne generalen har tenning på Eilif. Courages voldelige, gærne og sexy sønn. Og så tenker du, Nei, ikke Brecht, Brecht er ikke interessert i sex, han er politisk! Og så gjør du generalen, Eilif og stykket til endimensjonal tegneserie. Men så leste jeg Brechts notater fra prøvene, og det var akkurat det han ville – generalen sier det aldri, men han har lyst til å knulle Eilif. Hvem ville ikke det?

Med alle plot, alle stykker som det er verdt å sette opp, må man begynne med å stille spørsmål. Hvorfor gjør denne karakteren dette? Hva er det denne personen ønsker? Hva er han ute etter? Noen kommer inn og sier, Jeg har lyst på eplet ditt. Den andre svarer, Men jeg vil ha eplet. Og de krangler om hvem som skal få eplet. Det som virkelig kommer til å bli interessant er ikke eplet i det hele tatt, men at en av dem har lyst til å ha sex med den andre, eller at en av dem har lyst til å drepe den andre. Å utforske dette er det som gjør det gøy å sette opp et stykke. Det er et stort problem, og ikke bare i amerikansk teater, men i teater generelt at folk ikke utforsker nok. Jeg blir ofte frustrert over å se hvor lite utforsket ting



er i oppsetninger av mine egne stykker. Særlig når jeg ikke har vært der for å forstyrre dem.

– *Hvorfor tror du det er sånn?*

– En av årsakene er at karakterene mine snakker om alt mulig annet enn det som er scenens kjerne. Det vil etter hvert komme opp til overflaten, men det kan ta lang tid. Det gjør det mulig for regissører å tenke at, Å, dette er en interessant samtale, la dem sitte og snakke. Men det er ikke drama – i det minste ikke slik jeg oppfatter drama. I drama må det være noe som står på spill, noen som kommer til å vinne, og noen som kommer til å tape. En scene er inkarnert dialektikk.

Det er også det at nesten alle produksjoner har latterlig kort prøvetid. Hvis et stykke er på to timer, burde det hatt en prøvetid på to eller tre måneder, men her er prøvetiden tre eller maksimalt fire uker.

– *Du studerte regi på college. Tror du at ditt arbeid som regissør har påvirket deg som forfatter?*

– Jeg studerte med Carl Weber, som jobbet med Brecht, og han underviste i regi med samme teknikker som Brecht brukte da han skrev stykkene. Han ba oss om å forsøke å konstruere det Brecht kalte «fabelen» i et stykke, en slags outline over nøkkelhendelser som en regissør vet at publikum må kunne

følge. Og «nøkkel-hendelser», ble vi fortalt, inkluderer både narrative episoder og den ekspressive måten et narrativ bærer *Inbalt*, det dype innholdet, det ideologiske, emosjonelle, symbolske, politiske innholdet i et stykke – det som Walter Benjamin i Brechts stykker identifiserte som *Plumpes Denken Gesichtslinie* «den plumpe story-linen». Min trening som regissør i studietiden lærte meg hvor bøyelig og komplisert en outline kan være.

– *Skriver du en outline?*

– Det gjør jeg alltid. Noen ganger lager jeg også story-boards på små kartotekkort. Så overtar regissøren og roter det hele til. Men de blir bare levende fordi de er outlined.

**Manus og skrivepapir**  
– *Har du et bestemt format du foretrekker i manuskriptene dine?*

– Valget av format er viktig. Å skrive et stykke er som å skrive et dikt – det er viktig hvor linjen blir brutt. En stor poesikritiker som Helen Vendler leser ikke bare ordene men rommene i et dikt. Tegnsetting er like effektfullt i skuespill som i dikt. Når hun hadde sendt noe til redaktørene, pleide Muriel Rukeyser å legge inn en lapp hvor det sto, «Vær så snill å stole på punktum.» Jeg pleier alltid å fortelle studentene mine at disse

valgene er avgjørende. Til og med knøttsmåvalg. Står det James, kolon, linje, Mary, kolon, replikk, eller er navnet sentrert over det som blir replikken? Er navnene til karakterene understreket? Ikke understreket? Står de i store bokstaver? Har manuset enkel linjeavstand? Disse avgjørelsene vil ha betydning for måten man leser og måten det fremføres på.

Når jeg leser stykker som har enkel linjeavstand, føles det for meg som om forfatteren ikke tenker tilstrekkelig mye på det som vil skje i prøverommet, eller opplever en ambivalens ved å gi det fra seg, fordi det kommer til å bli vanskelig for en skuespiller å spille fra et manus som har enkel linjeavstand – de vil bli fanget, limt fast til siden som lesere. Når et stykke har dobbel linjeavstand og det nesten ikke står noe på hver av sidene, opplever jeg det som nesten litt for vennlig, trukket ut, fullt av luft. Jeg bruker halvannen fordi det gir pusterom nok til å skrive notater. Jeg kunne ikke skrevet et stykke på noen annen måte. Det ville ikke kjennes som et stykke. Alle dramatikere har sin måte å gjøre ting på, men valgene er viktige. Et stykke er både et partitur for en kinetisk hendelse og skreven litteratur. Publikum bør være istand til å høre at det de hører er skrevet ned på papir et eller annet sted, at det er ikke spontant, men de skal også noen ganger tape det fullstendig av minne. Og når man leser et stykke bør man alltid bli bevisst om dets ufullstendighet, uan-

sett hvor godt det er som lesestoff. Man bør føle en spenning, som vil si at stykket venter på å bli satt opp.

– *Hender det at du skriver for hånd?*

– Jeg skriver alltid stykkene for hånd, med en fyllepenn. Ikke filmmanusene. Dem skriver jeg på en laptop.

– *Du skriver førsteutkastet til stykkene med fyllepenn?*

– Til stykkene, alltid. På gult kladdepapir, av praktiske årsaker. Et ark på 8,5 x 14 tommer, utgjør cirka én skrivemaskinside med den størrelsen det er på håndskriften min. Så jeg kan telle arkene og se hvor mye trøbbel jeg utsetter meg for. Hvis jeg har et stykke på 600 sider, har jeg et problem.

– *Tenker du annerledes når du har en penn i hånden enn ved en computer?*

– Jeg gjør det. Det er en mer muskulær aktivitet. Jeg elsker å tegne. Det er derfor jeg verdsetter fyllepenners så høyt. I bevegelsen kan du se følelsen i en linje. Når jeg ser på en manusside ser den ut sånn som meg. Jeg har en virkelig rar, kursiv håndskrift. Den går rett opp og ned. Hvis jeg har skrevet en setning virkelig raskt, ser det ut som rabbel. Når jeg leser den om igjen, leser jeg den med en spesiell energi. Hvis den er skrevet pent og omhyggelig, forstår jeg at jeg har tenkt nøye. Det andre er, at hvis håndskriften din er så stygg som min – og de fleste folk har ikke noe særlig pen håndskrift – når du skriver et manus for hånd, er det ditt eget, private. Det er viktig. Tror jeg. Hvis du har problemer med å skrive, så er det viktig å vite at du uansett kan kaste det. Ingen trenger å vite om det. Men hvis du skriver på en computer, er det, i hvert fall for meg, som om ordene er offentlige og blir stående.

Og sletter man noe på en computer, er det er borte for alltid. Det kan noen ganger være nyttig å se hva man har skisset og hamret ned.

– *Tror du at internet har forandret måten du skriver og tenker på? Tenker du primært på det som en hjelp eller som en fiende du må kjempe med?*

– På en del områder opplever jeg det absolutt som en fiende. I dag morges skulle jeg skrive noe om på *Lincoln* før jeg skulle møte deg. For noen dager siden syklet jeg helt over til Provincetown for å kjøpe... du vet, en sånn nål-treder, en sånn dings med en tynn tråd som stikker ut og et emblem øverst. Jeg fant en som jeg kjøpte. Jeg prøver å lære meg å brodere. Jeg vurderte til og med å ta med sytøyet hit, og brodere under intervjuet, men, hva tror du? Uansett, så kjøpte jeg en, men den ble ødelagt etter to gangers bruk. Så, i dag morges, før jeg begynte med *Lincoln*, bestemte jeg meg for å gå online og finne en vir-

kelig god. Men hvor mange er klar over at det bare på Amazon fins flere dusin? Så jeg begynte å tenke, hvorfor har denne fem stjerner, mens den andre har fire og en halv? Og den der bare to? Er ikke det interessant? Kan du forestille deg skuffelsen til den som fikk denne nål-trederen? Og så, herregud, er klokken ti allerede. Jeg har ikke gjort noe arbeid.

Sånt kan man ikke gjøre med en penn. Man kan tegne med en fyllepenn. Man kan fylle den med blekk, som tar tid, og man kan søle og bli nødt til å vaske hendene. Så det er endel tull med en fyllepenn også, men det er av mindre interesse. Med mindre du bestemmer deg for å shoppe fyllepenners, som, nei bare glem det.

**Bilder og drama, ideer og følelser**  
– *Jeg har lest at du i en periode studerte for å bli billedkunstner?*

– Jeg hadde lyst til å bli illustratør eller tegneserieskaper. Jeg tok timer i maleri på Columbia.

– *Har billedkunst betydning for skriveprosessen? Visualiserer du som forfatter?*

– Jeg forsøker ikke å gjøre det. Jeg visualiserer langt mer når jeg jobber med film. Man kan se om et stykke har blitt skrevet omkring et scenografisk element. Jeg tror ikke at det er noen god idé. Noen ganger har jeg temmelig sterke visuelle bilder – som engelen som kræsjer gjennom soveromstaket i *Angels*. Noen ganger opptrer det bilder i tekstene mine. Men jeg tror at den delen av hjernen for det meste er slått av når jeg skriver stykker.

– *Tror du at det å visualisere fører en dramatiker på feil spor?*

– Egentlig fins det ikke noen regler for å skrive dramatikk. Jeg tror at en av årsakene er at det er en form for ferdighet man ikke kan lære. Det er ikke som å skrive poesi. Jeg kan forstå hvorfor noen vil ta en master i poesi, fordi det er en masse teknisk man må mestre. Å skrive stykker er annerledes. Jeg underviste Master-studenter ved NYU i flere år, og begynte å føle at studentene, selv om noen av dem hadde stort talent for å skrive, gjorde en tabbe ved å være der, og hadde gjort seg selv en større tjeneste ved å være regi-assistenter eller bare henge i prøverommet og deretter skrive. Eller ta en master i regi. Dramatikere trenger å vite hva som skjer i et prøverom.

I narrative realistiske drama – som er den eneste formen for dramatikk jeg kan noe om – er jeg mistroersk i forhold til å la visuelle bilder erstatte den faktiske motoren i stykket, at et statisk bilde skal erstatte det dialektiske, som er den dynamiske motoren i drama.

Jo eldre jeg blir, og jo mer erfaring jeg har, desto mer innser jeg at de basale tingene du trenger å lære som skuespiller, regis-

sør eller dramatiker, er Hva er den sceniske handlingen? Hva er målet? Hva er konflikten? Hvordan er det løst? Hva skjer med personene og de ideene de inkarnerer? Det er ikke allegori, men folk er inkarnerte ideer på scenen i narrative realistiske drama. Så hvis et moment i et stykke virkelig er avhengig av sceneeffekter, er spørsmålet Hva er det som egentlig står på spill? Har en duppeditt eller et bilde erstattet menneskene – eller snarere, de personene som dramatikere og skuespillere skaper med ord?

Becketts stykker er så statiske som det overhodet er mulig, og har likevel noe dramatisk, og de er ofte sentrert omkring et uforglemmelig bilde, men dette bildet forandrer seg, hele tiden. Og forandringene, ikke bildet, er det stykket handler om. Shakespeare brukte alle mulige ekstraordinære effekter i stykkene sine, men han er ikke en maler, han er dramatiker. Stykkene er så sceniske fordi de er så forbløffende aktive og levende.

– *Du har sagt at teaterfolk – skuespillere og regissører – har en tendens til å være mer opptatt av følelser enn ideer. Kjenner du deg ensom i dine anstrengelser for å gjøre filosofiske og politiske ideer til sentrum for stykkene og til sentrum for hva det er som betyr noe i forholdet mellom folk? Føler du at teatret har vendt seg bort fra ideer?*

– Har jeg virkelig sagt det? Jeg skulle ønske at jeg ikke hadde gjort det. Jeg tror de fleste, skuespillere og regissører og dramatikere og publikum, er redde for ideer, men også redde for følelser. Og det har vi grunn til å være. Ideer og følelser er farlige. De er en trusel mot stabilitet, *stasis*, vanen, vår trøst i livet. Men det fins ikke noe teater uten ideer og følelser.

Jeg føler meg overhodet ikke alene. Det er så mange mennesker som skriver for scenen som jeg beundrer arbeidene til og misunner og etterlikner, og som i likhet med meg forsøker å finne sannheten, det er i det minste det vi i våre beste stunder gjør eller forsøker å gjøre. Forskjellige forfattere har forskjellige epistemologiske rammer som de setter i forgrunnen – politikk, teologi, filosofi, psykologi. Hver forfatter har sin foretrukne måte å beskrive hvordan emosjoner blander seg med ideer, hvordan følelser korrupperer og transformerer, ødelegger eller oppløfter tanken, og vise versa, i det uendelige. Og selvfølgelig er skillet mellom ideer og følelser i siste instans fullstendig kunstig, akkurat som skilene mellom politikk, teologi, filosofi og psykologi. Men det som betyr noe er at du ikke skåner deg selv, men sliter deg ut og risikerer alt for å finne fram til noe som oppleves sant. Og hvis du ikke gjør det, vil du plage deg selv med din mislykkethet. Og så gå tilbake til arbeidet.

Jeg har funnet en linje i Glenway Wescotts notater som jeg har gjort til mitt mantra – «Et dagsverk hver dag nå. Nå, nå, nå!»



# Episke engler

(Stockholm/Oslo): Om Tony Kushners *Angels in America* som episk teater og eskatologisk drama, og to høyst forskjellige oppsetninger.



**Angels in America**  
«Millennium»  
Av Tony Kushner  
Oversatt av Nils Gredeby  
Regi: Farnaz Arbabi  
Scenografi: Jenny Kronberg  
Kostyme: Lena Lindgren  
Dramaten, Elverket 2. februar 2018

**Engler i Amerika**  
«Tusenårsriket nærmer seg»  
og «Perestrojka»  
Av Tony Kushner  
Regi: Mari Moum Aune  
Scenografi og kostyme: Bård Lie Thorbjørsen  
Lysdesign: Kristin Bredal  
Lyddesign: Erik Hedin  
Nationaltheatret, hovedscenen 10. mars

**Billedtekster**  
s. 22 Sluttbildet i «Millennium», del I av *Angels in America* på Elverket, 2018. Foto: Jenny Baumgartner  
s. 24 Terje Strømdahl som Roy Cohn i *Engler i Amerika*, Nationaltheatret 2018. Foto: Øyvind Eide

«What are you doing in my hallucination?» spør Harper, en av karakterene i *Angels in America*. Replikken faller på et tidspunkt av stykket hvor både hun og Prior Walter, som replikken er henvendt, er bunnløst ulykkelige. Prior har AIDS, og nå frykter han (med rette) at kjæresten hans kommer til å gå fra ham. Harper er pillemisbruker og lider av angst, og har det med å fantasere. I *sin* drøm eller hallusinasjon er Prior tilbake i den sorgløse tiden da han opptrådte i drag.

Scenen, som betegnes som «Mutual Dream Scene», har en slags stoppeffekt, der Harper og Prior blir avbrutt i hver sin virkelighetsflukt, og ser seg selv utenfra. Når Prior forteller Harper at han er homofil, svarer hun «I min kirke tror vi ikke på homofile», hvorpå han sier «I min kirke tror vi ikke på mormoner.» Harper har solid erfaring med dagdrømmer, og når hun tenker seg om så fins det ikke noe i fantasien som ikke allerede eksisterer i verden. Fantasien kan ikke skape noe helt nytt. Den bare samler og resirkulerer forskjellige biter fra virkeligheten. Møtet med Prior blir starten på en smertefull frigjøring, når Harper konfronterer sin mann, den mormonske republikaneren Joe Pitt med at han er homofil. For Prior fører møtet i første omgang til savn. Men Harper sier at det er noe som er sunt i ham, innerst inne.

I *Angels in America*, som har undertittelen *A Gay Fantasia on National Themes*, resirkulerer Tony Kushner biter fra virkelige-

ten og historien og setter dem sammen på nye måter. Stykket består av to deler, *Millennium Approaches* (*Tusenårsriket*) og *Perestroika*, og har en samlet spilletid på ca 7,5 timer, og har på flere måter et episk format. Det strekker seg tusen år tilbake i tid, og vitner om at pest og epidemier ikke er noe nytt i historien. Men Kushner skriver i forlengelsen av Brechts episke teater, og i sammenhengen virker en Brecht-kommentar av Walter Benjamin spesiell relevant. Han skriver at «episk teater, i motsetning til naturalistisk drama, som er fullstendig illusjonistisk, har til hensikt å skape en produktiv bevissthet av det faktum at det er teater. Denne bevisstheten gjør det istand til å behandle elementer fra virkeligheten som om det gjaldt å utføre et eksperiment, hvor betingelsene fremtrer på slutten av eksperimentet, ikke begynnelsen.»

## AIDS-epidemien

I *Angels in America* er det flere hallusinasjons- eller drømmespillscener, hvor Kushner anender seg av en form for brechtsk underliggjøring – men overrasker gjennom å innføre et religiøst eller spirituelt nivå. Mest kjent, er scenene med engelen, som oppsøker Prior, og som han skal kjempe en jakobskamp med når han ligger for døden. Men englemotivet gjen-tas også i englestatuen i Central Park, hvor den siste scenen eller epilogen utspiller seg, i februar 1990. Betsheva-statuen er et minnesmerke over den amerikanske borgerkrigen på



1860-tallet, men ved å legge sluttscenen dit, gjør Kushner den også til et minnesmerke over alle som ble rammet av eller døde av AIDS. På den måten blir et av de største traumene i amerikansk historie på en operativ måte knyttet til et annet traume. Det speiler hvordan Kushner får oss til å se sammenhenger mellom de forskjellige karakterene og deres historie og myter, og på tvers av motsetningene de representerer, som jøder, mormoner, afro-amerikanere og såkalte WASPs. *Angels in America* er ikke bare et stykke *om* historie, det er et stykke som vil gripe inn i og forandre den.

Kushner øser av mange kilder, men en av de viktigste er Walter Benjamin. I følge Benjamin er selve fremstillingsformen avgjørende i historieskrivning, og en historikers oppgave er å ødelegge det herskende bildet av fortiden, for å avdekke de undertrykte historier. «Fortiden må leses på nytt, og det gjelder å bryte med den konvensjonelle historieskrivningen for å tyde tegn og vink om en framtid *som ennå ikke har funnet sted*. Oppgaven er slik ikke å rekonstruere det som var eller fortelle hvordan det egentlig var, men å aktualisere en forsømt fortid og gjøre den fruktbar for nåtiden.» (Min uthvn. Sitert etter Ragnhild Reintn i *Agora*, nr. 2-3 2017).

*Angels in America* lander på et helt konkret sted i det offentlige rom, men bugner over av referanser til navn, ting og steder, som gir det preg av å være et tidsdokument. Det autentiske førsteinntrykket man får av å lese stykket, skyldes også at personene er så presist tegneservert. Det er et samtidig et overlevelsedrama og et kjærlighetsdrama. Men første

akt, som bærer overskriften Bad News, introduserer oss først og fremst for hvordan den enkelte forsøker å fortrengte de dårlige nyhetene – noe som indirekte også speiler fortelsen som AIDS-epidemien ble møtt med av Reagan-administrasjonen. Den apokalyptiske stemningen skyldes både angsten for AIDS og hvordan den Reagan-epoken kom til å forandre samfunnet, eller var i ferd med å gjøre det. Som når Louis sier at vi er «Children of the new morning, criminal minds. Selfish and greedy and loveless and blind. Reagan’s children. You are scared. So am I. Everybody is in the land of the free.» Men i dag er det vanskelig å lese stykket uten å bli slått av hvor framsynt det er.

#### Agitasjon og 80-tallsfeel

I oppsetningen av første del av *Angels in America* «Millennium» på Dramaten i Stockholm nærmer Farnaz Arbabi seg stykket med en aktivistisk holdning, og behandler det samtidig som et tidsdokument. Forestillingen starter egentlig i foajeen, hvor veggene er tapetsert med plakater fra ACT UP-bevegelsen. Når dørene åpnes blir man møtt av dunkende rytmer og det flakkende lyset fra en diger disco-kule i taket. Scenen er omgjort til dansegulv, hvor det medvirket en stor gruppe statister og danser, som oppviser et mangfold i forhold til etnisitet og kjønn, og som henspiller på åttitallet gjennom skyggeluer og Freddy Mercury-barter, nettingstrømper og lakkstøvler. De smilende ansiktene minner meg om at kult-tegneserien Tom of Finlands suksess tildels skyldtes at homofile menn ble fremstilt som

glade og sterke, og ikke som ofre. Den aksjonistiske innfallsvinkelen med partyet blir likevel en unødvendig omvei i forhold til å minne om festen som tok slutt, og stigmatiseringen av AIDS-ofrene. Det hadde holdt med plakaten i foajeen.

Regikonseptet henger sammen med at oppsetningen er lagt til Elverket, som er en gammel transformatorstasjon, og at Farnaz Arbabi ønsket at rommet skulle gi assosiasjoner til de legendariske klubbene på 1980-tallet. Men det opplagte aberet er at det ikke er en eneste party-scener i stykket, som begynner med en begravelse, og at Arbabi har skaffet seg et problem gjennom i innføre dansere som det ikke lykkes henne å integrere i handlingen. De fungerer som en slags transporter mellom scenene, men innslagene blir færre og færre, og forestillingen tetner seg til når de endelig er forsvunnet helt i andre del, etter pause.

Styrken ved oppsetningen er skuespillerne, og at scenearrangementene fremhever enkeltscenenes egenart, uten å stille seg i veien for helheten. Rommet kommer også fint til sin rett. Flere av scenene oppleves slående aktuelle. Det gjelder ikke minst Louis og Belizes diskusjon om identitetspolitikk, hvor den venstreliberale jøden Louis hevder at det som i siste instans betyr noe i USA er politikk, ikke rase, noe afroamerikanske Belize naturligvis ikke henger helt med på. Det tar ikke mange minutter før Louis beskylder Belize, og alle andre svarte, for å være antisemitter. I forhold til dagens diskusjon om identitetspolitikk er *Angels in America* både befrien-

de morsomt og lærerikt. Sannheten er alltid konkret, som Brecht sa, og her kjennetegner denne holdningen ikke minst Belize, som ikke har hodet i skyene. Han er den gode hjelperen i stykket, men lar seg ikke dupere, og har en like skarp tunge som Cohn. Christopher Lehmann er et blinkskudd i rollen. Og med sitt all american face og sjarmerende smilehull, gjør David Arnesen det lett å skjønne at Louis har lært mer av bøker enn livet. Rasmus Nyström er en gripende Prior, som det hadde vært spennende å følge i andre del, «Perestrojka». På Dramaten hadde første del premiere noen uker før andre del, som jeg ikke har sett. Jeg fikk derfor ikke med meg mer enn engels første tilsynekomst, på slutten av oppsetningen. Den som får Prior til å utbryte «Så Steven Spielberg!». Jeg fikk lyst til å rope «Så Ingmar Bergman!» tilbake. Intet ondt ment!

#### Engler i full mundur

På Nationaltheatret har Marit Moum Aune en helt annen inngang. Men det gir nødvendigvis en veldig forskjellig opplevelse å se begge deler i ett. Bård Lie Torgersen har laget en abstrakt dreiescenescenografi, som tilrettelegger for alle parallellscenene, samtidig som jeg spesielt i første del savnet intimiteten fra Elverket-oppsetningen. Skuespillerne har en større spillestil enn på Dramaten, samtidig som dette er en oppsetning hvor vekten ligger på lange linjer og store tablåer, og de enkelte relasjonsdramaene pulserer mer sammen. Marit Moum Aune har beholdt aktoverskriftene med måner og årstall, i form av tekstprojiseringer, men ellers er det få 80-tallsreferanser, og det opplever jeg som en oppfordring til publikum om å rette blikket mot nåtiden. Det er flere pauser i hver del, som understreker den episodiske strukturen i stykket. Noe som også viser hvor opplagt riktig det var at stykket ble adoptert som tv-serie og ikke kinofilm. Forestillingen inneholder også andre referanser til serien (Harpers kjole), men overraskende få til New York.

Forestillingen er best i de fantastiske scenene, som bidrar til å fremheve stykkets karakter av pasjonsspill. Trine Wiggen er praktfull som Engelen, og hun er også god som rabbinen og sykepleieren. Castingen av roller på tvers av kjønn er forøvrig noe det legges opp til i manus. Scenen i mormonmuseet er også et høydepunkt på Nationaltheatret. Her blir teaterillusjonen skapt og avslørt samtidig. Mens mormonkvinnen beskriver historien gjennom et grusomt og surrealistisk bilde, når hun sier til Harper at det er som gud spretter opp magen din med tommelen, kjører inn hånden og ommøblerer innvollene.

#### Avdemonisert Cohn

Roy Cohn er et kapittel for seg, og en av årsakene til at stykket igjen oppleves brennende aktuelt. Som de øvrige mannspersonene i stykket er han homofil, men også homofob, rasistisk og reaksjonær. Han bygger på en virkelig person, advokaten Roy Cohn, som døde av AIDS i 1986. De politiske fotavtrykkene han

satte skyldes delvis hans aktive rolle under McCarthy-tiden på 1950-tallet, som Kushner minner om gjennom Ethel Rosenbergs spøkelse. Men de stanser ikke der, og heller ikke i Reagan-epoken, men leder opp til i dag. Det er godt dokumentert at Cohn fungerte som mentor for Donald Trump.

*Angels in America* gis det flere eksempler på hvordan Roy Cohn besvarer kritikk ved å slå aggressivt tilbake på motstanderen. Han benektet at han hadde AIDS, og Tony Kushner lar ham begrunne det på en «original» måte. AIDS er en sykdom som rammer homofile. Men homofile er mennesker uten innflytelse, «som har jobbet i 15 år, uten å få igjennom en anti-diskrimineringslov», framholder han i scenen på legekontoret. Han derimot, kan når som helst ringe til presidenten, eller enda bedre, hans kone. Poenget er ikke *hva* man er men *hvem* man er, sier Cohn, og fastslår at han er en heteroseksuell mann som har sex med menn. Og folgelig har han ikke AIDS, men leverkreft.

Cohns «alternative fakta» gjør ham til den største fornekeren i stykket. Forøvrig er det både morsomt og overraskende at patriarkatet blir representert av homofile. Her er Roy Cohn en mentor og farsfigur for Joe Pitt, som er mormon og preget av en religiøs messianisme. «America has rediscovered itself. It’s sacred position among nations (...) The truth restored, Law restored, that’s what Reagan’s done.» Selv om Joe Pitt kommer ut av skapet, holder han fast ved sine politiske og religiøse anskuelser. Man må leve *i* verden, men ikke være *av* denne verden, som han sier.

I første del av oppsetningen på Dramaten virket det som Staffan Göthe slet med å spille Cohn som ondskapen inkarnert, mens Terje Strømdahl kunne gi inntrykk av å bevisst underspille rollen. Hans Cohn har ikke den infernalske energien som gjør det vanskelig ikke å bli fascinert. Som i Al Pacinos, eller Bjørn Sundquists tolkning (Nationaltheatret, 1994). Strømdahl fremstiller snarer Cohn som en «alminnelig kyniker», samtidig som ondskapen fremtrer mer ukamouflert når han ligger for døden. Men da er han svak og ser nærmest ut som et askegrått hylster. Tanken er å avdemonisere Cohn, og i forhold til at han representerer de samme reaksjonære patriarkalske verdiene som Trump, er det et forståelig. Cohns talegaver gjør forøvrig sammenlikningen dem i mellom villedende. Når Cohn på dødsleiet sier at Amerika ikke har plass for sykdom og syke, er det første gang man aner en skygge av tvil hos denne mannen. Modou Bah, som den afroamerikanske sykepleieren Belize, er på sin side så gjennomført cool, at replikkvekslingene kan oppleves litt slakke. Men i likhet med Strømdahl har Bah en selvstendig innfallsvinkel.

#### Ånglar fins dom?

*Angels in America* er et uendelig rikt stykke. Men ved siden av de opplagt aktuelle temaene det tar opp, er det også et idédrama hvor innflytelsen fra Benjamin er viktig, blant annet i

forhold til det spesielle historiersynet Engelen representerer. Engelen hjemsøker og utnevner Prior til profet, med et budskap om å stoppe utviklingen og oppgi fremskrittstroen, som har hatt en ødeleggende virkning. Dette bekreftes av det økologiske perspektivet i stykket, hvor snakket om hullet i ozonlaget er med på å forsterke den apokalyptiske stemningen. Belize tar derimot profetiene Prior forteller om for hallusinasjoner og tegn på at han forsøker å skru tiden tilbake. Tony Kushners engel er en bisarr figur. Valgspråket «The Body is the Garden of the Soul», og det at hun fremkaller guddommelige orgasmer, stiller henne i skarp og komisk kontrast til amerikansk puritanisme, eller den kristne dualismen. Men når hun forlanger at menneskene skal slutte å bevege seg og migrere kan det også oppfattes som konservativt eller reaksjonært, ikke minst i lys av dagens kriger og flyktningkrise. Men Engelenes fortvilelse over den historiske utviklingen skyldes også at gud har forlatt scenen, han forsvant fra himmelen på begynnelsen av det 20. århundre, og Engelen er egentlig en ganske hjelpeløs funksjonær.

I stykket er Prior Walter en motpol til Roy Cohn, blant annet fordi han ikke er redd for å vise at han lider, eller fortelle om sykdommen. Priors reise gir stykket karakter av mysteriedrama og pasjonsspill, hvor Kushner lar ham overleve, (i følge epilogen). Kanskje Kushner også på dette punktet er inspirert av Walter Benjamins essays om Brecht, der han hevder at det finnes en alternativ tradisjon i teaterhistorien, knyttet til en søken etter ikke-tragiske helter. Linjen går i følge ham fra Platons sokratiske dialoger til det episke teater.

Slik jeg leser *Angels in America* fungerer leken med teaterillusjonen og de fantastiske innslagene, analogt til at det fører en diskusjon om eskatologi, historie og historiesyn. Dommedags og endetidsforestillinger lar seg selvfølgelig ikke verifisere, men de sitter sterkt i, og det samme gjelder troen på fremskrittet og kanskje også på forsynet. Man kan eventuelt også se det som en diskusjon om konseptet «Historiens engel» i Benjamins historie-filosofiske teser. I stykket avtvinger Prior Engelen dens velsignelse og får nytt liv, men: Afroamerikanske Belize og Louis stjeler og gir ham AIDS-medisinene til Cohn, som var umulige å få tak i. Og uten mormonkvinnen Hannah hadde han neppe visst at han måtte be Engelen om å velsigne seg. I Marit Moum Aunes oppsetning blir scenen i himmelen kanskje iscenesatt litt i overkant tøysete, i form av et messingorkester som spiller O *When the saints go marching in*, med Terje Strømdahl – eller er det Cohn? – på trompet. Men den foregående scenen med Jakobsstigen tar pusten fra en. Den apokalyptiske atmosfæren i første del av stykket fanges ikke helt opp i versjonen til Nationaltheatret, og i mindre grad enn på Dramaten. Men til gjengjeld lykkes forestillingen i å formidle historien på en måte som ivaretar Tony Kushners ønske om å tenne håp og kampvilje, gjennom den resonansen stykket har i vår egen tid.

# DEMOCRACY

IN AMERICA

## Hva var det som gikk galt i Amerika?

Samtale med regissøren Romeo Castellucci.



Oversatt fra engelsk av Therese Bjørneboe

Teksten inngår i intervjuerien *Pearsons Preview*, publisert av Schaubühne-am-Lehniner-Platz, mars 2017

Billedtekst  
s. 28 Regissør Romeo Castellucci.

Etter valget av Donald Trump er det lett å la seg oppsluke av spørsmål om den politiske utviklingen og usikre fremtiden. Hvordan vil europeisk sikkerhetspolitikk utvikle seg mellom Putin og Trump? Hvordan skal den overopphetete jordkloden overleve? Hvilke utfordringer har muslimer i vente? Hva vil de fattige i USA gjøre når de mister sitt allerede svake sosiale sikkerhetsnett? Men kanskje en mer produktiv innfallsvinkel enn å gjette på hva som vil skje, er å stille det historiske spørsmålet: Hva var det som bragte det amerikanske demokratiet inn i en så forferdelig tilstand?

Romeo Castellucci er en av de mest kjente regissørene i Europa. En brannfakkell som vekker ubehag i og provoserer sitt publikum. I forestillingen *Democracy in America*, som hadde premiere på FIND-festivalen i 2017, undersøker Castellucci røttene til amerikansk politikk gjennom å vende seg mot den mest kjente av de tidlige europeiske kommentatorene, Alexis de Tocqueville (1805–1859). Forestillingen er endog oppkalt etter Tocquevilles hovedverk, og løselig lagt til franskmannens samtid. Om selve iscenesettelsen er det ikke så mye Castellucci vil røpe, men de som kjenner arbeidene hans vil ikke bli overrasket over at den både har et narrativt og abstrakt nivå.

Fra sitt hjem i Emilia-Romagna, argumenterer Castellucci for at det fins to distinktivt forskjellige modeller for demokrati: den europeiske, som er inspirert av antik-

kens Aten, og den amerikanske, på Tocquevilles tid.

### Puritanismen

«I Europa har demokratiet vokst fram med Aten, Perikles' Aten, som en historisk erfaring – selv om det ikke er en fullstendig imitasjon, og på tross av det faktum at det var et samfunn hvor man hadde slaver og kvinner ble undertrykt. Det tankevekkende er at det greske demokratiet oppsto samtidig som estetikken hadde sin storhetstid. Demokratiet vokste fram i en tid og på et sted hvor den foretrukne uttrykksformen var tragedien, da Parthenon var bygget, og det ble lagt stor vekt på estetisk og åndelig utvikling gjennom skjønnhet. Dette fantes ikke i Amerika. Der var det bare pragmatisme, og de naive aspektene ved dette blir ofte understreket av Tocqueville.»

Samtidig har den amerikanske eksepsjonalismen, i følge ham, sine røtter i religionen. Puritanismen – og kalvinistiske ideer om predestinasjon og de utvalgte – kan betraktes som en forklaring på noen slående trekk ved det amerikanske samfunnet: Motstanden mot sosial støtte, den enkle aksepten av akkumulasjon i et kapitalistisk masse-samfunn, en historie om en tydelig oppstaket skjebne, og eksporten av en kulturspesifikk form for frihet. Castellucci fremholder: «Selv i dag, er Amerika det eneste vestlige samfunnet hvor presidenten må avlegge ed på bibelen. Mens demokratiene i Europa frigjorde

«Mens demokratiene i Europa frigjorde seg fra Gud, kirken, skjedde det motsatte i USA.»



seg fra Gud, fra kirken – det er nok å minne om den franske revolusjon – var det motsatt i USA. Puritanerne så til det gamle testamente og la moseloven til grunn for konstruksjonen av staten. De var overbevist om at de var utpekt til å skape et nytt Israel. De følte seg berettiget til å massakrere den indianske befolkningen fordi deres gud ønsket det. Denne forestillingen kan kalles et sprang inn i mørket. Dette mørket – dette mørkets hjerte – er fortsatt veldig karakteristisk for USA. Jeg har blitt interessert i puritanerne, og av den grunn handler denne forestillingen om dem.»

Tragedien

Samtalen vår vender tilbake til spørsmålet tragedien, og Castellucci arumenterer for at konfliktene i den greske tragedien ikke bare gjorde den til et laboratorium for åndelig oppløfting, men også for å utforske politiske spørsmål.

«Gresk tragedie er en uttrykksform som har en politisk opprinnelse og som ofte finner sin løsning gjennom et tribunal; man trenger bare å tenke på *Orestien*. Scenen med furiene er en rettssaksscene. Gjennom rettsforhandlingene formuleres menneskelige rettigheter og plikter; de blir foredlet og opphøyd. Tragedien er det materialet som menneskerettighetene har oppstått fra. Men de er skapt i en konfliktfylt kontekst, hvor ondskap er en mulighet menneskene forholder seg til. Tragedien er ikke bare teater, den er også et sted hvor byen samles og møtes. Den teorien om mennesket som tragedien skaper er basis for det greske demokratiet. Slik det amerikanske demokratiet beskrives av Tocqueville, har det ingenting med dette å gjøre.»

Jeg bemerker at noe av det fengslende ved forholdet mellom det greske demokratiet og tragedien, er den politiske advarselen. Mye av det grunnleggende ved det amerikanske politiske og økonomiske liv, og som opphøyes som positive ambisjoner i Trump-æraen – uhemmet individualisme og konsum, over-

dreven stolthet og maktbegjær, skamløs rikdom – er en form for svakhet som i gresk drama ble gjenstand for gjengjeldelse, nemesis.

Castellucci svarer at den «teorien om mennesket» som antydes av den greske tragedien, er at det er farlig å stige for høyt; hybris er farlig. Forskjellen er at forestillingen om predestinasjon står veldig sterkt i Amerika, fordi den er en guddommelig handling. Mennesket er skapt gjennom forsynet. Det er et messiansk aspekt ved presidentens mandat. Og det er egentlig et ganske primitivt aspekt ved dette samfunnet. Fordi individualisme, flaks, penger og eiendom blir opphøyd, og det ikke fins noe rom for barmhjertighet.»

Jeg svarer: «Herodot skrev at «det er de store bygningene og høye trærne som blir truffet av lynet». Den «lærdommen» later til å ha blitt glemt av den amerikanske kapitalismen.»

«Ja, den har trukket den motsatte konklusjonen», svarer Castellucci.

Hvordan spille tragedie i Trumps tid? Kan tragedie fungere uten gjengjeldelse, uten noen av de tradisjonelle konsekvensene?

«Det vi venter vi på nå, er konsekvensene. Fundamentet for en amerikansk tragedie er kanskje, profetisk, lagt allerede. Hvis vi påakter den verdimessige avgrunnen dette samfunnet er basert på, er det et materiale for tragedie,» svarer han.

Dybde og overflate

Jeg spør deretter om gjensidig påvirkning og innflytelse: Amerika har ikke eksistert i en boble, og mange av det amerikanske demokratets ideer oppsto under den franske revolusjon. I dag er det mange europeiske populister som likner på sine amerikanske fettere. Den amerikanske kapitalismen har spredt seg over hele kloden.

Castellucci svarer «I dag lever vi i en epoke hvor forskjellene på hver side av Atlanterhavet ideologisk sett kanskje har blitt

mer subtile. Jeg vil ikke at forestillingen skal være fordømmende. Det er for enkelt. Det er for enkelt å være korrekt.» Han tilføyer at «mørket», som det amerikanske livet blir hjem søkt av, kanskje til og med i Lacansk forstand, som noe fryktinngytende bak den positive selv-presentasjonen til amerikanske demokratiske institusjoner, ikke desto mindre har resultert i en kreativ kraft.

«Tocqueville – og på det punktet tok han feil – trodde at litteratur, filosofi, maleri, kunst ikke kunne bli skapt i Amerika. Han tok feil. Det skulle Walt Whitman og Herman Melville bevise. De var kunstnere som undersøkte det som det amerikanske demokratiet fornektet: det negative, den mørke delen av det. Det tilsynelatende fraværet av skygger er det foruroliggende ved det amerikanske demokratiet. Tocqueville lyktes, på en profetisk måte, i å se det, dette mørkets hjerte, som har vært essensielt for det amerikanske demokratiet, og hvis konsekvenser vi ser i dag.»

Castellucci vedblir: «Den amerikanske kunsten har blitt utrolig dyptloddende, og avgjort mye mer potent enn den europeiske, særlig i etterkrigstiden. Det vil si perioden da Duchamp kom til Amerika. Hvem klarer å uttrykke avgrunnen som skjuler seg i det overfladiske bedre enn Andy Warhol? Eller Mark Rothko, som har et helt annet språk, men som gir uttrykk for noe av det samme. Amerikansk kunst har blitt viktigere enn europeisk kunst, fordi den er nødvendig, fordi den slåss med dette mørkets hjerte, og svarer på brutaliteten i den amerikanske forestillingen om livet. Men jeg vil også si at den, mer enn noe, konfronterer tomrommet som ligger bak den overfladisk sett ukompliserte visjonen som det amerikanske demokratiet gir uttrykk for.



Democracy in America

Text, fritt efter Alexis De Tocqueville: Claudia Castellucci och Romeo Castellucci  
Regi, scenografi, ljus, kostym: Romeo Castellucci  
Musik: Scott Gibbons  
Medverkande: Evelin Facchini, Olivia Corsini, Gloria Dorliguzzo, Giulia Perelli, Stefania Tansini, Sofia Danai Vorvila  
FIND-festivalen, Schaubühne 8 april 2017.

Spelas 11–13 mai 2018 på Teatro Argentina, Rom

Samproduktion och internationell turné 2017/18: Societas; deSingel International Artcampus; Wiener Festwochen; Festival Printemps des Comédiens à Montpellier; Nationalteatern Taichung, Taiwan; Holland Festival; Schaubühne-Berlin; Festival d'Automne Paris/MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis; Le Manège - Scène nationale de Maubeuge; Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao; São Luiz Teatro Municipal, Lissabon; Peak Performances Montclair State University (NJ)

Billedtekster

s. 29–31 *Democracy in America*, av Claudia Castellucci (text) och Romeo Castellucci (text, scenografi och regi). Schaubühne Berlin. Foto: Guido Mencari



(Berlin): Romeo Castelluccis senaste verk, *Democracy in America*, söker sig in i åskådaren genom poetiskt mångtydiga scener. I sedvanligt komplext scenspråk reflekterar han över amerikanska självbilder och demokratins rötter i kristen puritanism.

# Den gudomliga demokratin



Den italienske konstnären Romeo Castellucci har de senaste 20 åren varit en av de mest om- diskuterade scenauteurerna inom europeisk teater. Han söker sig till ett slags urscener i västerländsk kultur och tragedi, för att där- ifrån teatralt omtolka och omformulera vår civilisation. När Romeo Castellucci och hans syster Claudia på 80-talet var med och bild- ade scenkonstlaboratoriet Societas (då kallat Raffaello Sanzio) formulerade de ett mani- fest för idén om en «khmer-teater» som syf- tade till att rasera befintliga bildkonventioner och språk. De menade att formerna i väster- ländsk teater är så korrumperade av histori- ens ideologier och värderingar som i sig re- flekterar våld och förtryck. Varje ny utsaga formulerad på detta språk blir bara en för- längning av de negativa krafter man kritiskt vill granska. Deras avsikt var därför att ska- pa en ikonoklastisk teater, en scenkonst som bryter sig ut bortom gängse kultur och sym- bolik, för att uttrycka en omedelbar mänsk- lig erfarenhet.

Castelluccis projekt påminner om den franske teatermannen Antonin Artauds (1896–1948) teorier om «grymhetens tea- ter», som avser att försätta åskådaren i en di- rekt, sinnlig kontakt med konkreta former. Romeo Castellucci, som har sin grund i bild- konst, komponerar unika tredimensionella verk i ljud, bild och rörelse helt utifrån sce- nens logik. Ofta gränsar det till performance

och installationer, även om Castellucci och många med honom skulle hävda att detta är «ren» teater. En del betraktar honom som svår eller obegriplig, just för att dramatur- gi, scenbilder och eventuell text kombineras till mångtydiga tolkningsskikt. Det bästa sät- tet för oss åskådare att möta detta komplexa scenspråk är nog egentligen att bara bejaka våra fria associationer i stunden. Castellucci själv uppmanar publiken att överge sig till hans föreställningar – alla läsningar är lika legitima.

#### Tocqueville om demokratin

Castelluccis senaste verk, *Democracy in America*, som under ett år har turnerat in- ternationellt, ger perspektiv på USAs histo- ria och politiska kultur. Romeo Castellucci har utformat koncept, scenbild och regi samt med Claudia Castellucci skrivit en ytterst stram, fåordig dialog som används enbart i några scener. Stycket inspireras av den fran- ske historikern Alexis de Tocquevilles (1805–1859) studie *De la démocratie en Amérique* som utkom i två band 1835–40. Som alltid hos Castellucci renodlas uttrycket kring ett grundtema, så detta är inte någon illustre- rad redovisning av Tocquevilles texter. Ver- ket utgår från Tocquevilles tankar om hur den unga nationens majoritetsbefolkning av immigranter organiserar sig i det som stegvis ska betraktas som ett nytt demokratiskt sys-

tem. Castellucci tar särskilt fasta på histori- kerns reflektioner om den kristna puritanis- mens djupa inflytande på människosyn och normer. Därifrån utforskar han de nya ameri- kanernas relationer till ursprungsbefolkning- en, de olika indianfolken.

#### Språk och civilisationer

öreställningen framförs av en helt kvinnlig en- semble, till stor del i koreograferade episoder som influerats av skilda kulturers folkdans. Den börjar med ord, språk och bokstäver. Först en skriven ordboksförklaring av *glosso- lalia*, att tala i tungor. Sedan en inledningsscen där 18 kvinnor i långa vita uniformskappor studsar runt till karnevaliskt rytmiska bjäll- ror på hög volym. Var och en bär en fana med en bokstav, de som ingår i *Democracy in America*. De grupperar sig lättsamt till olika ordbildningar: *aerodynamic ceramic*, *caiman marry ecocide*, *cocain mediocre*, och till namn på länder, som Macedonia, Myanmar, Arme- nia. Plötsligt klär en av dansarna av sig na- ken, smetar in kroppen med rödfärg och står med utsträckta händer som den ikoniska bild- en av barnet bland Vietnams bomber, medan bokstavsdansarna fortsätter bilda namn på olika länder, som Yemen. Är denna scen en skildring av ett kulturellt homogent, välkor- eograferat folk som i samförstånd dansar sig genom nationella utmaningar och internatio- nella konflikter?

## «Tematiskt kretsar scenerna kring våld, självupppoffring, och detta att bygga ett land som en gudomligt styrd mission»

Kvinnans röda hud antyder att hon är indian eller ett hudflängd offer. Röd hud ska komma igen som ett ledmotiv i föreställ- ningen, både som ett slags atavistiskt ut- brott hos en vit kvinna, och som något två ojibwe-indianer i slutet tvingas «hänga av sig», i en metafor för att deras egenart och kultur trängs undan. Ojibwerna har i den sce- nen försökt lära sig engelska, men konstate- rar stillsamt: «Deras ord säger inte våra sa- ker.» Skådespelarna, som bär rött hudfärgade kroppsdräkter i latex, tar av sig dessa och lämnar scenen. De två dräkterna ligger kvar som en bild över en ursprungsbefolkning som

tömts på liv, vars språk och levnadsmönster anses oförenliga med den nya civilisation pu- ritanerna etablerar. Denna är i sin tur rotad i de invandrade amerikanernas gammaltesta- mentliga övertygelse att Guds försyn har fört dem till Amerika, där de i pliktuppfyllande glädje ska bygga det nya Israel.

#### Gudomlig mission

Föreställningen följer i flera episoder ett hårt arbetande puritanskt jordbrukarpar som i ti- digt 1800-tal får sin gudstro prövad genom missväxt och ohälsa. Maken tröstar sin tviv- lande fru med att de är Guds utvalda folk, att de likt Abraham ska övervinna nöden genom bön och tillit. Kvinnan mister sin tro och be- går syndiga handlingar. När hon och maken straffas av samfälligheten börjar hon tala i tungor – och det är tydligen ett indianspråk som kommer ur henne.

Tematiskt kretsar scenerna kring våld, självupppoffring, och detta att bygga ett land som en gudomligt styrd mission. Musik och ljudinstallationer av Scott Gibson ligger i ett självständigt spår som spelar med och mot scenbilden. Levande tablåer ageras fram bakom dubbla, halvtransparenta slöjor, vilket gör bilden diffust oåtkomlig och förlänar ett slags mytologisk distans åt en stor del av den sceniska handlingen. De dansande figurerna återkommer, nu iförda långa röda kåpor, och framstår som ett samordnat kollektiv med militanta eller sekteristiska undertoner.

I en stark scen utför gruppen en ri- tuell ringdans runt den gudstvivlande bond- kvinnan, alltmedan projicerad text löpande visar årtal från 1770-talet fram till mitten av 1800-talet. Dessa årtal anger viktiga steg i ut- vecklingen av konstitutionen och stora slag som utkämpats i olika delstater. Under ett parti av denna scen hörs en ljudinstallation av hästhovar och diligensvagnar som rullar fram. Även dessa kraftfulla ljudeffekter berät- tar om en nation i obeveklig rörelse framåt, buren av ett gudomligt mandat att med våld eller frälsning införliva minoritetsgrupper och tvivlare i ett gemensamt samhällsprojekt.

#### Politik är religion

*Democracy in America* är ett komplext, poe- tiskt mångtydigt verk, som på olika plan ar- betar sig in i åskådaren. Romeo Castellucci hävdar att all politik är religiös och att detta är särskilt uttalat i USA där presidenten svärs in med handen på Bibeln. För att reflektera över demokratins grunder i USA skapar han sålunda ett scenspråk med en egen, inneboen- de mystik, som väcker föreställningar om de grundläggande motsättningarna inom syste- met och samtidigt ger perspektiv på den ame- rikanska självbilden som världens ledande na- tion. Här finns inga ensidiga påståenden eller värderingar av den amerikanska demokratins eventuella brister, bara en väv av sceniska im- pulser till åskådarens egna tankar och asso- ciationer.



Laura Luise Schultz:  
Et snapshot af den  
amerikanske avantgarde:  
Gertrude Steins *Four Saints in  
Three Acts* 1934  
s. 32–35



OG THE HARLEM RENAISSANCE

(London): Med sit cast af afrikansk-amerikanske sangere og dansere udtrykte opsætningen af *Four Saints in Three Acts* i 1934 på mange måder kulminationen af the Harlem Renaissance. Fin lille foto-udstilling og bog zoomer ind på det ulige samspil mellem sorte og hvide kunstnere og på fotografiets betydning for operaens overraskende succes.

## Et snapshot af den amerikanske avantgarde:

### Gertrude Steins *Four Saints in Three Acts* i 1934



#### Referencer

*4 Saints in 3 Acts – A Snapshot of the American Avant-Garde*, The Photographers' Gallery, 20. oktober 2017 – 11. februar 2018, kurateret af Patricia Allmer og John Sears. <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/4-saints-in-3-acts>  
*4 saints in 3 acts – a snapshot of the American avant-garde in the 1930s*, red.: Patricia Allmer og John Sears, Manchester University Press, 2017.  
*Loose Associations*, bind 3 udgave iii, høsten 2017, London: The Photographers' Gallery, red.: Natasha Plowright, Daniel C. Blight, Ruby Wroe.  
Steven Watson: *Prepare for saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the mainstreaming of American modernism*, University of California Press 1998.

#### Billedtekster

s. 32 Bruce Howard som Saint Therese i *Four Saints in Three Acts* 1934. Foto: Lee Miller  
s. 34 Gertrude Stein  
s. 35 Scene fra operaen *Four Saints in Three Acts* 1934 af Gertrude Stein. White Studio, New York / Archives Wadsworth Atheneum.

I 1934, på toppen af sin berømmelse, opnåede den amerikanske avantgardedigter Gertrude Stein noget så usandsynligt som et kæmpe-hit på Broadway med operaen *Four Saints in Three Acts*. Med musik af Virgil Thomson og et cast af sorte gospelsangere i en himmel-blå cellofan-scenografi af den surrealistiske maler, Florine Stettheimer, markerede operaen, som kulturhistorikeren Steven Watson har formuleret det, «the mainstreaming of American modernism.»

En række kulturelle og biografiske faktorer spillede sammen i et unikt historisk moment, som gjorde dette møde mellem avantgarde og mainstream, og mellem sorte og hvide kunstnere, muligt. Ydermere var Stein og Thomson bosat i Paris, så der var også tale om et transatlantisk kultursamarbejde. Operaen fortsatte til Chicago, hvor Stein selv så den, da hun i efteråret 1934 vendte tilbage til Amerika for første gang i over 30 år for at fejre sin succes med en turné gennem landet.

Gertrude Stein var tres år gammel og havde året før omsider opnået sit folkelige gennembrud med selvbiografien *The Autobiography of Alice B. Toklas* – hendes egen selvbiografi fortalt med livsledsagersken Alice Toklas' stemme og fuld af saftige anekdoter

om Picasso, Matisse, Duchamp, Hemingway og alle de andre berømtedder, som var passeret gennem hendes kunstnersalon i Paris siden starten af århundredet.

I New York var Steins protégé, musikkritikeren Carl Van Vechten, en af de mest markante hvide fortalere for the Harlem Renaissance, den eksplosion af sort kunst og kulturliv, der i 1920'erne og 30'erne gjorde Harlem til det hippestede sted i New York. Carl Van Vechten og Virgil Thomson indgik desuden i et vidtforgretnet netværk af queer kunstnere, der strakte sig på tværs af Atlanten, bl.a. omkring Steins salon i Paris. I kølvandet på *the Harlem Renaissance* forbandt en del af disse kunstnere sig også med en åbenlys seksualisering af den mandlige sorte krop og en campet flirt med forbudte seksuelle relationer på tværs af raceskel.

Steven Watson har i sin bog *Prepare for Saints – Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism* fra 1998 eftersporet, hvordan operaens overvældende og overraskende succes var langt fra tilfældig, men resultatet af en lang og målrettet indsats fra de involverede kræfter, ikke mindst fra komponisten Virgil Thomsons side. Et moderne medie spillede imidlertid



også en central rolle i denne avantgardistiske markedsføringssucces, nemlig fotografiet. Det er denne forbindelse til fotografiet, udstillingen *4 Saints in 3 Acts – A Snapshot of the American Avant-Garde* på The Photographers’ Gallery i London stiller skarpt på. Et fint katalog i form af en egentlig antologi med seks glimrende essays og gengivelse af samtlige udstillingsfotos uddyber forbindelsen.

#### Spansk baroklandskab

*Four Saints in Three Acts* blev lanceret som en hyldest til den skabende kunstners liv. Helgenernes liv er karakteriseret ved bønner og lovsange, der ikke er rettet mod noget mål uden for sig selv, andet end tilbedelsen af gud og livet. Ganske ligesom kunstneren i en vis forstand må være uvirksom for at kunne besynge livet og åbne sig for erfaringen af nærværet.

Operaen er et af Steins såkaldte landskabsstykker, hvor koreograferede visuelle tableauer i skiftende konstellationer binder scenerne sammen, frem for plot og handlingsforløb. Scenen er sat i et barokt 1500-talsunivers i Spanien, men den historiske tid er en montage, hvor katolske helgener fra forskellige lande og perioder bringes sammen på scenen i skikkelse af de afrikansk-amerikanske sangere. Musikken er tilsvarende flertydig med sin tilsyneladende enkelhed og sit ironiske spil med operaens konventioner, iblandet populærmusikalske referencer til fx danse- og militærmusik, samt til kristne hymner og vækkelssange fra Thomsons barndom i Missouri.

Operaen havde ikke urpremiere på Broadway, men på the Wadsworth Atheneum i Hartford, Connecticut, hvor den faldt sammen med åbningen af Picassos første solo-udstilling i USA. The Wadsworth Atheneum rummer desuden en markant samling europæisk barokkunst. Omgivelserne var med andre ord perfekte for dette unikke genremiks af en opera. Grebet med at benytte sorte sangere og dansere lægger sig direkte i forlængelse af denne målrettede placering mellem

## «Steins komplekse, non-lineære tidslighed, skulle få stor betydning for amerikansk performanceteater»

genrer og konventioner. Det er på en gang et progressivt greb, som imidlertid samtidig er gennemsyret af en strukturel og uomgængelig racisme. Virgil Thomson hævdede, at de sorte sangere gav en særlig diktion og rytme til Steins abstrakte, men også enkle og naivistiske tekst, mens koreografen Frederick Ashton, ifølge musikforskeren Lisa Bargs artikel i bogen, fandt en særlig plastisk og ritualistisk kvalitet i de afrikansk-amerikanske danseres kropssprog, som matchede operaens primitivistiske træk. Paradoksalt nok fik de sorte sangere altså helt enestående lov til at spille hvide roller – men kun, fordi de var sorte, som Barg ironisk formulerer det.

Hovedpersonen, St. Therese, bygger på St. Teresa af Avila, en spansk helgenkåret nonne af karmelitter-ordenen, der grundlagde 17 nonneklostre i anden halvdel af 1500-tallet. Hun er blandt andet kendt fra billedhuggeren Giovanni Lorenzo Berninis skulptur *Den helige Teresas ekstase* fra 1647–52, som er opstillet i Santa Maria della Vittoria-kirken i Rom. Et foto af Berninis skulptur optrådte i programhæftet til *Four Saints in Three Acts*, og det er i det hele taget karakteristisk, at Steins karakterer er modelleret over figurer og andre kunstværker i højere grad end biografiske fakta om de historiske personer, de repræsenterer.

I Steins opera betegner St. Thereses ligefremme sprog en modsætning til den lærde og højtravende St. Ignatius, bygget på den spanske helgen St. Ignatius af Loyola, som grundlagde jesuitter-ordenen. Trods titlen *Four Saints in Three Acts* optræder der langt flere end fire helgener – over 20 – ligesom det på grund af Steins mange gentagelser er usikkert, hvor mange akter, der egentlig er i stykket.

#### Fotografiet som motiv

Da Gertrude Stein i en forelæsning i 1934 skulle forklare, hvordan hovedpersonen St. Therese i *Four Saints in Three Acts* blev til, beskrev hun hende som et fotografi:

As it happened there is on the Boulevard Raspail a place where they make photographs that have always held my attention. They take a photograph of a young girl dressed in the costume of her ordinary life and little by little in successive photographs they change it into a nun. (...) For years I had stood and looked at these when I was walking and finally when I was writing Saint Therese in looking at these photographs I saw how Saint Therese existed from the life of an ordinary young lady to that of a nun. (Gertrude Stein, *Plays*)

Også i selve librettoen optræder denne forklaring, om end i et lidt mere poetisk ordvalg:

Saint Therese could be photographed having been dressed like a lady and then they taking out her head changed it to a nun and a nun a saint and a saint so. (Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts*)

Ved uropførelsen i 1934 blev dette fotografiske motiv overført til en scene, hvor Saint Therese fotograferes af en af de andre helgener med et atelierkamera på stativ. Steins tematisering af fotografiet bæres således med ind på scenen. Ja, måske kan motivet endda spores helt ud i den cellofan, som Stettheimers ikoniske scenografi blev bygget op af, og som kan ses som en direkte reference til filmstrimlens celluloid. Som om vi i hele forestillingen befinder os i fotografiets mærkeligt semitransparente univers af lys og skygge-effekters næsten immaterielle aftryk af kroppe og bevægelser. Florine Stettheimer skabte med sin himmelblå cellofan-scenografi et luftigt univers, som Steins helgener kunne bevæge sig rundt i som engle i skyerne.

#### En lille perle af en udstilling

Den lille fine udstilling i Londons Photographers’ gallery eftersporer nu denne intime forbindelse mellem fotografi og opera, som Stein gjorde til et ledemotiv for *Four Saints in Three Acts*. Udstillingen fokuserer netop på det fotografiske materiale fra denne første iscenesættelse af operaen i 1934.

Grebet med at zoomere ind på den ene iscenesættelse er genialt. For udstillingen dækker ikke bare den tematisering af fotografiet, som finder sted i Stein og Thomsons opera, men også fotografiets betydning for operaens legendariske succes og dens kulturhistoriske eftermæle. Udstillingen eftersporer, hvordan fotografiet og de fotografer, som dokumenterede forestillingen og iscenesatte dens program- og pressemateriale, spiller en central rolle for operaens kulturelle effekt.

Ikke blot havde en af hovedmændene bag forestillingen, Carl Van Vechten, i 1932 opgivet sin karriere som forfatter og kritiker for at blive fotograf. Instruktøren John Houseman havde lykkeligtvis en affære med den brillante surrealistiske fotograf, Lee Miller, som tog en række enestående portrætfotos af de medvirkende. Også andre foto-



grafer var ind over, ikke mindst George Platt Lynes erotisk ladede (og stærkt racialiserende) fotos af koreografen Frederick Ashton (påklædt) med mandlige dansere (afklædte), samt Man Rays og Thérèse Bonneys portrætter af Gertrude Stein. Flere fotografer og fotobureauer dokumenterede desuden både forestillingen og Stettheimers dukketeateragtige modeller over scenografi og kostumer.

Et særligt scoop er udstillingens præsentation af en serie panoramiske forestillingsfotos og enkeltscener taget af White Studio i New York. De har ikke været udstillet i deres helhed før og giver et helt unikt indblik i forestillingens forløb. Ikke mindst fordi de både figurerer som fotos, men også som en serie af slides, projiceret med musikken hen over, hvorved man får en slags flerdimensionel dokumentarisk oplevelse.

#### Fotografiets tidslighed

Kuratoren Patricia Allmer forklarer i bogen, hvordan disse forestillingsfotos blev taget under en gennemspilning, hvor man løbende har måttet fryse performerens bevægelse for at tage fotografierne. Udstillingen giver således et indblik i, hvor stor en rolle fotografiet spillede ikke blot for operaens markedsføring, men for hele dens tværestetiske udtryk.

Et af bogens mest spændende kapitler er netop Allmers essay, som tager fat i forholdet mellem fotografi og tidserfaring. Hendes point er, at de forskellige fotogenrer, dvs. presse-, dokumentar- og portrætfotos, er med til at præge operaens samlede udtryk som en kompleks, mangesidet kulturbegivenhed.

Operaens særlige forhandling af plot og forløb illustrerer desuden, hvordan fotografiet også spiller en næsten strukturel rolle i Steins særlige teateræstetik. Fotografiet pla-

cerer sig midt mellem maleriet og filmens levende billeder, mellem det komponerede og det virkelighedsnære udtryk. Fotografiet inkarnerer således Steins ønske om at skabe et teater, der ikke er båret af et dramatisk handlingsforløb, men derimod af kompositoriske bevægelser i rum – et visuelt og rumligt orienteret teater, der senere tages op af den amerikanske tresseravantgarde og det europæiske postdramatiske teater.

Allerede i Gertrude Steins første skuespil, *What Happened A Five Act Play* fra 1913, bliver der taget et fotografi i slutscenen. Stein var ligeledes optaget af filmen, hvis montagestruktur hun opfattede som beslægtet med sin egen skrivemåde, der var præget af gentagelser med små forskydninger i forsøget på at fange den levende sansning i sprog, snarere end udviklingen af et plot – ganske ligesom filmen giver indtryk af bevægelse gennem små forskydninger af motivet mellem de enkelte fotos. Stein skrev desuden i 1920’erne to filmmanuskripter og var interesseret i filmens surrealistiske potentiale i sammenklipningen af disparate handlingselementer.

Således er White Studios forestillingsfotos ganske fint i tråd med Steins komplekse, non-lineære tidslighed, som siden skulle få så stor betydning for amerikansk performanceteater, ikke mindst Robert Wilsons surrealistiske og stilerede tableauer.

Også Lee Millers og Van Vechtens portrætter af solisterne formidler operaens sammensatte tidslighed. Miller gennem et spil mellem de modernistiske baggrundslinjer og de barokke folder i kostumerne, og Van Vechten i en sort-hvid sammenfiltrering af figur og grund ved hjælp af blomster og tekstiler, der nærmest folder figuren ind i baggrunden.

#### Race, køn og seksualitet

Et helt uomgængeligt emne for udstillingen, og især bogen – der desværre er skrevet af et rent hvidt forskerhold – er race. Carl Van Vechten, der på mange måder agerede som Steins repræsentant i produktionen, anså sig selv som en del af the Harlem Renaissance og som de sorte kunstners ambassadør blandt det progressive hvide publikum.

Det er imidlertid karakteristisk, at de hvide kunstnere bag scenen blev promoveret individuelt, mens de sorte stjerner på scenen blev behandlet som gruppe. Deres navn og personlighed gled om bag deres karakterer, så de ofte blev omtalt som deres karakter frem for deres eget navn og kunstneridentitet. På trods af, at både pressen og det hvide kunstnerhold hyldede sangernes store stemmer – om end denne ros også var iblandet racistiske undertoner – og skønt flere af sangerne fik gode karrierer og gik videre til *Porgy and Bess*, der havde premiere året efter, blev de aldrig stjerner på samme måde som hvide operastjerner. Retfærdigvis skal det siges, at The Photographers’ Gallery reflekterer kritisk over dette misforhold i et interview med den afrikansk-amerikanske bariton og musikpædagog Andrew Friers i galleriets magasin, *Loose Associations*, ligesom musikforskeren Lisa Barg i sit bidrag til bogen adresserer det paradoksale forhold mellem race og begår i dette unikke moment i konstitueringen af den amerikanske avantgarde.

Historisk set er udstillingen og bogens vigtige indsats derfor ikke mindst at give synlighed til de afrikansk-amerikanske solister, der fuldstændig definerede operaens visuelle og musikalske udtryk, men hvis individuelle indsats i høj grad er blevet overskrevet af det hvide kunstnerhold, både i samtiden og i den senere reception. Allmer nævner fx, hvordan Lee Millers lyssætning, der giver sangerens ansigter et helgenagtigt filmstjernesvær, kombineres med filtre, der lader deres hud fremstå lysere – en helt almindeligt udbredt teknik i tiden.

#### Et unikt historisk moment foldet ud

Det, der gør udstillingen og bogen så fine, er netop, at de tilsammen belyser det væld af paradoksale kulturelle orienteringer, der flød sammen i dette særlige historiske moment for at kunne skabe en så original, overraskende succesfuld og usædvanlig kulturbegivenhed som opsætningen af *Four Saints in Three Acts* i 1934. Hvis operaen markerer gennembruddet for en særlig amerikansk avantgarde i den brede offentlighed, var det ikke desto mindre et gennembrud, der blev muliggjort gennem massiv europæisk kontakt og et enestående transatlantisk samarbejde på tværs af alle tænkelige skel mellem kunstarter og strømninger, mellem køn, race og seksuel orientering, og ikke mindst mellem avantgarde og mainstream.

ARTHUR

# MILLER

## En skuespillers boltreplass

eller En norsk HANDELSREISENDES DØD

eller «Velkommen til åpen prøve på Nasjonalteaterets hovedscene»



**En handelsreisendes død**  
Av Arthur Miller  
Omsetting: Michael Evans  
Regissør: Trond Espen Seim  
Scenograf og kostymedesigner: Olav Myrtvedt  
Komponist: Gaute Tønder, Olav Waastad  
Lysdesigner: Øyvind Wangensteen  
Maskør: Wibke Schuler  
Dramaturg: Olav Torbjørn Skare  
Hovedscenen, Nationalteatret, 31. januar 2018

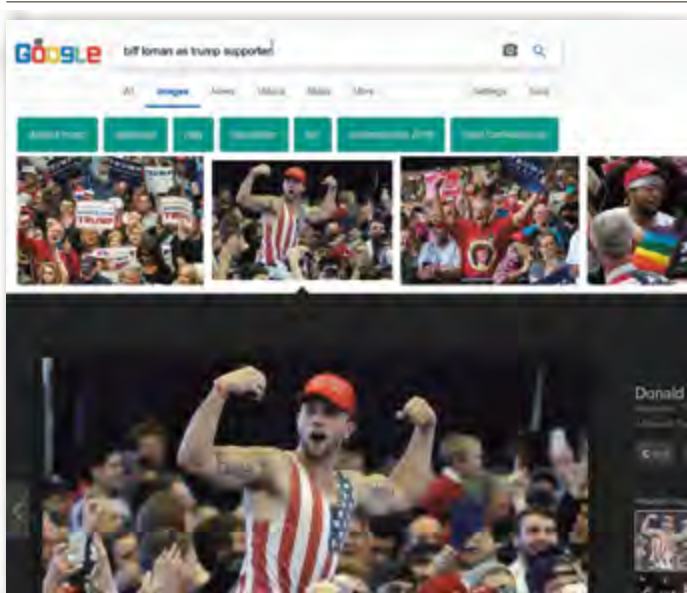
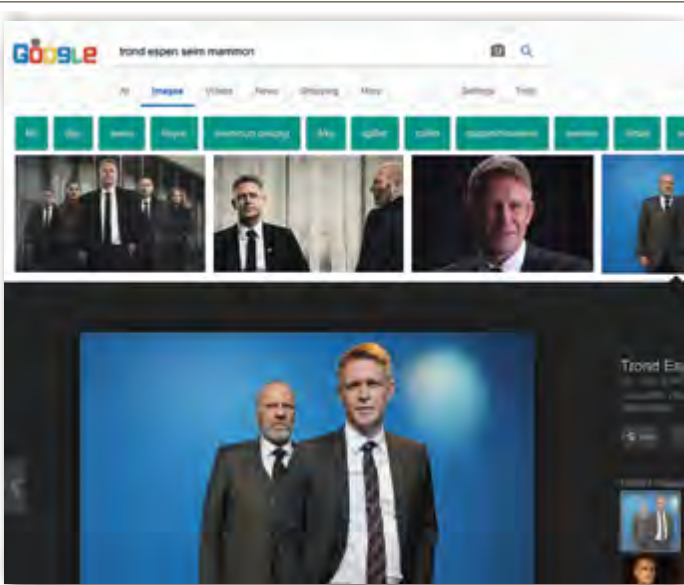
**Billedtekster**  
s. 38:1 Arthur Miller og M Monroe  
s. 38:2 Trond Espen Seim i *Mammon*  
s. 39:1 Biff Loman  
s. 39:2 Screen shot fra Nationalteatrets hjemmeside

**Algoritmers sannhet**  
Jeg leser en artikkel om hvordan algoritmer knyttet til digitale medier forvirrer vårt forhold til terminologi knyttet til valg og smak og kvalitet. Artikkelforfatteren Terje Colbjørnsen beskriver hvordan mangelen på *serendipiditet i algoritmene* gjør at vi bare opplever det som vi allerede vet. Wikipedia sier om *Serendipidy: The occurrence and development of events by chance in a happy or beneficial way. The word Serendipidy was coined by Horace Walpole in 1754, after the title of a fairy tale called «Three Princes of Serendip», in which the heroes «were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things they were not in quest of.* Jeg leser videre om algoritmer: Algoritmene som bestemmer forslag vi får fra Facebook, Netflix, Spotify, og Amazon om hva vi kommer til å like, forvirrer vårt forhold til at vi tror at vi har gjort et valg.

**Miller vs. kjendiser**  
*Jeg leser om Miller.* Arthur Miller vokste opp på Manhattan i New York som sønn av en velstående produsent av kvinneklær på 1920-tallet, og etter krakket i 1929 i Brooklyn, som sønn av en fattig eks-produsent av kvinneklær,

som hadde mistet alt de eide. I 30-årene leverte han brød hver morgen for å hjelpe familien sin økonomisk. Miller var gift med Marilyn Monroe. Hans stykke *En handelsreisendes død* portretterer en person som vil at barna hans skal være vellykket, og helst også kjendiser, og som dikter seg selv til å være en – om ikke kjendis – så i alle fall en B-kjendis, en som alle hilser på når han kommer til byen.

**Miller vs. folkelighet**  
Jeg leser første akt av skuespillet *Ein seljars død* av Arthur Miller, en versjon som er omarbeidet for Det Norske Teatret i 1997 av Sverre Rødahl. Stykket sirkler rundt Willy Loman, en aldrende handelsreisende, som lyver for seg selv og alle rundt seg for å overleve. *Loman tror på løgnen – han fortrenger og omdikter sitt liv, fortsetter å si at alt er bra og blir bra, fortsetter å avlede hvis tvilen kommer, fortsetter å lyve så mye at han tror det selv. Han har det bedre i løgnen enn i virkeligheten.* Det er lenge siden jeg har lest Miller. Det er så lett å lese Miller, og det er spennende, som om hele stykket virker på meg slik en *cliffhanger* gjør; at jeg bare må lese videre, selv om klokka er langt på natt.



Jeg leser på Nationaltheatrets nettside om oppsetningen av *En handelsreisendes død*. Hvis man vil vite mer om stykket enn hvem som er med, kan man trykke seg videre til intervju med regissøren.

*Jeg copy-paster:*

«Det hendte for noen år siden. Trond Espen Seim var på vei til København for å spille inn tv-serien *Arvingene*, og rakk akkurat å svinke innom bokhandelen før han satte kursen mot Gardermoen. Han ville lese en klassiker, og valget falt på Arthur Millers *En handelsreisendes død*.

– Jeg slukte den og ringte umiddelbart til teatersjef Hanne Tømte. Jeg sa: Dette må vi sette opp på Nationaltheatret, og jeg vil ha regien!...

– Jeg visste med en gang at Atle Antonsen måtte spille rollen som Willy Loman, sier Seim.

– Det er ikke et opplagt valg?

– Det er ingen bred analyse som ligger bak det valget...

– Så du var ikke redd for å bruke en mann uten teatererfaring?

– Atle har spilt i *Operaen*. Er ikke det finkultur, da? Nå tar han steget ned til oss folkelige, sier Seim og ler.

Han blir alvorlig igjen...

Jeg, den *random* tilskueren, tenker: Han kjenner jeg igjen! Han er bra. (Og litt skummel som statsminister i den *Mammon*-serien på NRK.) Han gjør regidebut! Det blir spennende, når han som er så bra skal gjøre noe han aldri har gjort før, det er litt som i realityserien *Mesternes Mester*. Det står at han

leser manus på vei til filminnspilling i København. Jeg ser han for meg, som om jeg kjenner han.

#### Willy Loman vs. Trump

*Jeg leser andre akt og epilogen i originalversjonen på engelsk*, og oppdager at stykkets handling er lagt til et veldig spesifikt NYC og Manhattan på 40-tallet. På Det Norske Teatret i 1997 var vi i en ubestemmelig småby. Jeg tenker at perspektivet til en amerikaner som nærmer seg pensjonsalderen, og bare får lønn i provisjon, i New York på 40-tallet er noe ganske annet enn et Jon Fosse-aktig stille liv mellom et gammelt ektepar som bekymrer seg for barna sine.

Og jeg tenker på at idag er vi hverken i 1997 eller i en abstrakt småbygd-scenografi på DNT, men i en verden der Trump har vært president i nesten nøyaktig et år når stykket settes opp på Nationaltheatrets hovedscene.

I en verden der Trump-velgere tror på løgnen – fortrenger og omdikter sitt eget liv, der Trump fortsetter å si at alt er bra og blir bra, fortsetter å avlede hvis tvilen kommer, fortsetter å lyve så mye at han tror det selv, slik Loman gjør det. Velgerne har det bedre i løgnen enn i virkeligheten.

#### Miller er gøy å skuespille og lettfordøyelig å se

*Jeg ser forestillingen* En handelsreisendes død på Nationaltheatret. Forestillingen glir lett frem, det er lett å følge handlingen, og jeg kjeder meg ikke i det hele tatt. Skuespillerne er mikket opp, så jeg hører kjempegodt hver replikk, og replikkene driver fremover, sånn

som da jeg leste manus. Det er nesten avslappende å være på teater, egentlig litt som når jeg ser på Netflix.

Det er første gang på lenge jeg har opplevd å være på teater og kunne lene meg bakover i Netflix-mode, uten å bruke hodet, uten å lese inn forhold mellom forestillingens konsept og det jeg ser på scenen, men bare kunne være i ureflektert konsum. Det er egentlig ganske deilig. Scenografien og skuespillet er akkurat som jeg har forventet, de står ikke i veien for teksten, og jeg kan bare være i Millers fremoverdriv.

Men så kommer epilogen, og Laila Goody står på scenekanten foran noen jordsekker med blomster på og sier de siste replikkene til Linda Loman, om hennes avdøde mann. Som markering av stykkets epilog har det vært det som føles som stykkets eneste markante lysskift, vi er nemlig plutselig på Nationaltheatrets scenekant, og ikke inne i dreiescene-scenografien, og hun har gjort kostymeskift for første gang, til noe som ser ut som det kunne være Goodys private premierekjole. Jeg blir ristet ut av Netflix-moduset mitt med dette lys- og kostymeskiftet. For denne scenografien, den fremstår jo faktisk som den er gjort fort og gæli, rent scenografisk – romlig og illusjonsmessig sitter jeg bare i en teatersal foran Laila Goody som sier de siste replikkene i stykket.

Ute av Netflix-moduset fremstår det ikke for meg som om det er tatt noen valg fra regissøren, men som om han bare har iscenesatt scene for scene eksakt etter boka, og uten noen definert grunn til å gjøre det. Jeg får en følelse av at holdningen har vært at når sis-

te scene ikke helt kommer på plass og ikke klarer å utsi noe, så er det liksom ikke så farlig, «for vi har jo kommet oss igjennom hele manus.»

Og det er derfor jeg bare ser Laila Goody i siste scene, jeg ser ingen Linda Loman lenger, jeg ser ingen Miller, jeg ser ingen amerikansk drøm som er gått i grus.

Og jeg ser ikke et portrett av den amerikanske motsetningen som har gjort at Trump sitter som president, og desperasjonen til et menneske som står i fare for å miste løgnen.

Jeg ser bare på en prøve med skuespillerne fra Nationaltheatret (og han Antonsen fra tv).

Og jeg skjønner greia med at Seim har vært på tv og Antonsen har vært på tv og man må få solgt billetter og vi bruker kjendistrikset, men hvis regissøren ikke tar valg, og aldri har regissert før, så burde det være en enkel jobb å ta inn en regikonsulent, initiere samarbeid med folk som kan bidra til innhold, eller at dramaturgen er mer frampå? Og så kan regissøren konsentrere seg om personinstruksjon. For det har han gjort. Det har han vært bra på. Alle skuespillerne er flinke. De mangler bare noe å være flinke i.

#### Nationaltheatrets markedsavdeling vs. kuratering

*Jeg leser i programmet jeg har kjøpt for 50 kroner*. Der er det bilder fra forestillingen og skuespillerne, og en uttalelse fra regissøren er fremhevet over ett av bildene: «Mange snakker om den amerikanske drømmen, men den drømmen er like mye norsk.»

Jeg skjønner ikke hva han mener, så jeg leter etter mer informasjon, men uttalelsen er ikke kommentert videre, det er ikke utdypet hva han legger i den amerikanske drømmen, hva han legger i den amerikanske drømmen i forhold til tilstandene i USA nå, og hva han legger i at den drømmen er like mye norsk.

Og så tenker jeg på algoritmene igjen. Tenker på at Seim tror han har valgt – men at han ikke egentlig har tatt egne valg. Og at vi blir eksponert for hans ikke-valg, akkurat som forslagene om hva vi vil bruke tiden vår på fra algoritmene i Spotify og Amazon og Netflix. Han fremstår som en personifisering av algoritmen uten serendipitet, på en som har tatt avgjørelser basert på en falsk hypotese, på en som ikke har satt ting opp mot hverandre for å kunne gjøre en vurdering.

Jeg tenker på at med informasjonen jeg har lett opp på internet på forhånd, og lest i programmet jeg har kjøpt, så bygges det opp en historie for meg som jeg opplever som informasjon, men som egentlig ikke har noe innhold. Og på at informasjons- og markedsavdelingen på Nationaltheatret agerer som kuratorer: de bygger opp en *verksforståelse* som er et resultat av tekst, bilder og intervjuer fra dem + objektet, (dvs. forestillingen som tilskuerne får se). Og i dette tilfellet må de være smarte, for objektet er svakt, rent kunstnerisk, og det er også svakt som forvaltning av dramatikkhistorien, så markedsavdelingen bygger opp der det er tomt innholdsmessig – med distraksjoner om kjendiser, om at historier om dysfunksjonelle familier aldri

går av moten, om at Henki Kolstad har spilt Willy Loman før, med et bilde av sekserterningkast med påskriften «Goody, Goody» –til vi glemte hva vi undersøkte. Distraherer de godt nok så klapper vi og er fornøyd.

Og det er på dette punktet prosjektet *En handelsreisendes død* på Nationaltheatret får min fulle oppmerksomhet, og jeg synes de er litt geniale, altså de som styrer pennen som kuratorer der på huset, nemlig markeds- og informasjonsavdelingen. De synes nemlig å jobbe etter prinsippet: «Bare tilskueren er opptatt nok av Seim glemmer de at hva Seim sier ikke har noe innhold, de glemmer at de egentlig var der for å få vite mer om produksjonen og hvorfor de skulle gå å se den. Markedsavdelingen jobber mao. med *effekt-dramaturgi* slik at Willy Lomans *virkelighetsdistraksjon* skjer i oss: vi lever i troen om at vi har innhentet informasjon, vi lever i troen på at vi deltar i et seriøst kulturliv når vi går og ser *En Handelsreisendes død*, vi godtar hypotesen om at vi også i Norge lever i krisen av en nasjon bygd på å jakte etter noe man ikke kan få, vi tror på at dette er helt likt i Norge og USA, fordi han skumle som spilte statsminister i *Mammon* på NRK sa det.

Medie- og informasjonsavdelingen leder og avleder og lyver i kor, slik Lomanfamilien briljerer med løgnens sykdomssymtomer som en co-dependent familie.

Som algoritmene, til vi blir deres.

Frank Raddatz:  
Lehmanns Brecht-kloning, samt  
en veiledning til hans frigjøring  
s. 41–46

Tone Avenstroup:  
*Han hadde sikkert posta flust  
med statusoppdateringer hver  
bidige dag*  
s. 47–49

BOKESSAYS:

# BRECHT

Hvordan kan vi ta det episke teatret i bruk på en måte som gjør oss i stand til å *gjenoppdage framtiden*?  
Med utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns essays om (postdramatikkens) Brecht, ser Frank Raddatz etter alternativer hos Müller og Castorf, Agamben, Zizek og Rancière.

## Lehmanns Brecht-kloning, samt en veiledning til hans frigjøring



Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe

**Billedtekst**  
s. 43, 44 Faust i regi av Frank Castorf, Volksbühne 2017.  
Foto: Thomas Aurin

**Fotnoter**

- 1 Dette og andre sitater fra Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999) er oversatt for anledningen. Boka foreligger ikke på norsk.
- 2 Dette og andre sitater fra Hans-Thies Lehmanns *Brecht Lesen* (2016) er oversatt for anledningen. Boka foreligger ikke på norsk.
- 3 Sitert etter Carl Fredrik Engelstad i Bertolt Brecht: *Vår tids teater*, Cappelens Upoulære Skrifter, 1959. (§ 12: Und die Fabel ist nach Aristoteles – und wir denken da gleich – die Seele des Dramas., § 65: Auf die Fabel kommt alles an, sie ist das Herzstück der theatralischen Veranstaltung.) *Overs. anm.*
- 4 Sitert etter *Aristoteles Poetik*, norsk overs.: Øyvind Andersen, Bokklubben 2008, side 23 og side 27.
- 5 Sitert etter Øyvind Bergs gjendiktning av *Det gode menneske fra Sichuan*, 2012. Brecht: «Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen / Den Vorhang zu und alle Fragen offen.», overs. anm.
- 6 Sitatene fra Jean Baudrillard er oversatt fra tysk, etter artikkelforfatterens gjengivelse. Se litteraturlisten
- 7 Alle sitater av Rancière er oversatt fra tysk og sitert etter artikkelforfatteren. *Overs. anm.*

I snart tre tiår har det gått et spøkelse gjennom teaterlandskapet. Postdramatikken. Men like sikkert som at dette performative eksponatet eksisterer, er det vanskelig å utgrunne dets opprinnelse. I Hans-Thies Lehmanns stor-slåtte essay *Postdramatisches Theater* (1999, 507 sider) begrenser han seg på det punktet til den strenge formaningen: *Særlig gjelder det å unngå feilslutningen at teaterfenomenene i 1990-årene var en slags direkte eller indirekte følge av de politiske omveltningene omkring 1989, utløst av gjenforeningen* (s. 33)<sup>1</sup>. Tesen om at denne formen ikke på noen måte skapt ut av et postutopisk jordsmonn, men at dette tilsynelatende bare har gitt den gode vekstmuligheter, blir betegnende nok ikke utviklet videre. Det betyr imidlertid ikke at Lehmann lar det herske tvil om denne formens enorme betydning. I hans artikkelsamling om temaet *Brecht lesen* (Å lese Brecht) fra 2016, fastslår han forbeholdsløst at det virkelige politiske i kunsten må søkes i formen, ikke i dets innholdsmessige forankring. Dette er en læresetning som plasserer oss i et Brechtsk territorium, og som by the way ikke har hatt så rent lite betydning for tilblivelsen av det episke teatret.

**Den «ukjente» Brecht**

Her finner man spiren til at det postdramatiske spøkelset kunne blomstre opp uavhengig

av de historiske prosessene i det 20. århundre. I den mest opplysende teksten i (Brecht-) boka, som bærer den flertydige tittelen *Fabel-Haft* (1999/2016) blir Brecht utpekt til det nye samtidsteatrets stamfar. Det (samtidsteateret) *har frembragt en rekke former, som man kan kalle post-brechtianske, hvor arven etter Brecht ikke blir fremlagt i sin helhet, men så å si adskilt i sine enkelte deler ... I det nye teatret blir deler av hans teorier og praksis fremmedgjort fra sin opprinnelige sammenheng, forsynt med en annen mening og anvendt til andre formål.* (s. 147)<sup>2</sup>. Genesen (opprinnelseshistorien) til de postdramatiske vekstene blir derpå grunnlagt gjennom et operativt snitt i Brechts teaterteori. Disse vekstenes energi er åpenbart ikke hentet fra historiens lys, men et produkt av laboratoriearbeid, eller om man vil: teatervitenskapelig gen-engineering.

I følge Lehmann må *en nylesning av konseptet episk teater* (s. 152) være basert på innsikt i hvordan *Brechts gester kommuniserer med det for ham ofte prima vista* (ved første øyekast, overs. anm.) *fjerntstående nyere teaterfeltet* (s. 152). Dermed oppstår spørsmålet om hvor brutalt dette vil gå for seg. For å få denne *tvers igjennom eksisterende underjordiske korridor* (s. 152) til å åpne seg, kommer forfatteren med en overraskende dumdristig omdreining, eller det han selv kaller

*paradoksal poengtering* (s. 152). Fordi hans betraktninger ikke er rettet til oppnevnte Brecht-kjennere, men bare de som *ledes av en overbevisning om at vi ikke kjenner Brechts teaterteori* (s. 152). Brecht er en annen, en som ikke kjenner seg selv. Av den grunn gjelder det å begi seg ut på *leting etter den Brecht som er forskjellig fra seg selv*, som *er fremmed for seg selv* (s. 152). Bare under en slik forutsetning – *Brecht er ukjent* (s. 164) – kan det bevises at Brechts episke teater har *preget det nye teater* (s. 153). Forøvrig kan Brecht knapt nok regnes som en som moderniserer den klassiske tradisjonen, og kaster all slags ballast over bord, *for å redde det avgjørende, redde fabelen fra å forsvinne* (s. 153).

#### Fabelen

Grensen mellom de postdramatiske formene og Brecht (så vel som samtlige andre tradisjonelle dramatiske former) blir deretter trukket ved fabelen. I *Kleinen Organon für das Theater*, som stadig er hans teaterteoretiske hovedverk, understreker Brecht fabelens betydning i § 12: Og (...) *fabelen i følge Aristoteles – og vi er enige med ham der – er selve dramaets sjel*. En tilsvarende understrekning av dennes betydning finner man i § 65: *Alt kommer an på «fabelen», den er det centrale for alt som har med teater å gjøre*<sup>3</sup>. I sin drøfting av dette aksiomet unngår Lehmann forunderlig nok å føre det tilbake til Aristoteles’ poetikk. Men med god grunn, som vi skal se. Fordi det er innlysende at fabelen er koblet til hovedhandlingen: *Akkurat som etterligningen i andre mimetiske kunster er én når den er av én ting, må altså handlingsforløpet – som etterligner en handling – etterligne én handling, som også må være helhetlig* (Kap. 8, 31–34). Eller: *Noen handlingsforløp (fablene) er enkle, andre er komplekse: allerede de handlingene som handlingsforløpene (fablene) etterligner, er jo enten det ene eller det andre*. (Kap. 10, 1–3)<sup>4</sup>.

Enten man siterer Michael Conrad Curtius tyske oversettelse fra 1753, eller nyere (her: Øyvind Andersens norske oversettelse fra 2008, *overs. ann.*) er fabelen selve meningsinnholdet som utledes fra handlingen. Med begrepet handling befinner vi oss ved problemets kjerne, eller for å plukke opp Lehmanns metaforikk, i tigerens hule.

#### Røttene? Aesop kontra Aristotles

Isteden for å legge fram argumenter som forklarer hvorfor suspensjonen av handling fra den postdramatiske formen representerer en estetisk vinning – slik det er tvingende behov for, skyver Lehmann fabel-begrepet foran seg, for deretter å gå brutalt løs på det. Han sjenerer seg ikke for å rykke Brechts fabelbegrep i nærheten av dyrefabelen, som om stamfaren til teaterteorien ikke er Aristoteles, men Aesop: Dyrefabelen *likner det kunstneriske problemet til Brecht – Fabel* (s. 161). Teaterviteren har tydeligvis glemt at han bare noen få sider tidligere identifiserte fabelen som bærebjelken i det klassiske drama (s. 153). Tilbakeføringen av tradisjonen fra Aiskylos over

Shakespeare og Schiller til Ibsen til den aesopske fabelen motsier premissene. Denne inkoherensen eller dette tankespranget inntreer åpenbart fordi det gjelder å frakoble «den andre» Brecht fra fabelbegrepet. For Lehmanns konklusjon: *Fabelens idé er uadskillelig fra allegorisk mening* (s. 161), stemmer ikke overens med den argumentasjonsrekken han har bygget opp.

For bare noen få sider foran har han innenfor rammene av konstruksjonen av «den andre» Brecht, sluttet seg til Adorno og dennes dom, *det ville være vanskelig å etterprøve hva kun forfatteren mener i «Galilei» eller i «Det gode menneske fra Sezuan»* (Adorno. 1980, s. 54). En åpenlys antinomi. Et annet Adorno-sitat som Lehmann benytter bekrefte-nde, og hvor filosofen helt rettmessig insisterer på at Brechts program særpreges av at han setter igang tankeprosesser, ikke at han kommer med fyndord (ibid.), gjør Lehmanns følgende slutning angående allegorisk entydighet betydningsløs.

Adorno, utropt til kronvitne, avskriver kategorisk at det dreier seg om et *fabula docet* hos Brecht (ibid.) Men Brechts episke credo på slutten av *Das gute Mensch von Sezuan* taler for seg: «*Hva har vi gjort – hva har vi misforstått / som gjør at dette ikke ender godt? / Kom dere ut! Og finn en utvei! Nå!*»<sup>5</sup> lar seg ikke redusere til en allegori, men fører det samme ad absurdum.

#### Hvitøyet eller blinde flekker

Lehmanns forsøk på å svekke «handling», som er uløselig knyttet til «fabel»-begrepet, fører til en forvirring, en floke av motsetninger og uoverenstemmelse. Det egentlige problemet ved postdramatisk formanalyse lar seg ikke forsere ved hjelp av tåkegranater. Dette problemet dreier seg i mindre grad om å legitimere opprinnelsen til den postdramatiske form, som å kartlegge opprinnelsen på en overbevisende måte. I et notteskall viser det vanskelighetene ved enhver utviklingslogisk ansats på estetikkens område som tar utgangspunkt i senere kunstneriske justeringer/modifikasjoner og forvandlinger uten å ta hensyn til historiske evidenser og bruddlinjer.

Metodisk handler det om intet annet enn å underkaste kunsthistorien et fremskritt, som det empirisk imidlertid ikke er dekning for. Ellers ville sene kunstnere vært overlegne tidligere kunstnere: Shakespeare Aiskylos, Goethe dramatikerne i den elisabethanske renessanse, de moderne i forhold til klassikerne. Men kunstverk eldes ikke på samme måte som tekniske oppfinnelser. De er enten vellykkede eller er det ikke. Like lite som det er mulig å forstå eller overhode tenke seg de tekniske innovasjonene til en Richard Wagner uten den feilslåtte tyske revolusjonen i 1848, Brecht uten de to verdenskrigene, Heiner Müller uten fascismen eller oppbyggingen av sosialismen, er det like umulig å håpe på at et i utgangspunktet spekulativt anvendt avantgardistisk evolusjonsprinsipp skal ende i noe annet enn aporiens (rådløshetens) in-

genmannsland. Man må i langt større grad se det postdramatiske spøkelset i hvitøyet, for å parafrasere et historisk belastet ord av Heiner Müller.

Man kan si seg enig i Lehmann for så vidt som at fenomenet postdramatikken, idet den henger vekk fabelen utvilsomt skiller seg fra det klassiske drama og den samlede tradisjon. Det avgjørende er med andre ord å drive handlingen ut av den dramatiske veven, hvorpå strukturen endres signifikant. Å fjerne handlingen, er den egentlige operasjonen som fører til den postdramatiske formens løsning. Det sentrale spørsmålet blir dermed: Hvorfor har det seg at en bestemt historisk periode – det FAULENDE JAHRHUNDERTE/ det råtnende århundret (Heiner Müller) – gir forrang til teatrale former, som åpner kunstneriske frirom ved å gi avkall på handling eller konflikt, samt de artikulererte dialogene? Eller, sagt på en annen måte, hvorfor er handlingen blitt så diskreditert at den blir ekskludert fra det symbolske rommet?

#### Mediefilosofi / Det andre selv

For å svare på dette spørsmålet kan det være fruktbart å ta en kikk på medieteorien. At den dramatiske formen ville bli utsatt for turbulens, ble forutsagt i flere mediefilosofiske bokutgivelser i 1980-årene. Allerede før bruddet i 1989 hadde Jean Baudrillard forutsett en omfattende horisontalisering med grave-nde virkninger for teatret, både mht. objekt, teknikker og formarsenal. I *Det andre selv*<sup>6</sup>, fremsatte han tesen om *forsvinningen av det private og det offentlige rom* (1987, s. 10) under regimet til *billedskjermen og nettverk* (1989, s. 10), som ville bli ledsaget av et nytt og, som vi i dag vet, såkalt performativt eller postdramatisk format. *Disse formene er ikke sceniske spill, det vil si, ikke et spill med spill* (1987, s. 21). Med hensyn til transformasjonen av tidligere dramatiske strukturer vil våre tidligere kriterier og mottagelighet overfor «scenisk» sanselighet (s. 22) dø ut, og erstattes med *spillet til det kalde universet, det coole universet*. Oppdelingen i såkalt varme og kalde kulturer går tilbake til Claude Lévi-Strauss, som avhierarkiserte forskjellige sivilisasjonsformer gjennom disse klassifiseringene. Til grunnbestanden i et hett eller «varmt» samfunn, som det vestlige, hører det at *de er så besatt av historien at de gjør det til et drivstoff i sin egen utvikling*, presiserer Agamben (Agamben, 2013, s. 145).

#### Generert av maskiner?

En deterministisk sanntid generert av maskiner fører i følge Baudrillards tese til at en overflod av nåtid får en «varm» kultur til å vippe over i en «kald». Gjennom denne medialt betingede transformasjonsprosessen blir den historiske foranstaltningen splittet og såvel *historiens scene* (1987, s. 14) som historien selv mister *sin politiske rang*. På en liknende måte argumenterer medieforskeren Régis Debray om forlengelsen i den nye nettgeografien (2003, s. 14) som en klar utvidelse av synkron





kommunikasjon på bekostning av tradisjonelle, *historiske medier, som mer eller mindre lider av åndenød* (s. 15). Teatret, som er basert på tragedie og drama, bør i denne sammenheng utvilsomt katalogiseres som et diakront (tidskryssende/historisk, *overs. anm.*) medium som ser seg konfrontert med at *den tidsmessige dybden oppløser seg* (Debray, 2003, s. 15). Stilt overfor denne mediefilosofiske horisonten tilslutter postdramatikken som reaksjonsform seg *samtidens seier over tiden forøvrig*, slik Alexander Kluge formulerer det.

#### Tilbaketog

Å spørre om årsakene til handlingens fravær i det performative feltet fører altså til slående resultat. Overfor en stengt eller avstengt fremtid virker samtiden så overveldende at enhver handlingsopsjon som retter seg mot varig forandring, fremstår som illusjonistisk og antikvert (!). Dermed fremtrer konturene av den andre Brecht, som Lehmann så gjerne vil konstruere. Ekskluderingen av fabelen, inklusive handling og konflikt, tar sikte på å sele tospannet fremtid/utopi av fra det post-brechtske teaterkosmos. Dermed elimineres det avgjørende fluktueringspunktet til de samfunnspolitiske og teaterteoretiske maksimene til Brecht, så vel som hans sentrale kategori om forandrende/inngrepene tenkning. Denne andre Brecht fremstår som en fremtids-

oppgjort, postutopisk henholdvis postpolitisk Brecht-kloning. Skulle man trekke inn Adorno, så fremstår dette kjerneløse Brecht-hylstret heller som et uttrykk for det hukommelsesløse blikket til seierherren.

#### Rasende stillstand

Horisontaliseringen av den omfattende transformasjonen av verden som ble utviklet av Brechts fremgangsmåte, viser seg foran en slik horisont som et byggemateriale for en *rasende stillstand* (Paul Virilio), som både er fanget og selv drives av presentasjoner av presens. Dets virkemidler: *Teknologi, medier og refererende stil, abrupte vekslinger mellom fremstillingsformer og en bruddets estetikk, en tilbake-trekning av emosjon qua innlevelse til fordel for bevisst utstilling av teatrets virkemidler* (s. 150) skal for postdramatikken sikre *potensialet til et fremtidens teater* (s. 8) for den neste evigheten, fordi det er dette, derav den truende, apokalyptiske undertonen, *teatrets fremtid står og faller på* (s. 8). Isteden for å underlegge seg fabelen eller handlingsopsjonen, for å kunne bekrefte den absolutte nåtiden teatralt, reiser spørsmålet seg om hvor en videre søken etter en annen, men politisk virulent, Brecht kan begynne? På høyden av problemstillingen uendelig samtid gjenstår det å bevisse om det fortsatt skjuler seg et potensial i det episke teatrets formarsenal hva an-

går åpenhet overfor fremtiden såvel som generering av fremtid?

#### Politisk virulent

Eller for å parafrasere Mark Fisher, hvordan kan vi ta det episke teatret i bruk på en måte som igjen gjør oss istand til å *gjenopplage framtiden* (Fisher, 2016, s. 73). Hvordan forestille seg en vertikal Brecht, som verken er sikker på fremtiden eller tror på teknikken, som har fått utdrevet vranglæren om at en total frigjøring av produksjonskreftene lovmessig vil føre til frihet og rettferdighet? Det som ettersøkes er en Brecht som har gjennomløpt opplysningens dialektikk og tross det ikke heter Heiner Müller. Først en slik frembringelse kunne faktisk motstå anklagene om avpolitisering, blir dog likevel avspist forventningshorisonten i den brechtske plantegning, for (så) å innrette seg i den *estetiske kapitalismen* (Andreas Reckwitz), for at restene av hans kunst kan *skrives inn i varigheten av en verden* (Rancière 2008, s. 57)<sup>7</sup>.

#### Virkelighetsinnbrudd/ neo-naturalisme

I motsetning til Lehmann, leser Jacques Rancière ikke Brechts fabel som allegorisk meningsproduksjon, men i sammenheng med den genuint Brechtske operasjonen Verfremdung, som *står i åpenlys gjeld til surrealismens collager* (Rancière, s. 61). Snarere enn gjennom

entydighet, er Brechts signatur preget av forstand og pølsevev, med og uten mening (s. 60). Hans verfremdungsteknikk viser – artistisk talt – en verden, fordi først sameksistensen av både viktige og uviktige ting utgjør en verden.

I forbindelse med stykket *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, som utleder verdenshistorien fra stridigheter på blomkålmarkedet (mellom karteller i Chicago, *overs. anm.*), identifiserer Rancière en *politikk av collager*, i form av en likevekt mellom *fornuftens lesbarhet og underliggjøringskraften i ufornuften* (ibid.). Deres dobbelthet eller flertydighet opphever den vissheten som kjennetegner de fleste postdramatiske arrangementer. Denne entydigheten kommer i regelen frem gjennom *Einbruch der Realen* (eller virkelighetsinnbrudd, *overs. anm.* Lehmann, 1999, s. 170). En term som postdramatikken har utstyrt med et uttrykkelig ekthetsstempel, fordi det griper etter det autentiske og dokumentariske gjennom det empirisk gitte. Uskylden til denne neo-naturalismen, som innenfor Lehmanns paradigme blir kroppsliggjort av She She Pop eller det like prototypiske utstillingsskiltet for postdramatikken, Rimini Protokoll, får en likevel snarere til å tenke på Adornos begrep om utarming enn innvielse i åpne tankeprosesser.

«Å underliggjøre betyr nettopp ikke bare å historisere, men å dra selve linearitetsprinsippet opp i en krok»

#### Lacan / menneskelig postutopi

Nettopp fordi det under det 21. århundrets betingelser, altså under betingelsene til det postutopiske realitetsrommet, som – for å si det med Lacan – har avansert til en «herresignifikant», gjelder det å radikalisere underliggjøringens tekstur. I 1931 hadde Brecht utviklet den grunnleggende læresetning for sin anti-naturalistiske realisme: *De rådende forholdene blir på den måten så komplisert, at en enkel «gjengivelse av virkeligheten» mindre enn noen gang kan utsi noe om virkeligheten. Et fotografi av Krupp-verkene eller AEG bringer så godt som ingenting om disse institusjonene på det rene. Den egentlige virkeligheten har sklidd ned i funksjonen. Tingliggjøringen av de menneskelige forholdene, eksempelvis en fabrikk, sier ikke noe om forholdene. Det er med andre ord (faktisk) «noe å konstruere», noe «kunstig», noe «fremstilt».* (Eller: man må konstruere noe, det holder ikke å avbilde virkeligheten, *overs. anm.*)

Foran en slik horisont åpner collagen utforskede rom i en sementert og tilsynelatende uforanderlig virkelighet. Den åpner *det hemmelige båndet* (Rancière, s. 59) mellom to uforsonlige verdener eller viser det uadskillelige frem, der hvor den mediale mainstream insisterer på forskjeller.

#### Symaskiner

Teknikkene deres, som er basert på et spill av utvekslinger og forskyvninger, tilsvarende det surrealistiske kjærlighetsforholdet mellom en paraply og en symaskin, eller på at totalt forskjellige ting blandes sammen, slik som i dadaismen, fremstiller likevel ikke bare virvler i rom. Deres estetiske strategier egner seg til å gjennomføre en vertikal operasjon. Collagene er istand til å åpne tiden, hvor fortellinger fra forskjellig århundrer og epoker er montert inn i hverandre, for slik å sprengte fiksjonen om en lukket historisk kontinuitet. Når Heiner Müller lar nibelungene samle seg ved Stalingrad, eller Frank Castorf legger inn passasjer fra Émile Zolas roman *Nana* og manifester av Frantz Fanon i Goethes *Faust*, er det kunstneriske hendelser som griper tilbake til Brechts brudd med den rene avbildning av virkeligheten. Å underliggjøre betyr nettopp ikke bare å historisere og skyve fortiden inn i nåtiden, men å dra selve linearitetsprinsippet opp i en fiskekrok.

*Prinsippet «en tredje» estetiske politikk* (Rancière, s. 59) viser på mangfoldige måter mulighetsrom. I det ene er det for symbolismen sentrale begrepet collage/ fremmedgjøring, som er beslektet med mysteriet. Gjennom det kan man fange opp ting som har å gjøre med naboskap, korrespondanser eller affiniteter osv., og som gjør det mu-

lig å forbinde de forskjellige elementene. Videre forvandler det vertikale nivået selve det historiske til et mulighetsfelt, som en ansamling av tilfeldigheter, vilkårlige avgjørelser og utviklingstilløp, som samtidig også kunne forløpt annerledes. En (historisk) åpen situasjon kommer riktignok i den empiriske realiteten til en eller annen avslutning, men den har ikke nødvendigvis hatt den største sannsynligheten på sin side, og er ikke tvangsmessig av natur, slik historismen innbiller oss.

#### Mulighetsrom

Stilt overfor en blokkert framtid, er spillet med fortiden, å brette opp forherdete og levete sjikt, fragmentere, kombinere og montering av det som har vært, en politisk virkningsfull praksis, i følge Giorgio Agamben: *Menneskeheten innser ikke bare at den står overfor en lammende fremtid, som ikke har noe å tilby dem mer, den kan også se tilbake på totaliteten av sin forgangenhet, hvilket åpner nye muligheter til å gjøre bruk av alt det som har vært, eller til for første gang å leve det ulevde. Stilt overfor de herskende makters interesse av å rydde bort og fjerne fortiden og dets åndelige/kulturelle arv vil ethvert forsøk på å tre inn i et levende forhold til fortiden, være en revolusjonær handling.* (DIE ZEIT, 13.09.2015).

Underliggjøringen av lineariteten demonstrerer at verden kan forandres, gjennom å avsløre dens inkonsistens. Verfremdung (underliggjøring) vil si en planmessig fremstilling av inkonsistens og kontingens. Begrepet inkonsistens innbefatter også fenomen som betydningen av gesten, som i følge Lehmann bare består av motsigelser, fragmenter, notater (s. 155 f.) som løper fra hverandre i forskjellige dimensjoner (s. 156). Strukturene og sammenhengene som samtiden støtter seg til, og som den nettopp ikke stiller ut, men skjuler, er av historisk natur. Brechts drøm kulminerte i nedtegnelser av det vanlige, hverdagslige, selvinnlysende ved historiens tilstedeværelse, og gevinsten ved å innsette frihet, for å sette voldens tvang og logikk, som oppstår ved gjennom mindretallets eiendomsrett, ut av kraft.

#### Transformasjonsbevegelser / samtiden vokser

Oppløsningen av den forsteinete historien i de atomiserte subjektmonadenes indre, er altså nødvendig for å iverksette faktiske transformasjonsbevegelser under betingelsene til en stadig voksende samtid, slik den proklameres i tittelen til Hans Ulrich Gumbrechts bok *Unsere breite Gegenwart*. Stilt overfor hegemoniet til et «Kapitalens indre verdensrom» som Peter Sloterdijk betegner den vestlige verdens krav til tilgjengelighet, stilt overfor fenomenet at samtiden vokser, mens fremtiden og fortiden forsvinner, appellerer Slavoj Žizek på samme måte som Agamben og Heiner Müller for en strategisk retroaktivitet: *Fortiden er ikke enkel, ikke bare det som var, den inneholder også alltid (skjulte) ikke-realiser*

*muligheter og den egentlige fremtiden er gjen-tagelsen /gjenoppnåelse av denne fortiden, ikke det som virkelig skjedde, men andelen, de delene som den virkelige fortiden har forrådt, kvalt og ikke realisert.* (Žizek, 2011, s. 85)

I kjølvannet til et historiebegrep som ble konstruert av Brechts venn Walter Benjamin, kan Verfremdungseffekten brukes til å bryte opp det forsteinede bildet av det som var (fortiden). Ved hjelp av denne Brechtske fremgangsmåten blir fortiden under den absolute samtids betingelser symbolsk sett gjort til gjenstand for transformasjon. Å operere med en annen, men samtidig politisk Brecht, betyr altså at det historiske gjæret settes i bevegelse, for å praktisere en vertikal generasjonsovergrepene solidaritet med de ufødte, såvel som de døde. Hvis det i følge Alain Badiou definisjon er slik at genuin kunst kjennetegnes ved at den organiserer en ny tids-erfaring, så kan det i stedet for en punktvis aktualitet ved hjelp av Verfremdung eller collage/montasje skapes åpninger i tiden, som kan overvinne den nåværende restaurasjonsfasen og stifte forbindelser med den tapte framtiden.

«Stilt overfor den rådende maktens forsøk på å fjerne fortiden og dens åndelige arv, vil et hvert forsøk på å tre inn i et levende forhold til fortiden være en revolusjonær handling.»

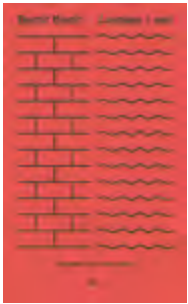
–Giorgio Agamben

#### Litteraturliste

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970  
Giorgio Agamben, «Europa muss kollabieren», DIE ZEIT, 13. 09. 2015  
Giorgio Agamben, *Die Macht des Denkens*, Fischer Frankfurt am Main 2013  
Aristoteles, *Poetik*, Reclam, Stuttgart 1999  
Jean Baudrillard, *Das Andere Selbst*, Wien, 1987  
Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* Bd. 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967  
Regis Debray, *Einführung in die Mediologie*, Haupt Berlin, Stuttgart, Wien 2003  
Mark Fisher, «Touchscreen Capture – Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart», i *Absolute Gegenwart*, Hg. Marcus Quent, Merve Berlin 2016  
Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999  
Hans-Thies Lehmann, *Brecht Lesen*, Theater der Zeit, Berlin 2016  
Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Kultur*, Passagen, Wien 2008  
Slavoj Žizek, *Die bösen Geister des himmlischen Reichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert*. Fischer, Frankfurt am Main, 2011



Av Tone Avenstrup



**Landskap i eksil**  
Bertolt Brecht  
Gjendiktet av Johann Grip  
Kolon Forlag, 2017

#### Billedtekster

**s. 48** Ungdomsbilde av Bertolt Brecht, ca. 1916.  
**s. 49:1** Plakat til filmen *Kuhle Lampe, oder: Wem gehört die Welt?*  
**s. 49:2** Fra *Kuhle Lampe, oder: Wem gehört die Welt?*  
En film om arbeidsløshet og venstrepolitikk i Weimarepublikkens Tyskland. Manus og idé: Bertolt Brecht, musikk: Hanns Eisler, regi: Slatan Dudow. Berlin 1932.  
**s. 49:3** Bertolt Brecht og Helene Weigel i eksil i Lidingö.

# Han hadde sikkert posta flust med statusoppdateringer hver bidige dag

*Sannelig, jeg lever i mørke tider!  
Et troskyldig ord er dumdristig.  
En glatt panne  
tyder på ufølsomhet. Den som ler  
har ennå ikke tatt til seg  
den forferdelige nyheten.*

Dette er første vers i diktet «Til de som er født etterpå» (An die Nachgeborenen) skrevet i 1936. Den tyske teatermannen, dramatiker og lyrikeren, Bert Brecht ville ha vært 120 år i år. Det er altså intet jubileum, men en interesse for hans lyrikk, som er motivasjonen for at en gjendiktning nå er utkommet på norsk.

Johann Grip har gjort et utvalg blant Brechts dikt som ikke er deler av eller blitt inkorporert i stykkene hans, derfor finner vi ikke de mest kjente tekstene. Jeg tenker bl.a. på sangteksten «Mackie Kniven» («Die Moritat von Mackie Messer» fra *Tolvskillingsoperaen*) som også har diktform, i stedet har han tatt med «Salmer» (til Gud, til moren, til kjærligheten). «Balladen om Anna Skyansikts død» står i stedet for den mer kjente «Minne om Marie A.» som Brecht også skrev da han var 22 år. Om de ungdommelige diktene er relevante eller representative – Grip vil vise bredden, kanskje en annen Brecht, enn den agiterende kommunisten?

#### Hvorfor Brecht?

Brechts teorier om og konkretiseringer av det episk teater har hatt stor innflytelse, og han er en omstridt person. Ikke minst hans politiske slagside, som uomtvistelig er venstrevridd, marxistisk og kommunistisk – noe som for mange er skjellsord og ensbetydende med Stalin-regimet i Sovjetunionen, blir kritisert.

Grip spør «Hvorfor Brecht?» og svarer at Brechts evne til å vekke tanker og presentere dem for leseren «i et tilsynelatende enkelt språk» har alltid fascinert ham. Jeg er glad for presiseringen «tilsynelatende». I norsk språkstrid er det sterke stemmer som roper på et enklere språk, noe som samsvarer med FrPs slagord i forrige valgkamp: En enklere hverdag! Bort med mangfoldet, flerfoldet, det urene. Enkelt, greit og oversiktlig, overskuelig, les: kontrollerbart.

Brecht i dag, «sett i sammenheng med den erkjennelsesmessige revesaksa dagens lyrikk sitter i» – slik formulerer Grip aktualiteten. I ei tid hvor en har mista troen på ordet og den som sier noe, «hvor språkets formidlende og beskrivende evne er blitt satt under tvil eller blitt helt diskreditert», hvor det likevel snakkes og postuleres mer enn noensinne, er Brechts lyrikk ikke kun føleri. De er «et interessant korrektiv», skriver Johann Grip i forordet, hvor han gir en fin og fintfølende historisk innføring.



## «Oversettelsen formidler hvor sterkt nåtiden minner om mellomkrigstiden under Weimarrepublikken»

### Naturdikter?

Foruten å følge kronologien, som om det var en utvikling i forfatterskape fra begynnelse til slutt, er hovedtråden i utvalget en vektlegging av eksil, stedene, landskapet. Brecht som landskapsdikter, det overraske meg svært, og kan ha med det å gjøre at jeg har gått DDR-skolen; jeg er vant til Brecht på tysk. Jo, han beskriver landskap, hovedsakelig byens, og den menneskelige naturs indre landskap, dessuten busker og bær som han minnes. Han metaforiserer det ikke, går ikke inn i det, reflekterer eller ser seg som en del av landskapet. Han retter heller et blikk på den menneskelige situasjon og forfatning. Opptatt av å formidle sin idé om hvordan de samfunnsmessige forhold kunne vært bedre og burde forandres, peker og projiserer han, beskriver hvor ille det er, ofte konkret og bombastisk. Brecht har utgangspunkt i ekspresjonismen, også som tema: storby og krig. Som lyriker kan han sees i forlengelse av Georg Heym, som et politisk motstykke til Gottfried Benn, og sammenliknes med Else Lasker-Schüler.

I diktet «Til det danske tilfluktsstedet» står: ALL SANNHET ER KONKRET med store bokstaver, et sitat som kan føres tilbake til Lenin («Sannheten er alltid konkret.»), som også den norske Brecht-eksperten Finn Iunker har plukket opp. Den foranstilte set-

ningen hos Lenin (som igjen har hentet det fra Hegel) lyder: «Es gibt keine abstrakte Wahrheit.» (Det fins ingen abstrakt sannhet). Brecht har satt utsagnet inn i et minne om huset sitt i Svendborg, som da er okkupert, han selv er i USA og spør om det vil bestå. Om det er Sannheten med stor S, enhver eller alle sannheter, meningsfeltet er åpent. Versalskrift som stilmiddel finner en også hos de tyske dramatikerne Heiner Müller og Lothar Trolle, uten at de kan kalles for Brecht-epigoner.

### Familiefar?

Brecht i norsk språkdrakt, kler den ham? Da jeg hørte et opptak hvor diktene ble lest, virket det ukjent, jeg må innrømme det. Det virket snilt, betoningene fremmed. Er det en mildere Brecht som her blir presentert, så harmonisk. Det kan være fordi det norske språket synger mer, en lys letthet – man har ikke den harde hverdagen, virkeligheten som ofte klinger med når Brecht-tekster leses på tysk.

Brecht som naturdikter, med salmer og barnedikt, som en familiefar – verken i skandinavisk eller sosial forstand, ei var han snill mot sine damer, elskerinner og kvinnelige medarbeidere, en ego- og erotoman, ikke politisk korrekt nei. Likevel, utgivelsen formidler hvor sterkt nåtiden minner om mel-

lomkrigstiden under Weimarrepublikken og at den «krever en opprørsk poesi». Og etter hvert er jeg glad for at Grip har gjort det store og solide arbeidet med gjendiktningen.

To linjer vil jeg likevel ta fatt i (fra første og siste vers i «Til de som ...») hvor ordene «arglos» og «Nachsicht» er oversatt med «troskyldig» og «forsonlighet». «Das arglose Wort ist töricht». Arglos – harmløs, töricht – tåpelig, dumdristig – dreist. Linja sier at ord uten sinne er fåfengt, og oversettelsen har spenst: «Et troskyldig ord er dumdristig.»

Sett i forhold til avslutningen, («Gedenkt unsrer / Mit Nachsicht» – «tenk da på oss / med forsonlighet»), hvor «Nachsicht» er oversatt med «forsonlighet», får det er kristent tilsnitt. «Nachsicht» kunne også oversettes med «omsyn» – for å unngå begrepene om skyld og soning. Selv om det også er en del av innholdet; han ber oss om å være overbærende, bær over med oss – forfengelig som han var, stilte han også sine feil til skue. Hos Hegel er begrepet forsoning forbundet med syntese, ved dialektikkens ende, en oppheving av motsetningene, et ønske om enhet. Kan-skje dette gir gjendiktningen et harmoniserende skimmer.

### Aldrimerland

På de siste sidene i boka, hvor diktenes første-



linjer står alfabetisk, savner jeg sidetall for å kunne finne fram i utvalget. Slik fortegnelsen står, ser den ut som ei tavle – som et dikt. Og de pregnante titlene som «700 intellektuelle tilber en oljetank», «Jeg er søppel», «Den vakre gaffelen», gir en lyst til å lese mer.

Oversikten avslutter med «Å, Tyskland, bleke mor!» som gjenspeiler det første diktet, det foranstilte som bryter med kronologien, «Tyskland, du blonde, bleke». Denne oppstillingen av et «ring»-motiv avleder et spørsmål: Har det dreid seg om moren hele tiden? Nei, det er «aldrimerland», det som han forlot, det han måtte flykte fra – Tyskland, hvor militær- og kapitalmakt rådet; dets herskende ideologi hadde ført landet inn i 1. verdenskrig og deretter frembrakt den andre.



*Men dere, når den tid kommer  
da mennesket er menneskets hjelper,  
tenk da på oss  
med forsonlighet.*

Dette er siste vers i samme dikt, «Til de som ...» – jeg stusser over at det ikke er objektformen her, «dem», akkusativ som på tysk, for det er rettet til noen. Brecht skrev det uten virkelig å kunne vite hvilke tider som var i komme. Med skrekken fra krigen i ryggen, med angsten for ny – under Weimartidens tumulter og politiske tilspissing.

### Solidaritetsangen

En annen sangtekst i diktform som jeg også savner, er «Solidaritetslied» skrevet til filmen

*Kühle Wampe* (1932) med musikk av Hanns Eisler. Den ble og blir ofte sunget: «Fremad og aldri glemme», jeg synes den er aktuell i dag.

Denne gjendiktningen får meg til å lese Brecht igjen. Den er ledig og mindre militant enn andre norske utgivelser. Et par forskyvinger i linjedelingene og ikke minst utvalget gir en mye mildere Brecht enn en er vant til. Tema som klassekampen, er nedtont. Mildheten som dominerer utvalget og gjendiktningene, gir tekstene et mindre dogmatisk preg.

Noen av gjendiktningene er gjort i samarbeid med Henning Hagerup og publisert tidligere. Den ubeskjedne arbeidsnar-komane Brecht – i dag ville han sikkert har posta flust med statusoppdateringer hver bidige dag.

Bertolt Brecht  
**Naturdikt I**  
(Svendborg)

*Gjennom vinduet, de tolv kvadratene  
ser jeg et knortete pæretre med hengende greiner  
på en ujevn plen, hvor det ligger litt strå.  
Den er avgrenset av en strekning med oppkastet jord  
hvor busker er plantet, og lavere trær.  
Bak denne hekken, bar nå om vinteren,  
løper gangveien, avgrenset av et gjerde  
med knehøye og hvitmalt planker: et par meter bak det  
står et lite hus med to vinduer i grønne rammer av tre  
og et teglsteinstak, som er like høyt som muren.  
Muren er propert hvittet, også de par meter med mur  
som forlenger huset langsmed siden, tilbygd i etterhånd  
er propert hvittet. Slik som på venstre side, hvor den trer litt  
tilbake, er det også en grønn tredor i tilbygget  
og da sundet begynner på den andre siden av huset  
og vannoverflaten på høyre side ligger i skygge  
med treskur og busker for seg  
har det lille huset vel alt i alt tre utganger.  
Det er bra for beboere som er mot urett  
og kan bli hentet av politiet.*

Gjendiktet av Johann Grip / Henning Hagerup, 1999, i: Bertolt Brecht, *Landskap i eksil*, Kolon Forlag 2017.

|                                         |                                                                        |                                                             |
|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Polen<br>s. 51–53                       | Theresa Benér:<br>När linjen för det absurda har passerats<br>s. 51–53 |                                                             |
| Den europeiske teaterprisen<br>s. 54–57 | Therese Bjørneboe:<br>Endelig en skuespillerpris!<br>s. 54–57          |                                                             |
| Russland<br>s. 58–67                    | Kristina Matvienko:<br>Gamle svar på nye utfordringer<br>s. 58–63      | Kristina Matvienko:<br>Pseudo-patriotisk teater<br>s. 64–67 |
| Tyrkia<br>s. 68–71                      | Bahar Çuhadar:<br>En utvidelse av horisonten<br>s. 68–71               |                                                             |
| Tyskland<br>s. 72–75                    | Susanne Øglænd:<br>Vilkårilige Volksbühne<br>s. 72–75                  |                                                             |

# EUROPEISKE SCENER

(Warszawa): Kan konst och tanke fördjupas i fria utforskningar, även om de delvis hotas av en ideologisk tvångströja? Denna fråga bär den polske regissören Krystian Lupa meditativa uppsättning av Kafkas *Processen*.

## När linjen för det absurda har passerats



**Proces (Processen)**  
Av Franz Kafka  
Regi, bearbetning, scenografi: Krystian Lupa  
Kostym: Piotr Skiba  
Musik: Bogumił Misala  
Videodesign: Bartosz Nalazek  
Samproduktion: Studio Teatrgaleria, Teatr Powszechny, TR Warszawa, Le Quai CDN Angers, Kunstenfestivaldesarts, Printemps des Comédiens, Odéon-Théâtre de l’Europe, Festival d’Automne Paris, La Filature, Théâtre du Nord, La Rose des Vents, Hellerau, Onassis Cultural Centre.  
Nowy Teatr, Warszawa, 17 februari 2018

**Spelas** i repertoar på Nowy Teatr med engelska texter.

**Turné** 2018/19 till de samproducerande institutionerna, närmast Printemps des Comédiens, Montpellier, 1–2/6.

**Bilddetekster**  
**s. 52, 53** *Proces* (Processen) av Franz Kafka.  
Regi, bearbetning, scenografi: Krystian Lupa  
Nowy Teatr. Foto: Magda Hueckel

I en central scen av den polske regissören Krystian Lupa långa, drömmande verk *Proces* läser rollfiguren Max Brod högt ur en fiktiv bok kallad 2017. I boken står att vi slutar göra motstånd när linjen för det absurda har över-skridits. Brod konstaterar att vi alla nu har passerat det absurdas gräns.

Det absurda han refererar till är dock inte bara den undflyende byråkratiska värld som möter den mystiskt anklagade Josef K i Franz Kafkas berömda roman, utgi-ven första gången 1925. Nej, i Krystian Lupa scentolkning av *Processen* är det primärt dagens Polen som åsyftas. Lupa har mitt i sin fem och en halv timmar långa uppsättning lagt in en akt där Kafkas närmaste förtrog-na – fästmön Felicia Bauer, väninnan Grete Bloch och Max Brod – möter en sjuklig Franz och samtalar om konst, författande och tea-ter i relation till dagens politiska verklighet.

Världen är på väg mot krig, konsta-terar Brod, en liten man kommer till makten och straffar alla som hämnd, för att dämpa sin egen smärta. Vi är dömda, vi vet inte ens vem vi är, säger han lågmält.

### Apokryfiska texter

Publiken på Nowy Teatr i Warszawa vet att Brod här talar om Polens nuvarande presi-dent och om den situation som påverkar det

intellektuella klimatet sedan landet 2015 fick en regering ledd av det nationalkonservativa partiet PiS, Lag och rättvisa. Men det inne-bär inte att Lupa förvrider Kafkas *Processen* till ett stycke ensidig agitprop-teater. Nej, sce-nen är tvärtom typisk för Krystian Lupa sätt att skapa en komplex teatral väv utifrån en litterär förlaga. Lupa integrerar det han själv kallar «apokryfiska texter», det vill säga eg-na, kommenterande monologer, i berättelsen. Även skådespelarna har till denna akt av före-ställningen improviserat fram både monolo-ger och dialoger, utifrån sina kreativa utforsk-ningar av de historiska men nu fikcionalise-rade rollfigurerna. Felicia talar om hur hon försöker komma nära Franz, och hon vill att han ska skriva, även om hon inte förstår allt han skriver. Grete minns en dröm hon haft där Jesus är en manet i en glasburk...

I just denna skärningspunkt blir Krystian Lupa uppsättning av Franz Kafkas *Processen* politiskt brännbar. Nutida scen-konstnärer får historiska personer att tala rakt in i vår samtid. De vävs in i en poetisk fiktion om en individ som plötsligt och på ovissa grunder häktas, anklagas och avrättas. Krystian Lupa budskap är glasklart: enligt den 74-årige mästeregissören har styret i dagens Polen blivit lika absurt som den out-grundliga labyrinth av domstolar Josef K irrar



runt i för att försöka förstå vilket brott han eventuellt gjort sig skyldig till. Teaterns svar på den rådande situationen är att visa parallellerna med Kafkas klassiker och att reflektera över hur intellektuella ur det förflutna skulle agera om de levde här och nu.

**Kontroversiell produktion**  
*Proces* är som produktion del av den tillspetsade politiska situationen i Polen. Verket var hösten 2016 under förberedelse på Teatr Polski i Wrocław, den välrenommerade teater som bland annat producerat Krystian Lupa senaste internationella succé, *Wycinka Holz-fällen*, efter Thomas Bernhards roman. Det utbröt en strid, efter att den nye kulturministern ville censurera en Elfriede Jelinek-uppsättning och då det regionala styret mot personalens protester tillsatte en ny teaterchef vars konstsyn sammanfaller med PiS-regeringens kulturpolitiska påbud. Teatr Polskis repertoar har nu orienterats bort från kritisk europeisk samtidsreflektion till att hylla traditionella polska värderingar i en nationalkonservativ anda.  
 Krystian Lupa, som 2009 fick det stora Europeiska teaterpriset (Premio Europa per il teatro) och har goda internationella nätverk, engagerade sig starkt i protesterna mot den nye chefen. Han lade genast ner arbetet med *Processen* och lämnade Teatr Polski. Flera av skådespelarna slutade eller av-

skedades. Förra året återupptogs arbetet, i en ny samproduktion mellan fyra Warszawateatrar (Nowy, Powszechny, Studio och TR Warszawa) och en rad europeiska teatrar och festivaler, främst i Frankrike.  
 Även denna konflikt integreras konstnärligt i *Processen*. I en scen där K förs omkring i vindlande korridorer av domstolens vaktmästare – projiceringar av förinspelad videofilm visar hur männen rör sig genom underjordiska betongkulvertar – när han fram till en grupp kuvade anklagade som sitter och väntar vid en dörr. Här övergår scenen till levande handling och *Processens* berättelse sammansmälter med teaterns nu. Tolv skådespelare ur ensemblen sitter i civila kläder på rad vid scenens framkant. Alla har ett stycke svart tejp över munnen och ser rakt ut på publiken. Under striden 2016 kring Teatr Polski manifesterade skådespelarna genom att sätta svart tejp över munnen i applådtack: de var nedtystade. «Alla här är anklagade», säger vaktmästaren, men ingen vet riktigt för vad. I nästa stund vidtar en video på fondväggen där de tolv skådespelarna står uppradade ute på ett fält. Med ett tungt kulsprutesmatter avrättas de samtliga. Följt av en hastig ridå.

**Lågmäld «normalitet»**  
 Krystian Lupa har förklarat att han hittills har undvikit Franz Kafka då han känt ett mot-

stånd mot Kafkas «desperata pessimism». Lupa har i stället (i 16 olika iscensättningar) inspirerats av Thomas Bernhards uppsluppna, polemiska ilska mot världens absurdism. Lupa bearbetning av *Processen* utvidgas därför med kommentarer och sidospår. Här är huvudpersonen K dubblerad (Marcin Pempus och Andrzej Klak) och båda heter i rollistan Franz K. Den ene agerar som K ur romanen, medan den andre går i dialog med situationerna, som om han uttrycker både Ks undermedvetna och Franz Kafkas tankar om Ks belägenhet. Utöver detta sitter Krystian Lupa själv i publiken med mikrofon och gör verbala inspass till det som händer på scen. Grundstoryn i *Processen* omgärdas alltså av fiktiva dialoger med författaren och hans vänkrets samt av kommentarer om individens möjligheter i ett samhälle där det fria ordet begränsas av politiska ingrepp.  
 Det kan låta som en överlastad och uppjagad föreställning. Det är det inte. Krystian Lupa driver fram berättelsen i odramatiskt lågmälda scener, med långa stunder av förtätd tystnad, där gestalterna successivt tar plats i den realitet de skapat och nästan mediterar över det som händer. Redan från första scenen råder en stämning av dämpad «normalitet». Ks hyresvärdinna fru Grubach (Bożena Baranowska) sitter och lagar strumpor framför en politisk debatt i tv, oberörd av Ks



försynta försök att tala om den genanta häkteningen samma morgon. Utifrån hennes perspektiv tycks det nästan som om han gör sig märkvärdig genom att ens vilja ta upp frågan. K är i hennes ögon en ordinär, artig hyresgäst.  
 Scenografin är, som ofta hos Lupa, patinerade väggar, högt i tak och dämpat ljus med en dov känsla av oviss förväntan, likt Hammershois interiörer. På väggarna projiceras tapetmönster eller arkitektoniska former, t ex en gotisk kyrkomiljö. Scenen avgränsas i fonden av en slöja. Bakom den finns pensionatsgrannen fröken Bürstners rum. Slöjan används också som projiceringsduk för videosekvenser som skapar rum *off stage*: Ks kammare, källargångar, huset mittemot, landsvägar, en lagerlokal. Det självklara samspellet mellan scenens livemiljö och videofilmen understryker Ks tilltagande osäkerhet kring det han upplever. Är allt bara ett oätkomligt drömspel?

**Kritik av konstnärssamfund**  
 Han möter förföriska kvinnor, kommer för sent till undersökningsdomarens förhör och finner lagböcker som liknar skådespelares slitna rollhäften med pornografiskt klotter och anteckningar. I sessionssalen sitter mest konstnärer och kulturfolk, som ömsom skrattar åt K och den förvirrade domaren, sedan tystas och lyder domarens tillrättavisningar. K säger

indignerat från sitt vittnesbås att han inte söker framgång som skådespelare, utan vill belysa korruption och misskötsel inom rättsväsendets organisation. Med denna scen pekar Krystian Lupa på ett konstnärssamfund som anpassar sig till ett diffust system av godtyckliga normer, medan K ensam efterlyser tydlig, rättvis lag.  
 Lika tungt blir Ks möte med Advokaten, här magnifikt spelad av Piotr Skiba, en sängliggande, skröplig spillra som för länge sedan själv paralyserats av den ihåliga rättsapparaten. I en obehagligt relevant monolog talar han om hur ingen längre orkar läsa alla dokument, så ju mer vittnesmål och förhörsprotokoll ett ärende har, desto mindre är chansen att domarna ska sätta sig in i dem och döma korrekt.  
**Intellektuellas roll**  
 Genomgående betonar Krystian Lupa avgrunden mellan Ks monomana, självcentrerade sökande efter intellektuellt genomskådliga normer och en verklighet som blir alltmer undanglidande surrealistisk. Genom att Lupa kallar den dubblerade huvudpersonen för Franz K blir han en sammansmältning av romanfiguren och författaren Kafka. Han tar plats i ett galleri av konstnärer och intellektuella som Krystian Lupa genom åren har gestaltat i sin scenkonst. Ludwig Wittgenstein,

Thomas Bernhard, Andy Warhol, Marilyn Monroe och Simone Weil är några av de andra. Genom att borra sig in i dessa figurers världar försöker Lupa åskådliggöra villkoren för produktion av konst och idéer. Ytterst handlar det om att uppriktigt ta reda på hur konstnärer och intellektuella definierar sin roll i samtiden och vilken frihet deras skapande genererar, både för dem själva och andra.  
 K är överlägsen och arrogant mot sin omgivning, som han finner medioker, men blir efterhand alltmer apatisk inför sitt öde. Krystian Lupa tolkning rymmer därför en viss självkritik: K uppehåller sig tvångsmässigt vid det som blockerar hans absoluta frihet och blir till sist förintad av detta, i stället för att bejaka det handlingsutrymme han faktiskt har. Finns det då möjligheter för konsten och tanken att fördjupas i fria utforskningar, även om den delvis har satts i en ideologisk tvångströja? Det är frågan som kritiskt belyses i Krystian Lupa *Proces*. En fråga som nu påkallar engagemang och ansvar från konstnärer och intellektuella i dagens Europa.

(Roma): Isabelle Huppert og Jeremy Irons kvitterte for Den europeiske teaterprisen 2017 med en trollbindende fremføring av Pinters *Ashes to Ashes*. Det er første gang prisen tildeles skuespillere.

# Endelig en skuespillerpris!



**Billedtekster**  
**s. 55** Isabelle Huppert under en podiumsamtale under Den europeiske teaterprisen. Foto: Franco Bonfiglio  
**s. 56** *NO43* av det estlandske kompaniet NO99, rom og regi: Tiit Ojasoo og Ene-Liis Semper. Foto: Tiit Oajasoo  
**s. 57** *Roma Armee*, regi: Yael Ronen. Gorki Theater Berlin. Foto: Ute Langkafel

Den europeiske teaterprisen ble grunnlagt i 1987. Selve pristildelingen har karakter av en festival, med gjestespill, presentasjoner og kunstnersamtaler. Etter finanskrisen så det i noen år ut som om prisen, som har støtte fra EU, hadde gått med i dragsuget. Men i 2016 ble den arrangert i Romania, og i fjor gikk den av stabelen i Roma, med de fleste arrangementene lagt til Palazzo Venezia og Teatro Argentina.

Hittil har Den europeiske teaterprisen stort sett gått til regissører (Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Peter Zadek, Krystian Lupa, Patrice Chéreau, Lev Dodin, Peter Stein), men også dramatikerne Heiner Müller og Harold Pinter, og koreografene Pina Bausch og Mads Ek. Men den har aldri blitt gitt til en skuespiller, før i fjor.

Da ble den til gjengjeld del mellom britiske Jeremy Irons og franske Isabelle Huppert, som innebar at både nasjonalitet og kjønn ble tatt hensyn til. Det at prisen tidlige-

re nærmest synes å ha vært forbeholdt regissører, kan man lure på om skyldes at skuespillere betraktes som utøvere, eller formidlere, heller enn skapende kunstnere. Eller er det så vanskelig å peke ut skuespillere som har satt avtrykk gjennom et livsverk? I så fall burde tildelingen innebære en enda mer høythengende utmerkelse. Da Jeremy Irons og Isabelle Huppert inntok podiet i storsalen i Palazzo Venezia, kjentes det heller ut som om æren var på vår side.

Vi var hovedsaklig teaterkritikere og journalister, dramaturger og andre som var en del av kortesen til de øvrige prisvinnerne. For i tillegg til hovedprisen deles det ut flere priser i kategorien New Realities, som i regelen går til yngre scenekunstnere som har gjort seg bemerket som nyskapende. I presentasjonene var filmdivaen Fanny Ardant, Patti Smith, Bille August og Volker Schlöndorff med på å kaste glans, samtidig som panelsammensettingene førte til et fokus på at Jeremy Irons og Isabelle Huppert er skuespillere som beveger seg uanstrengt mellom teater og film. I sam-



talen med Isabelle Huppert ble George Banu aldri ferdig med å stille spørsmål om forskjellen mellom å jobbe i teater og film, selv om Huppert gentok at «det er ingen forskjell.»

## Huppert om «kalde» følelser

Der Jeremy Irons krydret samtalen med Michael Billington med anekdoter fra sitt skuespillerliv, både på filmsett og scene, i tillegg til å fortelle om sin pasjon for å restaurere hus, unngikk Isabelle Huppert alt privat. Allerede det nøkterne antrekket kunne gi inntrykk av at hun var en forsker; en som hadde mottatt en forskningspris. Hennes innfallsvinkel til skuespillerarbeidet var svært interessant. Hun sa at hun overhodet ikke forholder seg til begrepet rollefigur. Det er begrensende og totalt uinteressant. Hun er opptatt av å følge bevegelsene i og utfordringene som oppstår i hennes møte med teksten. Det betyr samtidig at hun må bruke sine egne følelser og erfaringsbakgrunn, og at arbeidet som skuespiller derfor egentlig er selvbiografisk.

Hun fremholdt at kulde, eller det å ha «kalde» følelser som skuespiller, er viktig for å gi adgang og rom til publikums følelser, for på scenen må man for all del unngå sentimentalitet. Regissøren Krystof Warlikowski og Patti Smith fremhevet Hupperts nysgjerrighet og forskende innstilling, mens det ellers ble lagt vekt på hennes kontroll, men også enkelheten i uttrykket. Ben Bradley, teaterkritiker i New York Times, sa at Isabelle Huppert spiller personer på grensen av galskap og sammenbrudd, men at de samtidig også er ganske alminnelige. Slik viser hun hvor skjor den hverdagslige tryggheten vi forsøker å skape egentlig er.

Høydepunktet under Den europeiske teaterprisen var – for en gangs skyld – selve prisutdelingen. Der kvitterte Jeremy Irons og Isabelle Huppert med en eksklusiv scenisk lesning av Pinters *Ashes to Ashes*. Stykket ble framført på Nationaltheatret samme høst som Harold Pinter fikk Nobelprisen (2005), og er en kompleks og vanskelig tekst. Jeg har sett Isabelle Huppert på scenen én gang før,

da hun spilte Blanche i *En sporvogn til begjær* (2010, regi: Warlikowski). Hun kom like sterk over som i et close-up-bilde på film, men det gjorde enda sterkere inntrykk å se henne på scenen. Blanche fremsto som en nåtidig, 55–60-årig kvinne. Hun var patetisk, manipulativ og nevrotisk. Hver bevegelse hun gjorde både gjennomskinnelig og pregnant.

I Teatro Argentina sitter Isabelle Huppert helt stille på en stol, og foretar seg ikke noe annet enn å tvinne en hårlokk mellom fingrene en gang eller to, mens hun snakker. Men da oppleves bevegelsene allarmende. I *Ashes to Ashes* forteller en kvinne mannen sin om dramatiske og grusomme hendelser, som muligens er fantasifostre, men som ifølge henne har ført til at det ligger en avgrunn mellom dem. Isabelle Huppert har en sterk scenisk tilstedeværelse, samtidig som det er som om stemmen hennes kommer fra et annet sted. Hun behandler teksten med en letthet som forsterker ubønnhørligheten i det kvinnen forteller, men som også får hennes



mangel på tvil til å virke nesten uhyggelig. Mennesker som mener å være i besittelse av sannheten, er skremmende, men er det dem eller sannheten vi er redd for? Isabelle Huppert holder publikum på limpinnen gjennom en inngang til Pinter som en slags blanding av Beckett og Agatha Christie, som Zadek engang kalte ham. Og som her førte til at Jeremy Irons ble stilt i skyggen av Huppert, selv om stemmen hans klinger i ørene lenge etterpå.

Isabelle Huppert var en soleklar kandidat til en slik pris, men i forhold til Irons, er det nærliggende å spørre om tildelingen skyldes at det er så få teaterskuespillere som er kjent over landegrensene. Tenk bare på Gert Voss (1941–2014). En gigant, men altfor lite kjent utenfor Tyskland, fordi han ikke var filmskuespiller.

#### Serebrennikov og NO99

Blant vinnerne av New Reality-prisen, tiltrakk russiske Kirill Serebrennikov seg spesiell oppmerksomhet på grunn av sitt fravær. I forkant

var det gitt inntrykk av at han kanskje kom til å være tilstede. Noe som fikk teaterkritikeren Marina Davydovna til å påpeke at alvoret i situasjonen kanskje ikke helt hadde gått opp for arrangørene. Serebrennikov har sittet i husarrest i Moskva siden i fjor sommer, tiltalt for underslag av offentlige midler (se neste artikkel, side 58, *red. anm.*).

Kort tid før han ble arrestert 22. august ble hans siste verk, *Nurejev* på Bolshoj, stanset like i forkant av premieren. Begrunnelsen var at den ikke var ferdig, men det ble oppfattet som en politisk avgjørelse, fordi forestillingen ikke gjorde noen hemmelighet av at Nurejev var homofil. Før jul i fjor hadde den likevel premiere, og under applausen ropte publikum navnet til den fraværende regissøren: «Kirill! Kirill!»

Marina Davydovna la vekt på at Serebrennikov-saken er komplisert fordi den avspeiler en kamp mellom ulike kunstsyn, som også utspiller seg innenfor maktapparatet, og har røtter tilbake til sovjettidens motsetninger

mellom et avantgardistisk og et stalinistisk eller neo-konservativt kunstsyn. Det at Serebrennikov (f. 1969) innehar flere lederstillinger, blant annet på Gogol-senteret, og er en av sin generasjon mest kjente russiske regissører, også internasjonalt, kan tyde på at han holdes som gissel, for å skremme andre teaterfolk, samtidig som lederstillingene hans knytter seg til at han har (eller har hatt) sterke politiske støttespillere.

Det interdisiplinære estlandske kompaniet NO99 har programfestet at de skal produsere 99 forestillinger, hvor de aldri gjentar seg. #43. *Filth* bekreftet også deres evne til å gå inn i komplekse og betente sider ved samfunnet. Forestillingen er inspirert av Houellebecq, som skildrer en kulturell kollaps som inntreffer uten noen som helst konflikter eller protester. Hele scenegulvet er fullt av søle, og de høye nisjene på veggen bringer tanken til en anstalt. I første del er tonen munter og lys, og for meg vekker den helt uventete barn-domsminner om den frydefulle gleden i å klaske med søle og skitne seg til. Men midtveis er



det som om forestillingen lar den menneskelige evolusjonshistorien gå i revers. Skuespillerne faller tilbake på et minste felles multiplum for hva mennesker er, gjennom aggresjon, seksualisert vold, primitiv og autoritær religionsutøvelse. Aktørene har sterk personlig tilstedeværelse, selv om formen er monotont rituell. Det var festivalens mest oppslukende forestilling, men overhodet ikke spekulativ.

#### Psykedelisk Kennedy, Queer Ronen-revy

Regissøren Susanne Kennedy og koreografen Alessandro Sciarroni, som gjestespilte på Meteor i fjor, har også gjort seg bemerket gjennom et særpreget formspråk. *The Virgin Suicides* av Kennedy var i like stor grad en billedkunstinstallasjon som teater. Mannlige skuespillere spilte de unge jentene, på en måte som fremhevet deres mannlige voyeurisme, og LSD-profeten Timothy Leary (som vi hører på opptak) hadde inspirert det psykedeliske formspråket. I Susanne Kennedys Fassbinder-remake, som ble vist på Theatertreffene i 2015, brukte skue-

spillerne også masker, mens de mimet til ferdiginnspilte stemmer. Men der var det også fortelling, som jeg savnet nå. Det primale og samtidig avataraktige ved rollefigurene kan bringe tanken til Vinge og Müller, selv om Kennedys forestillinger virker sterile i forhold.

Yael Ronen, som har gjort seg gjeldende som en av de viktigste stemmene innenfor det såkalt post-migrantiske teatret, som Gorki Theater i Berlin er eksponent for, ble presentert med den svakeste forestillingen jeg hittil har sett av henne. I *Roma Arme*e er aktørene rom-folk fra flere europeiske land. Forestillingen var en løst sammenkjedet nummer-revy, som presenterer bruddstykker av undertrykkelsen og forfølgelsen rom-folket har blitt utsatt for, men som aktørene forholder seg til med ironisk distanse. Som tittelen tilsier, koketterer forestillingen med en terroristisk og militaristisk attityde, mens aktørene bedriver en form for *selfempowering* ved å konfrontere oss med at de representerer et mangfold, der noen er skeive, og andre blonde, og slett

ikke passer inn i malen og det vi forbinder med rom. Ronens forestillinger viser at jo nærmere man kommer den enkelte, desto tydeligere er det at vi alle har en hybrid identitet. Men det er lite nytt ved grepene i denne forestillingen.

Kirill Serebrennikov og greske billedkunstneren Dimitris Papaioannou, som ble tildelt festivalens Special Prize, var ikke representert med forestillinger, bare videoklipp, og Jernei Lorencis *Kong Ubu* ble avlyst. Det var synd, fordi de to sistnevnte var nye navn for meg. Som festival betraktet er det ikke stedet for å oppdage nye talenter, og tildelingene viser at prisen sjeldent ligger i forkant. Hovedpriserinnerne er stort sett forutsigbare og lite kontroversielle. Bortsett fra i deres eget hjemland, som i Serebrennikovs tilfelle. Og prisen har også til hensikt å løfte fram teatrets betydning for demokrati og dialog. Eller, som Isabelle Huppert sier: Jeg tror på fellesskap, på vennskapet mellom publikum og skuespillere, på varigheten ved det fellesskapet av alle de forskjellige menneskene som teatret fører sammen.

(Moskva): Teatret provoserer fordi det peker på både skjulte og åpenbare problemer i samfunnet. Angrepene dreier seg ikke bare om sensur eller direkte press ovenfra, det er også snakk om et mer komplisert samspill mellom kunsten og samfunnet, og en kampo mellom ulike grupperinger i maktapparatet, skriver dramaturg Kristina Matvienko.

## Gamle svar på nye utfordringer



Oversatt fra russisk av Ellen Melgård Solstad

### Billedtekster

- s. 59** Regissør Kirill Serebrennikov. Foto: Ira Poljarnaja  
**s. 60** *Kafka* i regi av Kirill Serebrennikov, Gogol-senteret Moskva. Foto: Ira Polyjarna  
**s. 61** Skandalisert: *Tannhäuser* fra operaen i Novosibirsk, regi: Timofej Kuljabin.  
**s. 62** Fra *Mann fra Podolska*, i regi av Mikhail Ugavir, fra Teatr.doc, Moskva. Foto: Aizhan Sjakirbekova.

### Fotnote

- 1** Vladimir Kekhman skal ha jukset med lån på 20 milliarder rubler for å importere frukt til Russland, og vært under etterforskning for bedrageri. I november 2017 ble saken foreldet og henlagt. I dag leder han både Mikhajlovskij-teateret i St.Petersburg og Opera- og balletthuset i Novosibirsk (*overs. anm.*).

I fjor vår ble direktøren, produsenten og regnskapsføreren i teaterkollektivet Det syvende studio, som regissør Kirill Serebrennikov tok initiativet til sammen med sine tidligere teaterskolestudenter, pågrepet, som følge av undersøkelser myndighetene har gjort over en to års tid.

22. august ble Kirill Serebrennikov selv arrestert, under en filminnspilling i St. Petersburg, blant annet på grunn av den såkalte Plattformen-saken. Plattformen er et prosjekt som startet i 2011, som en av de første russiske scenene for tverrfaglig kunst. På Plattformen, som delvis har vært finansiert av Kulturdepartementet og delvis av private kilder, ble det vist forestillinger av russiske og utenlandske regissører, eksperimentert med ny musikk og koreografi, og agitert for en ny kunstmusikk som fremdeles var ukjent. Påtalemyndighetene hevdet at noen av prosjektene ganske enkelt ikke har blitt realisert. Det ble blant annet hevdet at Serebrennikovs *En midtsommernatts drøm*, som både er tatt opp på film, vist i tv-reportasjer og skrevet om i anmeldelser, aldri har eksistert. Det hele dreide seg om feil i årsregnskapet, noe mange russiske

teaterdirektører er nødt til å gjøre på grunn av et forferdelig tungvint regleverk. Det gjør prosessen med honorarutbetaling langvarig (mange av Plattformens bidragsytere har vært utenlandske kunstnere, som måtte få utbetalt lønn i tide) og det gjør arbeidet med å drive en velfungerende kulturinstitusjon nærmest umulig.

### Gogol-senteret

I 2012 tiltrådte Kirill Serebrennikov som kunstnerisk leder for Gogol-teateret i Moskva, med støtte fra hovedstadens kulturdepartement, som på den tiden fokuserte på å modernisere gamle og statsstøttede institusjoner. Gogol-teateret var på den tiden en litt stusslig, som befant seg på siden av utviklingen innenfor dagens teater og scenekunst. En del av truppen satte seg imot den nye kunstneriske lederen, men det ble lagt lokk på konflikten, teateret pusset opp, omorganisert og repertoaret bygget opp fra null – og slik oppstod Gogol-senteret; et av de mest toneangivende stedene i dagens Moskva. Serebrennikov, senterets initiativtaker og ubestridte leder, fikk snart en stor tilhengerskare blant unge tea-



tergjengere, og tok også med seg studentene fra Det syvende studio. På Gogol-senteret ble det vist spilt samtidsdramatikk, holdt forelesninger, vist film og laget et mediatek. Alle disse endringene var en del av byutviklingsplanen til kulturdepartementet i Moskva, som på den tiden ble ledet av Sergej Kapkov, som aktivt promoterte kunst som den nye kapitalen og som på mange måter endret bymiljøet til det bedre.

### Rettsløshet

Det syvende studio og Plattformen fikk tilskudd fra Kulturdepartementet med direkte støtte fra presidentadministrasjonen, som gav samtidskunsten relativt gode kår under

Dmitrij Medvedev. I oktober i fjor varetekstfengsles Sofia Apfelbaum, en byråkrat i Kulturdepartementet som skal ha overført penger til Det syvende studio på oppdrag fra presidentadministrasjonen (blant annet fra Vladislav Surkov).

Serebrennikov-saken har opprørt det russiske teatermiljøet, hvor flertallet til tross for mange indre grupperinger, har vist sin støtte til regissøren og prøvd å hevde hans uskyld. Men retten fikk øynene opp for sin allmakt, og påtalemyndighetene og etterforskningskomitens vilkårlighet kom til syne da beslutningen om husarrest eller fengsling ble tatt før noen dom var felt, og til tross for den store opinionen til støtte for Serebrennikov.

Antallet frifinnelser i dagens Russland er nærmest lik null – og Serebrennikov-saken har fulgt samme oppskrift. I november 2017 uttrykte teatermiljøet, blant annet teatersjefene ved de store teatrene, sin misnøye etter publiseringen av noe som angivelig skal være en antikorrupsjonsrapport fra Transparency Russia, og hvor teatersjefene og hovedregissørene blir anklaget for å inngå kontrakter med seg selv, for å kunne ta ut fortjeneste. Et eksempel er teatersjefen på Moskva kunstnerteater, Oleg Tabakov, som er en kjent film- og teaterskuespiller, og som medvirker som skuespiller i flere av oppsetningene på kunstnerteatret.

Siden skuespillerjobben ikke inngår i arbeidsoppgavene til en teatersjef, må han inngå en egen avtale for å gjøre det. Og nettopp dette var bakgrunnen for «avsløringene», som ble publisert akkurat da diskusjonene rundt Serebrennikov-saken nådde sitt klimaks. Teaterarbeidernes forbund, en ærverdig og innflytelsesrik organisasjon, protesterte mot denne formen for press og etterlyste en kulturlov som skal regulere teatrenes økonomi ved å ta hensyn til det som er særegent for denne bransjen. Poenget med uttalelsen fra Teaterarbeiderens forbund var å motsette seg statens forsøk på å sidestille teateret med en fabrikk.

Serebrennikov og kollegene hans blir beskyldt for økonomisk kriminalitet, men hvis man skal tro de uoffisielle kildene, skjuler det egentlige motivet seg i maktkampen mellom ulike grupperinger i maktapparatet foran presidentvalget. Et slikt angrep på teateret har man trolig ikke opplevd siden Stalin – og det bekrefter på mange måter teaterets sentrale plass i samtidskulturen. Teateret tiltrekker seg mye oppmerksomhet, skaper skandaler, fanger opp de viktigste tendensene i samtiden og provoserer fordi det peker på både skjulte og åpenbare problemer i samfunnet.

### Tannhäuser-skandalen

Det syvende studio-saken følger samme oppskrift som andre nylige teaterskandaler – Wagners *Tannhäuser*, som ble satt opp på operaen i Novosibirsk i 2014, ble tatt av repertoaret, teatersjefen avsatt og regissøren Timofej Kuljabin tatt inn til avhør. Årsaken var protester fra ortodokse troende, som mente deres religiøse følelser var krenket. I stykket vises det en plakat av en sprikende Jomfru Maria. Men *Tannhäuser*-saken fikk langt større følger, som ikke bare er knyttet til den ortodokse kirke: Det ble nå satt spørsmålstegn ved om det var riktig å sette opp «ambivalente» teaterstykker for statens penger.

*Tannhäuser* ble satt opp på Opera- og balletthuset i Novosibirsk, ett av seks regionale teatre som styres fra Moskva, og ett av de største teatrene i Russland. Nestlederen for presidentadministrasjonen, Dmitrij Peskov, uttalte at hvis staten støtter et teater- eller filmprosjekt, så har den samtidig rett til å kreve at kulturinstitusjonene setter opp



«Usømmelig språk, blant annet fra landets teaterscener, straffes med bøter og administrative sanksjoner»

verk som samsvarer med statens kulturpolitikk. Dette førte den russiske samtidskunsten inn i en vanskelig situasjon: På den ene siden blir det erklært at vi har ytringsfrihet og at sensur ikke fins, på den andre siden forsøker myndighetene å forklare sensur, ikke bare ved å vise til sikkerhetshensyn, som følge av en konservativ vending, men også av økonomiske grunner: «Denne type kunst vil ikke slå an hos de brede masser», kan de si. Sagt på en annen måte, er presset som dagens kunstnere opplever, og som er satt i gang av myndighetene, støttet nedenfra, dvs. av de som ser på Første kanal og som ofte har lite kjennskap til samtidskunst, men stoler på den propagandaen som undergraver dens autoritet. Intelligent-siaen og kultureliten kan på sin side kritiseres for ikke å ha gjort mer effektive forsøk på å promotere og demokratisere samtidskunsten i løpet av det oppsvinget den har hatt de siste 15 årene.

#### Ny-dokumentarisk teater

For russisk teater er det uvanlig å få så mye oppmerksomhet fra myndighetene og samfunnet. Men etter den langvarige stagnasjonen,

som varte fra 70-tallet til opp mot slutten av 80-årene, ble situasjonen forbedret på slutten av 90-tallet. Teateret forlot estetisismens hermetiske getto, og vendte seg mot realitetene, politikken og samfunnet. Påvirket av europeisk *new writing*, ble det laget ny dramatikk om aktuelle temaer: krigen i Tsjetsjenia, marginale grupper i samfunnet, sosial elendighet, terrorisme osv. Opphavsmennene manglet ofte formell utdanning, men hadde nok livserfaring og talent til å skrive. Nikolaj Koljadas Uralskaja sjkola dramaturgii, det dramatistiske fenomenet i Toljatti, Svobodnij teatr i Hviterussland, uavhengige teatre som driver med dokumentar og sosiale prosjekter (Baby i Tsjeljabinsk, Lozha i Kemerovo, KNaM fra Komsomolsk-na-Amure) ble kraftsentrum innenfor den nye dramatikken, og forenet rundt festivalen og bevegelsen *Novaja drama*.

I 2002 dannes teater.doc i Moskva gjennom aktiv innsats fra dramatikere som Jelena Gremina, Mikhail Ugarov, Maksim Kurotsjkin, Ivan Vyrypaev og Aleksander Rodionov, flere yngre regissører som slutten seg til dem (Aleksander Vartanov, Ruslan Malikov, Tatjana Kopylova, Georg Zjeno),

produsenter og kritikere. Teater.doc er et teater for dokumentar- og samtidsdramatikk, og erobret raskt et ungt publikum, som var motstandere av de gamle teatrene og av prinsipp aldri så noe der. De tradisjonelle «søyleteatrene» ble for gammeldagse og eskapistiske i en tid der begivenhetene krevet mer umiddelbare reaksjoner. Teater.doc har også tatt opp aktuelle politiske tema: *September.doc* er et stykke basert på kaukasiske chatte-logger om Beslan-tragedien, *Nord-Ost* en aksjon som involverte vitner fra terrorangrepet på Dubrovka-teateret. *1.18* handlet om advokaten Sergej Magnitskijs død i varetekstfengselet Matrosskaja Tisjina (Magnitskij ble varetekstfengslet for økonomisk kriminalitet, og et offer for uaktsomhet fra de ansatte som ikke ga den kronisk syke medisinsk hjelp i tide), opplesning av *Majdan-dagbøkene* (basert på et materialet av dramatikeren Natalja Vorozjbit og regissøren Andrej Maj, samlet rett etter hendelsene i Kiev, og som for første gang ble vist på festivalen Novaja pjesa i Moskva), et dokumentarteater om ofrene for hendelsene på Bolotnaja-plassen (knyttet til at politiet slo ned på protestene som opp-

stod etter presidentvalget i 2012), en oppsetning om fengselsoppholdet til den ukrainske regissøren Oleg Sentsov (Sentsov fikk en straff på 25 år for spionasje mot Russland). Alle disse aksjonene fikk mye oppmerksomhet utenfor teaterverdenen. De framprovoserte offentlige diskusjon, og var på den måten politiske – i Brechtsk forstand.

Teater.doc har skapt en allmenn interesse for dokumentarisme. På teatrene i distriktene og på teaterverkstedene oppsto det en rekke prosjekter der handlingen var hentet fra lokale hendelser, personer og steder. Dokumentarteater om byer, landsbyer, fabrikker og museer gav innblikk i stedets topografi gjennom lokalbefolkningens egne personlige historier. *Tak-to da* på Teater-na-Spasskoj i Kirov, *Arbeideren fra Motovilkhinsk* på Stsena Molot i Perm, *Pluss minus tredve* på Ilkhom i Tashkent, *Gorko!* på Prokopjevsk dramateater, *Tenåringen fra høyre elvebredd* på Ungdomsteateret i Krasnojarsk, Damir Saliimzjanovs oppsetninger på teateret Parafras i Glazov i republikken Udmurtia, og mange andre: Det russiske publikummet fikk på en helt ny, ærlig og mangfoldig måte se det landet vi bor i.

#### Kulturpolitisk innstramning

Fram til 2014 ble det holdt fram med eksperimentering og forsøk under mer eller mindre gunstige forhold. Da Natalia Vorozjbits *Majdan-dagbøkene*, om hendelsene i Kiev, ble fremført på festivalen Novaja pjesa, som er en del av Gullmasken – en teaterfestival som får støtte fra blant annet Kulturdepartementet – gikk kulturminister Vladimir Medinskis viseminister Aleksander Zjuravskij hardt ut mot festivalen, som han beskyldte for å bruke statens penger til politisk suspekte arrangementer. Omtrent samtidig uttalte han seg også om russiske turnéprogram i Polen, hvor oppsetningene til Lev Dodin (lederen for Malij-dramateater i St. Petersburg) står oppført sammen med Konstantin Bogomolovs, og som også, etter Kulturdepartementets mening, gir et fordreid og negativt bilde av Russland. Det dreide seg for eksempel om Dodins oppsetning *Liv og skjebne*, basert på Vasilij Grossmans roman, som reiser spørsmål ved likheter ved regimene til Hitler og Stalin. For Gullmasken, som er den største arenaen for teaterkunst i Russland, fikk det alvorlige følger: Programmet Novaja pjesa ble nedlagt,

den polsk-russiske teaterutvekslingen ble også avvirket (mye på grunn av den konservative vendingen som har vært i Polen) og ekspertrådet gav etter for hardt press, og nå blir medlemene innstilt av Kulturdepartementet.

Neste steg var angrepet på teaterprogrammet ved Moskvas internasjonale bokfestival, sommeren 2014, da det ble anbefalt å skrinlegge en lesning av den unge dramatiker Olzjas Zjanajdarovs *En putes sjel*, fordi det angivelig inneholdt propaganda for homoseksualitet. Sommeren 2014 trådte en ny lov i kraft, som forbyr ukvemsord og hvor usømmelig språk i det offentlige rom, blant annet fra landets teaterscener, straffes med bøter og administrative sanksjoner. I desember 2014 oppsto det – som nevnt over – en skandale rundt *Tannhäuser* i regi av Timofej Kuljabin Skandalen ble ble fremprovosert av ortodokse aktivister, som var opprørt over at Kulturdepartementet kunne støtte en så fornædrende fremstilling av Kristus (hovedpersonen i operaoppsetningen spiller inn en svært radikal film, hvor Jesus blir avbildet i skrittet på en naken kvinne). Som følge av dette fikk teaterdirektøren Boris Mezdrisj sparken og



havnet på svartelisten over de som ikke lenger gis mulighet til å jobbe i statsapparatet. Oppsetningen ble tatt av repertoaret, og direktørstillingen gikk til den odiøse Vladimir Kekhman fra Mikhajlovskijteateret (i St.Peterburg), kjent som «banankongen», og har en pågående sak hos den russiske etterforskningskomiteen, samtidig som han sitter i ledende stillinger<sup>1</sup>.

*Tannhäuser* ble av presidentadministrasjonens nestleder Peskov brukt som eksempel på feil bruk av offentlige penger på en type kunst som strider mot den kulturelle strategien i landet.

#### Sensuren og kirken

Skandaler knyttet til krenkelser av religiøse følelser og protester fra ortodokse aktivister hører ikke til sjeldenhetene i det russiske teatermiljøet: Midt under forestillingen *Den ideelle ektemann*, av russisk teaters regissøryndling Konstantin Bogomolov, stormet den 28 år gamle ortodokse aktivisten Enteo opp på scenen sammen med sine støttespillere. Enteo er også kjent for sine forbindelser til prostatlige partier, opptredener mot Pussy Riot og sitt

forsøk på å stanse en aksjon på teater.doc mot den urettferdige rettssaken mot Pussy Riot.

Selv om sensur offisielt ikke eksisterer i Russland, og er i strid med den russiske grunnloven, finnes den skjult på ulike nivå. Og mens man i de store byene og hovedstedene (Moskva og St. Petersburg) kan kjempe mot sensuren – det gjelder både kunstnere og den liberale delen av samfunnet – vil man i distriktene oppleve et langt mer direkte og usjenert press fra lokale byråkrater. Et eksempel er byen Syktyvkar i republikken Komi, der det i 2006, etter innstendig anbefaling fra den lokale kirken, ble kuttet ut noen fragmenter av Sjostakovitsjs opera *Presten og hans tjener Balda* fra 1936, fordi de gav et uheldig bilde av prester. Dette ble gjort av de lokale kulturmyndighetene uten at det hadde noen hjemmel i loven, men det viste tilknytningen mellom den ortodokse kirken og maktinstitusjonene. I den russiske grunnloven står det skrevet: Alle trossamfunn er adskilt fra staten og like for loven. Men i dag ser vi at kirken prøver å få innflytelse – blant annet på statens kulturpolitikk.

#### Teatr.doc og uavhengige teatre

Når vi ser tilbake på historien om teater.doc bør det nevnes at de i 2014 ble kastet ut av lokalene som de leide i en kjeller i Trekhprudnij pereulok. Byadministrasjonen i Moskva anklaget ledelsen for brudd på brannforskriftene. Men den egentlige grunnen til en slik avgjørelse var politisk motivert – rett før utkastelsen lanserte teatret en rekke nye forestillinger, blant annet et dokumentarteater om regissøren Sentsov. Til tross for store protester fra teaterets tilhengere og deler av teatermiljøet, ble teatr.doc nødt til å finne et nytt sted, og det neste året byttet de lokaler tre ganger.

Teater.doc er ett av få uavhengige teatre i Russland, ettersom nesten alle teatrene i dagens system overlever på offentlige penger, selv om det ikke er mye. Systemer som privat finansiering, avskrivninger for private velgjørere og insentiver for å investere i kunst, er dårlig utviklet. Når det gjelder aktuelle, politiske samtidsteatre som teater.doc er det enda vanskeligere å få støtte, fordi næringslivet i Russland alltid på en eller annen måte er knyttet til maktstrukturene, og ikke

kan tillate seg å kritisere myndighetene offentlig. Uavhengige distriktsteatre kan telles på en hånd (Les Partisannes i Izjevsk, Senter for samtidsdramatikk og delvis Koljada-teateret i Jekaterinburg, teateret KNaM i Komsomolsk-na-Amure, teater POST i St. Petersburg og noen få andre) og alle har enten fått stipend, en ordning som nå nærmest er avviklet, eller overlever på støtte fra private sponsorer.

Stipendsituasjonen er idag endret til det verre: På russisk territorium er det ikke ønskelig med aktivitet fra utenlandske ideelle organisasjoner. Derfor gir for eksempel Open Society Foundations ikke lenger støtte til kulturprosjekter. Kanskje den eneste muligheten til å få støtte til uavhengige prosjekter som er igjen nå, er fond ved utenlandske konsulater og ambassader: de mest utbredte i Russland er sveitsiske PRO Helvetia, Goethe-instituttet, Alliance Francaise og noen andre. Mikhail Prokhorovs fond støtter også teatre, spesielt distriktsteatre, samt enkelte festivaler og bokutgivelser.

#### Kulturpolitiske strategier

Nettopp på grunn av denne særegenheten – at teatrene finansieres gjennom statlige kilder – er samtidskunstens situasjon blitt verre etter at «kulturpolitikens grunnprinsipper» (Основы культурной политики) ble vedtatt i 2015. Der står det at man skal verne om de tradisjonelle verdiene, som liksom er typiske for det russiske samfunnet, og at man gjennom dydighet,

familieverdier og konservatisme skal strebe etter å bevare det solide livsgrunnlaget som ble skapt av våre forfedre.

I Russland, hvor det unike statsteatersystemet fortsatt eksisterer, er nyliberalismen knyttet til en gjenoppvekkelse av konservative ideer. I 2015 begynte man å diskutere en ny strategi for kulturpolitikken, som kulturdepartementet har adoptert. Den er basert på betydningen av tradisjonelle verdier og å promotere kirken som bastion i samfunnet. Det skilles mellom klassisk kunst og samtidskunst, samtidig som begge evalueres i forhold til deres evne til å fremme og støtte opp under tradisjonelle verdier. Disse verdiene skal, slik det står i dokumentet, støtte familien, som et fundament i samfunnet, og insistere på det unike ved Russland, i forhold til den vestlige sivilisasjon. Det står også at Russland er en flerkulturell stat, og at alle språk og kulturer bør reflekteres i kulturen. I strategiplanen står det også at eksperimentell kunst og samtidskunst bør være selvstendig og selvfinansiert. Staten har ikke ansvar for å støtte slike prosjekter.

Forholdet mellom teatret og russiske myndigheter har nok en gang tilspisset seg – det er ikke bare snakk om sensur eller direkte press ovenfra, men om et mer komplisert samspill mellom kunsten og samfunnet. Et samfunn hvor det har oppstått en splittelse, som minner stadig mer om en borgerkrig, og der man reagerer kraftig, med alt fra ak-

sept til harme, på alle slags politiske og sosiale begivenheter. Teatermiljøet uroer seg over angrepene fra Kulturdepartementet og politivesenet, og forsøker å beskytte seg og stå samlet. Men det er vanskelig å samle seg i et samfunn som ikke engang klarer å forene seg når det står overfor en reell fare. I tillegg støttes Kulturdepartementet av en betydelig del av befolkningen – i et samfunn der 47 prosent ikke går regelmessig på teater og 27 prosent aldri har vært på teater overhodet, fordi det ikke finnes der de bor. Samtidig er det ca. 700 teatre i Russland, og flertallet av dem er statlige. Så når befolkningsgrupper som finner seg langt fra teaterverdenen og mest sannsynlig sliter med å få endene til å møtes, hører hvor mye penger som brukes på teater, samtidig som de blir utsatt for en jevn strøm med propaganda fra tv, stiller de seg spørsmålet: hva er egentlig vitsen med disse forestillingene? I dag er det derfor viktigere enn noen gang at hele prosessen er åpen og forståelig, for å vinne publikum og forklare dem at et aktuelt, moderne og levende teater faktisk er den mest ærlige og sanne gjenspeilingen av livet. Og at det ikke under noen omstendigheter skal bli utsatt for sensur.

## «Skandaler knyttet til krenkelser av religiøse følelser hører ikke til sjeldenhetene i russisk teater»



(Moskva): I jubileumsåret for den russiske revolusjonen har teatrene tatt for seg de sovjetiske mytene og prøvd å tolke dem på nytt.

# Pseudo-patriotisk teater



Oversatt fra russisk av Ellen Melgård Solstad

**Billedtekster**  
s. 64 Remake av Ivan Pyrjevs film *Kosakkene fra Kuban* fra 1949. Regi Kirill Strezjnev. Dramateatret i Krasnodar 2017.  
s. 66 Andrej Stadnikov *Rodina* (Moderlandet) basert på lydopptak av interne partikamper mellom sovjetiske kommunister og Volker Brauns skuespill *Lenins død*. Mejerthold-senteret 2017.  
s. 67 *Oktavia*. Trepanasjon basert på Senecas *Octavia* og Trotskij's manifest om Lenin. Regi: Boris Jokhananov. Stanislavskij Electro Theatre 2017. Foto: Andrej Bezukladnikov

En interessant reaksjon på den nye kulturpolitikken (se foregående artikkel) har vært forestillinger i en pseudo-patriotisk stil: Et eksempel er dramateateret i Krasnodar og fjorårets premiere på *Kosakkene fra Kuban* basert på Nikolaj Pogodins teaterstykke fra 1949, som var grunnlaget for manuset til Ivan Pyrjevs berømte film med samme navn. *Romeo og Julie* på et kollektivbruk i etterkrigstiden, ble i 2017 satt opp i anledning Krasnodars fylkes 80-årsjubileum og gav regissøren Kirill Strezjnev anledning til å fremstille kjærlighet vakert, naivt og direkte uten et snev av ironi. Filmen handler om kampen mellom det gode og onde, og hadde premiere i den magre etterkrigstiden, i 1951 – men på filmrerretet ble det vist en overflod som liksom skulle være typisk for den sovjetiske landsbygda. I dagens versjon av *Kosakkene fra Kuban* er det, i følge regissøren, ikke konteksten som er det vik-

tigste, da ville arbeidsleire og et enormt antall straffanger ha blitt underforstått, men en love-story mellom to veldig positive karakterer plassert i et sorgløst landbruksmiljø.

**Sirkus og Moderlandet**  
I jubileumsåret for den russiske revolusjonen i 1917 har teatrene reagert på ulike og kraftfulle måter. Flere unge regissører har tatt for seg de sovjetiske mytene og prøvd å tolke dem på nytt. På Teater natsii i Moskva laget den unge koreografen og regissøren Maksim Didenko en radikal versjon av den kjente sovjetiske regissøren Grigorij Aleksandrovs film *Sirkus*. Der spilte Stalins yndlingsskuespiller og datidas store teaterstjerne Ljubov Orlova en amerikansk sirkusartist på turné i Sovjetunionen. Didenko ga oss en nytolkning av både historien, de kjente sovjetiske sangene og skjebnen til filmskaperne – som kom litt for



«48 blondiner marsjerte til taler av Stalin, mens de ba tilskuerne om å ta et valg – slutte seg til massene eller ikke.»

tett på makten. På Mejerhold-senteret laget dokumentarregissøren Andrej Stadnikov *Moderlandet*, som var et omfattende prosjekt basert på lydopptak av interne partikamper mellom sovjetiske kommunister og Volker Brauns skuespill *Lenins død*. Her marsjerte det 48 blondiner unisont til taler av Stalin, mens de ba tilskuerne om å ta et valg – slutte seg til massene eller ikke. I Mikhail Patlasovs *Tsjuk og Gek* (på Alekdsandrinskij-teaterets Nye scene) blir handlingen i sovjetforfatteren Arkadij Gajdars novelle om erobringen av Sibir satt inn i sin rette politiske kontekst – fortellingen ble publisert i 1939, da masseforfølgelsene var på sitt mest intense. Tendensen med å nytolke historiske begivenheter fins også hos den største formalisten i russisk samtidstea-

ter, Dmitrij Volkostrelov – karakterene i hans *Rosenkrantz og Gyldenstern* (på Brjantsevs ungdomsteater i St. Petersburg) spiller sjakk, men med Perestrojkatidens historiske hendelser surrende i bakgrunnen.

**Trotsky og Seneca**

I operaen *Oktavia.Trepanasjon*, en samproduksjon mellom Stanislavskij elektroteaters regissør Boris Jokhananov og Holland Festivals komponist Dmitrij Kurljanskij, konfronteres man med revolusjonen og dens helter direkte. Librettoen er satt sammen av to tekster: Den romerske filosofens Senecas stykke *Octavia* om despoten Nero som dreper sin egen lærer, og utdrag fra Lev Trotskij's manifest om Lenin, som ble skrevet etter den sov-

jetiske lederens død i 1924. Det viktigste elementet i Stepan Lukjanovs scenografi er den fem meter høye modellen av Lenins trepanerte hode, slik det var etter Lenins død. En skjerm plassert inne i hodet viser blodige klipp fra russisk historie med røde tsjekister og revolusjonær ild. *Oktavia.Trepanasjon* handler om tyranni, som ifølge opphavsmennene ikke hører hjemme et spesielt geografisk sted, men er det samme enten det er i Romerriket, Kina eller Sovjet-Russland.



Istanbul Internasjonale Teaterfestival:

# En utvidelse av horisonten

(Istanbul): I november gikk Istanbul Internasjonale Teaterfestival av stabelen for 21. gang, og igjen var festivalen tett knyttet til aktuelle politiske forhold. I hovedrollen sto Flyktningspørsmålet.



Istanbul Internasjonale Teaterfestival  
13.– 26. november 2017

Oversatt fra tyrkisk av Ingeborg Fossestøl

**Billedtekster**  
**s. 69** *Göçmenleeeer (Migraaaants)* av Matei Vigniec (tekst) og Genco Erkal (regi). Foto: Festivalen  
**s. 70** *Fresk (La Fresque)*, i koreografi av Angelin Preljocaj, som ble tildelt æresprisen på fjorårets festival. Ballett Preljocaj 2017. Foto: Festivalen  
**s. 71** *Yalnız (Seuls)* av Wajdi Mouawad. La Colline Théâtre National, Paris.

«**I**et som gjorde mest inntrykk på meg, var følelsen av at horisonten min ble utvidet hver gang jeg gikk inn i teatersalene, og å se oppsetninger fra helt andre deler av verden.»

Det sa en av Tyrkias mest innflytelsesrike unge film- og teaterskuespillere de seneste årene, Bartu Küçükçağayan. Den gangen, for åtte år siden da Istanbul Internasjonale Teaterfestival ble arrangert for syttende gang, lagde jeg en sak der jeg spurte unge skuespillere hva festivalen betydde for dem. Og Bartus svar formidler den plassen festivalen, som ble organisert for første gang i mai 1989, har fått i det tyrkiske publikums øyne og hjerter: «En utvidelse av horisonten».

I november 2017 ble altså festivalen organisert for tjueførste gang under ledelse av Stiftelsen for kunst og kultur i Istanbul (Istanbul Kültür Sanat Vakfı – İKSİV). Gjennom oppsetningene får festivalen oss til å trekke pusten litt dypere. Det er en festival som bringer teater fra alle verdenshjørner til Istanbul, og som gir et tyrkisk publikum mulighet til på nært hold å bli kjent med de store mesterne, fra Peter Brooks til Robert Wilson, fra Tadashi Suzuki til Pina Bausch. I den forstand er festivalen også blitt en skole for en hel generasjon publikummere og skuespillere. De siste ti årene er teaterforståelsen i Tyrkia blitt stadig mer «transgsynt», og tekstene

er blitt stadig mer forankret i en tradisjonell forståelse av hva teater er. Så jeg tror ikke jeg overdriver når jeg sier at festivalen har vært en øyeåpner både for publikum, og, kanskje enda viktigere, for teaterfolket selv. Og dette er bare én del av det, for festivalen har også bidratt til at teatret som er blitt skapt i Tyrkia i løpet av festivalens levetid, er blitt mer utadrettet. De lokale produksjonene som vises på festivalen i Istanbul, fører publikum inn i kjernen av det internasjonale kunstmiljøet. Tyrkisk teater har fått og får invitasjoner til festivaler og turnéer i utlandet, og festivalen har også åpnet muligheten for, og vært involvert i, flere samarbeidsproduksjoner.

I 2001 måtte festivalen, som frem til da hadde vært en årlig begivenhet, avlyse på grunn av omfattende økonomiske problemer, og sponsorer som trakk seg i siste øyeblikk. Til tross for fornyet energi i 2002, avgjorde İKSİV at festivalen bare skulle gå av stabelen annethvert år. Av økonomiske årsaker har det vært slik frem til nå. Men på vårparten i fjor kom det gode nyheter: «Fra nå av skal festivalen arrangeres i november hvert år», sa direktør i İKSİV Bülent Eczacıbaşı. «Vi har på en måte delt festivalen i to», sa festivalsjef Le-man Yılmaz. Takket være lokale oppsetninger så vel som gjestespill, fikk vi i 2017 være med på et tett program som det, til tross for



at antall oppsetninger er blitt færre, var umulig ikke å bli berørt av.

**Atten oppsetninger i atten lokaler**

Fjorårets festival var den tjueførste i rekken, og besto av fem utenlandske og tretten lokale oppsetninger og danseforestillinger som ble oppført atten forskjellige steder mellom 13. og 26. november. Og fra det øyeblikket festivalprogrammet ble offentliggjort, var det én oppsetning som var på alles lepper og som alle så frem til: Tysklands mest anerkjente teater, Schaubühne, skulle gjeste festivalen med *Richard III*, i tolkningen til Thomas Ostermeier, en regissør i verdensklasse.

Kunne det virkelig stemme? Billettene ble revet bort, og de som ikke fikk billett, planla å møte opp på dagen for oppsetningen, slik er det alltid på festivalen, i håp om å være heldige nok til å få plass likevel. Etter forestillingen skulle den tyske skuespilleren Lars Eidinger, som spiller Richard III, være DJ for en begeistret forsamling på etterfest. Men en uke før festivalen kom det en uventet beskjed fra Schaubühne: «Vi kommer ikke.»

Det er en av hendelsene fra fjorårets festival som virkelig sitter igjen. Dessverre var det en nyhet med ubehagelig og frustrerende bismak. For til tross for İKSİV's iherdige anstrengelser, bestemte Schaubühne seg for å

bli hjemme av bekymring for den politiske situasjonen i Tyrkia. De fryktet for sikkerheten. I redegjørelsen de ga etterpå, uttrykte de det eksplisitt. Det undertrykkende politiske klimaet i Tyrkia, det at journalister, kunstnere og til og med europeiske menneskerettighetsaktivister fengsles på grunn av sin overbevisning, var hovedårsaken til at de tok den avgjørelsen de tok.

Sist ensemblet besøkte festivalen var i 2014 med Henrik Ibsens *En folkefiende*. I oppsetningen kom de med henvisninger til Gezi-protestene som preget Istanbul, og til Recep Tayyip Erdogan som da var statsminister, og etter festivalen ble forestillingen gjenstand for negativ omtale i den regjeringsvennlige pressen. Etter avgjørelsen om ikke å ta med *Richard III* til Istanbul, sa Thomas Ostermeier til Süddeutsche Zeitung at beslutningen var blitt tvunget frem fordi de fryktet å bli fengslet uten grunn. Det var en trist hendelse, men den politiske situasjonen i Tyrkia er spent, så avgjørelsen overrasket ikke. I kjølvannet av kuppforsøket 15. juli 2016 har både kunstnere og publikum bekymret seg for unntakstilstanden som varer og varer, og for samfunnet som blir mer og mer polarisert for hver dag som går. Mer enn noe annet har vi hatt behov for samhold og solidaritet. Men i stedet for solidaritet er vi blitt sittende med

en privat følelse av ensomhet og isolasjon. Og det er utvilsomt her den største skuffelsen ligger, både for İKSİV som har jobbet iherdig for å få Schaubühnes oppsetning til Tyrkia, og for teatermiljøet og publikum som hadde sett frem til den. La oss tenke oss at det er en avgjørelse også Shakespeare ville blitt bedrøvet over, og la oss håpe at vi selv er i stand til å fortelle om problemene våre...

**En imponerende åpning: *Måken***

Heldigvis kastet ikke dette merkbare fraværet skygger over fjorårets festival. Billettene ble revet bort samme dag som de ble lagt ut for salg. Alle oppsetningene på festivalen, som er en stor begivenhet i Istanbul, og som hadde slagordet «teater skaper frihet», ble fremført for fulle hus og til trampeklapp. Og det var klodens mest betente spørsmål, nemlig ulike aspekter ved flyktninger og innvandrere, som dominerte både i de lokale fremføringene og i gjestespillene. Det samme gjaldt spørsmål om familie og konservatisme, som tyrkiske skuespillere har en forkjærlighet for å utforske på scenen. Hvert år løfter festivalen frem lokale regissører og nye stemmer i tyrkisk teater, og denne gangen hadde de valgt ut noen av sesongens mest utfordrende og ambisiøse oppsetninger. For at en lokal oppsetning skal bli valgt, kreves det at den har premiere i løpet



av festivalen. Det dreier seg med andre ord om prosjekter som inviteres før de er ferdige, som utarbeides til festivalen, og som får sitt første møte med publikum der. I år var det Tsjekhovs *Måken* som åpnet festivalen, i en svært original og aktuell iscenesettelse regissert av den nyskapende regissøren Serdar Bilis. Han har flere bemerkelsesverdige oppsetninger på samvittigheten, og her hadde han satt sammen et imponerende skuespillerensemble. *Måken* var en av de lokale produksjonene som fikk mest oppmerksomhet, og oppmerksomheten var ikke ufortjent. Godt hjulpet av imponerende scenografi flyttes Tsjekhovs karakterer, som vi for anledningen møter i moderne klær, frem til vår tid. Karakterenes evigvarende søken tolkes og iscenesettes på fremragende vis. Ensemblet på Pürtelaş-teatret serverte en høy-st aktuell versjon av *Måken*, et stykke som ble skrevet for 120 år siden, og hos publikum ble den møtt med begeistring.

Det stykket som høstet mest ros, og som også ble mest omtalt og diskutert, var La Colline Théâtre Nationals *Yalmuz* (*Seuls* av Wajdi Mouawad). *Yalmuz* erstattet Théâtre Vidy Lausannes *Werther!* som først sto oppført i programmet, og ble en gledelig overraskelse for publikum. Forfatteren, Wajdi Mouawad, er halvt fra Libanon og halvt fra Québec, og i tillegg er han regissør, skuespiller og tea-

tersjef på La Colline Théâtre National i Paris. I *Seuls* var han både forfatter, regissør og eneste skuespiller, og oppsetningen skriver seg utvilsomt inn på min personlige topp ti-liste. Og nei, jeg snakker ikke bare om festivalen, men om de ti beste oppsetningene jeg har sett i hele mitt liv. *Yalmuz* er verdt å få med seg.

*Yalmuz* kretser rundt spørsmål om identitet, fastlåste situasjoner, og om kampen som ikke tar slutt selv om man føler tilknytning og tilhørighet. Stykket blir fremført i et høyst originalt språk. Mouawad entrer scenen i rollen som doktorgradsstudenten Harwan, innvandrer fra Libanon og bosatt i Montréal, som med stor iver begynner å forfølge sporene han bærer i seg: Fra krigen, fra tilværelsen som innvandrer og fra barndommen. Harwan arbeider med en doktorgrad om kultregissøren Robert Lepage som han er en stor beundrer av. Harwans kaotiske og utmattende sjeloliv danner utgangspunkt for en reise som publikum får være med på. Og for en reise! Med scenografi, lys, lyd og bruk av multimedia skaper Mouawad en performance og et sceneuttrykk jeg sent vil glemme.

Også den franske stjernecoreografen Angelin Preljocaj, som ble tildelt æresprisen på fjorårets festival, vil bli husket for sin forestilling *Fresk* (*La Fresque*), som var et av festivalens høydepunkter. Preljocaj er kjent for

sine iscenesettelser av eventyr, og for å blande samtidsdans med klassisk dans. I Ballett Preljocaj-produksjonen *Fresk* henter han inspirasjon fra et kinesisk eventyr. Med et svært dyktig ensemble og flere strålende øyeblikk, særlig må koreografien der de kvinnelige dansernes hår sto i sentrum, fremheves, lyktes han i å forhekse tilskuerne i ordets rette forstand. Kostymene sto den berømte mote-skaperen Azzedine Alaïa for, hun døde dagen før oppføringen i Istanbul, og musikken var komponert av Nicolas Godin, et av de store navnene på den elektroniske musikkscenen. Begge deler bidro til å løfte forestillingen.

Av de lokale produksjonene var det to stykker som tok opp innvandrings- og flyktningsspørsmål, og knyttet dem til den politiske situasjonen både i Tyrkia og i verden: Plan B, et av de siste årenes mest interessante ensembler, stilte med den originale oppsetningen *Yuva* (*Home*), og en av Tyrkias store regissører, Genco Erkal, satte opp *Göçmenle-eer* (*Migraaaants*) av den rumenske journalisten, poeten og dramatikerene Matei Vişniec. (Og det er ikke bare på festivalen at spørsmål om flyktninger, menneskehandel og innvandring har vært viktige. Gjennom hele sesongen har vi møtt tyrkiske oppsetninger som har beskjeftiget seg med den tematikken).



#### Teater om dagens Tyrkia

På festivalen fikk vi også se et stykke som tok for seg den usikre politiske situasjonen i Tyrkia, et land som de siste årene har vendt seg stadig mer innover. Situasjonen bedrer seg tilsynelatende aldri og den gjør folk fortvilet og motløse med tanke på fremtiden. *Seni Seviyorum Türkiye* (*I love you Turkey*) er en Bakırköy Belediye Tiyatrosu-produksjon, skrevet av Ceren Ercan og regissert av Yelda Baskin. I slutten av januar gjester oppsetningen Fadjr internasjonale teaterfestival i Iran. Jeg følger tyrkisk teater tett, og jeg syns dette er en av de mest interessante tekstene fra de siste årene. Hvordan er livet i Tyrkia, først og fremst i Istanbul, på 2010-tallet? Hva slags sorger og bekymringer opplever menneskene, ungdommene og middelklassen? *Seni Seviyorum Türkiye* stiller disse spørsmålene, og besvarer dem svært elegant. Det er en tekst som for fremtidens lesere vil kunne kaste lys over det vi opplever nå, over den situasjonen som gnager i oss. De fem karakterene møtes tilfeldig på et vaskeri, og de lar oss være med på en fantastisk kveld. De er innom alt fra unntakstilstand til lovreguleringer, fra akademikere som mister jobben fordi de ønsker frihet, til lærere som sultestreiker for å få jobben tilbake, fra å måtte forlate Tyrkia, til fobien mot arabiske turister, fra terrorfrykt til urba-

nisering, fra følelsen av utilstrekkelighet og avmakt i møte med det som skjer, til drømmene om et nytt liv i sør... Det er et minneverdig, morsomt og melankolsk stykke om dagens Tyrkia.

Fjorårets program besto av gjester fra Frankrike, Hellas (den store regissøren Theodoros Terzopoulos) og Portugal, og av lokale oppsetninger, noen iscenesatt av erfarne og meriterte teaterfolk, andre av mindre erfarne, og det skortet ikke på interessante opplevelser for publikummerne som hadde funnet veien til festivalen. I et land der kunstproduksjonen stadig påvirkes av politiske forhold, der verken sensur eller restriksjoner er mangelvare, og der teaterverdenen både blir utpekt som mål og opplever økonomiske problemer, brakte festivalen virkelig frihet, slik den også lovet. I hver enkelt oppsetning ble vi i korte øyeblikk sittende som fastfrosset, ansikt til ansikt med undersøkelser av oss selv og omgivelsene våre. Vi trakk pusten og fylte lungene med litt friskere luft. Nok en gang gjorde teatret godt, det utvidet horisonten vår og gjorde oss til bedre mennesker.

«I stedet for solidaritet er vi blitt sittende med en privat følelse av ensomhet og isolasjon. Og det er utvilsomt den største skuffelsen»

# Vilkårlige Volksbühne

(Berlin): Det tyske adjektivet *beliebig* står for *tilfeldig, vilkårlig, etter behag eller hvilken som helst*.



**Billedtekster**  
s. 73 *Liberté*. Volksbühne 2018. Med: Johanna Dumet, Anne Tismer. Foto: Román Yñan  
s. 74 *Iphigenie* Foto: Gianmarco Bresadola

I. Sensitivt tema. Den svære teaterbygningen ved Rosa-Luxemburg Platz ligger der som en stranda hval. Rundt om i byen ser jeg saboterte Volksbühne-plakter med klistremerker som sier «*Tschüss, Chris*» («*Goodbye, Chris*»). Helt siden det ble klart at kurator Chris Dercon kom til å overta jobben som teatersjef etter Frank Castorf sommeren 2017 har det vært heftige kamper og mye polarisering rundt ledelsesskiftet. Nå, et halvt år senere er det for det meste en oppgitt stillhet som preger debatten rundt Volksbühne. Sensitivt tema.

I starten av januar fikk jeg en mail av Therese Bjørneboe: «*Hei Susanne, kunne du tenke deg å skrive noe om nye Volksbühne? Det er jo en følsom situasjon, men du har jo ikke flagget noe, så langt jeg kan se. Der gjelder premierer fra i fjor høst.*»

Ingen jeg kjenner har vært inni den såkalte nye Volksbühne Berlin.

II. Det er jo slik at man blir trangsynt, pessimistisk og depressiv når man er i sorg og det finnes ingen vei ut så lenge tilstanden varer. Men etter 100 dager med Chris Dercon i sjefstolen er det bare å konstatere at den såkalte omstarten, den første av hans fem akter, dvs. hans

fem år på sjefsstolen, ikke har vært spesielt vellykka hittil. Sammen med sin programdirektør Marietta Piepenbrook minner Dercon i sesongprogramboka om at «*Handlingen starter i første akt. Det gjelder å eksponere konfliktene.*» Enkelt og greit. Men... hvilke konflikter?

Det som går igjen er Dercons problematiske løfte om å ville åpne Volksbühne fra å være et lokalt til å bli et globalt player teater, et fremtidens teater, med skreddersydde forestillinger, uten fast ensemble, men derimot med et «*haute couture ensemble*» for hvert enkeltprosjekt (sitat Marietta Piepenbrook fra program-pressekonferansen). Dercons ideal er at Volksbühne skal utvikle seg til å bli en slags factory for teaterkunstnere. Et sted for utvikling av nye former innenfor dramatisk, performativ, bildende og digital kunst. Men faktum er at Volksbühne denne sesongen har produsert så få forestillinger som aldri før og at de hittil nyproduserte forestillingene innenfor seksjonen skuespill alle bærer preg av manglende kunstneriske grep (med unntak av Susanne Kennedy, jeg kommer tilbake til henne). Det er snakk om savn etter et ensemble og etter en overordnet dramaturgi. Random teater. Problematisk er det også at brorparten av Dercons nyskapende teater er nye versjoner av eldre og innkjøpte forestillinger av etablerte kunstne-



re som Beckett-veteranen Walter Asmus sin Beckett-enakter-trilogi *Nicht Ich / Tritte / He, Joe*, eller Jérôme Bel sin 17 år gamle performance *The show must go on*, eller Mette Ingvarsens koreografier som alle har vært presentert ved andre teatre før og flere av dem også i Berlin, ved HAU, Berliner Festspiele etc. Dette styrker redselen for at Volksbühne skal mutere til å bli et performing-arts-museum under Dercons ledelse, og fører til en fordobling av tomhet for berlinerne så langt: under-skudd på innhold og mangel på tilknytning.

III. Jeg sjekker kalenderen og bestemmer meg for å se tre av de hittil fire egenproduserte forestillingene innenfor seksjonen skuespill som spilles på store scene og som nå er del av Volksbühnes nye repertoar. To av disse hadde urpremiere i fjor høst og én hadde urpremiere nå i februar. Jeg sitter igjen med veldig blandende følelser og beretter om dem i den rekkefølgen jeg så dem.

**Mørkelagt overdådighet**  
*Liberté* av Albert Serra, urpremiere var den 22. februar 2018:  
Her er jeg altså, en bikkjekald kveld i slutten av februar. Teaterforestilling *Liberté*, som den katalonske filmregissøren Albert Serra har utviklet for Volksbühne omhandler

strømningen *Libertinage*. Dette er en filosofi, en mote, et umoralsk leve- og tenkesett, som preget Frankrike i andre halvdel av 1700-tallet rett før den franske revolusjon. Serra har fått mye oppmerksomhet og flere priser for sine overdådige eksperimentalfilmer hvor han tar for seg historiske og litterære figurer som Don Quichotte, Casanova, Ludwig XIV, Fassbinder eller Goethe.

Handlingen i *Liberté* går ut på det at en gruppe franske libertinere forsøker å eksportere sitt tankegods til Tyskland. De mener at tyskerne, i dette tilfelle prøysserne, vil ha godt av litt motstand mot autoritetene, inkludert seksuell frigjøring. Tyske og franske fritenkere møtes ute i naturen, på et avtalt fristed mellom Postdam og Berlin, for å utveksle tanker og kropp.

Scenograf Sebastian Vogler har skapt en fantastisk naturidyll som minner meg om park- og landskapsmaleriene til Jean-Honoré de Fragonard. Scenerommet oppleves som en hyperrealisering av kunsthistorie, et libidiøst parkanlegg, med vann, gress og en bris i luften. En fabelaktig kulisse som ved siden av de overdådige kostymene til Rosa Tharrats dessverre er det eneste som fungerer i dette teatereksperimentet hvor regissøren Serra mislykkes totalt med sitt teatrale grep. I form av en slags totalvegning mot at noen spiller på scenen, skaper Serra iscenesatte *ta-*

*bleau vivants*, som kanskje fungerer på film, men i dette tilfellet lar de seg ikke overføre til teater. Der hvor hans filmer kan briljere i det at ingenting skjer og han ved hjelp av bildeutsnitt og klipping kan manipulere og styre vår oppmerksomhet, strander Serra her i sitt eget landskap pga. scenens totalperspektiv. Like ufokusert er dessverre også forestillingens tyske tekst. Det virker som om Serra ikke kan tysk og omgangen med teksten forblir overfladisk, konfliktløs og tom for handling og poesi. Kjøpest er det hele for skuespillerne. Serra varter opp med et stjernelag av kjente teater- og filmskuespillere som Jeanette Spassova, Anne Tismer, Ingrid Caven og Helmut Berger pluss et lag av amatørskuespillere, men han fratar alle disse deres mulighet for spill. I programheftet, eller rettere sagt, den den to-sidige, sammenbretta programlappen i A3-format, som nye Volksbühne bruker nå, forklarer Serra at han, akkurat som den franske filosofen Roland Barthes, hater gråtende skuespillere og at hans ideal er redusert spill og redusert bevegelse. Teksten skal heller ikke oversettes til spill, men deklameres i rolig hvisketone ved hjelp av myggmikrofoner. Det jeg ser er en haug av karismatiske skuespillere som blir degradert til å være statister i en meningsløs opera. Om det hele skulle være ment som Verfremdung eller eksperimentelt grep så fungerer det ikke for-



di all posering blir pinlig når innholdet er såpass uklart. Som dukker bæres skuespillerne inn og ut av scenen og de sitter for det meste inni sine overbygde portechaïser (bærestoler) og driver med lite og ingenting og i alle fall ikke noe som ligger i grenseland moralsk eller seksuelt. I tillegg har Albert Serra glemt å lyssette det hele. Jeg ser ingen *Liberté* og hvis det er noen spennende detaljer jeg kunne ha sett, så er det så mørkt at jeg overser dem. Tomhet er stikkordet. Og diffus og nedlatende teatervegring fra regissørens side.

**Hva kan teater bidra med?**  
**Teatret som sted for integrasjon**  
*Iphigenie* av Mohammad Al Attar (tekst/dramaturgi) og Omar Abusaada (regi). Urvremiere var den 30. september 2017.  
Teaterprosjektet *Iphigenie* er avslutningen på antikk-trilogien til de syriske teatermakerne Mohammad Al Attars og Omar Abusaada. Etter adaptasjonene *Trojan Women* (2013) i Jordania og *Antigone of Shatila* (2014) hadde *Iphigenie* urpremiere i september i fjor, i Hangar 5 (på flyplassen Tempelhof, Volksbühnes nye satelittspillested) før den ble flyttet til hovedscenen ved Rosa-Luxemburg-Platz, hvor jeg så den i mars 2018.  
*Iphigenie* er blitt til i samarbeid med åtte syriske flyktningkvinner som for tiden

bor i Tyskland. Forestillingens tekst består av kvinnes personlige historier og utvalgte passasjer fra Euripides' tragedie.  
Det hele er iscenesatt som en casting hvor kvinnene er på audition for hovedrollen i det planlagte teaterprosjektet *Iphigenie*. Hver scene er bygget opp på samme måte: Først kommer et intervju foran kamera og så blir de bedt om å fremføre en selvvalgt monolog fra Euripides' *Iphigenie*. Få av de åtte kvinnene har skuespillererfaring. Den yngste er 18 år, den eldste 26 år. Forestillingens språk er arabisk og videobildene fra castingkameraet blir projisert på et stort lerret over scenen med tysk og engelsk teksting. Scenografien er enkel og består av ti stoler og et hvitt gulv. Samtalene med jentene utgjør forestillingens kjerne og de føres av skuespillercoach Reham Alkassar. Mens kameraet zoomer seg inn i deres ansikter forteller de om sin daglige kamp med myndigheter, med familien, med minner, med språk og om en gjennomgående følelse av å være lost i Tyskland.  
Et av spørsmålene som går igjen er: Hva kan teater bidra med? De fleste svarer at muligheten til å få være del av et teaterprosjekt vil kunne hjelpe dem å bli sett og til å få litt mening i en hverdag preget av depresjon. De er på jakt etter noe som gir avkobling. Spille med roller, finne sin egen rolle og lære å leve med tragedien sin i Tyskland.

Slik blir forestillingen et forum for integrasjon. Verken tilskuere eller utøvere drar stor nytte av den antikke teksten når kvinnene her først å fremst blir bedt om å fortelle om seg selv. Historien om Iphigenie og teksten til Euripides blir dermed biverk, en dramaturgisk assosiasjon. Det samme gjelder iscenesetelsen som casting: Kvinnene står ikke i konkurranse med hverandre, det finnes ingen kamp om det å vinne eller bli tildelt rollen som Iphigenie. Alle opptrer uavhengig av hverandre, snakker privat med rolig og fortrolig stemme (igjen med mygger) og skaper først og fremst et pusterom for seg selv.  
Dessverre blir de tekniske hjelpemidlene etter hvert til forstillingens problem. Istedenfor nærhet, skaper de distanse. Kvinner ser ikke på publikum, tar ikke publikum med, gjør ingenting for å pirre vår oppmerksomhet, de ser inn i kamera og sier opp en innøvd og forprodusert tekst på arabisk og prøver å få dette til å se naturlig og spontant ut. Det hele blir dessverre ganske kjedelig når det kunstneriske grepet baserer seg på gjentakelse av samme castingssituasjon ni ganger på rad. Forestillingen blir dermed det den helt sikkert ikke ønsker å være: En merkelig kunstig og overfladisk plakat, et nærmest kontra produktivt konsept-teater som presenterer et altfor glatt panorama av interessante syriske flyktningkvinner.

**IV.**  
Allerede i 2015, da det var klart at Chris Dercon kom til å overta Volksbühne klaget han over den dårlige akustikken («*passer utmerket for dans!*») og lovt at det var noe av det første han ville fikse. Han skal til og med ha sagt at akustikken er grunnen til at skuespillerne hos Castorf skriker hele tiden. Tydeligvis må han ha gått glipp av litt historie om dette huset som *Sprechtheater*; Max Reinhardt, Erwin Piscator, Benno Besson, Heiner Müller, Schlingensief, Marthaler, Fritsch ect.? Hvis jeg husker riktig, så har Volksbühne vært et av de fremste teatrene når det gjelder å perfektionere teaterlyd i en forestilling og til å ta i bruk tekniske hjelpemidler som mikrofon-armer, video ect. Men disse tekniske hjelpemidlene ble aldri brukt til å ta fra utøverne kraftanstrengelsen som ligger i det å spille teater. De ble snarere brukt til å dokumentere skuespillerne i sin kamp med seg selv, med sin stemme, sin tekst, sitt image og sine kolleger og til å kunne følge dem kompromissløs helt inn i den siste vinkelen av teatret og dermed la tilskuerne bli del av den hysteriske totalopplevelsen som preget Volksbühne under Castorfs ledelse. Selvfølgelig var dette ikke vellykka hele tiden, jeg mener ikke å glorifisere, men den sørgeligste forskjellen mellom det opp-myggete og udramatiske teateret til Chris Dercon som i følge Volksbühnes nye hjemmesider jakter på «*refleksjonen over det tidsmessige, over fremtidens teater og nye forbindelser mellom former, disipliner og praksis*», er det mangelen på energi som hittil preger forestillingene, les: mangel på fysisk innsats, men også på dramaturgi. Det har blitt stille og seigt.  
Credoet jeg sitter igjen med nå etter å ha sett forestillingen *Liberté* og *Iphigenie* er at den kunstig opplevde lyden kutter den siste forbindelse og navlestrengen mellom utøverne og meg. Dramaet og teaterrommet fornektes. All retning, all kommunikasjon og all type samhold mellom de på scenen – som jeg jo vil bli kjent med – og meg selv i salen er forsvunnet. Kanskje teater er best helt uten mennesker? Det tror i alle fall regissør Susanne Kennedy.

**«I am on my way to happiness and freedom»**  
*Women in trouble* av Susanne Kennedy, Urvremiere 30. november 2017.  
Den siste forestillingen jeg ser er Susanne Kennedys *Women in trouble*. Kennedy er en veletablert stemme innenfor den tyskspråklige teaterverden og hennes navn var ett av de første Chris Dercon kom med når han presenterte sine planer for nye Volksbühne. Med sine oppsetninger av *Fegefeuer in Ingolstadt* (2013) og *Warum läuft Herr R. Amok?* (2014) – begge ved Münchener Kammerspiele – har hun vært invitert til prestisjetunge Theatertreffen, og i 2017 ble hun tildelt Den europeiske teaterprisen for sitt innovative arbeid. Ved siden av koreograf Boris Charmatz, musikkurator Christian Morin, programdirektør Marieta Piepenbrock og teatersjef Dercon er hun (som eneste kunst-

ner med klassisk teaterbakgrunn) også del av den nye kunstneriske ledelsen (programrådet) i Volksbühne. Forventningene var dermed skyhøye når hun i slutten av november viste sin første produksjon på Volksbühne.  
Susanne Kennedy står for et formstrengt og nyskapende teater som befinner seg i grenselandet til installasjon og hinsides et konvensjonelt identifikasjonsteater. Forestillingene hennes er preget av et gjennomgående kunstig formspråk. Skuespillerne anonymiseres gjennom bruk av latex-masker og materialiseres til å bli skulpturer i et teaterrom. Teksten er som regel tatt opp på lydbånd og fungerer som en playback-lydkulisse mens utøvernes spill minner om avatarer eller cyborger i et computerspill.  
*Women in trouble* handler om den fiktive såpeoperastjernen Angelina Dreem («*I love America and America loves me*»). Hun holder til i en grell plastikkverden og har nettopp fått vite at hun har uhelbredelig kreft. Angelina Dreem finnes i flere versjoner og spilles simultant av ulike skuespillere som bærer samme maske, frisyre og kostyme (dongribukse, hvite joggesko og hvit t-skjorte med messageprint). Historien om Angelina Dreem er såpass vag at det ikke er sikkert om hun egentlig er i live eller forlenget er død. I løpet av den 150 minutter lange forestillingen er dreiescenen kontinuerlig i bevegelse og presenterer eksemplariske scener fra Angelina Dreems liv, for eksempel «Boyfriend-scene», «Hit her scene» eller «Talk with mom».  
Språket er engelsk og de maskerte skuespillerne beveger plastleppene sine til tekstfragmenger tatt fra blogger, serier og esoteriske internetsider kombinert med sitater fra John Cassavetes film *Opening night* (1977), Gilles Deleuze og Felix Guttaris bok *Anti-Oedipus* (1974) og Antonin Artauds skrift *The Theatre and its Double* (1958). Susanne Kennedy har satt sammen teksten selv i en prosess som hun kaller *uncreative writing*.  
*Women in trouble* er opprinnelig titelen til en B-Movie komedie fra 2009 om seks sexy i L.A. Men her befinner vi oss hinsides alt dette og stuck i en posthuman realitet, hvor vi nærmest blir snurret inn i en transe mens vi hører på de unaturlige avatarstemmene som snakker til oss. Lyden er programmert av lyddesigner Richard Jansen, som i flere år har samarbeidet med Kennedy og kanskje er hennes viktigste partner. Kombinert med scenografien til Lena Newton oppstår en skrikende rosa, gruffull og kunstig verden hvor tv-studio, CT-rør (computertomografi), hotellresepsjon, treningsrom og soverom utgjør statsjonene. Uavbrutt strømmer myk keyboard-musikk ut av høytalerne og overalt henger det tv-skjermer som viser hypnotiserende skjermsparer-mediaplayer-videoer eller reklame for farmasøytiske kreftmidler. Kennedy sampler meta-tekstene sine med endeløse opplesninger av pakningsvedlegg for medikamenter hvor bivirkningene for kvinner står i fokus: Ikke ta dette hvis du er gravid eller ammer. En av scenene viser en

spontanabort. Innholdmessig åpner Kennedy helt klart et (post)feministisk perspektiv, med kvinnekroppens livskretslop som urtema, en ny og ikke uspenkende vinkling i den så lenge mannsdominerte Volksbühne-fortellingen. Hun setter tydelig både spilleform og innhold imot Castorfs og Pollesch' diskursteater og viser bevissthet ovenfor tradisjonen hun teatermessig befinner seg i. Her finnes ingen mennesker, ingen emosjoner, ingen karisma, ingen diskurs. Derimot er alt kunstig, alt er sitat. Dette er perfekt gjennomført, estetisk og dramaturgisk absolutt et statement.  
Kennedys teaterverden er kald og radikalt fremmedgjort og den er frastøtende og fascinerende på samme tid. Problemet mitt blir at Angelina Dreem og hennes amerikanske skuespillerhistorie oppleves så uinteressant at dette forblir et teater som besverger og polerer overflaten(e) mer enn at det lykkes i å frembringe en tydelig intendert kritikk. Kanskje Susanne Kennedys teater fungerer bedre når teksten ikke er såpass vilkårlig og satt sammen av henne selv? Jeg klarer i alle fall ikke å gi meg hen til dette sitat- og skulpturteater og jeg kommer heller ikke dit hvor jeg opplever den metafysiske befrielsen som slumrer i det som nok er forestillingens kjernefrase «*Wenn man an der Wiederholung stirbt, ist es doch wiederum sie, die rettet und heilt.*» («*Hvis man dør av gjentakelsen, er det atter denne som redder og helbreder.*»)  
Forestillingen avsluttes som et esoterisk rekviem hvor de kreftdøde Angelina-Dreem-zombieene forsvinner én etter én mens vi hører en kitschy *lacrimosa-musikk* og dreiescenen symbolsk begynner å snu i motsatt retning mens scenografiens tak letter. Det siste vi hører er en stemme som siterer Joseph Beuys' «*Zeige deine Wunde*» («*Vis frem ditt sår*»). En setning som også gikk igjen i Christopf Schlingensief sitt arbeid. Hvilket sår blir det neste, Susanne Kennedy? Her er jeg spent på fortsettelsen.

**V.**  
På tysk finnes det et uttrykk som heter *Gemischtwarenladen*. Oversatt til norsk blir dette noe lignende som et supermarked som selger litt av hvert, med varierende kvalitet. Jeg tror vi er der akkurat nå. På samme scene, i samme by hvor Volksbühne eksploderte før er det oppstått et forfengelig og tilfeldig teater som i beste fall imploderer slik det gjør hos Susanne Kennedy. Samtidig vet jeg jo også at minus og minus engang kan bli pluss og at all begynnelse er vanskelig. Vente på ... nei, følge med. Eller er Volksbühne som Askespotts sko? Den passer bare den ene og utvalgte og alt annet blir feil?

6

– En stor visuell og forførende  
opplevelse – *Rogalands Avis*



– En fyrrig, satirisk og poetisk  
visuell opplevelse – *VG*



– En særdeles forfriskende og vakker  
teateropplevelse – *Aftenbladet*

– Ei leiken, uhøgtidleg, velspela  
og sær underhaldande framsyning  
– *Klassekampen*

– En stilig forestilling både visuelt  
og innholdsmessig – *NRK*

FOTO: STIG HÅVARD DIRDAL

PÅ NATHIONALTHEATRET 14. OG 15. JUNI UNDER HEDDADAGENE

# ORLANDO

AV VIRGINIA WOOLF – “I DON’T KNOW WHERE I’M GOING FROM HERE,  
BUT I PROMISE IT WON’T BE BORING.” DAVID BOWIE  
27. APRIL – 24. MAI PÅ HOVEDSCENEN  
BILLETTBESTILLING: 51 91 90 90 – [WWW.ROGALAND-TEATER.NO](http://WWW.ROGALAND-TEATER.NO)



ConocoPhillips

BILLETTER: 51 91 90 90  
[ROGALAND-TEATER.NO](http://ROGALAND-TEATER.NO)



Roland Lysell:  
Ingmar Bergman som grafoman  
och minneskonstruktör  
s. 78–81

Sigurd Ziegler:  
Absolutt Pendry  
s. 82–83

Michael Evans:  
Hvordan arbeider  
de med tekst?  
s. 84–85

Julie Rongved Amundsen:  
«Vårt lands næst  
största skald»  
s. 86–87

# BOKER

# Ingmar Bergman som grafoman och minneskonstruktör



**Författaren Ingmar Bergman**  
Jan Holmberg  
Stockholm: Norstedts, 2018



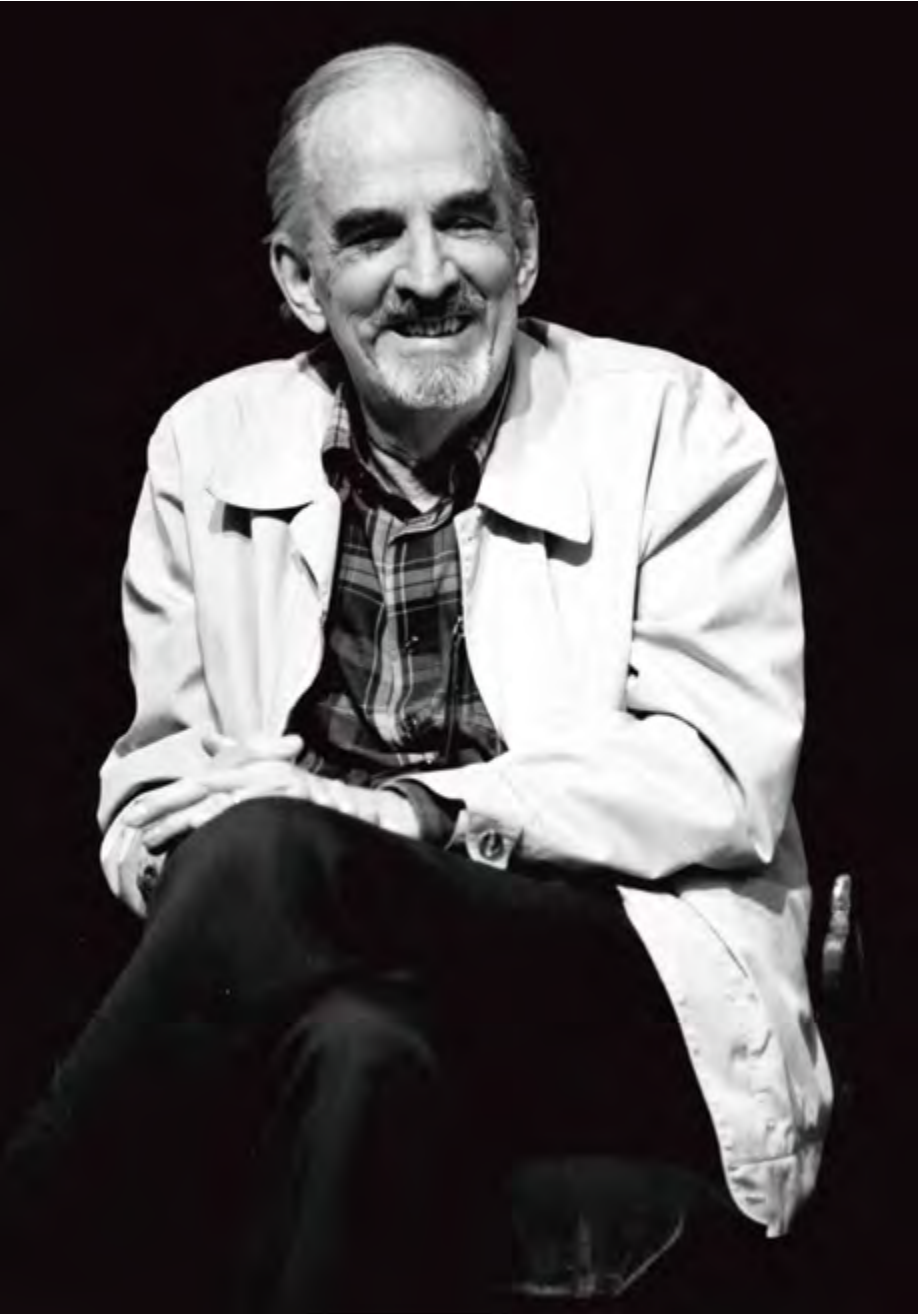
**Arbetsboken 1955–74**  
Ingmar Bergman  
Förord av Dorthe Nors  
Stockholm: Norstedts, 2018



**Laterna magica**  
Ingmar Bergman  
Förord av J.M.G. Le Clézio  
Stockholm: Norstedts, 2018



**Artiklar. Essäer**  
Ingmar Bergman  
Föredrag, förord av Nina Bouraoui  
Stockholm: Norstedts, 2018



Ingmar Bergmans skrifter ges ut i nyttgåva av Norstedts förlag. Forskaren Jan Holmberg fokuserar Bergmans betydelse som skönlitterär författare och ser hans självbiografiska skrifter i ett nytt och omvälvande perspektiv.



Ingmar Bergmans Arkiv består av cirka fyrtio hyllmeter med tusentals dokument (manuskript från utkast till regimanus, arbetsböcker; dagböcker; fotografier; skisser; bolagshandlingar med mera) och cirka 10 000 brev till och från Ingmar Bergman.

Ett redaktionsråd med Jan Holmberg, filmvetare och VD för Stiftelsen Ingmar Bergman, i spetsen utger nu tre volymer: Arbetsböckerna mellan 1955 och 1974, publicerade och opublicerade artiklar, essäer och föredrag samt en nyttgåva av *Laterna magica*. Till hösten följer «Ofilmat, Ospelat, Outgivet» samt nyttgåvor av *Den goda viljan*, *Söndagsbarn* & *Enskilda samtal* samt *Arbetsboken 2*.

## Arbetsboken

«Om jag visste något vore jag inte döden» är det svar Riddaren får i ett utkast till *Det sjunde inseglet* 1956. Sista orden i Bergmans Arbetsbok från 1974 är «Rädsla för döden». De 400 sidorna mellan dessa rader består till största delen av förstudier till Bergmans filmer. 1950-talsfilmerna tycks ofta ha visuellt uppslag i drömbilder. Med åren blir beskrivningarna allt mer detaljerade och vad gäller *Tystnaden* formulerar Bergman också repliker. Särskilt 1960-talsfilmerna, exempelvis *Viskningar och rop*, kan vi nu följa från idé till utkast och förstadier till manus. Realismen tycks tillta under åren. Medan *Såsom i en spegel* har ett ursprung i en tapet, vars motiv övergår i handling, och Bergman letar efter liknande förankring till *Nattvardsgästerna*. När vi hinner fram till *Scener ur ett äktenskap* och *Ansikte mot ansikte* kan vi följa hur gestalter uppstår i Bergman fantasi, namnges med omsorg och utvecklas i långa realistiska karaktärsbeskrivningar. Den utförligaste analysen är analysen av *Glada Änkan*, ett projekt som i likhet med en film om Jesus aldrig förverkligades.

## För forskningen

Självfallet är detta material guld värt för varje Bergmanforskare. I *Arbetsboken* kan vi också

följa den ständiga självkritiken. Ända in på 1970-talet tvivlar Bergman på sin förmåga. Längre från geniestetik går knappt att komma. Hans följeslagare är skräcken, ångesten och rädslan – för vad tycks han inte veta. Gudsproblematiken projiceras däremot ut på karaktärerna, exempelvis Karin i *Såsom i en spegel*. Likt Riddaren tycks Bergman söka vetskap, inte tro. Vissa filmer som *Nära livet* (1958) är han själv missnöjd med, medan *Nattvardsgästerna* (1963) passerar hans nålsöga. Ett markant drag för Bergman är att han inte ens i Cannes 1957 riktigt kunde njuta av sina egna framgångar.

Teatern, däremot, glimtar blott; vi får veta att hans iscensättningar gästspelar i Wien och London, men i regiarbetet får vi ingen insyn. Skådespelare nämns – förutom med sina egna planerade han samarbete med Barbara Streisand och Mia Farrow. Under 1968 går ett politiskt intresse att spåra och 1974 nämns kungens begravning, men i stort står arbete och åter arbete i fokus.

Bergmans sjukdomar tilltar. Redan 1957 lyckas hans läkare Sture Helander placera honom på privatsjukhuset Sophiahemmet, där Bergman även under tiden som Dramatenchef vilar upp sig. Bergmans mage är icke oväntat ett ständigt tema i *Arbetsboken*. Faderns död får vi följa i ömsinta noteringar och då och då skymtar skärgårdsidyll med Käbi Laretei eller under den första Fårö-tiden dagrar, ljus och himmel med Liv Ullman. Senare i boken märks en god gemenskap med hustrun Ingrid och gott samarbete med Ullman och Erland Josephson. Av barnen noteras bara Linn. Tanken att Bergman är mer upptagen av sina fiktiva gestalter och sitt hälsotillstånd än sina anhöriga ligger nära till hands.

Bergman lyssnar på musik: Stravinskij, Bartók, Händel, Bach, Mahler och Vivaldi. Däremot noterar han sällan sin läsning. Han uppskattar Arnold Weskers *Rötter* och läser Edith Södergran. Birgitta Trotzig *Sveket* uppskattas, men befriar inte från ångest.

## Billedtekster

s. 78 Ingmar Bergman, foto: Bengt Wanselius  
s. 80 Jan Holmberg, foto: Göran Segeholm



#### Bergmans artiklar, essäer och föredrag

Utgåvan av Bergmans *Artiklar. Essäer. Föredrag* är intressant för en bredare läsekrets. Här återfinner vi mängder av texttyper: Bergmans studentuppsats om Selma Lagerlöf, hans akademiska uppsats om Strindbergs *Himmelrikets Nycklar*, hans tidiga artiklar i S.F.P. (Mäster Olofsgårdens skrift; här anmäler Bergman entusiastiskt Marcel Carnés film *Dagen gryr* och gör en analys av Strindbergs *Lycko-Pers resa*), hans kommentarer om filmer och pjäser i programblad och förord, tidigare på svenska opublicerade tacktal, nekrologer, veckotidningsintervjuer samt de välkända texterna «Det att göra film» (föredrag vid Lunds universitet 1954) och «Varje film är min sista film» (föredrag för Köpenhamns studentförening 1959).

Utgåvan, i vilken man dessvärre saknar personregister, är hårt redigerad och disponerad efter teman: Konst och konstnärer, Kommentarer och kritik, Jagfiktioner och Debattinlägg. Detta betyder tyvärr att tidsaxeln försvinner och ungdomsskrifter blandas med sena texter, vilket försvårar läsningen.

Bildernas betydelse – barndomens kyrkomålningar (vilka dock bättre trats på), rullgardiner och tavlor av Venedig framträder i dessa texter med en sällsam lyskraft, liksom trollerilådan och den egna drömvärlden. Den unge Bergman ser skådespelare som ett profant prästerskap och ser skådespelare som ett profant prästerskap (men betonar samtidigt att en film kan vara ett lagarbete av 120 personer); i mer mogen ålder riktar han kritik mot Sverige som konstnärernas fattighus. Ge-

neröst beskriver Bergman en av sina iscensättningar av *Spöksonaten* som en syntes av hans egen ungdomstolkning av dramat på Mäster Olofsgården och Olof Molanders uppsättning av skådespelet Han uppskattar Lotte Lenya, men är ambivalent till *Tolvskillingsoperan*.

#### Jan Holmbergs monografi

I den omfattande Bergmanlitteraturen måste forskaren hitta en profil. Eftersom de flesta skrifter rör filmerna och teatern – undantag är Maaret Koskinens *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap* (2002) – och Mikael Timm redan 2008 gav ut biografen *Lusten och demonerna. Boken om Bergman* profilerar sig Jan Holmberg i *Författaren Ingmar Bergman* genom att sätta filmerna inom parentes och fokusera dels de nu utgivna essäerna, dels det sena författarskapet från *Laterna magica* (1987). Holmberg närläser *Den goda viljan* (1991), *Söndagsbarn* (1992/1993) och *Enskilda samtal* (1994). Med föredömlig känslighet analyserar Holmberg de tre valda verken dels som memoarer, dels som romaner.

#### Bergmans «memoarer»:

**den självutlämnande / den självutnämnde** *Laterna magica*, nyttgivs nu med en drygt 20-sidig upplysande kommentar av Holmberg. Här och i monografen genomförs en avslöjande analys av verket, som i framtiden måste få en ny etikett: «autofiktion», inte «självbiografi». Bergman uppger att modern hade spanska sjukan – så var icke fallet.

Bergman uppger att han nästan dog av undernäring som spädbarn – så var icke fallet. Vad gäller ammans hårfärg skiljer sig uppgifterna i det 900-sidiga första manuskriptet och den färdiga boken – men Bergman hade ingen amma. Holmberg lyckas göra trovärdigt att lille Ingmar inte ens blev inlåst i Sophiahemmetets bårhus, vilket uppges i *Laterna magica*.

Förskjutningarna kan inte bara bero på minnesfel. Holmberg ansluter sig till Orson Wells som framhållit att konsten är en lögn som får oss att inse sanningen. Vissa «fel» är dock svåra att förlåta. Systemen Margareta Bergmans (1922–2008) författarskap, som omfattade fem romaner och en novellsamling från 1971 till 1992, förringas. Fadern, som setts som förebild för biskopen i *Fanny och Alexander* misshandlade aldrig sina barn. Holmberg antyder att relationen kan vara den motsatta: filmberättelsen hämtar inte sitt stoff ur det upplevda, utan det upplevda skapas ur filmiska bilder.

#### Författaren Bergman, fyrtitalisterna och perverterade performativa yttranden

Bergman uttrycker sig föraktligt om de skickliga litterära fyrtitalisterna som skrev för en smal publik, men fundamentalt är också att han inte ansåg sig själv som författare. Det är just detta Holmberg polemiserar mot: För det första blev den unge Bergman icke alls så negativt mottagen som skönlitterär författare som han själv gjorde gällande. Han debuterade som dramatiker med *Kaspers död* 1942, gav ut två böcker på Sveriges största

«En bergmansk metod att skapa spänning är att säga en sak, insistera på den, anföra belägg och till sist avslöja sig själv som lögnare»

bokförlag och medverkade i de högst ansedda litterära tidskrifterna. För det andra formulerar Holmberg en mycket vid litteraturdefinition: Bergman sägs besitta «den sensibilitet för språkets form och färg som är poetens» (s. 145). Förvisso, men det gör honom inte till en Ekelöf, Dagerman, Kyrklund eller Trotzig.

Holmberg bör dock lovordas för att ha blottlagt retoriska figurer; han talar om «perverterade performativa yttranden», innebärande att Bergman säger sig inte kunna uttrycka sig litterärt, samtidigt som han i högsta grad gör detta. En bergmansk metod att skapa spänning är att säga en sak, insistera på den, anföra belägg och till sist avslöja sig själv som lögnare.

Den författare Holmberg betonar är alltså *essäisten* Bergman. Han lyfter fram Bergmans försåtliga intervjuer med sig själv. I programblad från Helsingborgstiden 1944 klyver han sig ganska oskyldigt i två personer: ekonomichefen och teaterchefen. Tekniken utvecklas till virtuost raffinemang i tre infama intervjuer. Ernest Riffe intervjuar Bergman i *Chaplin* 1960, Mads Mandrup-Nielsen i *Röster i Radio* 1973 och en snuvig Anna Salander i *Dramat* 1994. De tre journalisterna som ställer naiva, ovidkommande och perfida frågor är alla fiktiva!

#### Bergman, l'écrivain

Holmberg redogör med förtjusning för Bergmans upptagenhet av pennor (till sist kulspeppenna med tjock kula) och pappersorter. Arbetsböckerna är kollegieblock i storlek A5,

manuskriptblocken består av tunt linjerat gult papper i storlek 18 x 22 cm och de är liggande. Han hamstrade till och med sådana block, när dessa utgick ur handeln, för att ha nog lämpligt papper att skriva på till sin egen död.

Medan Hitchcock och Fritz Lang skymtade fram i småroller i sina filmer, använde Bergman egna skrivna papper i filmerna. Exempelvis är det brev som Johan (Erland Josephson) läser för sin sondotter i *Saraband* skrivet på ett blad ur Bergmans gula förråd. Bergman är livet igenom en dagligen skrivande person, kort sagt en écrivain, kanske en grafoman, och Holmberg kan med rätta åberopa den lutherska traditionens fäbles för «sola scriptura», skriften allena. Böcker och citat förekommer flitigt i Bergmans filmer. Holmberg markerar att de flesta av citaten är fiktiva, formulerade av Bergman själv.

Den amerikanska förläggaren Elizabeth Sutherland övertalade Bergman att publicera sina filmmanus i bokform. Från och med *Såsom i en spegel* (1961) trycks alla manus i bokform. Mellan 1959 och 1967 publiceras hela 16 manus också som «filmromaner» i veckotidningen *Allers*, som hade en upplaga på 370 000 exemplar. 1973 uppstår ett fruktbart samarbete mellan Bergman och Norstedts förläggare Lasse Bergström. Från och med *Laterna magica* betraktas Bergmans böcker tveklöst som viktig litteratur i egen rätt.

#### Holmbergs teser

Holmbergs egna teser är väl värda att beakta – filmscener kan föregå memoarbilder. Han

söker efter genomgående linjer, motiv och teman. «Mormors våning», som vi känner igen från *Fanny och Alexander*, förekommer redan i ett manuskript från 1947. Bergman själv lyckades för övrigt redan på 1930-talet upptäcka en utvecklingslinje hos Strindberg och se vandringsdramerna och drömspelsdramatiken förebådade i *Himmelrikets nycklar* (1892).

Det är en betydande forskargärning att fokusera Bergmans skrivande i dess egen rätt, men vilseledande att ge det samma betydelse som filmerna. I mitt tycke förblir skriften sekundär i förhållande till bilden. Bergman kunde ha blivit en skarpsynt kritiker, men icke en Proust eller Virginia Woolf. Än mer tveksam är tanken att intresset för Bergmans filmer avtar, medan intresset för hans skrivna ord skulle öka, liksom att dagens ungdom i förakt för den svartvita bilden skulle ha mindre avstånd till hans skrift. Klagomål över ungdomars bristfälliga läsning är eljest legio i Sverige.

Tacksamma bör vi dock vara för att Holmberg visar att Bergman hela sitt liv var besatt av sitt förflutna och ständigt levde i sin barndom – men ändå inte. Tid och rum upphör att finnas i hans sena verk. Samtidigt får vi heller inte glömma att Bergman som ung med hänvisning till Méliés hävdade att film är ett marknadsnöje och uppstår vid klippbordet, inte ett återgivande av verklighet. Holmberg har förtjänstfullt påvisat att omfattande skrift föregått och handskrivna manuskriptlappar smugit sig in i bildskapandet.

# Absolutt Pendry

Marie Laland Ekelis biografi om Kate Pendry har blitt en noe omfattende, men lesverdig bok, der hovedpersonen selv forteller uten filter.



**Demonologi. Kate Pendrys liv og kunst**  
av Marie Laland Ekelis  
2017, Transit forlag

**Billedtekster**  
**s. 83:1** Kate Pendry blir Johnny Johnson (ill. fra boka). Foto: Bra damer/Lisbeth Michelsen  
**s. 83:2** Performer og skuespiller Kate Pendry (illustrasjon fra boka). Foto: Jonas Jeremiassen  
**s. 83:3** Kate Pendry som Marilyn (ill. fra boka). Foto: Alf Børjesson

### Maratonintervju

Kate Pendry tør være et kjent navn for de fleste lesere av dette tidsskriftet. Den britiskfødte skuespilleren og dramatikeren har vært sentral i norsk scenekunst over to tiår, og med sin særegne hybrid av klassisk karakterskuespill, konfronterende stand-up, body art og teknologi var hun med på å definere den norske frie scenekunsten på begynnelsen av tusen-tallet. Produksjoner som *Dead Diana*, *Peep-show Marilyn*, *Tales from a Wicked Child*, *Sex in the Warzone* og forestillingene med alter egoet Johnny Johnson er alle kandidater for en norsk scenekunstkanoen. Pendry stupergjerne rakt inn i betente tema, og er kjent for å veksle ubekymret mellom det nærmest programpolitiske og det dypt personlige.

Nå har journalist Marie Laland Ekelis samlet Pendrys turbulente personlige historie mellom permer, fra barndommen og fram til i dag. Resultatet har blitt en omfattende bok som ikke lar seg plassere pent inn i en standard biografisjanger.

Ekeli har tidligere samarbeidet med Pendry gjennom bok- og utstillingsprosjektet *Bra*

damer i 2010, der 25 kjente norske kvinner diskuterer kvinneverollen og løftes fram som forbilder gjennom intervju og portrettbilder. Forfatteren har gått gjennom et stort omfang av avisartikler, bilder, sykejournaler og ikke minst Pendrys dramatiske opus. Men det er Pendry selv som er den soleklare hovedkilden til denne boka.

*Demonologi* er skrevet som et langt maratonintervju og speiler en samtale Ekeli og Pendry har holdt gående siden 2010. I kjent stil fremstår Pendry stort sett som selvgående og leverer lesverdige historier og spissformuleringer tilsynelatende på stående fot. Det er langt mellom hver gang forfatteren avbryter med spørsmål. Men Ekeli bryter opp noe av teksten med egenproduserte tegneseriesnutter, bilder, sitater, sms-er og epikriser, og gir slik variasjon til teksten. I tillegg blir hovedteksten hyppig belyst med sitater i marginen fra Pendrys omfattende produksjon.

Boka begynner med barndommen i Londons arbeiderklassestrøk, der Pendry vokser opp med en egenrådig, bohemsk mor, i et hjem der rus og vold var hverdag. Derfra følger vi Pendry via en skuespillerkarriere



som aldri tar av, før hun kommer til Norge i 1995. Deretter forteller hun om suksess og økende medieoppmerksomhet ut over tusentallet, men også om økonomiske vansker og et sammenbrudd som endte på Nydalen distriktpsykiatriske senter i 2015. Et eget kapittel fokuserer på Pendrys forhold til kropp, kjønn og sex, et annet på politikk og Pendrys forhold til dagsaktuelle saker som 22. juli, den nye høyre regjeringen og sosiale medier. Vekt og spiseforstyrrelser er stadig tilbakevendende tema, men uten at boka mister fotfeste i Pendrys betraktninger om kunst og politikk.

**På Pendrys premisser**

Tegneseriene er fine introduksjoner til tema i de første kapitlene og gir en emosjonell forankring til historiene som følger. Tegningene gir boka en aura av «fan art», noe den også langt på vei er. Ekeli går i mindre grad i dialog med bokas hovedperson, og pågående kritiske spørsmål og utenfraperspektiv er det mer beskjedent med. Forfatteren blir mer synlig i det siste kapittelet, som er formet som en dialog om tiden rundt Pendrys sammenbrudd,

trolig fordi forfatteren selv har vært aktør og støttespiller i denne perioden. Selv om Pendry kommer med noen utsagn som gjerne kunne vært diskutert mer inngående, så er boka er åpen på sine premisser. Den lar hovedpersonen fortelle sin versjon uforstyrret.

Pendrys verk og verdensbilde fremstår tydelig grunnnet i et klasseperspektiv, preget av oppveksten i Thatchers England. Den Pendry vi møter i boka målbærer et nærmest klassisk marxistisk og materialistisk grunnsyn, der hva du gjør og sier ikke kan frikobles fra makt og økonomisk posisjon. Har du innflytelse og ressurser kreves det mer av deg. Her ligger nok kimen til den forfriskende direkte og hardtslående no-bullshit-tilnærmingen til politisk teater som Pendry er kjent for. Med hardkokt humor evner hun også å fronte budskap som lett ville framstått som politisk korrekt i andres hender. Kanskje er det denne klasserelativismen som også gjør det lett å fare hardt med individuelle hensyn i blant. Eksempler er en Facebook-kommentar om statsministerens vekt etter valget i 2013, eller personangrep på navngitte norske teaterkritikere. Pendry har nok rett i at Erna Sol-

berg gir blanke i utspill fra en norsk performancekunstner. Likevel forvalter Pendry også en ikke ubetydelig makt selv, kanskje mer enn hun selv tror, både i kraft av sin karisma, formuleringsevne og tilgangen til scene og radio.

**Lesverdig biografi**

Bøker om norske scenekunstnere er ikke hverdagskost, og *Demonologi* plasserer Pendry i liga med Wenche Foss og Toralv Maurstad, uten sammenlikning for øvrig. *Demonologi* er i tillegg – så vidt meg bekjent – den første boka om en norsk frifelts- og performancekunstner. Marie Laland Ekelis skal ha honnør for en lesverdig bok om en viktig aktør i norsk scenekunst. Den kunne gjerne vært litt strammere redigert, men er drivende lesning, og skildrer en kunstner med bredt virkefelt, og ikke minst en sammensatt person. At Pendry har meningers mot er ingen overraskelse, og i boka tør hun også å legge fram nederlag og sårere sider, til inspirasjon for både bra damer og menn.

# Hvordan arbeider de med tekst?

Ny bok fra KhiO om skuespillernes mangfoldige måter å bruke tekst på.



Av Michael Evans

**Skuespillerens arbeid med tekst**  
Av Lars Erik Holter (red.),  
Turid Gunnes, Terje Strømdahl,  
Øystein Stene og Tore Vagn  
Lid. Utgitt av Kunsthøgskolen  
i Oslo.

Billedtekst  
s. 85   Fotos fra *NOT* / av Samuel Beckett (1972).

Nå letter de på sløret, lærerne på Teaterhøgskolen. Fem av lærerne som underviser i ulike tekstfag har utgitt en bok om hva de holder på med. Formålet med boka er å «kunne definere og selv inngå i tekstfagets pensum.» Den skal være med på å «skape en felles forståelse av hva tekstfaget skal inneholde.»

Boka inneholder mye godt. Her er det tips og råd og vink om hvordan å analysere og formidle tekst fra en scene. Disse blir aldri presentert som evige sannheter; alt kommer an på hvilken form for teater man ønsker. Alt er relativt.

Det første kapitlet er «Om scenisk tale» av Lars Erik Holter. Tittelen er vid, for å si det mildt; den kunne ha vært tittelen for hele boka. Holter fokuserer her på tradisjonen etter Stanislavskij, der replikkene for det meste analyseres ut fra de handlingene de fremmer. Ideen er at karakterer ikke sier noe uten at de vil noe. Først når man han funnet ut av hva karakteren vil, kan man bestemme seg for hvordan man skal fremsi replikken.

Det er fint at dette kapitlet kommer først. De fleste av Holters analyser og teknikker springer ut av den psykologisk-realistiske

spillestilen som fortsatt er den dominerende stilretningen i vestlig teater. Man forventer at ferske skuespillere skal kunne det meste av det Holter bringer til torgs her. Jeg tror videre at dette kapitlet vil være til stor hjelp for dramalærere rundt omkring i landet.

## Shakespeare-vers via Bjerke

Neste kapittel er «Om versemål, blankvers og Shakespeare» av Turid Gunnes. Gunnes er en stødig guide gjennom dette – tror jeg nok – mindre populære faget. Vår tid setter liten pris på dramatikkens bruk av vers. Det er de færreste Shakespeares oppsetninger som behandler verset som annet enn kronglete prosa. Dermed går man glipp av teknikker som ideelt kan fremme publikums forståelse av de ofte kompliserte tankene Shakespeares karakterer snakker om. Gunnes gir oss mange grunner til at vi burde ta versformen alvorlig.

Men flere steder virker det for meg som om Gunnes ikke får godt nok fram hvor fleksibelt Shakespeares blankvers er. Det er selvfølgelig riktig at grunnrytmen i blankvers er fem lett-tunge jamber per linje. Men Shakespeare følger ikke dette skjema slavisk.



For eksempel: i de første seks linjene av Hamlets første monolog er det kun én linje, den fjerde, som består av akkurat fem pene jamber. Fire av linjene begynner med trokeer. (Trokeer er verseføtter som er tung-lett – det omvendte av jambene.)

Trokeer har en annen virking enn jamber. De røsker tak i vår oppmerksomhet. – Hei, du! er en trokeisk opptakt til en samtale. – Øh, du? er jambisk. Forskjellen er stor. Når de tre første linjene i monologen begynner med trokeer, får talen en insisterende kvalitet. Hamlet roper ut sin fortvilelse i en klassisk tirade.

At Gunnes ikke nevner Shakespeares hyppige bruk av trokeer, kan skyldes at hun bruker André Bjerkes oversettelser. Bjerke var en dyktig oversetter, men han hadde for vane å normalisere Shakespeares brudd på skjemaet. Der Shakespeare lager en bevisst variasjon på grunnrytmen, finner vi ofte bare pene jamber hos Bjerke. Det er som om han vil være den flinkeste gutt i klassen.

## Variabelt nivå

Det tredje kapitlet er Terje Strømdahls «Hva er tekst?». Her forklarer han sin eiendommelige måte å analysere tekster på. Han finner seks typer tekst: Topptekst, Overtekst, Undertekst, Kildetekst, Nå-tekst og Egotekst. Jeg tviler ikke på at dette systemet fungerer godt i Strømdahls egne timer, men jeg ville være overrasket om andre lærere fant det særlig anvendelig. Kapitlet skjemmes også av en del kvasifilosofiske ansatser som bare irriterer.

I kapittel fire, «Skuespilleren hinsides metodene», virker Øystein Stene mest opptatt av hvor begrensende enhver metode kan bli. Han råer studentene til ikke automa-

tisk å gripe til den første og letteste metode, men heller utsette valg av metode inntil man har forsøkt å lese teksten på ulike måter. Der nest er han opptatt av de nye kravene som teatrene stiller skuespillere. Blant annet blir det viktig for nyutdannede skuespillere å kunne være noe annet enn en del av en fiksjon. I visse moderne forestillingstyper, er det viktig for skuespilleren å kunne være seg selv på ordentlig, som en tilrettelegger av forestillingen.

Bokas mest stimulerende kapittel er Tore Vagn Lids essay «Utvida blikk – utvida innhald». Her tar han til orde for at skuespillere må lære seg å se etter nye aspekter ved tekstene. Man skal ikke bare lese en tekst for å finne karakterer og deres konflikter, forhåpentligvis godt pakket inn i en så kalt «godt fortalt» historie. Teater i dag er (eller kan bli) mye, mye mer.

Vagn Lid, Norges mest konsekvente (eller skal vi si hardnakkete?) talsperson for det post-dramatiske, evner her både å skrive teoretisk og konkret; eksemplene fra hans egne oppsetninger er klargjørende og interessante. Men som mange andre apostler for det post-dramatiske, har han en tendens til å overdrive betydningen av denne retningen i teaterkunsten. Han skriver, «Etter fleire hundre år der likskapsteiknet mellom «drama» og «teater» var rettferdiggjort og uproblematisk, er teatret så å seie i ferd med å skifte ham og bevege seg videre.»

Skifte ham? Tror han virkelig at alle regi- og skriveteknikker før ca. 1970 snart skal havne på historiens søppelhaug? Hamskiftet er kanskje bare en uheldig metafor, men jeg ser mindre dramatisk i denne endringen av vårt teaterbegrep. For meg er det post-dramatiske

atter en ny modernistisk retning i teaterkunsten – en utvidelse, ikke en revolusjon. Som alle nye retninger, bygger den på et annerledes syn på hva teater kan bli, og den fører til en mengde nye teknikker. Teknikker vi kan bruke til å skape mening – på stadig nye måter.

## En felles forståelse?

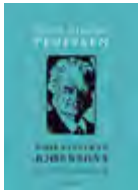
En bok skal helst være mer enn summen av de enkelte kapitlene. Det er ikke denne boka. Her er ingen overordnede perspektiv på KhiOs arbeid med tekster, bare fem enkeltstående, personlige beretninger. Det overrasker ikke at KhiO har utgitt boka selv, uten forlag. Da jeg jobbet i forlagsbransjen, refuserte jeg ganske mange slike manus. De var gruppearbeider, vanligvis finpussete forelesningsnotater som tre, fire eller fem kolleger på en avdeling ved en høyskole eller et universitet hadde rasket sammen. De enkelte bidrag forholdt seg ikke til hverandre; noen ganger fikk man inntrykk av at skribentene ikke engang hadde lest de andres bidrag. Terminologien varierte fra kapittel til kapittel; enkelte poeng ble behandlet av flere, hver gang som en nyhet; viktige poeng kom ikke med.

Her er det to viktige temaer som ikke er behandlet: dialektproblematikken og diksjon. Hva er Teaterhøgskolens politikk når det gjelder dialekt? Fritt fram, eller? Dernest håper jeg skolen underviser i diksjon, men derom tier boka.

Vil boka «skape en felles forståelse av hva tekstfaget skal inneholde», som innledningen håper? Jeg vet ikke, men jeg har mine tvil. Likevel har vi utenforstående fått litt innblikk i hva Teaterhøgskolen holder på med. Man bør kanskje være fornøyd med det.

# «Vårt lands näst största skald»

Bjørnstjerne Bjørnson er norsk litteraturs evige toer. Han troner sammen med Ibsen utenfor Nationaltheatret, men teatret setter nesten aldri opp stykkene hans. I en ny bok om Bjørnsons samtidsdrama prøver Frode Helmich Pedersen å forbedre Bjørnsons omdømme.



**Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama**  
Av Frode Helmich Pedersen  
Vidarforlaget 2017, 514 sider

**Billedtekst**  
s. 87 Lars Andreas Larssen og Lene Bragli i *Naar den ny vin blomstrer*. Nationaltheatret 1983. Foto: Nationaltheatret.

Litteraturviteren Frode Helmich Pedersen har i den nye boken *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama* satt seg fore å heve Bjørnson opp fra andreplassen og forklare at det finnes gjemte og glemte kvaliteter i forfatterskapet. Stykkene som er tema for boken, er ikke, ifølge Pedersen «nedstøvete monumenter fra et annenrangs forfatterskap, men tvert i mot i stand til å forundre, overraske, røre og begeistre også lesere av i dag (...)» (s. 22). Når Bjørnsons dramatikk ikke ser ut til å gjøre det, er spørsmålet om det skyldes mangel på kvalitet eller om det beror på feillesning av verkene. I denne anmeldelsen vil jeg diskutere i hvilken grad Pedersen får dette til, og overbeviser om at vi skal ta Bjørnson ut av bokhyllene, eller om han har det best der han er.

## Dikteren

Pedersen innleder boken med å forklare Bjørnsons posisjon blant forskere og lesere. Om den tidlige Bjørnson-forskningen skriver han «Bjørnson ble ikke bare fremstilt som et dikterisk geni, men også som både far til – og inkarnasjonen av nasjonen Norge i én og samme person.» (s. 17). Bjørnson hadde altså opparbeidet seg en helt spesiell posisjon, og Pedersen påpeker også at da Kong Haakon snakket om «dikteren» i sin radiooverførte 17. mai-tale fra eksil i 1940, var det ingen som lurte på hvem «dikteren» var. Det enty-

dige bildet av Bjørnson som nasjonalskald ønsker Pedersen imidlertid å moderere ved å påpeke hvor kontroversiell og politisk han var i sin levetid. Pedersen formidler derfor et bilde av Bjørnson, som på tross av sin heltestatus også tidvis var en upopulær figur, og at svært mye av dramatikken fikk varierende mottakelse da den kom ut.

Selv om Pedersen også skildrer et stort og mangefasettert forfatterskap, leser jeg her en ambivalens i møte med dramatikken. På den ene siden ønsker Pedersen å overbevise oss om at Bjørnson var en god dramatiker, men samtidig vil han forklare oss at dramatikken alltid har hatt problemer i møte med lesere og publikum. For å rette opp ambivalensen opplever jeg at Pedersen blir litt insisterende, noe som kommer frem gjennom enkel språkbruk. En scene i *De Nygifte* blir omtalt som «briljant» (s. 101), uten at det «brilljante» blir argumentert for. I *Det ny system* er en scene «et glimrende eksempel på (...) livlige masseopptrinn.» (s. 179). *Kongen* er «forbausende moderne» (s. 199), og at dette stykket ikke ble godt mottatt av borgerskapet, førte til en «urettmessig *estetisk* nedvurdering av stykket.» (s. 186). Pedersen forteller oss dermed at disse stykkene er bedre enn mottakelsen kunne tyde på, men overbeviser ikke alltid i å forklare hvorfor de er gode.



## Resepsjon og kritikk

Boken er bygget opp av ti kapitler hvorav seks er viet enkeltverk og ett tar opp flere stykker. I alle hovedkapitlene der enkeltverk er tema gis det først en presentasjon og handlingsgjengivelse av stykkene, og deretter følger en gjennomgang av samtidens resepsjon av verkene, før Pedersen gir sin egen tolkning. Alt er veldig grundig og godt gjort, men det er særlig gjennomgangene av stykkenes resepsjon jeg synes er interessante. Disse partiene forteller mye om hvem Bjørnson var i sin samtid, og om hvordan han alltid skrev i dialog med datidens debatter. Gjennom grundige lesninger av kritikken viser Pedersen leseren mye av tidens debattklima. Han forklarer også hvordan Bjørnson ble mottatt internasjonalt, og særlig synes jeg det var spennende å lese om den skandinaviske mottakelsen, der det med ett blir så tydelig hvordan Skandinavia fungerte som et språkområde med mye kulturutveksling. Tittelen til denne anmeldelsen er hentet fra et sitat fra *Ny Svensk Tidsskrift*, skrevet av den norske litteraturhistorikeren Henrik Jæger, i 1880, og viser både at det var interesse for norsk litteratur i Sverige i unions-tiden, men også at Bjørnson allerede da var henvist til andre plass.

Gjennomgangen av mottakelse og kritikk setter Bjørnsons dramatikk i perspektiv, og det som blir klart for meg er at det er gjennom dette perspektivet Bjørnsons dramatikk må forstås hvis man skal forstå kvaliteten. Bjørnson utfordret sin tids estetiske idealer, men var så tematisk i takt med sin samtid at hvis man ikke leser stykkene som en del av tiden vil man heller ikke forstå hvor kvalitene ligger. Dette synes jeg er særlig tydelig i lesningene av *Laboremus* og *Naar den ny vin blomstrer*. Begge disse stykkene legger for dagen ganske spesielle kvinnesyn som selv tidens feminister, som Fernanda Nissen, reagerte på, men som lest i et kjønnsperspektiv i dag er urovekkende. Pedersen vegrer seg for å gjøre en feministisk lesning av stykkene, og det er litt synd, men med det viser han i hvert fall at disse stykkene finner sin verdi som tids- og ideologibilder og at Bjørnsons storhet ligger i den posisjonen han opparbeidet seg som estetisk og politisk utfordrer. Med det mener jeg at gjennom å lese denne boken er det blitt tydelig for meg at Bjørnsons samtidsdramatikk langt ifra er uinteressant, og at det er sant at den evner å begeistre og forundre, men at det er i lys av de debattene de har oppstått i at de aller best kan forstås og fordøyes. Uansett er det klart at Frode Helmich Pedersens bok om Bjørnson begeistrer, forundrer og overrasker, kanskje mer enn dramatikken i seg selv.

## Sannhetssøken

Den uttalte kvalitetsdiskusjonen i boken finner jeg i behandlingen av sannhetstematikken. For Bjørnson var sannhet et moralsk ideal, i det at man alltid skulle søke det sanne og være oppriktig og ærlig, men det var også et estetisk ideal at kunsten skulle etterligne virkeligheten, og det er her Bjørnson gjør seg til talsmann for realismen i kunsten. Dette kan man for eksempel se i stykket *Det Ny System* der jakten på sannheten angående noen jernbanespor blir et uttrykk for å rette opp alt som er uærlig i et forkvaklet samfunn med «små forhold.» Stykket er på samme tid en faktisk kritikk av en politisk debatt, en moralsk hyllest til det sanne og et forsøk på å gjenspeile det norske hovedstadssamfunnet på en sann måte. Når sannhet blir en så viktig del av forfatterskapet er det som om verkene blir bedre jo sannere de er, men sannhet er også et svært vanskelig begrep å bruke i en kunstdiskurs, og jeg lurer på hvor kvalitetene egentlig ligger.

Pedersen begrenser sammenligningene med Ibsen til et minimum, og det skjønner jeg godt at han gjør. Det er så nærliggende å gjøre det, og hvis målet er å diskutere Bjørnsons iboende kvaliteter vil en sammenligning med Ibsen føre til at Bjørnson hele tiden kommer til kort. Samtidig er det så mange likheter mellom dem at jeg innimellom savner at Ibsen ikke brukes mer for å sette Bjørnsons

dramatikk i perspektiv. Et sted det allikevel gjøres er nettopp i diskusjonen om sannhet (s. 137/138 + 231). Etter å ha redegjort for at Bjørnsons dramatikk i ettertid har blitt ansett som virkelighetsfjern på grunn av sin moralske oppbyggelighet og gode utganger, foreslår Pedersen lett retorisk at Bjørnsons oppbyggelige stil kanskje er sannere enn Ibsens ofte voldsomme utganger. Pedersen har jo rett i at det er mer vanlig at folk blir enige enn at de skyter seg, men det betyr vel ikke at stykkene hans er mer sanne? Og når kvaliteten skal bedømmes 100 til 150 år etter, hjelper det fint lite at om Bjørnsons stykker ligner mer på faktisk borgerlig liv på 1800-tallet, hvis det ikke sier oss noe mer enn hvordan det var å tilhøre det norske borgerskapet på 1800-tallet, for det virker jo litt kjedelig.

Det litt kjedelige ved Bjørnsons fremstilling av borgerskapslivet kommer også av den litt langtekkelige dramaturgien som finnes i flere av verkene. Pedersen fastholder at Bjørnson møtte kritikk i samtiden fordi han ikke forholdt seg til klassisismens aris-toteliske enheter. Denne, mer «romanaktige» dramaturgien, som vi kan finne hos Bjørnson, mener Pedersen var «forut for sin tid» (s. 112), og ikke bare kan anses som svakhet, men som en kunstnerisk nyvinning som leder opp mot det episke teatret og Bertolt Brechts dramaturgi (s. 56 + 231). Selv om Pedersen

TEATERFESTIVALEN

FJALER

(Fjaler): Teaterfestivalen i Fjaler har markert seg på det norske festivalkartet med femårsjubileum hausten 2017. Shakespearetidsskriftet har samtala med Torkil Sandsund og Miriam Prestøy Lie om utviklinga av festivalen.

Dugnadsmusklar  
og opne hjarter





**Billedtekster**  
**s. 89** Miriam Prestøy Lie taler der Bjørnson eingong tala til folket. Foto: David Zadig  
**s. 90** Torkil Sandsund med barn på familiedagen. Foto: David Zadig  
**s. 91** Torkil Sandsund og desibel. Foto: David Zadig  
**s. 92** Festivalsjefen på festivalgym. Foto: David Zadig  
**s. 93** Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund, knipsa under den første festivalen i Fjaler (2013). Foto: Anniken C. Mohr

Det starta hausten 2013 då tema for festivalen var «Perifere Forteljingar», eit par år etter arangørane si eiga forflytning frå Oslo til bygda Dale i Fjaler kommune.

– Det var på mange måter befriande å flytte ut av «sentrum», i forstand av å kome litt ut av eit ganske homogent urbant miljø, til ein stad prega av samvær på tvers av generasjoner og virke.

Seier Miriam Prestøy Lie og legg til: Eg blei ganske audmjuk av å møte all kunnskapen som ligg her, og noko av det me ønsker å gjere med festivalen er nettopp å skape genuine koplingar mellom kunsten og det konkrete livet i bygda.

– Det handlar om å kople saman ting som ikkje høyrer saman i dagen, i alt frå sceneprogrammet til fagsymposiet og familiedagen som er blitt hovudpostane i festivalen, understrekar Torkil Sandsund.

Torkil Sandsund er teaterregissør utdanna ved KhiO, medan Miriam Prestøy Lie er sjølvstendig produsent, regissør og dramatkar. Prestøy Lie er kjend frå sine samarbeid med koreografen Ingeri Fiksdal, og si dramatisering og oppsetjing av *Så vakker du er* ved Sogn og Fjordane Teater (2016). Sandsund har som regissør blant anna gjort førestillingane *Tvillingar* dramatisert av Jon Fosse (DNT 2007), *Så blir det stilt* av Arne Lygre (DNT 2009) og *OSV* av Johan Harstad på Nationaltheatret i 2013, i tillegg til flei-

re lokale samarbeidsprosjekt på vestlandet. I 2010 laga dei *Urmakarens Hjarte* (2010) saman, med Prestøy Lie som manusforfattar og Sandsund som regissør. Førestillinga var den første under deira eige produksjonsselskap, Sandsund/Lie, med base i Dale, og blei Hedda-nominert i kategorien for beste barne- og ungdomsførestilling.

I løpet av Oslo-perioden mellom 2002 og 2009 arbeida dei to og med *Podium*, ein månadleg livekunst-event med mål om å skape eit sosialt og kunstnarisk utviklande møterom for unge kunstnarar på tvers av disiplinar i Oslo og omegn. Det var i denne perioden dei to blei eit par, og Podium-prosjektet til ein form for mikrofestival med erfaringar dei kunne ta med seg vidare.

– Tida med Podium lærte oss mykje. Her kunne me eksperimentere i endå større grad enn det me gjer me no, men mykje av motivasjonen er den same; å gi folk ein sosial møtestad knytta opp til kunsten dei arbeider med, og la desse elementa smitte over på kvarandre, seier Torkil, og Miriam følgjer opp:

– Podium var eit viktig grunnlag for oss, kor det handla om å skape nytt rom for scenekunsten, og no gjer me det på ein ny måte med festivalen her i Dale.

#### Livet, kunsten og døden

No har dei Dale som familie- og arbeidsbase, og bur her med sine to born, Astrid (8) og Johannes (7). Det er etter avslutta festival hausten 2017 eg møter Sandsund og Lie til samtale om utviklinga av festivalen gjennom dei fem åra. Ein periode i livet deira kor festivalutviklinga har gått i parallell med ei både givande og vond reise som småbarnsfamilie, med minstemann Einar som blei ramma av ein aggressiv form for MLD (Metakromatisk Leukodystrofi), og berre skulle bli 4 og eit halvt år.

**Torkil:** Me var jo tidlig i sjukdomsforløpet budde på at han kom til å få eit relativt kort liv, men tida me fekk i lag har meir enn noko anna berika liva våre. Medan Einar var sjuk blei me naturlegvis meir bufaste, og det opna seg ein situasjon kor dette kunne kombinerast med å arbeide meir konsentrert med utviklinga av festivalen her, i høve til tidlegare kor store delar av arbeidsaktiviteten vår har føregått andre stader i landet.

Ein kan definitivt kjenne på nærværet av dette vesle store mennesket i løpet av festivalen; huset til familien Sandsund-Lie ligg ikkje meir enn hundre meter frå kyrkjegården i Dale kor Einar ligg gravlagd, i noko som ser ut som ei festivalgrav – pryda med fargerike figurar, og helsingar frå familie og venner. Festivalen i år ser og ut til å ha teke med seg bygda sitt farvel med Einar på sublimert vis inn i festivalen, som ei slags feiring, og den aller siste (uoffisielle) posten på årets program, med oss fem som var igjen, var ein mini-konsert på kyrkjegarden av duoen *Åpninger* (som allereide hadde sett sitt



særeige preg på festivalen med eit konsept kor kunstnarane Marie Bergby Handeland og Morten Liene tilbyr publikum «ulike opplevelsesbaserte tjenester»). Dei sang ein enkel og vakker versjon av Jan Teigen sin «Lara Palmer», tre gonger, og me nynna med, før me i regnværet (som kom først mandagen etter avslutta festivalprogram), forlet Dale og ein festival tufta på ein særeigen måte å gjere direktekoplingar mellom livet, kunsten og døden – kor ein får kjensla av at det som *er*, eller oppstår, får lov å ta natureg plass i heilskapen.

Nokre timar tidlegare sat eg på kjøkenet i det gamle villa-huset i hovudgata i Dale kor familien Sandsund/Lie bur. Det ligg ei atmosfære av opne skott mellom kvardagsliv og den skjøre lina mellom alvoret og magien livet har å by på i rommet, og eg tenkjer at det er ikkje berre denne bygda, men ikkje minst krafta i denne familien som gjer Teaterfestivalen i Fjaler til ein stad folk gjerne vil tilbake til. Ein stad kor koplinga mellom scenekunsten og våre menneskelege behov for sosiale møtepunkt og riter trer fram, usjenert og samstundes diskret.

#### «Vevringoppskrifta»

Me snakker om strukturar og motivasjonar med festivalen.

– *Måtte de akkurat hit, til Dale for å lage teaterfestival?*

**Torkil:** Det er ikkje bygd i lause lufta i alle fall. Dale er ei bygd med lange tradisjonar for å ta imot tilreisande kunstnarar, og er frå gammalt av ein skulestad med realskule og gymnase, og har me jo United World College her, og Dalsåsen med sitt Artist Recidency-program. Mykje av grunnlaget var her, og me kunne seie «no lager me teaterfestival», også skjedde det – folk her kunne det. Også er det jo Vevringoppskrifta.

Vevring ligg ved Førdefjorden og er ei av bygdene i nabokommunen til Fjaler, Naustdal. Sidan 1979 har det vore kunstutstilling her kvart år i september månad.

– *Kva er ingrediensane de har teke med dykk derifrå?*

**Torkil:** Det er dugnad, privat innkvartering og mykje god mat og drikke – helst heimebryggja. Privat innkvartering er viktig, då oppstår det møter ein ikkje har hatt før, og folk blir glade. God mat og drikke må til, og på ein måte så folk slepp stå og dille med visakortet sitt. Folk skal ikkje kome heim til oss også må dei plutsleg dra opp eit visakort i baren!

**Miriam:** Ja Vevring har vore ein inspirasjon, samstundes som vår bakgrunn i scenekunsten og med Podium er vel så viktig for festivalen vår. Det er eit heilt anna prosjekt enn det i Vevring, men dei viste oss korleis me kunne få det til *her*, og det var gjennom dugnad. Alt her skjer på dugnad. Så ligg det jo for oss ikkje minst ein sterk kjærleik til scenekunsten til grunn for arbeidet, og eit ønske om å lage eit nytt rom i verda for den her.

**Torkil:** Ja, og me ser og ofte at førestillingane blir betre når dei kjem hit. Generelt er me opptekne av tema, og det å sette ting i kontekst. Sceneprogrammet skal ikkje vere diskriminerande i genre, men la ulike uttrykk kaste nytt lys på kvarandre.

#### Skarpe og lune

– *Kan de seie litt om fokuset i programmeringa i år?*

**Miriam:** Ja, i år hadde me tre store satsingsar for å utvikle festivalen. Ei utvikling av samarbeidet vårt med Den Kulturelle Skolesekken (DKS) som blei til tre heile dagar med kvalitetsteater for skuleborn i kommu-

nen, i tillegg til festivalprogrammet og familiedagen; me ville og satse meir på det internasjonale programmet kor me i år fekk TG Stan og Dahl/Bonnema med oss, og me ville i større grad vere ein *produserande* festival. I år vart det co-produksjon på tre prosjekt: *Radio Fjellom* med Tormod Carlsen, De Utvalgte sin *Auka Røynd* og Ludvig Uhlfors sitt Arne Næss-prosjekt, kor prosessane blei ein dialog mellom oss og kunstnarane i ulik grad. Generelt blir strategien til på vegen, og eg tenker programmet skal vere litt meir sånn; litt lånt, litt blått, litt gammalt og litt nytt, enn sånn; «dette skjer i Europa nå». Me vil ikkje framstå for mykje som eit bransjetreff. Festivalen i år var heilt på bristepunktet, nesten litt homogent trendy... Samstundes er det viktig for oss å vere eit rom for norsk scenekunst å kome til. Så litt bransjetreff må me jo vere.

Miriam legg til det siste med ein karakteristisk kombinasjon av alvor og skjemt, og det ligg ei særeigen blanding av det skarpe og det lune, både i Sandsund og Prestøy Lie sitt lynne, som smitter over på møta mellom bygdelivet og sceneprogrammet festivalen tilbyr. Det er alvor, og det er gøy. Det er god scenekunst, kakeutsal med basar-feeling, og polynese på låven.

– *Eit av særprega ved festivalen er det store omfanget av frivillig innsats frå folk som bur her, i alt frå logistikk, matlagning, vertskap og sceneproduksjon – korleis får de det til?*

**Torkil:** Det handlar jo mykje om takt og tone, folkeskikk, men så er det og slik at når eg har spurt ein, så får han eller ho med seg tre til, og så rullar ballen vidare. I tillegg er Dalebuingane av gemytt noko av det mest verdsvande som finnst sjølv om dei ikkje har vore ute, og det nyt me godt av. Men på ein liten plass kan ein tenne ein gnist som blir til flammande bål ganske lett, og det motsette kan fort skje om nokon kjenner seg oversett. Så me må vere veldig i takt med bygda.

**Miriam:** Ja. Me lager dette saman. Den dagen bygda ikkje vil meir blir det ikkje festival.

#### Frå bygda ut i verda

– *Ein nøkkel for festivalen er koplingane mellom sceneprogrammet, fagsymposium og familiedagen opp mot rammetematikken – korleis kjem de fram til tema?*

**Miriam:** Me gjekk frå første året med fokus på sentrum-periferi tema, til å ta føre oss lett tilgjengelege tema rundt oss: SKOG, FJORD, FJELL (som blei til tema RAS og beredskap. *journ.anm*). Me gjekk inn i geologien, og i år med *Antropcen*, har me ønska å ta dette vidare med fokus på mennesket si rolle i naturen, og tema for 2018 blir *Utan-forskning*, med utgangspunkt i kommunemotøet «Fjaler – eit ope samfunn», kor me går



eit steg lenger inn i det mellom-menneskelege landskapet.

**Torkil:** Det var gjennom fagsymposiet første året me oppdaga dette med tema som ein måte å kople fagfolk og lekfolk til kvarandre. Det er ein måte å byggje konteksten for festivalen. Under skog-tema hadde me ei utstilling om øksedesign gjennom dei siste 1000 åra, kor folk kunne prøve å hogge sjølv med ei øks frå 1600-talet, før dei gjekk på teater. Skog-symposiet, er omtala som det beste skogmøtet dei har hatt i regionen. Smekkkfullt med folk frå ulike hald som verkeleg fekk snakka saman. Me gjorde det same med Fjord-tema, og ønsker å lokke folk ut or krokane til å vise kva dei kan, kva som fins. Familiedagen er og viktig her, den er bygda sitt bidrag tilbake til festivalen. Slik eig bygda og festivalen.

*– Har det eit medvite miljøpolitisk fokus i høve til temavala de har gjort?*

**Miriam:** Me har faktisk vore opptekne av å ikkje være ein miljøfestival per definisjon, men me har naturen tett på oss her og blir fascinerte av det biologiske mangfaldet som fins. Men meir enn at det skal vere eit bestemt miljøfokus handlar det mest om å trekke ei linje frå bygdekonteksten til ut i verda. Eg opplever ofte at store tema blir for svevande og lett behandla i scenekunsten. Når

ein istaden forankrar tema i heilt konkrete problemstillingar i eit lokalmiljø, kan scenekunsten bli både politisk og universell.

*– Med FJORD-prosjektet gjekk de ganske langt i miljøpolitisk engasjementet for å hindre dumping av giftstoffer i Førdefjorden. Korleis har dette gått?*

**Torkil:** Dette var egentleg knytta til Vevringutstillinga, og at eg utvikla hornet *Decibel* i samarbeid med Maja Ratkje og Geir Hjeltland, som blei til eit slags protesthorn mot dumping av avfall i Førdefjorden, først i Vevring i 2009, så kom det opp igjen her under FJORD-festivalen, og var og innom Øya-festivalen i Oslo. Selskapet Nordic Mining har fått konsesjon til dumping, men dei manglar framleis eitt utslippsløyve. Saka er dømme på korleis kapitalistiske omsyn overkøyrer lokale strukturar og her har det kome ein trojansk hest inn gjennom oppkjøp av utvinningsretten av titanoksyd. Det er katastrofe for det marinbiologiske mangfaldet og det veit me.

**Miriam:** Me lærte mykje om dette gjennom ulike seminar med marinbiologar i Vevring og andre lokale krefter. Dette er og noko av det som gjer det spennande å lage festival her, det naturlege samfunnsengasjementet. I distrikta blir det tydelegare ein kamp for å overleve.

*– Festivalen og den økonomiske støtta har vokse med åra, korleis ser de sjølv på den utviklinga?*

**Miriam:** Første året hadde me berre gjestespelstøtte, så kom det arrangørstøtte til frå andre året, samt at me og har motteke midlar frå kommunen. Det er ein lappeteppe-økonomi kor me så langt har brukt ALT på forestillingar. No blir det meir økonomi og større høve til å lønne nokre av grunnfunksjonane i festivalarbeidet for å sikre stabiliteten og meir langsiktig planlegging. Med tre nye år med støtte ser me no fram til å utvikle festivalen vidare, samstundes som me kan vie meir tid til andre prosjekt framover, no som festivalen er såpass etablert, og no som me heller ikkje er dagleg stadbundne til Dale i same grad som i tida med Einar sin sjukdom.

*– Kan de fortelje litt korleis de sjølv har opplevd koplinga mellom livet med Einar og utviklinga av festivalen?*

**Miriam:** Livet med Einar lærte oss mykje om korleis ein skal tenkje for å få ting til. I ei så lita bygd blei jo alle ramma då han blei sjuk. Barnehagen og alle som var involvert i omsorg for Einar i kvardagen. Han forandra folk. Reint praktisk blei det naturleg for oss å jobbe med festivalen, og det var lett å jobbe dugnad – me mottok pleiepengar og kunne gi noko tilbake med denne festivalen,

tenkte me. Einar blei møtt med det beste i alle og opna for endå større rausheit og engasjement, det gjorde og at situasjonen ikkje utløyste mykje bitterhet, slik det lett kunne gjort om ein hadde kjent seg aleine. Det gjorde me ikkje.

*– Korleis påverka dette sjølve festivalarbeidet?*

**Torkil:** Eg tenkjer på kva som er målet med heile festivalen, litt flåsete, men kunst og kultur er eit sosialt påskot kan ein seie. Innhaldet er viktig, men ramma og – å legge til rette for møter som ellers ikkje hadde skjedd, og å vekke dugnadsmuskelen. Det handlar om å la folk få vise kor vakre dei er, og så blir dei endå vakrare av å gjere noko for kvarandre. Dette er ein av grunnsteinane i eit samfunn.

#### Augneblink

*– Kan de dele nokre av dei beste augeblunkane de har frå festivalhistoria så langt?*

**Miriam:** Det er vanskeleg å trekke fram «det beste» – men her er nokre bilete: Me hadde jo eit historisk regnver dei første to åra, og fekk tips frå ein værkunnig om å flytte festivalen vekk frå første fullmåne etter høstjammndøgn, noko me gjorde og har hatt strålande ver sidan! Men, dei første åra var prega av storm, torden og regn. I 2014, rett før den teknisk krevande forestillinga *Kazak*, gjekk straumen over heile bygda. Det blei heilt svart og i foajéen i idrettshallen var det fullt av folk som hadde høyrtd føredrag om ørkenspreiing i Sibir og som no skulle på forestilling. Redninga blei Jan Haugen sitt trekkspel. Jan spela opp til mørkedans og det blei ein storslegen augneblunk. Og, dette får meg til å tenke på koplinga mellom ein festival og dramatikk generelt. Det er jo hindringar som løfter opp ei forteljing, og ein kan sjå det slik: det å plassere ein ganske stor festival i eit lite lokalsamfunn utan profesjonell infrastruktur skaper enormt mange hindringar. Det er rett og slett ei enorm støring som gjer at folk må samarbeide og tenke nytt, og så gir det i seg sjølv meistring og lykkekjensle. Saman bygger ein ei forteljing, der alle er litt heltar, men for å få oversikt over heilskapen i forteljinga og kva rolle me faktisk spelar, så må me møtast og utveksle perspektiv. Samanrisling på mange plan.

*– Og her kjem festivaldramaturgien inn?*

**Miriam:** Ja, me arbeider mykje med sjølve festivaldramaturgien i planleggingsfasen, forestillar oss kva som skjer i mellom og kva kvar enkelt publikummar dreg med seg frå verk til verk. Men dette er jo i teorien, og det er alltid uhyre spennande kva som skjer i røynda. I 2015 hadde me *Terje Vigen* med Ane Dahl Torp som festivalavslutning. Me køyrde ut i småbåtar til ein gard ute i fjorden på andre sida. Ei ganske enkel lesning som brått framstod sterkt politisk etter å ha vore



med på Kristina Kjeldsberg si iscenesetjing av *Reddet*, og Tone Avenstrup sin *Nauru* på be-dehuset. Me trudde me laga ein festival om ein naturressurs, men alle forestillingane me hadde valgt på grunn av fjordtemaet handla i bunn og grunn om flukt.

**Torkil:** Eg er samd med Miriam i at ulempene våre er våre fordelar. Dale og våre gjester har, og har hatt potensiale som høypotent anrika uran. Med litt midlar frå fylket, Kulturrådet og lokale sponsorar, maktar vi å legge til rette og kløyve første atomet. Resten av festivalen og det som skjer etter på er fascinerande og vakkert. Veldig mykje krefter frigjerast.

«Forankra i heilt konkrete problemstillingar i eit lokalmiljø, kan scenekunsten bli både politisk og universell.»

(Dale i Sunnfjord): Med temaet *antropocen* ønsket teaterfestivalen i Fjaler å lage miljøpolitisk teater med forankring i det lokale. Det skulle vise seg at temaet ikke så lett lot seg iscenesette.

# Geologisk tidsalder som teater



Teaterfestivalen i Fjaler  
13.–17. september 2017

**Billedtekster**  
s. 95 Fra Arne Næss-Gjenoppstandelsen, i regi av Ludvig Uhlbors. Foto: David Zadig  
s. 96 De Utvalgte work-in-progress *Auka Røynd*, på Teaterfestivalen i Fjaler. Foto: David Zadig  
s. 97 *Radio Fjellom* av Tormod Carlsen. Foto: David Zadig

**Fotnoter**  
1 Av teaterviterne Ragnhild Gjefsen og Ingrid Saltvik Faanes, se teaterbloggen deres [www.frontlosjen.com](http://www.frontlosjen.com)  
2 Med kritiker Venke Sortland og redaktør Hild Borchgrevink, se [www.innsidenut.wordpress.no](http://www.innsidenut.wordpress.no)

**A***ntropocen* («Antropo» betyr menneske, og «cen» betyr ny på gresk) er en betegnelse på vår geologiske tidsalder. Måten vi behandler kloden på, gjør mennesket til denne tidsalderens mest markante, geologiske faktor. Menneskets spor i naturen kan man se i form av global oppvarming og synkende artsmangfold. *Antropocen* er en naturlig videreføring av festivalens tidligere temaer: *Skog* (2014), *Fjord* (2015) og *Ras* (2016).

## Stedsspesifikt teater

Festivalen ønsker å skape et gjensidig givende møte mellom bygda og scenekunstnerne. 200 frivillige har bidratt – Dale har drøyt 1000 innbyggere – og 118 scenekunstnere har deltatt. Ledet av scenekunstparet Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund, og produsent Ingrid Hansen, er årets festival den største hittil. Fire av festivalens forestillinger var laget på oppdrag i Dale. Naturlig nok reflekterte disse det antropocene tydeligere enn de

tilreisende, da de har vært bevisst tematikken i arbeidsprosessen. De Utvalgte work-in-progress *Auka Røynd*, Tormod Carlsens *Radio Fjellom* og Ludvig Uhlbors’ *Arne Næss-Gjenoppstandelsen* var alle i større eller mindre grad stedsspesifikke. Den nye masterklassen på KhiO viste vandreforestillingen *Hendingar*, med 15 ulike poster spredt rundt omkring i bygda. Med lydsnutter fra SoundCloud på øret og kart i hånda, ble lydvandringen en skattejakt for hele familien. Tiden strakk ikke til for å nå alle postene, men *Hendingar* anskueliggjorde festivalens målsetting og tematikk. Forestillingen integrerte lokale naturressurser og belyste menneskets behandling av dem. I vaskehallen var det salg av lokalvann på flaske og nede på kaia ble blåleire kastet opp i lufta, slengt i bakken og kjærlig formet med hendene. Blåleira spilte hovedrollen i miniforestillingen, og mennesket kun en birolle, i motsetning til rollefordelingen i det antropocene.



## Landskapsspekulere

Nede på kaia stod også det mobile titte-teltet til *Radio Fjellom*. Ved inngangen fikk man høretelefoner og tøfler, og det ble servert popcorn, te, kaffe og «noe litt sterkere». Teltets amfi rommet ca. 60 tilskuere, og radiosendingen ble gjort live fra et studio like bak publikum.

Å *landskapsspekulere* lærte Carlsen av en eldre venn fra Dale. Det handler om å se på landskapet og spekulere over det som er og det som kan komme, forteller han oss. Scene-teppet i gull åpner seg og avslører en rektangulær åpning: Vi ser kaia, fjorden og en stor bro. Med frisk vind blåsende inn i teltet og rolig bakgrunnsmusikk på øret, ligger alt til rette for å landskapsspekulere. En gullkano med tre gullkledd ombord, kommer roende på fjorden. Gullet ser uorganisk ut i det blågrønne landskapet. Et bilde på det menneskeskapte som et forstyrrende element?

Utsnittet ble fylt av gullkledde aktører, røyk i ulike farger og kinaputter. «What

a beautiful view!» ropte en gullkledd turist på overdreven amerikansk. Små høyttalere tittet opp fra kaikanten og på vannet seilte det inn et flytende (!) bål. På øret forteller Carlsen at det også går an å landskapsspekulere på sitt eget, indre landskap. Det opplevde jeg ikke at jeg fikk mulighet til.

*Radio Fjellom* var best når den bare lot oss få lov til å være en del av et fellesskap, lytte til noen dikt av huspoet Eli Vaage og se på landskapet. Sluttbildet var tydelig: «Skal det ende her?» sto det skrevet over et gullbelagt, todimensjonalt miniatyr-Dale med fotballstadion, Europris og *Tropicana* badeland. Bildet er ikke bare en dystopisk skildring av et kommersialisert tettsted. en stor, ny Europris skal bygges i Dale, og har skapt debatt blant lokalbefolkningen får jeg vite i ettertid.

## Økosofi D

Ludvig Uhlbors’ prosjekt var også direkte knyttet til Dale. *Arne Næss-Gjenoppstandel-*

*sen* er del to av en trilogi som startet med Uhlbors’ avgangsforestilling på regilinja på KhiO. Ni aktører, en baby og en hund flyttet inn i Klokkegardens på Jacob Sande-tunet. I en uke plukket de sopp, tørket tang og prøvde å skape en helt ny økosofi for Dale: «Økosofi D» basert på Arne Næss sin filosofi, som ble kalt «Økosofi T». Økosofi betyr naturvisdom, og T står for Tvergastein, der Næss hadde hytte.

20 tilskuere sitter på lave trebenker i Klokkegardens lille, hvitmalt stue. Uhlbors holder en kort preken, med høytidelig alvor, om menneskets forhold til naturen. Mennesket må se på seg selv som en del av helheten, av økosystemet, og gjennom en slik tankegang forandre måten vi behandler omgivelsene våre på. Deretter introduserer han mediene (Arturo Tovar, Kjersti Aas Stenby) og lydkunstneren (Alexander Rishaug). Sammen skal vi nå en bølgelengde der vi er åpne for kommunikasjon. Høypitched frekvenslyder blander seg med en motoraktig dur, før mediene oppnår kontakt. Deretter følger en lengre scene som er som tatt ut fra tv-serien *Åndenes makt*. Flere individer fra den andre siden prøver visstnok å nå oss. Publikum må delta ved å enten bekrefte eller avkrefte utsagn, som da en av dem spurte meg: «Jeg ser en ung mann i uniform, kan dette være noen du kjenner?» «Nei, dessverre ...». Det er først når mediet får kontakt med et fjell fra den andre siden, at man forstår sammenhengen med økosofien. Det handler om å betrakte verden som et levende hele, å viske ut våre forutinntatte idéer om hva som lever og hva som er dødt.

*Arne Næss-Gjenoppstandelsen* er et prosjekt som aktørene har fått et stort personlig utbytte av. I over et år har de fordypet seg i Næss’ «Økosofi T», dratt på hyttetur til Tvergastein, og prøvd å leve dypøkologisk. Det er derfor synd at iscenesettelsen hverken formidler Næss’ filosofi eller deltakernes erfaringer. De involverte fikk leke Lilli Bendriss fra *Åndenes makt*, men for meg var forestillingen temmelig intetsigende.

Avslutningsvis går Aas Stenby inn i rollen som Næss. Den unge kvinnen får knekk i knærne, fremoverlente skuldre, lett overbitt og et åpent og nysgjerrig blikk. Publikum får lov til å stille Næss/Stenby spørsmål, men svarene er politikerfloskler: «Vi må iverksette nødvendige tiltak.» Hvorfor ikke benytte seg av muligheten til å gjengi Arne Næss’ naturvisdom?

## Pop-opera

Banale visdomsfraser var det mye av i pop-operaen *The Moon* av norsk-nederlandske MaisonDahlBonnema, med Anna Sophia Bonnema, Hans Petter Melø Dahl, Davis Fremand og Joana Preiss. Barbeint og kledd i grå lin, beveget utøverne seg stemningsfullt rundt i det store rommet. De lagde snøengler på gulvet til tropical-vibe-lounge-musikk mens de sang: «We all melt together and become this song». Det var vanskelig å holde tilbake latteren, men *The Moon* var ikke iro-



nisk. Hippie-stemningen, den sensuelle tonen og kjøleskapsmagnet-visdomsordene ble formidlet som stor kunst. Når jeg senere leser at forestillingen finner sted i en fremtid der det ikke lenger fins ensomhet og kommunikasjonsproblemer, forstår jeg pop-operaens intensjoner litt bedre. Men bare litt. Dansen var innimellom for privat; som når kvinnene utførte diverse yogainspirerte øvelser, mens mennene sto og så på. Jeg fikk følelsen av at aktørene helst ville at publikum skulle gå, så de kunne få ha seg i fred.

*The Moon* belyser ikke det antropocene, og jeg mistenker at forestillingen er kjøpt inn for at årets festival skal pynte seg med betegnelsen «internasjonal». Det hadde holdt med den andre av de to utenlandske forestillingene, tg STANS *The Monkey Trial* fra 2004.

Befriende uhøytidelig starter en av skuespillerne med å si at de skal prøve å snakke fort, så forestillingen ikke tar for lang tid. Forestillingen handler om en amerikansk rettssak fra 1925 hvor en naturfagslærer var anklaget for å ha undervist elevene i evolusjonsteori. Dette var imot loven fordi all undervisning skulle samsvare med Bibelen. De tre skuespillerne (Robby Cleiren, Tiago

Rodrigues, Frank Vercruyssen) både underholder og opplyser gjennom teksten, som er basert på transkripsjoner fra rettssaken.

«After all, religion has been around a lot longer than Darwinism,» sier en av karakterene, men skuespilleren har et glimt i øyet som viser at han finner replikken like merkelig som publikum. Dette trekantforholdet mellom publikum, karakterer og skuespillere får frem det absurde ved rettssaken, og krydrer den teksttunge dokumentariske formen med humor.

#### Transiteatret-Bergen

Judasevangeliet er utgangspunkt for Transiteatret-Bergens *U-Dub (Versjon #2)*, laget i samarbeid med Dramatikkens Hus og Prosjektprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid. Evangeliet ble funnet i Egypt i 1978, og manuskriptet fra 200-tallet fremstiller Judas Iskariot i et annet lys enn evangeliene fra Det nye testamentet. «Og alle sa de, vi har styrken! Men ingen hadde mot nok, ingen bortsett fra Judas Iskariot!» (*Judasevangeliet*).

Den sceniske dubben drøfter fremstillingen av Judas som en forræder, og kritiserer vår tid for å mangle hans handlingskraft. *U-Dub* ble spilt i bedehuset Ljosheim natt til

søndag med hvite duker og stearinlys. Rommet og tidspunktet skapte en sakral stemning.

Transiteatret spilte også *Highway Hypnosis*, som fletter sammen tre ulike historier knyttet til samme årstall. Tittelen henspiller på et syndrom, først skildret i 1921, hvor en bilfører kan nå en transelignende tilstand gjennom å holde øynene fiksert på et punkt. Sentralt i rommet stod et trafikklys som signaliserte når pianisten skulle få spille Puccinis opera *Turandot*, som ble skrevet i 1921. Samme år utviklet psykoanalytiker Hermann Rorschach en assosiasjonstest for sine pasienter.

Begge forestillingene er i kjent Tore Vagn Lid-stil, med utstrakt bruk av videoprojeksjon, oppløst scene-sal-skilte, ingen tydelige fiksjonelle karakterer, hvitkledde teknikere/musikere. *U-Dub* kommer bedre over enn *Highway Hypnosis*. Sistnevnte manglet en innholdsmessig helhetlig ramme. Skype-samtaler, trafikklysets dramaturgi og pianistens *Turandot* har forrang. De tre historiene blir underkastet et tekstlig narrativ som er like åpent som assosiasjonstesten til Rorschach.

#### Mennesket i naturen

Hverken *Highway Hypnosis* eller *U-Dub* belyser det antropocene, og man skal legge god-

vilja til for å se en tematisk forbindelse i Sogn og Fjordane Teaters *Fugletribunalet* av Agnes Ravatn. Riktignok har det urbane menneskets forhold til naturen vært et gjennomgangsema i Ravatns forfatterskap, men i dramatiseringen, som hadde urpremiere på Det Norske Teatret i 2015, er fokuset på forholdet mellom hovedpersonene.

Alis (Anne E. Kokkinn) har flyktet fra en skandale til et avsidesliggende sted på Vestlandet for å jobbe som hushjelp for Sigurd (Kyrre Eikås Ottersen). Relasjonen som oppstår mellom Alis og Sigurd er i utgangspunktet både erotisk og thrilleraktig, men i Trond Lie sin iscenesettelse virker spillet innøvd og uten pasjon. Jeg ser ikke at skuespillerne lytter og reagerer på det som skjer i øyeblikket. Da begynner man å reagere på trivielle illusjonsbrudd: Kokkin løfter kofferten, men glemmer å spille at den har innhold, Sigurd synes det er rart at Alis ikke fryser, han går i skjorte, hun har på seg ullgenser.

Alle synes stedet er mørkt og mystisk, men det underbygges ikke av rommet. Scenografen (Kari Gravklev) består av store, grå steiner med gresstuster på, og et enkelt, todimensjonalt hus på en plattning. Steinene kunne vært fra en Thorbjørn Egner-dekorasjon,

og huset brukes til å gjemme rekvisitter bak. Selv ikke fuglene, levende etterlignet av Atle Hoff, Anne Guri Tvedt og Stephanie Mowinckel, klarer å koble naturen og de landlige omgivelsene til fortellingen. De kommer trippende inn i scenskiftene – som for å minne oss om hvor handlingen finner sted?

#### Økt bevissthet

«Jeg ville se dypt bakover, men også fremover i tid, og finne ut hva det egentlig er som gjør oss menneskelige. Vi er en veldig unik art, og jeg ville finne roten til alt dette,» sier karakteren Y i programmet *Auka Røynd*. De Utvalgte work-in-progress ble spilt langt inni skogen i et dalsøkk, med en bekk rennende gjennom scenen. Et passende sted for å finne roten til menneskearten. Publikum satt på trestubber og så mose og trær bli fargelagt av pulserende videoprojeksjoner. Det rennende vannet i bekken var på et tidspunkt blodig rødt, som en skogens hovedpulsåre. På den måten smeltet kunstig virkelighet og den fysiske virkeligheten sammen til en mektig utendørsforestilling.

Begrepet auka røynd (engelsk: *augmented reality*) omfatter det å blande inntrykk fra den fysiske virkeligheten med virtuelle data, men kan også oversettes med økt

bevissthet. Og kanskje nettopp auka røynd, økt bevissthet, er festivalens overordnede målsetning. Ikke som teknologisk begrep, men som oppfordring om økt bevissthet om naturen og hvilke konsekvenser vår rovdrift har for jorden. Hos Klokkargarden-gjengen kunne man bestille en samtaletime hos det store boketreet. Det utfordrer, og skaper en bevissthet om, vår vante tilnærming til naturen. Ved å ramme inn utsikten i *Radio Fjellom*, ser vi på landskapet på en annen måte. Det legges til rette for en bevisstgjøring.

At flere av forestillingene ikke nådde opp kunstnerisk, førte til at festivalen ikke innfridde ambisjonene om å være både samfunnsfilosofisk nytenkende og kunstnerisk nyskapende. *The Monkey Trial*, *Solaris Korrigert* (Ane Dahl Torp, Sjur Miljeteig) og *Grønlandsütraen* (Fredrik Høyer) hevet festivalens kunstneriske kvaliteter betraktelig, men alle disse var allerede suksessforestillinger. Helhetsinntrykket av den omfangsrike festivalen, med egen podcast<sup>1</sup>, skrivekurs<sup>2</sup>, symposium, impro for barn med Det Andre Teatret, familiedag og konserter, var likevel svært sympatisk. Det står respekt av engasjementet – men det antropocene lar seg tydeligvis ikke så lett fanges inn og iscenesettes.

# METEOR

## The king is a thing

(Bergen): På Meteor var resirkulering et gjennomgangstema:  
Om Forced Entertainments *Table top Shakespeare* og et par til.



Meteor, BIT Teatergarasjen,  
Basert på 7.–10. oktober 2017

**Billedtekster**  
**s. 100:1** Jerry Killick i *Complete works – Table top Shakespeare* av og med Forced Entertainment.  
Foto: Hugo Glendenning  
**s. 100:2** Cathy Naden i *Complete works – Table top Shakespeare* av og med Forced Entertainment.  
Foto: Hugo Glendenning

*The body is with the king,  
but the king is not with the body.  
The king is a thing –  
(Hamlet, IV, 2)*

Det høres ut som en spøk, men *Complete works – Table top Shakespeare* er en oppsetning av Shakespeares samlede hvor alle roller eller karakterer blir spilt av forbuksvarer og kjøkkenredskap. Scenen er et hvitt enkelt kjøkkenbord, hvor en skuespiller sitter og flytter på tingene.

Forced Entertainment har alltid holdt seg unna klassikere og tradisjonell dramatik, men nå har de gjort et knefall. Om bakgrunnen for prosjektet har regissør Tim Etchells sagt at Shakespeare er så til stede i det engelske språket at det er umulig å slippe unna: *There is nowhere to run, nowhere to hide* – Shakespeare har liksom vært der allerede. Til gjengjeld har de valgt en høyst original måte å gå i dialog med *the* Bard på. Men blant annet fordi de leker med teaterillusjonen på en veldig menneskelig, men intelligent måte har jeg alltid tenkt at det er noe Shakespearesk ved dette kompaniet.

*Table top Shakespeare* kan oppfat-

tes som en videreføring av Forced Entertainments durative forestillinger, som kan vare fra 6 til 24 timer. *And on the Thousandth Night*, som ble vist på Nationaltheatret i forbindelse med tildelingen av Ibsenprisen, besto av mange titalls historier. Som publikummer kunne man komme og gå, fordi man hele tiden kunne hekte seg på. Det var en spillemaskin som gikk og gikk, men som også endret karakter etter hvert som skuespillerne ble slitne og ikke hadde like stor kontroll som i begynnelsen.

I *Table top Shakespeare* var det i prinsippet mulig å få med seg alle de 36 stykkene, som varte mellom 45 og 60 minutter, og som ble vist i serier på fire per hver kveld, over ni dager. Ifølge Etchells brukte de prøvetiden på å lære seg handlingsforløpet og alle navnene, som de gjenforteller uten utgangspunkt i et ferdig manus. De snakker et lettforståelig, nåtidig engelsk, som virker forbløffende elastisk og musikalsk. Det anakronistiske og lettere absurde ved handlingen i stykkene og/eller selve spillesituasjonen, forholder skuespillerne seg til på ulikt vis. Mens både det intime formatet og skjørheten ved selve konstruksjonen, fører til at stillheten i salen ofte er til å ta og føle på.



**Epleskrotter og hårspray**  
Jeg fikk ikke med meg mer enn 10 av de 36 stykkene, som er for få til at jeg kan si om serien på et eller annet tidspunkt ble ensformig. Det skjedde ikke så lenge jeg var der, tvert imot ble forestillingene bare morsommere etter hvert som variasjonsmengden vokste.

Tingene er valgt med omhu, og sier mye om den sosiale statusen til rollefigurene – men også om deres indre tilstand og liv, underlig nok. For å starte på toppen, er Hamlet en flaske balsamico. Eddiken henspiller på den klassiske forestillingen om sammenhengen mellom kroppsvæske og temperament. Melankoli kommer opprinnelig fra det greske *melagkholan*, som betyr svart galle, og når den blir dominerende, fører det til tungsinn og nedtrykthet. Terry O'Connor har valgt en elegant flaske, med en langstrakt hals, og et ensomt lite hode på toppen. Hamlet-flasken gir meg også assosiasjoner til den svarte akademiske høyhalseren, og balsamico er et uttrykk for god smak og sosial distinksjon.

I *Henry IV* blir de stakkerslige og fattige desertørene spilt av halvråtn epleskrotter. Senatorene i *Coriolanus* er hvite plastbegere. Det gjør det mulig å stable dem i høyden og gjøre raske exit'er, som er viktig i stykket. Men de bringer også tanken til romerske togaer. Coriolanus er en pokal, altså et seierstrofé. Men klumpet og storvokst. Flere av objektene i de forskjellige oppsetningene er flasker eller beholdere, ofte med eksplosivt innhold. En krenket hårspray er illevarslende. En *Dove*-flaske som brenner inne med sin forelskelse hjelpeløst feminin. Men Rosalind blir til Ganymed når *Dove*-flasken stilles på hodet.

I *Antony and Cleopatra* blir Cleopatra spilt av en konfektskål i plett. Den er tom, og kan bringe tanken til at «nothing» var et slangord for kvinnens kjønnsorgan på Shakespeares tid. Men i Kathy Nadenes versjon er

den kitschy skålen allikevel mye mer attraktiv enn Octavia, Antonys ektevidde hustru, her i form av en dåse (sic!) Johnson's Baby Powder. Mer enn mange oppsetninger med stort ensemble, lykkes Forced Entertainment altså på sin skrudd måte i å vise at selv de minste rollene til Shakespeare er individualisert.

Ved å unngå originalteksten og replikkene, utfordrer Forced Entertainment oppfatningen om at det er språket som gjør Shakespeare til Shakespeare. I et intervju her i tidsskriftet (2-3 2016) sa Tim Etchells at de hadde gått løs på stykkene med samme motivasjon som når man tar ut motoren av en bil og legger alle delene på bakken for å undersøke hvordan den fungerer. Men noe av det fascinerende og rørende, var at oppsetningene fikk fram det rare samspillet mellom at karakterene både driver handlingen, og selv blir drevet eller spilt på: Totus mundus agit historionem.

Skuespillerne (Robin Arthur, Jerry Killick, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor og Richard Lowdon) har forskjellig stil, men avslører aldri helt hva de tenker om historiene. Og kanskje det at man lurer på hva som foregår i hodet på dem, smitter av på blikket vi har på gjenstandene. Skuespillernes blanding av alvor og ironi er som en slags maske, en hemmelighetsfullhet som vi overfører på tingene. Å sette ting i en ny og uventet sammenheng, fører gjerne til en form for underliggjøringseffekt, som i montasjer og surrealistisk kunst og teater. Noe som i *Table Top Shakespeare* også innebærer en omkalfatring av det høye og lave, som kan oppfattes som en erten protest eller kritikk av hvordan Shakespeare har blitt kidnappet av high brow-kulturen.

**Forbruk og resirkulert teaterhistorie**  
Ingvild Holms *PLAST-iik* handler også om forbuksvarer og resirkulering. De viktigste rekvisittene er blå plastposer, som hun har

spart fra to års husholdning. Dette blåfjellet befinner seg midt på scenen, og hun inni, mens hun leser en lang liste over hvilke varer, produsenter og opprinnelsesland all plastemballasjen er fra. Som andre kildesortere har jeg spurt meg om det vi driver med egentlig er en avledningsmanøver fra det faktum at vi produserer mer søppel enn noen sinne. I andre del blir de blå plastikkposene resirkulert som boblejakke og boblehatt, å la hårtørkere i frisørsalonger på 1950-tallet. Det tidligere Baktruppen-medlemmet setter også kunstnerrollen under lupen, ved å iscenesette seg som en starlett og wanna-be stand-up-artist. Det er en sjanger hun (les: karakteren) ikke behersker. Men den selvironiske fremstillingen av en marginalisert kunstners forsøk på å bli tatt inn i varmen, oppfatter jeg som en variasjon over temaet resignasjon eller latskap.

Jeg så forestillingen i Oslo, hvor den var lagt til Chat Noir, som det i dag kanskje ikke er så mange som vet at startet som en kunstnerisk kabaretszene på Bokken Lassons tid. Det tilførte den enda et lag, ved at Holm gjenbrukte dekorasjonen fra Chat Noir-suksessen *Kollaps i kulissene* (!). Gjenbruk og resirkulert teaterhistorie gikk igjen i flere forestillinger de dagene jeg tilbragte på Meteor. I Spreafico Eckbos *Vive la Phrance!* undersøkte de forholdet mellom sal og scene, publikum og skuespillere, gjennom ulike teaterhistoriske modeller. På slutten måtte man stemme på hvem som skulle sendes ut, i det som var en slags rekonstruksjon av Christof Schlingensiefs *Ausländer raus*-aksjon i sentrum av Wien (2000), som på sin side resirkulerte realityserien *Big Brother*. Helt til slutt måtte alle publikummere holde opp ku-tegningene våre (som vi hadde laget underveist). Vi ble dermed iscenesatt som kuene i en performance av Baktruppen, hvor de spilte for en flokk kuer ute på jorden. Kuer er tenksomme, men publikum noen naut!



(Bergen): Meteor 2017 presenterte et bredt utsnitt av samtidig scenekunst, men med overraskende store sprik i kvalitetsnivået på forestillingene.

## Sprikende Meteor



**Meteor 2017**  
19. – 28. oktober

**Billetekster**  
s. 101 *Aurora* av Alessandro Sciarroni.  
Foto: Alessandro Sciarroni  
s. 102 *Oblivion* av og med Sarah Vanhee.  
Foto: Phile Deprez  
s. 103 *PLAST-iik* av og med Ingvild Holm.  
s. 104 *White Beauty* av Mellanmjölk Productions.  
Foto: Mellanmjölk

Da BiT Teatergarasjen annonserte i mai 2017 at Forced Entertainments *Complete Works* – *Table Top Shakespeare* skulle gjeste årets Meteorfestival, skapte det store forventninger til det resterende programmet. I seg selv var *Table Top Shakespeare* en egen festival. Og selv om *Aurora* av Alessandro Sciarroni var den offisielle åpningsforestillingen, var det Forced Entertainment som startet festivalen med *Taming of the Shrew*.

Tross uforglemmelige forestillinger på programmet ble festivalen i sin helhet likevel preget av stor variasjon i kunstnerisk kvalitet. Et godt eksempel på forestillinger som ikke helt klarte å utføre ideene sine tilstrekkelig var *Private: Wear a mask when you talk to me* av Alexandra Bachzetsis. Her hadde Bachzetsis til hensikt å vise mann- og kvinnebevegelser som sirkulerer i popkulturen. Per-

formancen bestod av å etterligne disse bevegelsene – det tillært feminine og maskuline – i forskjellige kostymer, men uten å helt nå frem med et tydelig budskap.

I *Fønix 4* satt Finn Iunker og sportskommentator Atle Grønn og snakket om en sjakkspillkamp som skal ha blitt spilt av Bertolt Brecht og Walter Benjamin i 1934. Bak-erst på scenen satt statister fra Bergen og spilte sjakk. Samtalen dreide seg om de tolv første trekkene i spillet – i tillegg til innslag av faktaopplystninger om Brecht, Samuel Beck-ett og ulike sjakktrekk. På et lerret kunne man i takt med Iunker og Grønn følge med på spillet, som minnet om en direktesendt sjakk-kamp. *Verfremdungseffekten* ble realisert gjennom Iunkers høylydte utbrudd: «une fois» og «deux/trois fois». Da pauset samtalen, og scenebildet gikk over i å vise et tablå.



For å avslutte forestillingen måtte Iunker eksplisitt si at det var slutt. *Fønixs 4* fremstod med dette som en uferdig forestilling, men hadde til gjengjeld sjarm og kommuniserte godt med sitt publikum underveis.

Meteor 2017 hadde et faglig seminar om Gertrud Steins begrep *landskapsdramaturgi*, over to dager, som holdt svært høyt nivå. Her kom ulike betydninger av begrepet godt frem gjennom innleggene til Elinor Fuchs, Una Chaudri, Laura Schultz, Annelis Kuhlman, John Keefe, Knut Ove Arntzen, Tormod Carlsen og Gulli Sekse. Styrken lå nettopp i de ulike perspektivene, som dels oppstod som en naturlig konsekvens av å ha et panel med deltakere fra Skandinavia, Storbritannia og USA.

#### Solid start på festivalen

*Aurora* av Alessandro Sciarroni var like vakker som den var befriende uhøytidelig. Den iscenesatte ballspillkampdansens følgende spilleregler for publikum; vær stille når ballen er i bevegelse, og; ikke ta på ballen hvis den kommer utenfor banen. Hver dommer tilkalte en spiller etter tur ved å knipse. Hver enkelt lagspiller orienterte seg etter lyden og stilte seg på en rekke. En saktegående sekvens, som minnet om ballsportens rituelle handlinger der spillerne håndhilser på hverandre før og etter kampen. Forskjellen

var at de ble ledsaget i blinde av dommerne. Gjenkjennelig, men likevel som en finurlig koreografi til blåseensemblemusikk, som ble til kampens nasjonalsang da samme sekvens gjentok seg etter kampen. På scenen, eller rettere sagt banen, spilte seks profesjonelle idrettsutøvere som enten er helt blinde eller sterkt svaksynte. Noe man kunne bli opplyst om i dokumentarfilmen *Aurora, a creative process* på Cinemateket i Bergen, som viste den kunstneriske prosessen.

Etter at kampen hadde pågått en stund, og begge lag hadde scoret et par mål hver, ble lyset slukket. I mørket kunne man høre kampen gå som før – og erkjenne at synet bedrar; man glemte at spillerne ikke kunne se inntil lyset forsvant. Med minuttene i mørket fikk også publikum et innblikk i hva spillerne så: Ingenting. Et mørke de overvant med presisjon og elegante pasninger. Utøverne orienterte seg etter lyden av ballen, noe som ble tydeligere da lyden av kampen forble den samme i mørket. Når lyset kom på igjen, ble etterhvert bakgrunnsmusikken så høy at den overdøvet lyden av ballen. Da begynte spillerne å slite. En forsøkte forgieves å blokkere ballen fra å komme i mål, en annen satt i startposisjon uvitende om at dommeren hadde blåst kampen i gang med fløyten. Desperasjonen som oppstod i forsøket på å

spille uten den sansen de var mest avhengig av var trist å være vitne til. Musikken var så høy at det kaotiske scenarioet som utspilte seg på banen kunne minne om en scene fra en sportsfilm, der protagonisten forgieves prøver å redde kampen, og der vi ser dommerne skrike, uten å høre hva de sier, til emosjonell musikk. I denne sekvensen foregikk kampen for meg i slow motion. *Aurora* var en av de uforglemmelige forestillingene på festivalen, som spilte på de performative aspektene i goalball, og som skrudde opp forventningene til resten av festivalprogrammet.

#### Sammenlignbar plast-tematikk

I *Oblivion* av Sarah Vanhee var resirkulering tema. Alt søppelet Vanhee hadde produsert og tatt vare på i løpet av et år ble vist frem på scenegulvet. Fysisk avfall, virtuelt søppel, søppelpost, og selv intime tanker omkring hennes avføringsrutiner ble en del av performanceforløpet. Vanhee hadde pappesker markert med dato stablet inntil en vegg. Vanhee brukte over to timer på å legge pappeskenes innhold på gulvet i USF Røkeriet. Hver eneste gjenstand Vanhee la på gulvet (teposer, yoghurtbeger, smårusk, sugerør, plastikk, poser, og enda mer plastikk – for å nevne noe), la hun fra seg med omtanke. Pertentlig og forsiktig. Den første halvtimen ble en utholdenhetsprøve for



publikum, ettersom Vanhee la frem hver gjenstand i saktegående tempo. Som et avbrekk, inkorporerte Vanhee lydklipp, monolog og musikk. Noe som skapte en dynamisk variasjon, mens hun fortsatte å tømme pappeskenes, én etter én, i samme tempo.

Før Vanhee brøt stillheten, var det som om søppellandskapet som sakte vokste frem lignet Norgeskartet. Omfanget av plastemballasje og søppel som Vanhee produserte i løpet av et år, ga rom for ettertanke omkring ens egen plast-forurensing. Søppellandskapet som til slutt fylte hele gulvet helt ble en fysisk påminnelse om at dette bare var toppen av isfjellet. Særlig da Vanhee fortalte at hun angret på at hun i flere måneder i løpet av sitt arbeid med *Oblivion* hadde kildesortert både glass og hermetikkbokser, som burde hatt en plass på scenegulvet.

*PLAST-iiik!* av Ingvild Holm hadde en lignende plast-tematikk. På visningsrommet i Hordaland Kunstsenter lå det blå søppelposer som inneholdt plastemballasje av Holms private forbruk gjennom to år. Poseene lå i en haug midt på gulvet, markert med ukenumre. Plastforbrukproblematikken ble adressert på forskjellige, men gjensidig berørende måter i Vanhees og Holms forestillinger. Da lyden av det som minnet om en hval gradvis ble sterkere, oppstod en klar assosiasjon

til den syke gåsenebbhvalen som ble funnet utenfor Sotra i januar i fjor, med magen full av plast. Da Holm leste opp de ulike varene som var pakket i plast (selv plastemballasjen som dekker Shakespearetidsskriftet ble nevnt!) kunne man høre gåsenebbhvalens skrik eskalere. Effekten ble forsterket som følge av å ha sett *Oblivion* – for Vanhees utenlandske og fremmede produkter ble i mitt hode nå erstattet med kjente norske produkter. Forskjellen var at man i *Oblivion* fikk se plastikken, mens man i *PLAST-iiik!* fikk høre Holms beskrivelser. Det var likevel som om plastemballasjene Holm beskrev ble lagt framfor meg på gulvet, slik som Vanhee gjorde i sin performance. Kommentaren «Alt plastifiseres, også livet» – i forbindelse med fugler som dør av at magen er full av plast – fikk meg til å tenke på Chris Jordans kjente fotografier av døde albatrosser med magen full av plastsøppel. *PLAST-iiik!* spilte på det som blir holdt utenfor av blikkets rekkevidde, og hva som ble eller ikke ble sagt, der ens evne til å skape romlige, mentale bilder ble vektlagt i de nedtonede sekvensene. Mens *Oblivion* tvang oss til å se det vi ellers glemmer at vi (for)kaster.

#### Folkemordets traumatiske etterspill

I *Unwanted* fikk vi historien om etterspillet av Rwanda-folkemordet. Det fins ca. fem tusen

personer som ikke vet hvem deres biologiske fedre er, men de vet at de var voldtektsmenn. Som en del av krigsstrategien ble tutsikvinner som overlevde folkemordet gjengvoldtatt av AIDS-positive menn. Resultatet ble en uønsket generasjon barn, samt AIDS-smittede mødre. Via høyttalerene kunne vi høre tutsikvinner fortelle om overgrepene de ble utsatt for på kinyarwanda. Skuespiller Dorothee Munyenza oversatte til engelsk. Det var sterkt å lytte til beskrivelsene av voldtektene, og forsøkene på å skade fosteret under svangerskapet, i håp om spontanabort, og skammen over å hate sitt eget barn. Som resultat er det mange av mødrene som har forsømt sine barn. For dem er barnet en påminnelse om overgrepene de ble utsatt for sommeren 1994. Munyaneza fremla også de uønskede versjon av historien, i form av sanger og monologer. Her kom det fram at de både aksepterer mødrenes svik gjennom å forsømme dem, og at de lever med en lengsel etter å bli elsket, og en lengsel etter å ha en far. «Are you my daddy?», spurte Munyaneza de mannlige publikummerne gjentatte ganger.

Munyaneza hadde et kompromissløst uttrykk på scenen. Hun snakket, danset og sang med en voldsom kraft, som uttrykte sinne og fortvilelse. Hennes sterke tilstedeværelse fikk en kontrast i hennes medsanger og medspiller, Holland Andrews, som had-



de et mer varsomt uttrykk. Andrews trakk en parallell til Syria i siste sangsekvens, nærmest i en bisetning. Krigen i Syria har mange likhetstrekk til Rwanda, hvis man ser bort ifra at omverden i større grad får innsyn i grusomme krigshandlinger som følge av bilder og videoer på sosiale medier enn man gjorde fra Rwanda i 1994.

«Hvor var du 6. april 1994?» – spurte Munyaneza oss i *Samedi Détente* på Meteor 2015 – en deskriptiv forestilling om folkemordet i Rwanda. Den gangen fremla Munyaneza hva som skjedde denne dagen fra hennes perspektiv. *Unwanted* er en tematisk oppfølger av *Samedi Détente*, hvor to generasjoners psykologiske ettervirkninger av folkemordet stod i fokus. Rwanda-folkemordet ser ut til å være et tema Munyaneza ikke klarer å gi slipp på – forståelig nok. Vi forholder oss nok for naivt til denne historien. Rwanda-folkemordet som skjedde i 1994 hører ikke historien til – men det er en samtidshistorie som preger livene til de menneskene Munyaneza låner en stemme. På scenen stod en høy og smal installasjon med det som lignet en mann malt på. Nederst på installasjonen stod det «No apology» spraymalt på en plakat. Da Munyaneza rev av det øverste laget av plakaten stod det fortsatt «No apology». For det finnes ingen unnskyldning for grusomme krigshandlinger.

**Ufortjent dårlig avslutning**

Sluttforestillingen *White Beauty* av Mellanmjölk Productions skulle utforske skandinavisk ekstremisme. Publikum fikk servert melk ved ankomst, og ble deretter dratt inn i ulike aktiviteter som krevde publikumsdeltagelse. Man danset med aktørene på scenen, holdt hender med den som satt ved siden av seg, og sang med på kjente viser. Skuespillerne var fra Finland, Sverige og Norge. Skandinavia stod i fokus. Særlig symbolisert ved det grønne tepet på gulvet, som var formet som Skandinavia-kartet. Publikum satt i ring, nær scenen. Første akt var uskyldig, nærmest nasjonalromantisk. Deretter skulle vi få kjenne på det motsatte – det «farlige» vendepunktet. Deretter begynte hver enkelt skuespiller å dele sine «party-triks». Én viste «hamburgeren», og legge penisen sin mellom testiklene. En annen forsøkte å urinere over ett brett med glass, en tredje forsøkte å spy ved å stikke fingeren sin i halsen.

Etter å ha danset i ring til utmattelse, delte skuespillerne seg i par. I hvert par var én den dominerende, i sadomasochistisk stil. De to mannlige skuespillerne adlød hver sin kvinnelige skuespillers kommandoer, og utførte forskjellige oppgaver av seksuell karakter, nakne. Mot slutten ble seksuelle overgrep imitert. Mot sin vilje måtte en kvinne-

lig skuespiller kle av seg, men nektet å ta av seg trusen. Foruten den som ga ordre, måtte resten av skuespillerne forsøke å tvinge sin motvillige skuespiller av med trusen. Mens dette foregikk, fikk vi plutselig beskjed om at forestillingen var ferdig. Det som i starten var en fullsatt sal, var nå halvtom. Mange hadde valgt å gå, og det med god grunn.

Andre halvdel av forestillingen virket som en forhastet beslutning. *In yer face*-forsøket var hverken originalt eller godt nok gjennomført. Dessuten var det krevende for de unge skuespillerne. Noe jeg tror de undervurderte. *White Beauty* mistet den røde tråden. Med tanke på at første akt hadde fokus på melk, ikke minst i tittelen, savnet jeg en tydeligere kobling til høyreekstremisme og rasisme. Eksempelvis finnes det ulovlige nettbutikker som selger hvite kvinners brystmelk for å holde den hvite rasen ren og vakker. Det var mange retninger denne forestillingen kunne tatt, som kunne ha reflektert rundt ekstremismen som preger samtiden vår. Utfra det som stod beskrevet i programmet, var det også kompaniets intensjon, men budskapet kom ikke godt nok frem. Dessverre var det forestillingens dårlige kvalitet som stjal fokus. Det vippet en festival som allerede opplevdes varierende, over i en ufortjent dårlig avslutning.

Snelle Hall:  
**21 pomographies**  
s. 106–107

Hans-Georg Kohler:  
**Selbstbeziehung**  
s. 108–109

Ken Runar Hanssen:  
**The Secret Theatre**  
s. 110

Goro Tronsmo:  
**By Heart**  
s. 112

Svante Aulis Löwenborg:  
**Shame**  
s. 113

Svante Aulis Löwenborg:  
**Spørrespillet**  
s. 114

Birgitta Haglund:  
**Desperado**  
s. 116

Lars Harald Maagerø:  
**Hamlet**  
s. 117

Ilene Sørbø:  
**Nashornet, Neshornet, Kva nashornet såg**  
s. 118–119

# FORESTILLINGER

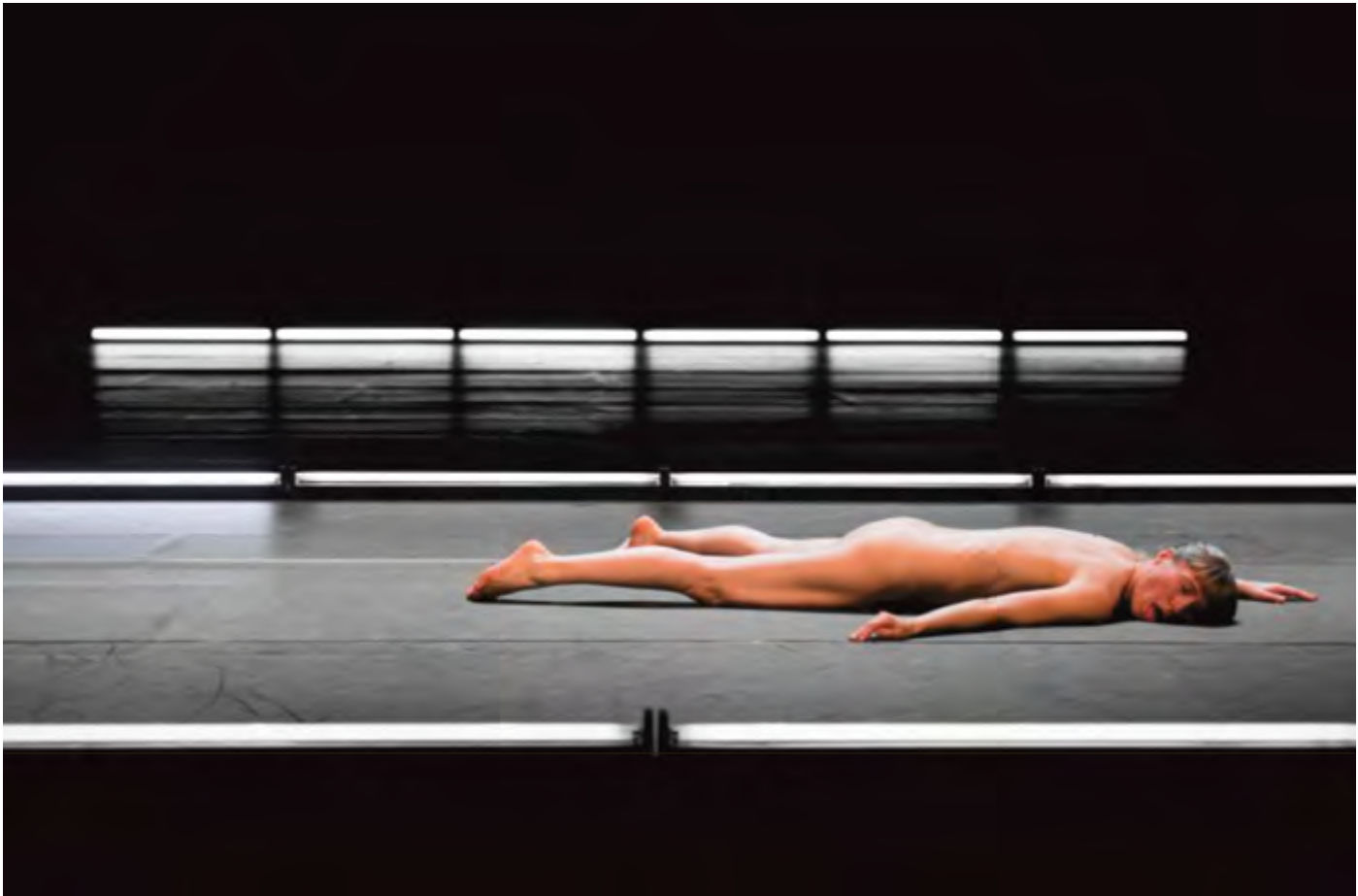
**Pornografi som et mulighetsrom**

Porno, seksualitet, maktmisbruk, overskridelse, erotikk, fantasi. Hvilken rolle har seksualitet og nakenhet i offentligheten, og i en kunstkontekst? Dette har opptatt den danske danseren og koreografen Mette Ingvartsen gjennom en rekke verk. Denne sesongen ble blant annet soloen *21 pornographies* vist på BIT Teatergarasjen og Black Box Teater.

Av Snelle Hall



Mette Ingvartsen i *21 pornographies*, konsept og koreografi: Mette Ingvartsen, Black Box teater 2018. Foto: Marc Damage



Mette Ingvartsen i *21 pornographies*, konsept og koreografi: Mette Ingvartsen, Black Box teater 2018. Foto: Marc Damage

**21 pornographies**  
Konsept, koreografi og performance: Mette Ingvartsen  
Lys: MinnaTiikkainen  
Lyddesign: Peter Lenaerts  
Rom: Mette Ingvartsen og MinnaTiikkainen  
Dramaturgi: Bojana Cvejic  
Koreografiassistent: Dolores Hulan  
Produsert av: Mette Ingvartsen/  
Great Investment  
Black Box teater,  
Store scene 15. februar 2018

Coproduksjon: Volksbühne Berlin, PACT Zollverein, Kaaitheater, Kunstencentrum BUDA, Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Dansehallerne, BIT Teatergarasjen, Julidans, CCN2-Centre chorégraphique national de Grenoble  
Med støtte fra: Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National, Musée de la Danse/Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, Kunstenwerkplaats Pianofabriek  
Støttet av: The Flemish Authorities, The Flemish Community Commission (BGC), The Danish Arts Council.

Scenerommet er stringent med få virkemidler. Sort inndekning, gulvet inndelt i rader adskilt av rampelys. Fraværet av kropp i scenerommet blir påtakelig i det Ingvartsens stemme når oss gjennom høytalerne, selv om hun sitter i amfiet. Gjennom korte fortellinger tas vi med til et slott der overskridende seksualitet, maktmisbruk, vold og dekadanse utfolder seg. Ingvartsen videreformidler nøkternt beskrivelser av grov utnyttelse og nedlatende seksuelle handlinger iscenesatt av maktpersoner; en greve, en biskop, en dommer og en bankmann. Det tomme scenerommet koblet med fortellingene aktiverer forestillingsevnen, men det kjølig distanserte i uttrykket, opplevelsen av kontroll og kanskje makt, manifesteres når Ingvartsen etter hvert går ut på scenen. Sorte dressbukser og hvit skjorte – hæler, men ikke for høye. Ingvartsen nærmer seg pornografien med en forelesers saklighet.

**Marquis de Sade**

Interessen for seksualitetens plass i kunsthistorien har ført Ingvartsen til Marquis de Sade (1740–1814) – myteomspunnet fransk aristokrat, forfatter og revolusjonær som krysser filosofi- og kunsthistorien. For de fleste er han mest kjent for sin seksuelt overskridende

og voldelige livsførsel, med tilhørende forfatterskap, som resulterte i at han levde store deler av sitt liv i fengsel. Senere har han fungert som inspirasjon for en rekke kunstnere. Surrealistene så på ham som et frihetsideal, Susan Sontag som et eksempel på kunst som utfordret sensuren. Hennes analyse av pornografi er i følge BIT Teatergarasjens programtekst Ingvartsens inspirasjon for *21 pornographies*. I essayet *The Pornographic Imagination*, betoner Sontag pornografien som kilde til erfaring med overdrivelser og tabuer, samtidig som hun sjangermessig plasserer pornografien i komedien. Som konsept skinner dette gjennom i forestillingen ved at Ingvartsen åpner for forestillings-evnen, men overlater stillingstagningen til publikum – samtidig som hun betoner det absurde i en del av scenene.

Jeg oppfatter det som om Ingvartsen gjenforteller deler av Pasolinis film *Salò or The 120 Days of Sodom* fra 1975, som tar utgangspunkt i de Sades bok med samme tittel – men jeg kjenner ikke originalteksten og har aldri kommet meg gjennom hele filmen grunnet den gjennomgående sadismen (et ord med utspring i de Sade). Tidlig i forestillingen fjerner Ingvartsen klærne i en smått ironisk strippedans. Kun et par sorte sokker beholder hun på

som for å understreke nakenheten som et kostyme. Koblet med fortellingene og tematikken aktualiserer den nakne kroppen forholdet mellom tegn og virkelighet og mellom subjekt og objekt. Hvem eier (denne) kroppen? En diskusjon som forøvrig også er dansekunstens egen.

**Publikumsaktivering, refleksjon og persepsjon**  
Forestillingen har lite å gjøre med pornografi i vanlig forstand. Til tross for både nakenhet og framvisning av kjønnet, forholder ikke forestillingen seg direkte til sex og vi blir heller ikke forført inn i en medrivende dramaturgi. Ingvartsen veksler i stedet mellom ulike strategier for å aktivere publikum. Tekstlige beskrivelser og fysiske handlinger og danser tar tak i forestillingsevnen, det distanserte i uttrykket inviterer til refleksjon, og enkle men tydelige virkemidler intensiverer persepsjonen og tilstedeværelsen. En Ferrero Rocher-konfekt er lagt til hver av oss bak venstre stolben, men etterfulgt av fortellinger der avføring spises med skje, er det en sjokoladebit med bismak. Gullinnpakningen peker samtidig forover til en fortelling som gjennom tekst og handlinger beskriver en filmscene med en sjokoladedryppende danser plassert i en grotte med gullvegger. Jeg tror nesten

på at jeg har sett den. Ingvartsen mimer og forteller en nekrofilscene, slik at jeg skvetter når liket nesten faller ned av benken – til tross for at både benk, og heldigvis også lik, mangler på scenen. På et tidspunkt tisser Ingvartsen på scenegulvet for å så å legge hånden i dammen og stryke seg over ansiktet med urin. Med et lysstoffrør scanner Ingvartsen sin egen kropp for rett etterpå å plassere det som om det penetrerer henne bakfra. Scenene er mange og mellom enkelte av dem, brukes filmregissørens standarduttrykk «cut», både som del av den narrative strukturen, men også som en metakommentar til forestillingens egen dramaturgi.

Transformerende scenebilder drar meg inn i rommet med en følelse av at dette ikke er noe jeg *ser* på. Istedet berører jeg de med blikket og avstanden opphører. Her spiller lysdesigner MinnaTiikkainen en vesentlig rolle med sitt stramme og konfronterende lys og rom. I sluttscenen spinner Ingvartsen rundt og rundt med en sort hette på hodet og lysstoffrøret som et åk over skuldrene, spinner og spinner til et stadig mer intenst blinkende lys og et eskalerende volum på rockemusikken som følger scenen. Intensiteten er påtrengende – som en reaktor som kanskje går i lufta.

**Seksualiteten i samfunnet**  
Det er ikke seksualiteten i *seg selv* som er Ingvartsens tema. I stedet undersøker hun gjennom ulike formater og uttrykk hvordan den direkte gjennomstrømmer deler av vår sosiale og politiske sfære. Nyttelse og begjær har i vår tid blitt totalt kapitalisert og en digital hverdag bidrar til en uvirkelighet også i forhold til det seksuelle, med en konstant utveksling mellom privatsfæren og offentligheten der grensene er mer diffuse enn noen gang. Det er blant annet her Ingvartsens *21 pornographies* åpner et rom for en alternativ refleksjon. Hun løfter de mørkere sidene av seksualiteten ut av skjermvirkeligheten og tilbyr en mulighet til å forholde oss til dette sammen – i en offentlighet, i teatret. Black Box Teater bruker begrepet «spekulativ koreografi» om forestillingen, kanskje forstått som en koreografi som aner konturene av en virkelighet vi ennå ikke kjenner, men som vi tvinges til å forholde oss til? *21 pornographies* går til det ubehagelige, brutale og grusomme – den skiller ikke eksplisitt mellom vold og seksualitet og fremstiller pornografi som et uttrykk for vold og smerte, men også for nytelse. Viktigheten av å ha en offentlig samtale knyttet til sammenhengene mellom makt, seksualitet og vold har ikke minst blitt tydelig det siste året gjennom

#metoo-kampanjen og Trumps presidentskap. Skal vi lykkes i å snu på etablerte maktforhold, eller komme ut av de undertrykkende, må vi se hele bildet og her spiller både kunst- og filosofien en rolle. Å finne alternativer til skjermen som kilde til seksuelle eller pornografiske bilder og forestillinger, kan bidra til endring. Refleksjon kan bidra til endring. Den franske filosofen Michel Foucault (1926–84) så for eksempel på seksualiteten som et sted der makt og kunnskap møttes i en tett forbindelse. Og gjennom sitt begrep biopolitikk diskuterte han en politisering av selve livet, som også Ingvartsen tidligere har referert til.

**Mulighetsrommet**  
Ingvartsen har påtatt seg å bidra til å løfte refleksjonen og samtalen rundt seksualitet, også den mørke siden av den, ut av privatsfæren og inn i offentligheten, også for å vise at samfunnsstrukturer også rammer oss der. *21 pornographies* tilhører Ingvartsens pågående kunstnerisk forskning knyttet til seksualitet, samlet i serien «The Red Pieces». Denne sesongen har også forestillingen *To come – extended* (se kritikk av Lisa Nøttseter på [shakespearetidsskrift.no](https://shakespearetidsskrift.no)) blitt vist på Dansens Hus. Forestillingen, med et ensemble på hele femten dansere, ble utviklet parallelt med

soloen *21 pornographies*, men undersøker seksualiteten som et sted for eksperimentering og livsglede. Tidligere innganger har involvert nytelse i *7 pleasures* (2015), og en undersøkelse av hvordan sexualitet og nakenhet manifesterte seg i performance art på 60-tallet i *69 positions* (2014). Alle forestillingene er frittstående verk, men kompleksiteten, dybden og omfanget av Ingvartsens prosjekt trer tydeligere fram når verkene ses i sammenheng. Med til serien hører også seminarene *The Permeable Stage* som inkluderer både scenekunst, film og foredrag av flere kunstnere og teoretikere. «The Red Pieces» er et godt eksempel på relevant kunstnerisk forskning – også utenfor rammen av institusjonell kunstutdanning. Serien fremstår som en kraftanstrengelse i å synliggjøre hvordan forholdet mellom makt og seksualitet, også pornografi, er vevet inn i samtidens sosiale og politiske regimer. Ingvartsens kunstneriske refleksjonsrom og estetiske erfaringer er relevante å oppsøke nå som diskusjonen om forholdet mellom makt og seksualitet har eksplodert i samfunnsdebatten. For å se kompleksiteten og kanskje finne innganger til hvordan vi går videre.

## «I am the unperfect I»

(Berlin): Peter Handkes *Selbstbeziehung* (Selvbekjennelse) iscenesatt som et personlig skriftemål om skyld, angst og skam.

Av Hans-Georg Kohler



Stefanie Reinsberger i *Selbstbeziehung*. Regi: Dusan David Parizek. Volkstheater Wien/ Berliner Ensemble 2017. Foto: Ulrike Rindermann

**Selbstbeziehung**  
Tekst: Peter Handke  
Regi: Dusan David Parizek  
Volkstheater Wien  
Berliner Ensemble, Kleines Haus,  
10. oktober 2017

Peter Handkes karriere som sceneskribent begynte for femti år siden med det kjente eksperimentelle stykket *Publikumsbeschimpfung* (Publikumsanklage). Dets diametrale motstykke *Selbstbeziehung* (Selvbekjennelse) som er skrevet på samme tid (1965/66) ble nylig overført fra Volkstheater i Wien til Kleines Haus ved Berliner Ensemble. I motsetning til det førstnevnte stykket blir publikum i *Selbstbeziehung* ikke anklaget, men tvert imot opphøyet til høyeste representative domstol eller som selveste Vårherre: Fra scenen skrifies det direkte til publikum. Tilskuerne representerer lovene, uansett hvor de måtte komme fra: Fra stater, religioner, partier, lovgivende myndigheter, departementer eller fra diverse private hold. Det er snakk om naturvitenskaplige lover, uskrevene livslover, postulat, grunnregler, etiketter, grunnsetninger, allmenne meninger og formler, ifølge den tidligere jusstudenten Peter Handke. Til sammen danner de en tykk katalog av foreskrevne regler som det tilsynelatende er uunngåelig ikke å forbyrte seg imot. Etter mottoet «den som lever , forstyrrer» fremviser teksten hvilke feil man kan begå i løpet av livet. Handke utfordrer den åndelig/sjelelige kanonen i den klassiske dannelsesromanen: Stykets skyldbekjennelser drives fra skanse til skanse, mindre i form av en kontinuerlig psykologisk rekkefølge enn som en språkkritisk eksorsisme og sprakende oppramsing. Den tekstfremførende møter seg selv i døra gjennom en rekke sosialt be-

tingede skyldkomplekser og etsende synd- og botsbebreidelser. Der Peter Handke i stykket generaliserer nettopp for å unngå «selvpålagt» og personlig skyldtilskrivelse gjør regissør Dusan David Parizek og skuespiller Stefanie Reinsberger det stikk motsatte: De undersøker enkelte selvbekreidelser ved å belyse egne barndomsminner og ved å gjøre det allmengyldige til et personlig skyldspørsmål. Som følge av Handkes spørsmål «hvilke teaterlover har jeg forbrutt meg mot?» oppstår det et skriftemål om selve livet. Samtidig fremstår oppførelsen som et skriftemål om teateret i seg selv.

### Barndom og oppvekst

Regissør Parizek viser på avslørende komisk og spissfindig vis hvordan vi mennesker presses inn i en statsvangstrøye. Individet deformeres gjennom sosiale lover og samfunnets kontrollerende overformynderi. Hva skjer egentlig med oss når vi fødes inn i denne verden? Hvordan sosialiseres vi, lærer språk, blir kjent med ordenssystemet, tilegner oss mellommenneskelige omgangsformer, blir til et velfungerende samfunnsmedlem? Hva slags prosesser foregår når et lite barn langsomt utvikles til et voksent menneske?

Til å begynne med er det halvmørkt i teaterrommet, vi ser en lang, hvit rektangulær dansematte med langsiden mot publikum som brettes vertikalt opp til en vegg i enden av flaten. Kvinnen som står på det hvite gulvet (Stefanie Reinsberger) kler av seg, hun spiller solo i den drøye timen forestillingen varer. Brystene vises nakne, bare den svarte trusen er på, hun legger seg med ryggen mot publikum helt innerst og lengst fra tilskuerne. Scenen symboliserer et liggende foster, hun

sier forsiktig, men tydelig «ich bin gezeugt worden» (jeg har blitt unnfanget). En blå skygge kastes mot veggen – en rektangulær begrensning bestående av fire projektorer som peker mot bakveggen definerer teaterrommet. Vi er vitne til kvinnens motvillige selvrefleksjon som ufødt foster i mors mage. Barnefotografier av henne projiseres diffust mot den hvite veggen, grammatikalske ordspill om det ufullkomne jeget blir fremsagt av skuespillerinnen: «Jeg har lært at jeg skal noe, at jeg skal bli til noe, at jeg har blitt sosialisert , jeg har blitt oppmerksom på min egen kjønnsdrift, jeg er ansvarlig for min egen historie, jeg har observert verden». Hun spenner kroppen i en bue oppover i maksimalt spenn og fortsetter. «jeg har lært å kontrollere min egen kropp, jeg har blitt myndig, jeg kan utføre handlinger, jeg kan inngå avtaler, jeg kan fritt bestemme min siste vilje (...) Fra et tidspunkt av har jeg fått lov til å synde, fra et annet tidspunkt av har jeg blitt ansvarlig for mine egne handlinger, jeg har blitt pålagt å skrifte, jeg har blitt pålagt å registrere meg i folkeregisteret».

Reinsberger sjonglerer med ordspill, ordkløveri, fortryller med sprudlende ordlek. Den akselererende ordkavalkaden går over i sang, hun synger med høyere og nesten skrikende stemme. Flere variasjoner av det tyske ordet «Gegenstand» (ting) varieres i ulike sammenhenger slik at begrepet til slutt fremstår som absurd. Språket lever sitt abstrakte sceneliv og fremstår nesten fysisk tredimensjonalt. Reinsberger tar på seg trøya. Hun skremmes av sin egen skygge, intonerer med innlevelse og patos, blir etter hvert klar over at hun selv er noe fremmed i møte med seg selv: En person i en kropp, en sjel, ett menneske som

gjenkjenner seg selv i sin egen mørke skygge, gjenkjenner seg selv som fysisk materie med stor indre tvil.

### Angst

Stykket handler i bunn og grunn om angst, sosial angst, redsel for samfunnets endeløse krav og kontrollmekanismer i møte med enkeltmennesket. For å forstå oppførelsen i norsk sammenheng må det tas med at Østerrike og Tyskland fremdeles er sterkt preget av kato-

lolisismen, der skriftemål, plikt og strenge moralske regler er en naturlig del av barndom- og voksenverden. Den bibelske synden som en «farlig dimensjon» får en forholdsvis stor samfunnsmessig plass, den overskygger store deler av den «frie» personlige identiteten. Kanskje finner vi en parallell i bedehusmiljøene og i de ulike religiøse sektene i det norske protestantiske og puritanske miljøet der «synden» har en tilsvarende knugende plass i oppveksten og senere voksenlivet. Dagliglivet er krevende nok uten moralske dogmer. Småbarn må stå opp tidlig, være på plass i barnehagen, forholde seg til regler og lover i en ubehagelig tidlig alder. Vi skal være sosialt veltilpasset på skolen, bære riktige klesplagg og merkeklær, ha de riktige vennene, være i det riktige sosiale miljøet, gå på riktig skole og universitet, utøve de riktige fritidsaktivitetene, spille riktige nettspill, få den beste utdannelsen, tjene mest, og få de gjeveste jobbene. Det er lite plass til det individuelle, det «ekte», det som fremstår som det opprinnelig menneskelige. Den overveldende mengden av lover og sosialt uskrevene regler begraver individet som et snøras eller jordskred. Det er her Stefanie Reinsberger med stor språkvirtuositet og mangfoldige kroppsuttrykk på impo-

nerende vis formidler individets forvilte motstandskamp mot normene i vår virkelighet. Det er samtidig en kamp med språket som et selvironisk våpen mot seg selv og som spydspiss mot samfunnet.

Hør så hva Thomas Bernhard sier om staten: «Staten har tvunget meg inn i sitt system akkurat som alle de andre. Den har gjort meg føyeelig til et lydig statsmenneske. Et reglementert, registrert, trent, absolvert, pervertert og deprimert statsmenneske på lik linje med alle andre. Når vi ser mennesker, ser vi kun statsmennesker og statstjenere. Det blir sagt at de ikke er naturlige mennesker men tvers gjennom naturlige mennesker. Statsmennesker har blitt til statstjenere som hele livet må tjene staten og altså er tjenere for det unaturlige resten av livet. Når vi ser mennesker, ser vi kun statsmennesker som har blitt til naturlige mennesker – de har endt opp som avstumpede individer – akkurat som staten selv».

### Skyld og skam

Reinsberger vender seg mot publikum og sier «jeg har blitt en del av samfunnet, blitt en samfunnsborger, blitt til en fungerende sam-

funnnsborger, jeg blir kontrollert av statens lover og regler». Hun snakker veldig fort og nærmest automatisk på nederlandsk, som besatt av et indre instinkt eller noe som har ligget i underbevisstheten fra en hit til ukjent dimensjon. «Jeg har blitt skyldig, jeg er ansvarlig for min for-

tid, jeg må stå inne for min fortid, jeg har blitt tvunget til å registrere meg». Hun hylr og beveger seg nærmere publikum, sterkere lys blir slått på. «Hvem er det jeg har syndet mot, hvilke regler har jeg brutt?». Selv-iscenesettelser av henne som skuespillerinne projiseres på bakveggen i ulike situasjoner, alene og i samspill med andre skuespillere på forskjellige scener og i private og offentlige settinger: Som ekshibisjonist, som «grande» skuespiller, som feiret kunstner, som heltinne og «gud». Skuespillerkarrieren vises i reprise. Hun kommenterer seg selv skånselsløst på østerriksk dialekt og viser frem ulike personligheter. Publikum ser at hun prøver å være seg selv men ikke fullt ut klarer å være seg selv fordi hun tilsynelatende består av mange identiteter. Hun klarer ikke å bestemme seg for hvilken av de mange personene hun skal være, mister kontrollen, snakker mange språk fordi hun egentlig er satt sammen av forskjellige bakgrunner, ulike karakterer og kulturer. Hun representerer alle uttrykk på en gang etter hverandre og om hverandre i en salig blanding av frykt, overraskelse og forvirring.

Filmsekvensen slutter, hun er alene på scenen uten projeksjoner. «Jeg har hamstret gjenstander, tatt vare på ting, kastet objekter, gitt bort gaver, jeg har kastet forskjellig fra et togvindu». «Jeg er fanget, har blitt en slave av feilspor, har blitt fanget i ett villspor». Resignert sier hun: «Vi står rådløse ovenfor ver-

den». Reinsberger spiser et eple, byr det halvspiste eplet frem og er overrasket over at publikum nekter å ta det imot. Hun inntar rollen som Eva i paradiset, spiser fra den forbudte frukten og tilbyr synden fra kunnskapens tre til tilskuerne. Setter seg på huk og skyller ned eplekjøttet med en slurk vann: «Jeg har fortalt, jeg har sagt alt mulig».

### Svart Neger, Hitler

Forestillingen kulminerer når det avsløres at rasistiske folkelige undertoner sammenfaller språklig med primitive fordommer i en grov østerriksk språkdrakt:

«Jeg er en svart neger fra Somalia, ...Hitler... ikke skyt, ikke skyt, ikke skyt, sant»?Tvangen og stresset fra vårt eget samfunn overføres til de fremmede, til flyktninger og de som har falt utenfor systemet. Det er en grunnleggende menneskelig mekanisme som inntreffer når vi selv holder på å miste kontroll eller føler oss under utilbørlig press. Skyld, frustrasjon og utilfredshet påføres de som ikke er som oss, som er annerledes. Hun hvisker «jeg snakket lavt når det var påbudt å snakke høyt, Anus...Anus.. Anus..». Hun setter seg ned og viser med armene mot de nedre kroppsdelene. «Langt, langt, langt inn i ræva, jeg er en svart Neger fra Somalia, slikk meg i ræva... jeg vil ha penger, jeg vil ha penger» skriker hun. Publikum ler. «Rumpehullet er et utrolig organ». Reinsberger kjører alle fasetter av følelser i en ekstrem hastig-

het, blir hysterisk, kaster seg utslitt på gulvet, etterligner Hitler med rulende r-er, forulempet språket på dialekt og gestikulerer som diktator.

«Jeg har sagt at mørket er ugjennomtrengelig, jeg har beundret kapitalen». I kontrast til tidligere på kvelden blir hun plutselig saklig, reverserer: «Jeg har kalt sannheten for dyp, jeg har sagt at grensen er nådd». Hun går av scenen og inn i mørket utenfor den hvite flaten. Proleksjonene snurrer, hun kler på seg en svart vest, så buker og dressjakke, drikker vann, setter seg på bakken mot publikum lengst foran på scenekanten: «Jeg tok på utstillingsgjenstander det var forbudt å ta på, jeg vasket ikke frukten før jeg spiste den, jeg har ikke sagt ifra når jeg burde». Samtidig lyser hun på publikum med en lommelykt: «Jeg har fråtset, jeg spiste blant mennesker på åpen gate».

Stefanie Reinsberger gråter. Om det er den uunngåelige døden eller ur-synden hun sørger over mens hun stadig snakker videre vet vi ikke. Hun lyser på hodet sitt i en roterende bevegelse og forteller at hun har tatt på sitt eget kjønnsorgan, at hun har lekt med det, at hun har elsket skylden og at hun har vært ekstremt selvopptatt. «Jeg har forvekslet drømmen med virkeligheten». Til slutt hører vi henne filosofere mens hun sakte går frem mot publikum: «Jeg har lest opp dette stykket». «I am the unperfect I».

## «Språket lever sitt abstrakte sceneliv og fremstår nesten fysisk tredimensjonalt»



## Historiespill for vår egen tid?

(London): Anders Lustgartens *The Secret Theatre* på Sam Wanamaker Playhouse: Krig mot terror under Elisabeth I.

Av Ken Runar Hanssen



Tara Fitzgerald som Elisabeth I og Aidan McArdle som Sir Francis Walsingham i *The Secret Theatre*. Sam Wanamaker Playhouse/ The Globe, London 2017. Foto: Marc Bremner

## The Secret Theatre

Av Anders Lustgarten  
Regi: Matthew Dunster  
Scenografi: Jon Bausor  
Musikk: Alexander Balanescu  
Koreografi: Charlotte Broom.  
Sam Wanamaker Playhouse,  
2. desember 2017.

*The Secret Theatre* omhandler det såkalte Babingtonkomplottet av 1586, en konspirasjon for å myrde den protestantiske dronning Elisabeth av England for å bane vei for en spansk-fransk invasjon og innsettelsen av katolske Maria Stuart på tronen. På grunn av etterretnings-tjenestens innsats blir komplottet avverget, med kapitale konsekvenser for de involverte. Komplottet og dets etterdønninger er en av de hypigst omtalte hendelsene i engelsk historie og har inspirert en rekke senere kunstneriske og kommersielle versjoner. Dramatiker Lustgarten tar seg imidlertid store friheter med historieskrivningen og er primært interessert i hva episoden kan fortelle oss om hvordan den liberale samfunnsorden ikke bare trues utenfra men også av reaksjonære krefter innen selve statsforvaltningen.

Hans fokus hviler på Sir Francis Walsingham, den kyniske og skruppelløse sjefen for dronning Elisabeths hemmelige tjenester, hvis kontor flyter over av arkiverte rapporter fra et velutviklet nasjonalt og internasjonalt nettverk av agenter, muldvarper og provokatører. Walsingham manipulerer kyndig både motstandere og støttespillere for å fremtvinge de maktforskyvninger han mener er påkrevet for å håndtere den katolske trusselen: Han fingerer et mordforsøk på Elisabeth, han fremprovoserer et kuppforsøk som legitimerer henrettelsen av Maria Stuart, han agiterer for en avledende krig mot spanjolene i Nederland. Opinionen styres gjennom propa-

ganda og spredning av frykt, stadig nye fiendebilder etableres. Hvor mye frihet er man villig til å ofre på sikkerhetens alter?

## Da og nå

Dette er et dagsaktuelt spørsmål, men så er også dette et historiespill for det 21. århundre. Konspiratørene er jesuitter og de truende oversjøiske kreftene er spanske og franske, men tankene ledes hen mot vår egen tids utfordringer med fremmedgjøring, fundamentalisme og terrorvirksomhet, samt den potensielt samfunnsomformende kraften i frykt, paranoia, og utvidete fullmakter for sikkerhetstjenestene. Og i tilfelle man var av den oppfatning at overvåkning av katolske terrorister bare er så 1586, så har man programheftet til hjelp, der man forsikres om stykkets aktualitet omlag et dusin ganger på tre sider. Man kommer altså til forestillingen med en klar forventning om hva som følger, og tekst og skuespillere skuffer ikke. Handlingen brytes jevnlig opp av øyeblikk der skuespillerne — blunk blunk dult dult — trer ut av det 16. århundre og står foran publikum som våre samtidige. Dette er ikke bare historie, dette er nå. Katolikker er muslimer. Strekkbenken er waterboarding. Åpning av brev er overvåkning av elektronisk kommunikasjon.

En slik type referensialitet er i seg selv ikke uvanlig, man kan vel snarere si at det er den som motiverer genren. Historiespillene på den elisabethanske scenen tematiserte også viktige samtidige politiske spørsmål og er fulle av hentydninger og små vitser som ville ha vekket latter blant publikum (selv om akkurat disse linjene ofte fremstår som kryptiske for lesere og teatergjæere i dag). Men i *The Secret Theatre* blir denne referensialiteten så direkte og så insisterende at den fortrenger selve handlingen, og det eksis-

tensielle drama som utspiller seg makter ikke å bevege simpelthen fordi det er umulig å tro på disse menneskene som noe annet enn legemliggjøringen av et argument. De snakker ikke med hverandre, de redegjør for saksforhold, og deres vittigheter (om tennis, om tortur, om Brexit) er rettet direkte mot publikum. Det er ingen interesse for å utforske deres indre liv eller problematisere deres rolle. Heller enn å uttrykke emosjonelt og intellektuelt sammensatte mennesker fanget i vanskelige situasjoner, forblir rollefigurene overfladiske typer og endog karikaturer. Publikum følger dem fra scene til scene, men tar ikke del i deres indre liv. De utførlige tortur- og henrettelsesscenene det ble kokettert slik over i forhåndsomtalen er derfor av rent voyeuristisk karakter, der både torturist og offer deltar i en slags politisk gjengivelse av *Fifty Shades of Grey*.

## Moralsk flertydighet

En litterær behandling av et historisk tema vil nødvendigvis måtte tilpasse visse detaljer. I sine historiespill nølte Shakespeare aldri med å komprimere flere års langsom utvikling til en nær hallusinatorisk intensitet, han så aldri noe problem i å stokke om på kronologi eller blande oppdiktete og reelle hendelser, og han var heller aldri særlig interessert i å yte sine historiske skikkelser rettferdighet. De var rollefigurer og deres funksjon var dramatisk. I Lustgartens stykke virker det imidlertid som om både Babingtonkomplottets historiske betydning og dets innvirkning på og følger for de involverte er underlagt en logikk som ikke er dramatisk så mye som diskursiv, i den forstand at mening ikke skapes på scenen men tilføres utenfra. (En hvilken som helst tilsvarende historisk episode kunne i prinsippet vært benyttet uten at stykket hadde endret ka-

rakter eller budskap.) Dette er ikke nødvendigvis utelukkende negativt: Hvis det er slik at vi lever i en politisk brytningstid der samfunnets behov for sikkerhet kommer i konflikt med individets behov for frihet, påhviler det kunstneren et særlig ansvar for å si ifra, og en historisk allegori kan være svært virkningsfull i å konkretisere bekymringsverdige utviklingstrekk i samtiden. Man kan så være enig eller uenig i den radikale verdensanskuelse *The Secret Theatre* gir uttrykk for (lakmustesten her får være om man anser det som et adekvat uttrykk for kunstnerisk integritet å ha blitt arrestert for aktivisme på fire forskjellige kontinenter) – til syvende og sist er ikke det så viktig. Men all kunst er også en form for sannhetssøken, og at et drama som omhandler en av vår tids mest opphetede spørsmål ikke stiller publikum overfor en virkelighet som er sammensatt og flertydig, er problematisk og en alvorlig svakhet ved stykket. Walsingham var kanskje machiavellisk, men også et menneske som handlet ut fra en dyp overbevisning om at han gjorde det som var både nødvendig og riktig. Ved å overforenkle den historiske konteksten (konspirasjonen av 1586 ble tross alt fulgt av armadaen av 1588) overforenkler Lustgarten også dagens politiske situasjon; gjennom å behandle sine rollefigurer som karikaturer uten psykologisk dybde trivialiserer han også kompleksiteten i våre egne moralske avveininger. Et skuespill som kunne ha vært et viktig bidrag til samtidsdebatten om enn ikke dramakunsten ender derfor opp med å etterlate et lettvinnt, overfladisk og likegyldig preg.



En stor teateropplevelse

AFTENPOSTEN



Imponerande storverk

STAVANGER AFTENBLAD



Engler i Amerika er en triumf

DAGBLADET



Intenst og mektig drama

VG



NATIONAL THEATRET

## Årets største teaterbegivenhet

SIKRE DEG  
BILLETTER I DAG!



Har publikum i sin hule hånd

DAGSAVISEN



Storslagent og strålende teater

NRK



En episk opplevelse

KLASSEKAMPEN

## ENGLER I AMERIKA

AV TONY KUSHNER. OVERSATT AV SVEIN STURLA HUNGNES.

OBOS

Regissør:

MARIT MOUM AUNE

Skuespillere:

TERJE STRØMDAHL, NILS GOLBERG MULVIK, HANNE SKILLE REITAN, BARTEK KAMINSKI, MODOU BAH, HERMANN SABADO, TRINE WIGGEN, ÅGOT SENDSTAD

Komponist: Nils Petter Molvær. Scenograf og kostymedesigner: Bård Lie Thorbjørnsen. Lysdesigner: Kristin Bredal. Lyddesigner: Erik Hedin. Maskør: Nina König / Terje Rødsjøl. Dramaturg: Njål Helge Mjøs / Hege Randi Tørresen.

## By Heart

Av Goro Tronsmo



By Heart av Tiago Rodrigues, på Black Box Teater. Foto: Black Box

**By Heart**  
av og med Tiago Rodrigues  
Black Box Teater, Store scene  
25. januar 2018

I boken *Fahrenheit 451* av Ray Bradbury memorerer en gruppe mennesker bøker for å bevare litteraturhistorien, i en fremtids-dystopi hvor bøker er forbudt og blir brent på bål etter bok-razziaer.

På Store scene på Black Box teater 25. januar 2018 sitter 12 frivillige publikummere på scenen og memorerer Shakespeares sonette 30, veiledet av Tiago Rodrigues.

Etter forestillingen sier Rodrigues: «*Now you are together Shakespeare's Sonnet 30. If it gets lost, all of you; the audience from tonight, can get together and be holders of it.*»

*Collective body* og *collective memory* er sentrale begrep i scenekunsten. For scenekunstneren er dette ofte undersøkelsespunkt inne i forestillingsstrukturen, enten mellom utøverne, eller som dramaturgisk grep mellom utøverne og publikum.

For en kunstinstitusjon handler det å bygge en kollektiv kropp og et kollektivt minne om en lengre tidslinje; at en institusjon blir sin historie, sitt publikum, sine samtaler som er blitt utvekslet der, sitt samfunn.

Tiago Rodrigues er portugiser, født i 1977. Tre år før han ble født ble Portugal et fritt land, etter det 48-år lange diktaturet Estado Novo under António de Oliveira Salazar. Hans bestemor levde det meste av sitt liv under diktaturet, som var en tid med streng sensur. Barnebarne hennes, og Tiago spesielt, hadde et nært forhold til hennes forhold til bøker/litteratur. Og da hun som gammel fikk vite at hun kom til å bli blind, som om sensuren kom tilbake, men denne gangen i kroppslig form, — valgte han ut en bok for

henne som hun skulle memorere, slik at hun kunne bli boken.

#### I am them (eller historien om min portugisiske 17 mai)

Tiago valgte at hun skulle memorere Sonette 30 av Shakespeare. Denne sonetten er som en slags selvterapi i form av *looping*, av en kjærlighetsrelasjon som har tatt slutt, en kjærlighet man ikke får tilgang på lenger, en kjærlighet der den eneste måten å fortsatt kjenne de sterke følelsene på, er ved å gjenta dem alene, leve seg inn i dem, gjenta minnene av dem, helt til gjentakelsen blir kroppslig. Påfallende likt slik memorering og rolleinnlevelse fungerer i skuespillerkunsten.

Sensur har vært tema i flere av Rodrigues' forestillinger, også i denne, med dens klare referanse til *Fahrenheit 451*. Men sensur-tematikken går littetrann over hodet på oss Oslobeboere, sånn jeg tolker meg selv og publikummet rundt meg etter forestillingen, og jeg tenker at det er fordi vi ikke lenger har noe *collective* eller *bodily memory* av sensur i Norge.

Men jeg er ikke bare nordmann. Eller, genetisk er jeg det, men jeg har levd mange år utenfor Norge. Jeg har f.eks flere portugisiske scenekunstkollegaer. En av dem heter João dos Santos Martins, og den 25. april 2014 gikk jeg i paradetog i gate- n i Lisboa på 40-årsmarkeringen av frigjøringen, sammen med han og småsøsknene hans. Gatene i Lisboa den dagen påminte litt om 17 mai, med mennesker utstyrt med nellyker og ballonger overalt.

João og søsknene hans er alle født lenge etter diktaturet, men historien om frigjøring er veldig mye nærmere enn i Norge, så nær at lillesøsteren hans på 11 år også bærer den. Under dagen fikk jeg turiste i deres forankring i historie, bli en liten del av deres kroppslige minne. Og når et forsvars-helikopter flyr over Praça do Comércio og slipper ut tusenvis av røde nellyker, symbolet på revolusjonen i 1974 (som i ettertid fikk navnet «Carna-

tion Revolution»), så springer vi alle i ekstase og plukker opp nellyker: Unge og gamle og hunder og folk i rullestol, – alle kjemper for å fange nellykene mens de daler ned fra himmelen. Nellykene er ikke bare props av den performative hendelsen der vi løper rundt og minnes revolusjonen, men nellykene er som en forlenget kollektiv kropp og kollektivt minne, som vi kan sette i en vase når vi kommer hjem, mens vi kjenner resonansen til historie manifestert i våre egne kroppere.

#### The acting body

Som norsk kropp, på Black Box teater i januar fire år etter derimot, har jeg glemt nellykene, og tenker på dette:

Jeg sitter på første rad på Black Box teater. Jeg ser forestillingen og blir opptatt av skuespillerfaget, av den deilige følelsen av å bli en tekst, når skuespillerkroppen begynner å *holde* teksten, når man får bevegelse og tankemønster av orden som begynner å virke i kroppen, når ordene blir dine. Jeg som tilskuer begynner også å memorere, selv om jeg ikke er en av de frivillige på scenen, fordi det er så deilig å bli på innsiden av den tekstkroppen.

Rodrigues har jo bakgrunn fra tg STAN, en av bautaene fra den frie scenekunsten i Brussel. STAN er kjent for å være større nerder på selve skuespillerfaget enn noen av de andre bauta-kompaniene. Så at Rodrigues lager en forestilling der selve kjærligheten til faget blir inkorporert og kroppsliggjort med tilskuermassene verden rundt, (for dette stykket har turnert i 4 år), er ikke så overraskende. Han tvinger inn det forholdet til *live art* som bare en skuespiller har.

Men sensurperspektivet tenker jeg ingenting på, der jeg sitter i min norske kropp, selv om jeg har fanget nellyker på Praça do Comércio 25. april 2014, på 40-årsdagen til Carnation Revolution.

#### To become a performance // the institution is us

Fordi min opplevelse av å bli sonetten skjer på første rad på Store scene på Black Box teater i Marstrand-gata 8 i Oslo. Så istedenfor sensur så tenker jeg på institusjonen jeg sitter på, på publikum som gjør den til en levende organisme, til en kollektiv kropp. Og når Tiago i slutten av forestillingen poengterer det forestillingen har gjort, at vi sammen er blitt «holders of the work» så synes jeg det er en veldig fin måte å starte sesongen på Black Box teater på, at publikum på Black Box teater blir prosjektet i ettertid, og når vi møtes igjen i foajeen etter en annen forestilling så kan vi bli sonetten igjen sammen. Og hvis vi på en reise utenlands møter internasjonale scenekunst-publikummere som også har vært en strofe i Rodrigues *By Heart*, kan vi oppleve den kollektive kroppen også sammen med dem, via sonette-sitering, selv om vi så forestillingen i forskjellige land og på forskjellig tid.

Slik opplever jeg at det viktigste med forestillingen når den er på gjestespill i Oslo er at den understreker at selve forholdet av teater er å *bli* en forestilling, ikke å *se* en forestilling. At alle forestillinger du har sett bærer du i deg, er en del av deg, og at vi slik blir bærere av historie, slik bokfolket i *Fahrenheit 451* tok på seg ansvaret å bære litteraturhistoriens klassikere.

Og så tenker jeg på at en viktig del av institusjonsbygging er *building an audience*. Og at hvis arbeidet med publikumsbygging på Black Box teater også er *the works becoming the audience*, så er institusjonsbyggingsprosjektet ganske spennende. Det er fint å tenke på publikummet som lik bokfolket i *Fahrenheit 451*, på at de som går ofte og ser nye scenekunstarbeider er bærere av historie, historie som bare kan dokumenteres fullstendig som kroppslige opplevelser, og at institusjonen er ingenting uten oss, bøkene sine.



Enat Weizman i Shame. Motforestillinger 2017

#### Shame

Av og med Enat Weizman och Morad Hassan  
Festivalen Motforestillinger  
Teater Egal, 12 november 2017

Se også nummer 2-3/2015, med artiklar under medverkan av Enat Weizman här i tidskriften.

Situationen verkar värre än någonsin i Israel och/eller Palestina. *Shame*, som är avslutande föreställning på den sedan fyra år pågående festivalen Motforestillinger, visar upp läget i Israel från två håll: ett israeliskt, kvinnligt perspektiv, med den för israeler välkända Eimat Weizman, och den palestinske skådespelaren Morad Hassan, som tidigare var anställd av den arabisktalande teatern Al Midan i Haifa.

Det är två historier från två olika håll som spelas på den lilla EgalTeater på Vika i Oslo, festivalens huvudscen denna gång. Skådespelarna visar med sina monologer hur akut situationen är. Att arbeta för förståelse är politiska projekt som i dagsläget, under den regering som Israel har nu, verkar stöta på hårdaste motstånd. Så det naturligaste är att berätta om verkliga fakta. Ungefär lika hårt och lika till synes tröstlöst som Finn lunkers framställning är i boken *Stemmer fra Israel*. Både *Shame*, Finn lunker och andra arrangemang, som exempelvis Pia Maria Rolls seminarium om politisk sensur, är delar av festivalens program, som kretsar kring denna välkända och till synes aldrig upphörande konflikt i mellanöstern.

Og så tenker jeg på at en viktig del av institusjonsbygging er *building an audience*. Og at hvis arbeidet med publikumsbygging på Black Box teater også er *the works becoming the audience*, så er institusjonsbyggingsprosjektet ganske spennende. Det er fint å tenke på publikummet som lik bokfolket i *Fahrenheit 451*, på at de som går ofte og ser nye scenekunstarbeider er bærere av historie, historie som bare kan dokumenteres fullstendig som kroppslige opplevelser, og at institusjonen er ingenting uten oss, bøkene sine.

#### En skam?

Att se denna dubbelföreställning, *Shame*, med Weizman och Hassan med varsin lägesbeskriv-

ning, eller det man kan beskriva som deras redogörelse av egna erfarenheter, manifesterar ett öppet sår i staten Israel.

Är det viktigaste just nu en kulturfråga i staten Israel? För vad är egentligen palestinsk och israelisk kultur, och vad är det för värderingar de försvarar? Identiteten hos både palestinier och israeler bygger till stor del på ett eget kulturutövande. Mycket av det blir symbolpolitik. Israels kulturminister Miri Regev försvaret rätten att stå upp för landets flagga som en av de viktigaste formerna av kulturutövande. Hon är tidigare general i Israels armé, och har infört flera restriktioner sedan hon tillträdde 2015, bland annat har hon tagit bort det statliga stödet för den enda arabisktalande scenen Al Midan. Nyligen hotade hon också detsamma med det mest kända danskompaniet, Batsheeva Dance Company, på grund av deras halveller helnakna framföranden.

Det kan jämföras med debatten om norska värderingar initierat av Norges kulturminister, samt Sveriges indvandrарminister som nyligen slog ett slag för spridning av svenska värderingar. Det är ett känsligt och farligt ämne, då värderingar av det slaget, de som har med kultur och identitet att göra, ofta sitter djupt. Alltmedan ursprunget till dem är oklart och flytande. Att de framkallar känslor, och framför allt känslor av jämna delar tillhörighet och utanförskap, är givet. Värderingar kan vara lika inkluderande som de är kränkande, om de läggs fram på fel sätt.

#### Berättelsens form

Den palestinske, manlige skådespelaren, och den israeliska kvinnliga, möts bara en gång på scenen, då Morad Hassan helt enkelt assisterar Eimat Weizman tekniskt och sedan går ut. Annars är

det två monologiska «performance lectures». De använder sin skådespelarmässiga erfarenhet, och historierna de berättar är personliga: hur är det att arbeta med konst, med scenkonst idag, i Israel. Det ser mer ut som förhållandena under en diktatur än i en västerländsk demokrati. Ingen av sidorna har det enkelt i det allmer repressiva system som byggts upp under Benjamin Netanyahu's regering. Det är tydligt, att skräcken och rädslan är stark i Israel, den ser ut att finnas i alla läger, och rädslan verkar för mig bottna i att de vet att de sitter på något som snart exploderar, som blir som en bomb i ansiktet på de som ändå vill väl och vill samarbeta.

Eimat Weizman har spelat sin föreställning längre än Hassan, hans del har lagts till som en andra akt efter det att han fick lämna sin teater Al Midan. Weizman hade vid ett tillfälle på sig en tröja med slagordet *Free Palestine Now* under en privat manifestation, och bilder av henne i den tröjan lades ut på nätet. Efter det har hatbrevet och dödshoten strömmat in. Från att ha varit en av Israels mest kända skådespelare har hon blivit den mest omdebatterade och hatade. De kommentarer som hon fått om sin kropp och sexualitet är hatiska angrepp. Monologens enda sceniska inslag är greppet att hela tiden ta av sig t-tröjor, hon har ett helt gäng på sig, och sedan växla mellan att låta publiken läsa upp hotbrevet, och berätta sin historia hur livet har blivit sedan hon visade sig i tröjan. Hon bär den också längst in mot kroppen i föreställningen. Hennes senaste projekt om Israels politiska fångar har blivit motarbetat från första början. Med detta har hon också stängts ute genom utebliven finansiering och har få visningsmöjligheter.

Morad Hassans monolog försiggår istället på en bar, där han så

## En israelisk Skam

Under festivalen Motforestillinger ges förfärande bilder av att leva under ett kulturellt förtryck.

Av Svante Aulis Löwenborg

att säga efter avslutad skådespelarkarriär, med yrkesförbud i praktiken, serverar israeler och möter kundernas förakt för honom genom att utöva tjänsteyrket bartender. Han delar ut drinkar till publiken på EgalTeater denna kväll, alltmedan han berättar sin historia om palestinsk teater och sin egen. Hans drömmar som skådespelare har smulats sönder. Att inte kunna få jobb på nationalscenen Habima för att han är palestinier, medan arabisktalande judar kan få spela på arabiska, är en av absurditeterna.

#### En obegriplig situation

Man kan förstås fråga sig hur det har blivit som det har blivit, hur man trots decennier av förhandlingar inte kommer någonstans i det fastlåsta läget. Som Morad Hassan säger i publiksamtalet med Kai Johnsen efteråt: allt som har med lätnader att göra är som att det blir möjligt att ställa sig upp efter att man har varit tvungen att sitta, och när man sedan har fått stå upp ett tag, så blir man beordrad att sitta ner igen. För honom finns det därför inget större hopp.

Detta är en form av berättande teater rätt upp och ner, av två skådespelare som känner den israeliska verkligheten in på skinnet. Konsten hotas när det endast handlar om att försvara sin rätt att utöva den, och när agendorna leder till censur och repression. Weizman och Hassan säger själva att de söker sig fram. De befinner sig i ett spänningsfält, alltid präglade av det aktuella läget. Det är bra gjort av festivalen Motforestillinger att ta upp detta. Jag tycker att den borde ha sin plats på en större scen, exempelvis Nationaltheatret, vars samarbete med just Habima är välkänt.

En sluten värld

Det textliga perspektivet dominerar i Kai Johnsens regi av Mikkel Bugges frågespel på Nationaltheatrets malersal.

Av Svante Aulis Löwenborg



Tone Mostraum och Morten Espeland i *Spørrespillet*, regi: Kai Johnsen, Nationaltheatret 2017. Foto: Øyvind Eide

**Spørrespillet** av Mikkel Bugge Med Tone Mostraum och Morten Espeland Regi Kai Johnsen Malersalen på Nationaltheatret, Urpremiär 11 nov 2017

*Spørrespillet* är ett gåtfullt stycke, det vill säga det är sonens karaktär som är gåtfull, han som är huvudpersonen, och honom får man aldrig se. Det är endast föräldrarnas föreställningar om honom vi möter. Det är en klassisk mystifiering överfört till en vardaglig förälderbarnrelation. Det är också en gåta som ska lösas, och gåtans lösning är själva slutets, när vi har kommit fram till den punkt där de föräldrar beskrivs som en gång hade ett barn. Eller hade de det? Här finns lika mycket en referens till Edvard Albees *Vem är rädd för Virginia Woolf* och den påhittade sonen, som till Samuel Becketts luffare som undrar var Godot är, alltså både väntrums-pjäas och mysteriespel, här kryddat med kriminalarens spänningshöjande effekter.

Två skådespelare, Tone Mostraum och Morten Espeland, vandrar i cirka 45 minuter runt på en tom scen, endast skumt belyst av några få lampor. Skådespelarnas förmåga att lyfta fram texten är fenomenal. Pjäsen är en del av Nationaltheatrets ICON-satsning och är ett samarbete med utvecklingsstöd av bland annat Dramatikkens Hus och i co-produktion med Bugge och Johnsen.

**Fallet som ska lösas** Man förstår att Mikkel Bugges text är ett slags fallstudie, en

studie i en oro över avkomman, och som man kan känna igen sig i, särskilt som medelklassförälder. Men det blir aldrig mer än så. Det är en sluten värld som alltid är sluten, om ingen finns som öppnar den. Man kan se detta som Kai Johnsens vanliga fokus, att reducera allt till repliker och en ren, tom scen. Det gillar jag, då det leder till ett lyssnande som man annars går miste om i teaterkonstens effektsökerier.

Det fungerar kanske inte alltid så bra med alla dramatiker. Med Kai Johnsens långa arbete med Jon Fosses pjäser i åtanke, så blir det hos Fosse ett lyssnande inåt till texten och där man får följa skådespelarnas minsta rörelse i röst och kropp. Hos Mikkel Bugge visar texten en större tomhet, kanske för att det bakom orden och kroppen inte finns så mycket mer – jag höll nästan på att säga att Fosse har en tro som letar sig fram genom materialet, medan det är själva intet som möter en hos Bugge. Men det är bara en enkel jämförelse. Jag vet ju inget om Mikkel Bugges gudstro, den har i alla fall varit stark och ett viktigt element hos Jon Fosse, även i de mest så att säga sekulära pjäserna. Lyssnandet till den här texten skapar visserligen ett slutet helt, men det finns inget som pekar utanför den.

Att grunden för medelklassens liv är tomhet, är också vid det här laget ett ofta upprepat påstående, som närmar sig en grundsanning. Men det behöver å andra sidan inte äga rum någon sociologisk undersökning varje gång man ser ett nyskrivet drama. Detta är skrivet av en ung och kunnig dramatiker, och det är väl format. Skådespelarna parerar situationerna: det blir en övning i

olika förhållningssätt, mer än det är substantiell teater.

Morten Espeland var också med i Jon Fosses *Rambuku* för över 10 år sedan på Det Norske Teatret, också då i regi av Kai Johnsen. Hans gestaltning där gjorde att man anade att det kanske var döden, i form av en ung och vacker man, som talade till det äldre paret i pjäsen. Det öppnade för en dimension som inte står att finna här, eftersom grunden här är ett slags tv-seriedramatik, det vardagliga står helt enkelt i vägen för det stora som ska hända på teaterscenen. Det stora kommer aldrig på besök. Hur skådespelarna är placerade i förhållande till varandra påminner också mycket om tv-serier: som en långkörare på eftermiddagstv, kanske en *The Days Of Our Lives*. Teatral teveserieteater. Troligen skapad av några av de stora filmregissörerna från början, som också gjorde teater från början.

Texttrohet

Även om stycket heter *Spørrespillet*, så är det långt från exempelvis Peter Handkes poetiska landskap i *Das Spiel vom Fragen*, ett stycke med samma namn, men där orden väcker en undran om ett historisk och närvarande förflutet. I uppsättningen på Nationaltheatret är det texttrohet och konkreta situationer som presenterar en sluten värld där föräldrarna vandrar runt i ett öde landskap. Och det blir kanske aldrig riktigt så metafysiskt som kanske Johnsen och möjligen Bugge ville från början.

Men till slut måste jag ändå säga att jag gillar den här texttroheten, alltså respekten för texten, bejakandet av skådespelarnas musikalitet, och det stillsamma i textdramat.

Att få lyssna till något välskrivet. Det är textteater som en nationalscen ska och bör leverera. Jag saknar visserligen det som ger poesi, och som är musikens främsta egenkap. Det stilrena gör det också lite för lätt att bryta ner det som inte fungerar.

Här ger Mikkel Bugge, Kai Johnsen och skådespelarna i samarbete ett tillfälle till att ana saker och lyssna till en oro som existerar, till exempel den i sammanhanget överspelade sekvensen med faderns frustration när han får ett utbrott för att sonen släpar hem en flicka ur arbetarklassen. Han önskar sig en annan svärdotter, som det går att tycka om och prata med. Det sociala dramat tränger här ut all poetisk reflektion ur frågespelet. Sorg, saknad, oro och annat finns med. Om man på teatern presenteras för en värld med potential, någonting utanför den reella världen, så finns det inte här. Det är slutet, klaustrofobiskt och instängt. Allt stannar inom realismens ram.

Ikonisk?

Att uppsättningen är en del av Nationaltheatrets ICON är ganska förvånande. Höstens två uppsättningar i den serien (den andra är Toril Solvang och Camilla EegTverbakks *Jeg vill høre havet*) innebär ett avsteg från den internationella, programmerande delen av repertoaren, den som hade till syfte att ersätta Samtidsfestivalen med internationell scenkonst året runt. Det är alltför långt från seriens tidigare gäster Romeo Castellucci, The Wooster Group och Gisele Vienne. Detta liknar mer en satsning på nyproducerat och nyskrivet norskt, så ICON har nog gjort sitt.

DRAMATIKERFORBUNDET

gratulerer

MH HALLUM  
MED  
IBSENPRISEN 2018!



HAN FORTSETTER Å JABBE OM DET SAMME  
ICJEN OG ICJEN  
DET SAMME

OM AT DET FOR ALLTID VIL VÆRE OSS TO  
OSS  
OG INGEN ANDRE

### Våra radikala jag

(Stockholm): Poste Restante sätter alltid publiken i centrum i sina interaktiva performanceverk. I *Desperado* utgår de bland annat från tankar om medberoendets mekanismer och lyfter upp dem på ett samhällsplan.

Av Birgitta Haglund



*Desperado*. Konsept och regi: Poste Restante (Linn Hilda Lamberg) tillsammans med Eric Sjögren och Josefin Björk.

Poste Restante, Turteatern och MDT 2017. Foto: Paritz Vanderwens

#### Desperado

Koncept och regi: Poste Restante (Linn Hilda Lamberg) tillsammans med Eric Sjögren och Josefin Björk  
Teknik: Eric Sjögren (Poste Restante) och Jonas Dillner (Turteatern)  
Teknisk chef: Jenni Godoy (Turteatern)  
Turteatern, i ett samarbete mellan Poste Restante, Turteatern och MDT, 10. november 2017

Poste Restantes signum är «allomslutande» performanceverk där publiken får delta på egna villkor. Vi ska aldrig känna oss tvingade till något. Vi kan när som helst välja att lämna lokalen. Det betonar de även i sin nya performance *Desperado*, där de vill locka fram publikens radikala potential. Den sida av oss som kan åstadkomma förändring.

Filosofiska och etiska frågeställningar stöts och blöts i Poste Restantes performanceverk, som ofta handlar om förhållandet mellan individ och samhälle. Tidigare har de exempelvis dekonstruerat begreppet civilisation och undersökt våra förbjudna begär, i *Vi vantrivs i kulturen* och i *Kamratföreningen Leviathan*. Vidare arbetar de plats- och situationsspecifikt, och tar gärna sin publik till oväntade platser som exempelvis övergivna kontor eller skolor. I *Desperado* utgår vi från Turteatern i Kärrtorp för att via en skåpbil transporteras genom Stockholms södra förorter, till en okänd lokal. Vi är åtta deltagare som har samlats för ett stödgruppsmöte där vi förväntas försöka få kontakt med vår egen radikalitet och stötta varandra i detta. Allt har gått mycket hemligt till under färden till lokalen. Vi har kommunicerat med vår kontaktperson via lånade mobiler och fått

instruktioner vartefter. Under bilfärden blir vi uppringda och får svara på frågor som delvis kretsar kring vår tillit till samhället. Det känns lite som att befinna sig i en obskyr film när vi lämnar skåpbilen, sprider ut oss på ett förortstorg och i smyg spanar efter den som ska möta oss där. Jag missförstår instruktionerna och tar själv kontakt med den jag gissar är vår kontaktperson, innan vi har fått något tecken från denne. Det känns märkligt pinsamt, som om jag är på väg att avslöja hela sällskapet ...

#### Var går gränsen?

En utgångspunkt för de situationer som publiken möter i *Desperado* är Karpmanns dramatriangel – relationen mellan förövare, offer och hjälpare. Vi är nog många som har varit där någon gång, i detta destruktiva spel där vi ibland byter positioner men har svårt att ta oss ur själva triangeln, sluta reagera och börja agera. Att sätta en gräns. Triangeln ringar in medberoendets reaktiva mekanismer som kan ha att göra med otrygg anknytning, ett psykologiskt begrepp som nämns här. Poste Restante vill, intressant nog, ta medberoendet ett steg till och lyfta upp det från privatlivets nivå till relationen mellan individ och samhälle. De väcker frågor kring vad som får oss att gå över gränsen och när det känns rimligt att bryta mot lagen. Är det när vi tappar förtroendet för polisen eller politikerna? Medberoende känns också aktuellt i relation till #metoo-upproppen, när det gäller alla dem som bevitnat trakasserier utan att själva ingripa.

Till att börja med får vi pröva olika mentala självförsvarsstrategier

för att vi ska kunna bryta spelet mellan förövare, offer och hjälpare – ta ett steg tillbaka, andas lugnt, ta in situationen, känna efter och ... sätta en gräns inom oss.

Denna strategi ska sedan praktiseras i den måssa som väntar: att känna efter vilka av momenten som vi vill delta i, inte dras med av våra känslor i stunden utan i förväg bestämma oss för hur vi ska agera och hålla fast vid det. Det här dras till sin spets, som när en av deltagarna får frågan hur den tänker sig att den ska sitta på stolen under mässan och svarar att jag bestämmer mig för att just nu inte bestämma mig för hur jag ska sitta ... Andra beslut handlar om ifall vi vill lyssna på den text som kommer läsas upp under mässan, om vi vill vara med och sjunga Mariah Careys låt *Hero*, om vi vill dansa tryckare ...

Att värdera den här typen av performanceverk är svårt, eftersom man själv ingår som en viktig del i verket. Men det känns som att den intresseväckande, hemlighetsfulla inledningen – vart är vi på väg, vad ska vi få uppleva – och de spännande frågeställningarna, kanske laddar för mer än vad som sedan riktigt uppstår. De val vi ställs inför här handlar om att sätta gränser i det lilla, de blir inte direkt utmanande, snarare symboliska, men ska givetvis få oss att tänka i vidare banor.

#### Hopplöst hopp

Det som framför allt fick mina tankar att snurra var den text som lästes upp under mässan, där sällskapet *Desperado* förklarar att de inte tror på hoppet. Även om vi kan vara beredda att aktivt börja agera för en förändring ser *Desperado*

hoppet som en skör drivkraft. Något som passiviserar oss, eftersom vi aldrig kan veta om vi kommer lyckas med vår strävan. Visst, hopp kan få oss att stanna i destruktiva relationer eller på arbetsplatser där vi inte trivs, det kan få oss att svälja orättvisor i hopp om att det kommer bli bättre. Men för dem som redan aktivt jobbar för förändring och ännu inte ser några resultat kan hoppet också vara det där som får oss att orka fortsätta kampen. Hoppet kan även vara det som får en människa att mot alla odds faktiskt överleva i en omänsklig situation.

En interaktiv performance som denna handlar delvis också om den gruppdynamik som uppstår när främlingar ska börja samspela med varandra. Det är intressant att studera både sig själv och andra, hur vi reagerar på det som händer i gruppen och de uppgifter som vi ställs inför. Poste Restante har en förmåga att skapa tillit, vilket ju också är ett begrepp som denna performance vrider och vänder på. De pushar inte på oss och de visar att de tål att bli ifrågasatta. De till och med uppmuntar det. Också när någon i gruppen gång på gång sätter sig på tvären och kommer med stickspår behåller de sin vänliga attityd och uppmuntar till gränssättning. Och ja, vi kan bryta vår medverkan precis när som helst. Samtidigt vore det inte helt lätt att ta det steget – att bryta sig ur ett kollektiv kräver styrka. Men vi behöver inte fullfölja något bara för att vi har gett oss in i det, inte fortsätta agera medberoende i en relation eller i ett samhälle. Vi kan försöka åstadkomma förändring. Den tanken inger ... just det, hopp.



*Hamlet* i regi av Christopher Rüping. Münchner Kammerspiele 2017. Foto: Thomas Aurn

#### Hamlet

Av William Shakespeare.  
Regi: Christopher Rüping.  
Scenografi: Ramona Rauchbach.  
Kostymer: Anna Maria Schories.  
Musikk: Christoph Hart.  
Dramaturgi: Katinka Deecke.  
Münchner Kammerspiele, 2. november 2017

Christopher Rüplings produktion av *Hamlet* er ikke en enkel reproduksjon av Shakespeares tekst. Her er det kuttet og lagt til tekst, scener er byttet om, og kun tre skuespillere samarbeider om å fortelle historien om den danske prinsen. Utgangspunktet for forestillingen er ordren Hamlet gir Horatio på dødsleiet: Horatio må leve videre slik at Hamlets historie kan gjenfortelles. De tre skuespillerne er dermed tre Horatioer som forsøker å fortelle hva som skjedde med deres avdøde venn. Men historien de forteller, er ikke den vi er vant til om helten og tvileren Hamlet. De forteller i stedet om en selvpoptatt og voldelig prins som ødelegger alt og alle rundt seg.

#### Bøtter med blod

Forestillingen starter med at de tre skuespillerne begynner å fylle blod fra en diger tank bak på scenen i bøtter. Deretter dynker de hele scenen, som for øvrig ser ut som et slaktehus med jernsprinkler i gulvet

og store plastflak langs veggene, i blod. Allerede fra første øyeblikk virker det klart at det er volden i Shakespeares tekst som skal stå i fokus. Og slik fortsetter det. De tre skuespillerne, særlig Kahnwald og Bürkle, veksler på å spille Hamlet, men prinsen framstilles hele veien som en selvpoptatt og hensynsløs person, som det er svært vanskelig å like. I Nils Kahnwalds skikkelse er han en arrogant snørrunge som tvinger sin mor og stefar til å ta del i en teaterforestilling han har funnet opp. Når Katja Bürkle spiller han, er han et skrikende, spyttende monster som skjeller ut alle han møter, og sadistisk tvinger folk rundt seg til å slikke fingrene hans som et tegn på edene de sverger.

Når Hamlet er så annerledes enn vi er vant til å se ham, betyr det at vi blir konfrontert med noen svært uventede og sterke tolkninger av de mest kjente scenene i stykket. Hamlets utskjelling av Ophelia er et godt eksempel. Bürkle begynner som vanlig med å foreslå at Ophelia – spilt av Kahnwald – bør gå i kloster, men etter hvert utvikler scenen seg ut av de rammene Shakespeares tekst setter, og Bürkle skriker spydigheter til Ophelia i nesten ti minutter. Hun beskylder henne for å være en feig og svak kvinneskikkelse uten guts. Dermed er det ikke lenger bare Hamlet som tar et oppgjør med Ophelia, men også skuespilleren Bürkle som tar et oppgjør med en svak kvinneverole som gir lite til skuespilleren som må spille den, men som samtidig inntar scener verden over igjen og igjen. Også Ophelias død er et svært sterkt øyeblikk. Bürkle som Hamlet dreper Polonius ved å helle en bøtte blod over ham.

Men i det han erklæres død, reiser Nils Kahnwald seg opp, tar av seg morgenkåpen han har hatt på og avslører at under har han på seg Ophelias kjole, nå helt tilsølt med blod. Dermed gjøres det helt tydelig at det er Hamlet, som destruktiv kraft, som helt direkte har skyld også i Ophelias død. I denne oppsettingen er Claudius' eventuelle kriminelle handlinger irrelevante, fordi Hamlet uansett er på jakt etter vold, død og ødeleggelse.

#### Brevik-Hamlet

Den kanskje sterkeste scenen er imidlertid «To be or not to be»-monologen som her er plassert helt til slutt som selve kulminasjonen av forestillingen. Normalt viser denne monologen en tenkende og reflekterende Hamlet. Slik er det ikke her. Rommet fylles med røyk og storslått musikk strømmer fra høytalerne. Inn i dette rommet stiger de tre skuespillerne med fakler og mikrofoner. Estetikken henspiller tydelig på propagandavideoer laget av terroristgrupper og soloterrorister. For en nordmann er det umulig ikke å tenke på 22. juli-terroristen, og de videoene og skriftene han publiserte i forbindelse med terrorangrepet. Rüping har også uttalt at Anders Behring Breivik var en av inspirasjonskildene for hans tolkning av Hamlet. I denne settingen får den kjente Shakespeare-monologen en ny betydning. «Thus conscience does make cowards of us all», sier Hamlet i Shakespeares tekst. Her blir denne setningen til terroristers ønske om å legge feighet bak seg og gjennomføre grusomme handlinger for å oppnå det de ser på som et større mål. At denne tolkningen så enkelt kan

### Hamlet som soloterrorist

(München): Hvorfor har vår kultur gjort en voldelig, selvpoptatt prins til helt? Det er hovedspørsmålet som stilles i Christopher Rüplings produksjon av *Hamlet*, som også henspiller på terroren 22. juli.

Av Lars Harald Maagerø

### Neshornene fosser frem

(Oslo/Molde): Høyrepopulismen har ført til en ny interesse for Ionescos Neshorn på norske teatre, også i en parafrasert versjon for barn – *Kva neshornet såg* – på Det Norske.

Av Ilene Sørboe



Charlotte Frogner i Kva nashornet såg. Det Norske Teatret 2018. Foto: Dag Jøssen

**Nashornet**  
Omarbeiding og regi: Ingrid Weme Nilsen  
Scenograf/kostyme: Mia Runningen  
Lysdesign: Kyrre Heldal Karlsen  
Lyddesign: Vibeke Blydt-Hansen  
Det NorskeTeatret, Scene 2, 29. november 2017

**Neshornet**  
Av: Eugéne Ionesco  
Regi: Viktor Tjerneld  
Scenograf/kostyme: Franciska Zahle  
Lysdesign: Jonas P. A. Fuglseth  
Lyddesign: Ida Jakobsen og Nicolas Anderstedt Lindgren  
Teatret Vårt, 24. november 2017

**Kva nashornet såg**  
Av: Jens Raschke  
Regi: Ivar Tindberg  
Visuell designer: Stian Hole  
Det Norske Teatret, Scene 3

Utgangspunktet for Eugene Ionescos *Neshornet* fra 1958 er 1930-tallets fascistiske og nazistiske bevegelser. Ideologiene viser seg gjennom en epidemi som én etter én forvandler innbyggerne i en liten provinsby til neshorn. Den eneste som nekter å følge flokken er den tafatte, alkoholiserte individualisten Bérenger. Med vår tids fremvekst av politisk høyreekstremisme, er det lett å forstå hvorfor både Teatret Vårt og Det Norske Teatret velger å sette opp stykket.

**Ionesco møter Egner**

På Teatret Vårt i Molde blir Ionesco koblet sammen med Thorbjørn Egner. Torget i provinsbyen gir assosiasjoner til torget i Kardemommeby der innbyggerne – kledd i pastellfargede kostymer – smiler og vinker vennlig til hverandre. Béren- gers venn Jean (Valborg Frøysnes) er sminket som Mikkel Rev og un- derveis i forestillingen synger de

«Dyrene i Afrika». Med de mange Egner-referansene forteller regissør ViktorTjerneld at handlingen foregår i en norsk by, og at selv tilsynela- tende velstående og trygge innbyg- gere kan la seg bli smittet av «nes- horneriet». Epidemien fremstår mer som en bevegelse drevet av over- levelsesinstinkt enn en politisk en. Menneskeflokken er en saueflokk – biologien styrer oss, ikke moralen.

Der regissørTjerneld har latt seg inspirere av en folkekjær, norsk forfatter, bruker regissør Ingrid We- me Nilsen stemningen i amerikansk folkemusikk av Tom Waits og Bob Dylan som bakteppe for sin tolkning. Daisy (Julie Moe Sandø) spiller gitar og synger «Blowin in the wind» under innslipp, mens Bérenger (Per Schaanning) har kræsjsovna i et blomsterbed på vei hjem fra går- dagens fest. «Blowin in the wind» var viktig for borgerrettsbevegelsen i USA, og på vegger og gulv står det skrevet med kritt: «In politics stupid- ity is not a handicap» og «Sanninga er krigens første offer». Sangen og påstandene gir forventninger om en politisk forestilling som ikke er redd for å være tydelig. Tydelig er også tekstbearbeidelsen som Weme Nil- sen har gjort. De fire aktene er sterkt kuttet – forestillingen varer kun én time. Daisy har fått mer plass; ikke bare opptrer hun med eget band, hun er også en initiativtaker som utfordrer Bérenger.

På Teatret Vårt er Daisy (Linn Bjørnvik Grøder) kledd i en lyseblå sikledrakt, og med lysegul parykk har fremtoningen noe skjørt og dukke- aktig over seg. Bérenger (Bjørnar LisetherTeigen) svirrer nervøst rundt henne; forelskelsen er like barnlig illustrert som Tommy og Kamomilla i Kardemommeby.

I siste akt besøker Daisy Bérenger med mat. På Det Norske

har hun med seg hermetikk i en svart søppelsekk, på Teatret vårt har hun med seg piknikkurv og rødrutete duk. Piknik-Daisy kunne med fordel vært tøffere, men Hermetikk-Daisy mister sin troverdighet når hun i siste scene forlater Bérenger for å bli et neshorn. Handlingen forteller at selv de sterkeste kan vende ryg- gen til sine verdier. Men publikum burde fått mer innsyn i forløpet opp til beslutningen – vi får ingen hint om tvil fra den sterke – særlig fordi vi har investert like mye i Hermetikk-Daisy som i Bérenger.

**Det parodiske**

Estetikken og skuespillernes fremtoning skiller forestillingene. Allerede fra starten forstår man hvil- ken spillestil regissørTjerneld har valgt; det parodiske med kraftfulle uttrykk og illustrerende bevegelser. Servitrisen (Eline Øverby) har over- dimensjonert, blond afro, tygger tyggis og kjeder seg kraftig der hun i åpningsbildet står på den store, lyseblå trappen som utgjør sceno- grafien. På Det Norske er det paro- diske mindre forsert, men tydelige gester og forstørrede reaksjoner viser til den absurde tradisjonen.

Den brillefine, velstelte og overivrige Logikaren (Geir Kvarme) leker med et absurd resonnement som omhandler afrikanske og asia- tiske neshorn. Han skriver «Spelar opphavsland ei rolle?» med kritt på bakveggen. Jean (Svein Roger Karl- sen) konkluderer raskt med at det ikke spiller noen rolle om neshornet er *svart* eller *gult*. Vi er alle like uav- hengige av opphavsland og hudfar- ge, er den politiske underteksten. Den blir hverken problematiserte eller – i likhet med de andre kritt- setningene som dekker gulv og veg- ger – fulgt opp. Det er overtydelig og underkommunisert på én gang.

**Lys/Mørk**

De overdådige kostymene til Franciska Zahle på Teatret Vårt får en til å tenke på karakterer fra både Egner og Disney; Husmoren (Vivi Sunde) ligner Cruella DeVille, Daisy ligner Alice i Eventyrland. Kostyme- ne, de fargerike, høye parykkene og de ukommenterte rekvisittene, som en oppvaskbørste, viderefører det absurde teaterets tradisjon. Kostyme- designer Mia Runningen har gått for hverdagslige klær som tar avstand fra det absurde og underbygger karakterens rolle: servitør, logiker, byråkrat. Zahles fargerike, lekne og lyse kostymer står i sterk kontrast til Runningens enkle kostymer og mør- ke scenerom – som blir særlig frem- tredende i siste akt. Bérengers hjem er en bunkers, kan man få følelsen av. De grå, avlange boksene som utgjør dekken, og som i første akt rammet inn blomsterbedet, er plas- sert som om en bombe har gått av. Lysdesigner Kyrre Heldal Karlsen har sparsommelig opplyst det mest nødvendige mens neshornene bul- drer ovenfra. Bérenger går rundt i en skitten singlet og Daisys kjole er hulllete og blodig etter kamp mot neshornene.

Weme Nilsens tekstbearbei- delse er god, men hele sluttmonolo- gen til Bérenger, som ender med et rungende: «Jeg overgir meg aldri!», er kuttet. Alt han sier, mens neshorn- ene tramper i kampmarsj mot ham, er: «Det går jo fæen ikke an.» En re- plikk som kan tolkes som den alko- holiserte heltens resignasjon eller som en siste, krampaktig vittighet fra en utypisk helt. Tvetydigheten i sluttreplikken er ikke spennende nok til å kunne måle seg med den opp- rinnelige sluttmonologen.

Bérenger på Teatret Vårt mumler, nøler, tviler og surrer rundt i bakrus fra start til slutt. Hans «Jeg



Bjørnar Lisether Teigen som Bérenger i Neshornet på Teatret Vårt, regi: Viktor Tjerneld. Foto: Arild Moen, Tjinh Kommunikasjon AS

overgir meg aldri!» overbeviser ikke, og dermed oppfattes begge tolkningene av Ionescos *Neshornet* som pessimistiske på menneske- hetens vegne.

**Den absurde teatertradisjonen**

RegissørTjerneld er tro mot virkemidler (forstørret spille- stil, ukommenterte og nødvendige rekvisitter, overdimensjonerte kostymer og parykker) som man forbinder med det absurde teater som oppstod på 1950- og 1960 tal- let. Opprinnelig betyr absurd «out of harmony», men Ionesco definerte det som «that which is devoid of purpose». Virkemidlene som den- gang fremstod som «out of harmo- ny», er idag en del av en teatertra- disjon. Spillestilen og det estetiske uttrykket overrasker ikke lenger, og ønsket effekt – å vekke publikum til å lytte og se situasjonen med et annerledes blikk – uteblir.

Man kan lese et sterkt ønske om å aktualisere stoffet i Weme Nil- sens oppsetning; en kommentar om Trump, referanser til flyktningkrisen, en sterkere kvinneskikkelse. *Nashor- net* viser hvordan krig kan snu opp- ned på en tilværelse og hva frykt kan fremprovosere i et individ, men den mørke skildringen kunne med fordel vært grovere, råere og mer inderlig. Under hermetikk-måltidet i bunkersen går det av en bombe så to trepinner detter ned fra taket – litt stusselig?

En biologisk tolkning i en tra- disjonell absurd oppsetning og en politisk tolkning i en mørk, effektiv oppsetning. På tross av oppsetn- genes svakheter setter Ionescos snart 60 år gamle tekst igang reflek- sjoner. For hvem er egentlig disse neshornene? Og hva ville jeg ha gjort i møte med dem?

**Zoo i en fangeleir**

Noen måneder etter at *Nas- hornet* var ferdigspilt på Det Norske Teatret, hadde den tyske dramatike- ren Jens Raschkes barnestykke *Kva nashornet såg* premiere. Raschke går i Ionescos dyrespor ved å tileg- ne neshornet menneskelige egen- skaper, men han skildrer dyret med ømhet og varme. I Ionescos uni- vers er neshornet en skapning som ikke tenker selv, men følger flokken. Hos Racshke har det svære, grå dy- ret sett noe som gjorde det så trist at hjertet brast. Hva så neshornet?

Raschke skrev stykket etter å ha sett et bilde av en zoologisk hage i konsentrasjonsleiren Buchen- wald. Dyrehagen ble bygget i 1938 for å underholde vaktene og familie- ne deres, kun med et elektrisk pig- grådgjerde som skilte hagen fra lei- rens 250.000 fanger. Raschke gir ordet til dyrene, besjeler dem med menneskelige egenskaper, men hol- der fast ved deres utenforstående blikk på det de ser på den andre si- den av gjerdet. Kan man, med fa- belens virkemidler, formidle dette brutale kapittelet i historien på en barnevennlig måte?

Ikledd praktiske vaktmester- dresser og converse-sko står fire skuespillere klare til å fortelle his- torien om neshornet og puste liv i fabelens mange dyr. De går til verks ved å stille seg bak fire enkle bord med dobbelt så mange kofferter, som inneholder noen få rekvisitter. Koffertene og de praktiske kostyme- ne gir inntrykk av at skuespillerne er omreisende teatertrupp. De spiller for oss i kveld, før de skal reise videre for å fortelle *kva nas- hornet såg* til andre barn andre steder.

Starten er litt omstendelig da bakgrunnsinformasjonen må på plass; forskjellen på *dei påstøvla*

(vaktene) og *dei påstripte* (fangene), zooens mange ulike dyr (bavianer, svartsvaner, muffloner, murmeldyr) og det dirrende piggrådgjerdet som skiller zoen fra leiren. Men når Charlotte Frogner tar på seg en oransje lue, og trer ut av rollen som forteller og blir til murmeldyrjenta, tilgir man raskt den omstendelige introduksjonen.

**Dyreperspektivet**

En bjørn (Paul-Ottar Haga) ankommer dyrehagen, og nykom- meren ser på dyrehagen med andre øyne, undrer seg og stiller spørsmål. Han reagerer på den vonde lukten som kommer fra de store skorsteins- pipene – hvorfor fyrer de så mye når det er vår og varmt? Bavianen (Jo- nas Fuglevik Urstad) er en slags le- der i dyrehagen, og han gir Bjørnen et kollegialt råd: «Den som er hard- huda no, har ein fremtid i zoo!» Med andre ord: ti stille og gjør det du blir bedt om! Bavianen ville raskt ha blitt til et neshorn hadde dette vært i Ionescos univers, mens Bjør- nen ligner mer på Bérenger.

Gjennom dyrenes oppdeling av menneskene, *dei påstøvla* og *dei påstripte*, skildrer Raschke hvor grusomt mennesker kan behandle hverandre. Dyreperspektiv er et godt litterært grep som tilfører re- plikkene poesi og undring. Beskri- velser som «de tynne sebraene som går på to bein» gjør at publikum må tolke hva dyrene egentlig ser. Dette tolkningsnivået gjør at de yngste kanskje ikke helt forstår hva de me- ner, men allikevel klarer å henge med i handlingen, mens de litt eldre får utbytte av dobbeltheten i flere av replikkene. Svakheten er at det krever mye av barna; man må væ- re skjerpet og virkelig lytte for å fø- le seg inkludert. Det eneste visuelle publikumsfrieriet er sparsommelig

bruk av videoprojeksjon på bakveg- gen; en tegning av et neshorn, en snøkledd skog og stjernehimmlen over dyrehagen.

**Gøy å se**

Det er gøy å se dyktige skue- spillere spille dyr, enten man er 40 år eller 11, som er forestillingens al- dersgrense. Regissør Ivar Tindberg stoler på at skuespillernes kroppslig- gjøring av dyrene er nok til å holde på barnas oppmerksomhet – i én ti- me og tjue minutter. Det er – til tross for at skuespillernes tolkninger er både originale og kraftfulle i uttryk- ket – hakket for lenge. Urolige beve- gelser i setene rundt meg tyder på at konsentrasjonen begynner å bris- te halvveis ut.

*Kva nashornet såg* er et mo- dig og ambisiøst manus, men tit- telen gjenspeiler ikke fortellingen. Den nyankomne Bjørnen som stiller spørsmål ved det de andre dyrene blindt godtar, er karakteren vi følger. Kun innledningsvis og avslutnings- vis handler stykket om neshornet – kanskje som et vink fra Raschke til Ionesco? Det vinket har Det Norske Teatret benyttet seg av med sitt re- pertoarvalg, men når publikum til slutt får høre *kva nashornet såg*, er det som om den delen av fortellin- gen ikke har blitt ivarettatt godt nok. *Kva nashornet såg* viser hvor velfun- gerende fabelens virkemidler kan være, men er mer en viktig historie enn en stor teateropplevelse.

Peer Schaanning (Bérenger) og Julie Moe Sandø (Daisy). Neshornet på Det Norske Teatret, regi: Ingrid Weme Nilsen. Foto: Erika Hebbert

**Amundsen, Julie Rongved.** Ph.d. i teatervitenskap fra UiO med avhandlingen *Performing Ideology. Theatricality and Ideology in Mass Performance* om masseteater og ideologi i Nord-Korea og USA. Hun er teaterkritiker og skribent og jobber for tiden med en bok om ideologifremstilling i norske historiske spel. [www.julierongvedamundsen.wordpress.com/](http://www.julierongvedamundsen.wordpress.com/) [juliera@gmail.com](mailto:juliera@gmail.com).

**Avenstrup, Tone.** Frilans dramaturg. Har arbeidet med Anno-84, Baktruppen og AKT. Skriver og produserer hørestykker, installasjoner og performance. Nyeste produksjon *Nauru – et scenisk forhold*, Kristiansand 2015. Nyeste publikasjon *Neue Blume – Briefe aus Äthiopien. Material aus der Produktion*, Verlag Peter Engstler 2016. [www.syssel.de/avenstrup@hotmail.com](http://www.syssel.de/avenstrup@hotmail.com)

**Benér, Theresa.** Teaterkritiker, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtidsteater og dramattikk. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. [theresa@theresabener.se](mailto:theresa@theresabener.se)

**Bjørneboe, Therese.** Cand. Philol. UiO, teaterkritiker, journalist, redaktør. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespeare*tidsskrift siden 1998. Har vært teaterkritiker i bl.a. Morgenbladet, Aftenposten og Klassekampen, og skrevet i norskeog utenlandske tidsskrift, bl.a. *Theater heute*. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. [redaksjon@shakespearetidsskrift.no](mailto:redaksjon@shakespearetidsskrift.no), [tbjorneboe@gmail.com](mailto:tbjorneboe@gmail.com)

**Broud, Rania.** Bachelorgrad i teatervitenskap og en mastergrad i medievitenskap fra Universitetet i Bergen. Hun fullførte sin tverrfaglige masteroppgave i juni 2017 med tittelen *Prosjeksjons-teater. Bruk av film og video i teateret*. [Rania.h.broud@gmail.com](mailto:Rania.h.broud@gmail.com)

**Çuhadar, Bahar.** Journalist og teaterkritiker. Kulturredaktør og teaterkritiker i avisen Hürriyet. Medlem i det tyrkiske kritikerlaget. Ettbarnsmor. Feminist.

**Evans, Michael.** Dramaturg ved Rogaland Teater. Han er utdannet i teatervitenskap i USA og Norge, og oversetter dramattikk til norsk og engelsk. Hans bok Innføring i dramaturgi går nå i femte opplag. [michael.evans@lyse.net](mailto:michael.evans@lyse.net)

**Haglund, Brigitta.** Redaktør for *Teatertidningen*. Frilanser som kulturskribent og kritiker. [birgitta@teatertidningen.se](mailto:birgitta@teatertidningen.se)

**Hall, Snelle Ingrid.** Dansekunstner og teaterviter utdannet fra Statens balletthøgskole (nå KHiO) og UiO. Produserer forestillinger innenfor Siri & Snelle produksjoner og jobber som førsteamanuensis ved KHiO, Balletthøgskolen. [snellehall@gmail.com](mailto:snellehall@gmail.com)

**Hanssen, Ken Runar** Dr.philos., UiO. Førsteamanuensis i Engelsk litteratur ved Nord universitet, Bodø. Arbeider med engelsk renessansedrama og amerikansk samtidslitteratur. [ken.r.hanssen@nord.no](mailto:ken.r.hanssen@nord.no)

**Høyland, Elin.** Utdannet teaterviter, arbeider med tekst, kritikk, undervisning og produksjon av scenekunst. Sentral i etablering og drift av scenekunstlaboratoriet Podium i Oslo (2002-2009). Medforfatter av *Scenekunst Nå* (Spartacus 2007). Utdannet yogalærer med egen praksis. [ehoyland@gmail.com](mailto:ehoyland@gmail.com)

**Kohler, Hans-Georg.** Billedkunstner med utdanning fra Statens Håndverks- og Kunstindustriskole og Statens Kunstakademi i Oslo. Har hatt en rekke utstillinger i Norge og i utlandet. Han er også fast frilansjournalist i Berlin for avisen NYTID. [hansgkkoehler@gmx.de](mailto:hansgkkoehler@gmx.de)

**Lysell, Roland.** Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet og teaterkritiker. [roland.lysell@littvet.su.se](mailto:roland.lysell@littvet.su.se)

**Löwenborg, Svante Aulis.** Frilans som regissør, produsent, dramaturg, oversetter. Siste produksjon: *Njals saga* av Atli Ingólfsson/Ludwig Uhlboers/S A Löwenborg. Arbeider med Cinnober i Göteborg. [salowenborg@gmail.com](mailto:salowenborg@gmail.com)

**Matvienko, Kristina.** Født i Lattvia, har studert journalistikk, senere teaterjournalistikk ved Teaterakademiet i St. Petersburg (uteksaminert i 2001). Arbeider i Moskva. Har vært redaktør for teaterseksjonen av *Time Out* i Moskva. Tidligere festivalsjef for festivalen Nye stykker (2004–2007), og kurator samme sted siden 2009. Tidligere medlem av juryen i Gullmasken. Arbeider som kurator ved Stanislavskij Electro Theatre.

**Maagerø, Lars Harald.** Bachelorgrad fra UiB, og McGill University (Montreal), og en mastergrad fra Shakespeare Studies fra King's College London. Han har studert regi ved LAMDA. I tillegg driver han bloggen [teaterkritikk.no](mailto:teaterkritikk.no) [larsi6@hotmail.com](mailto:larsi6@hotmail.com)

**Pearson, Joseph.** Født i Canada. Forfatter og kulturhistoriker, bosatt i Berlin. Tok doktorgraden i historie ved Cambridge University i Storbritannia. Utga boken *Berlin*, et portrett av hovedstaden, på Chicago Press i 2017. Underviser i skribing ved Kunstakademiet i Berlin, og har siden 2008 vært knyttet til Schaubühne som essayist. Skriver for flere tidsskrift.

**Raddatz, Frank.** Arbeidet som dramaturg ved teatre i Köln, Hannover, Stuttgart og Düsseldorf, for regissører som Dimiter Gitscheff, Einar Schleef og Valery Fokin og fra

2017 ved Berliner Ensemble, som dramaturg for Frank Castorfs *Les misérables*. Utgitt flere bøker, bl.a. om Heiner Müller, og tidl. redaktør for *Theater der Zeit*. Har regissert forestillinger i Tyskland, Hellas og Libanon. Underviser i teaterteori ved bl.a. Ernst Busch Schule i Berlin.

**Schultz, Laura Luise.** Lektor i Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet. Forsker og underviser i avantgarde- og samtidsteater, samt teater- og performance-teori. Oversetter og dramaturg. Medlem af Den Danske Scenekunstscoles udvalg for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. [laura@hum.ku.dk](mailto:laura@hum.ku.dk)

**Steindler, Catherine.** Utdannet ved Harvard og Columbia. Underviser ved Columbia-universitet i New York. Skriver regelmessig for *Paris Review*, *The Los Angeles Review of Books* og *Wall Street Journal*. Har iscenesatt stykker på Williamstown Theatre Festival, Trinity Repertory Company og flere andre teatre.

**Sørboe, Ilene Myrann.** Teaterkritiker for Norsk Shakespearetidsskrift og Morgenbladet, foredragsholder og oversetter. Medlem i Heddagjuryen. Div. stillinger ved Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Dramatikkens Hus. Regiassistent for Robert Falls ved The Goodman Theatre i Chicago. Bachelor i teatervitenskap fra UiO. [ilenesorboe@hotmail.com](mailto:ilenesorboe@hotmail.com)

**Tronsmo, Goro.** Scenekunster og billedkunstner. Arbeider med analyse av hva som er scenekunstverkets objektdefinisjon i relasjon til strukturelle og kontekstuelle rammer. Hun har utviklet durasjonelle arkitektoniske installasjoner som iscenesetter sosiale og institusjonelle strukturer. [gorotronsmo@googlemail.com](mailto:gorotronsmo@googlemail.com)

**Ziegler, Sigurd.** Studert teatervitenskap og sosiologi ved Universitetet i Oslo. Cand. med. med forskerlinje fra samme sted. Har vært fast scenekunstanmelder for Morgenbladet og har skrevet for *Norsk Shakespeare*tidsskrift og scenekunst.no. [sigurdziegler@gmail.com](mailto:sigurdziegler@gmail.com)

**Øglænd, Susanne.** Freelance regissør for musikkteater og opera siden 2006. Fokus på urfemføringer av nye operaer som f.eks. *ADAM & EVE* (Cecile Ore, Festspillene i Bergen) og utvikling av eksperimentelt musikkteater bl.a. med gruppa *KRAKK NOIR* (Susanne Øglænd/ Øyvind Berg/Rolf Erik Nystrom) ved Black Box teater Oslo. Siden 2013 samarbeid med Operahøgskolen Oslo. Hovedfag i musikkvitenskap fra universitetet i Berlin og kontinuerlig arbeid som skribent om opera for det tyske magasinet *VAN Magazin für klassische Musik*, pendler mellom Berlin og Oslo. (2014). Medlem av juryen for International Ibsen Awards.

## norsk shakespeare tidsskrift

Redaksjonsråd:  
Ole Skjælbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen, Valborg Frøynses og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av:  
Fritt ord og Norsk kulturråd.

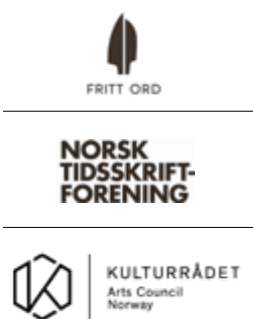
Vi takker spesielt:  
Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift. En særlig takk til Norske Dramatikeres Forbund.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

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

Forside: *Engler i Amerika*, Hanne Skille Reitan som Harper. Nationaltheatret 2018. Foto: Øyvind Eide Tony Kushner. Foto: NTB/ Scanpix  
*Democracy in America*. Foto: Guido Mencari  
*Rodina* av Andrej Stadnikov. Mejerhold-senteret Moskva 2017.

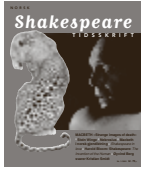
Layout: Elin Mejergren.  
Trykk: X-idé as, Fjellhamar. Opplag: 1700.  
ISSN: 2535.4728



Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



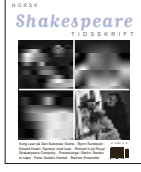
Nr. 1/1999



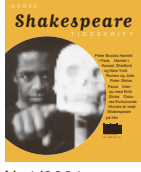
Nr. 2/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



Nr. 3/2004



Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



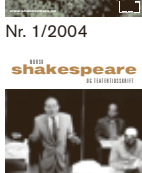
Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2005



Nr. 1/2006



Nr. 2/2006



Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2007



Nr. 2-3/2007



Nr. 4/2007



Nr. 1/2008



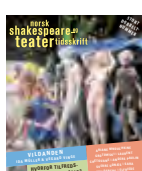
Nr. 2/2008



Nr. 3-4/2008



Nr. 1/2009



Nr. 2-3/2009



Nr. 4/2009



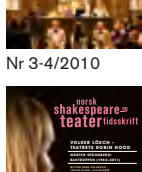
Nr. 1/2010



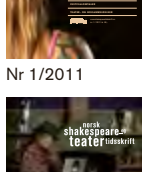
Nr. 2/2010



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2011



Nr. 2/2011



Nr. 3-4/2011



Nr. 1/2012



Nr. 2-3/2012



Nr. 4/2012



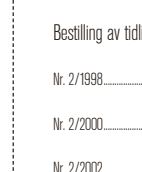
Nr. 1/2013



Nr. 2-3/2014



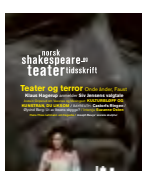
Nr. 4/2015



Nr. 1/2016



Nr. 2/2013



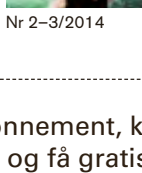
Nr. 3-4/2013



Nr. 1/2015



Nr. 2-3/2015



Nr. 4/2016



Nr. 4/2014



Nr. 1/2016



Nr. 1/2016



Nr. 1/2016



Nr. 1/2016



Nr. 1/2016



Nr. 1/2017

Tegn abonnement, kr. 350,- (Europa, kr. 400,-) for 4 numre, og få gratis adgang til 19 års arkiv på nett: [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

Navn: .....

Adresse .....

Tlf/e-mail: .....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk    Nr. 1/1999.....stk    Nr. 2/1999.....stk    Nr. 1/2000.....stk

Nr. 2/2000.....stk    Nr. 1/2001.....stk    Nr. 2/2001.....stk    Nr. 1/2002.....stk

Nr. 2/2002.....stk    Nr. 1/2003.....stk    Nr. 2/2003.....stk    Nr. 1/2004.....stk

Nr. 2/2004.....stk    Nr. 3/2004.....stk    Nr. 1/2005.....stk    Nr. 2/2005.....stk

Nr. 3-4/2005.....stk    Nr. 1/2006.....stk    Nr. 2/2006.....stk    Nr. 3-4/2006.....stk

Nr. 1/2007.....stk    Nr. 2-3/2007.....stk    Nr. 4/2007.....stk    Nr. 1/2008.....stk

Nr. 2/2008.....stk    Nr. 3-4/2008.....stk    Nr. 1/2009.....stk    Nr. 2-3/2009.....stk

Nr. 4/2009.....stk    Nr. 1/2010.....stk    Nr. 2/2010.....stk    Nr. 3-4/2010.....stk

Nr. 1/2011.....stk    Nr. 2/2011.....stk    Nr. 3-4/2011.....stk    Nr. 1/2012.....stk

Nr. 2/2012.....stk    Nr. 3-4/2012.....stk    Nr. 1/2013.....stk    Nr. 2/2013.....stk

Nr. 3-4/2012.....stk    Nr. 1/2014.....stk    Nr. 2-3/2014.....stk    Nr. 4/2014.....stk

Nr. 1/2015.....stk    Nr. 2-3/2015.....stk    Nr. 4/2015.....stk    Nr. 1/2016.....stk

Nr. 2-3/2016.....stk    Nr. 4/2016.....stk    Nr. 1/2017.....stk

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespearetidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til [post@shakespearetidsskrift.no](mailto:post@shakespearetidsskrift.no). Eller bestill på [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

23. MAI—06. JUNI  
2018

FESTSPILLENE  
I BERGEN

HELE TEATER-  
PROGRAMMET FINNER  
DU PÅ [WWW.FIB.NO](http://WWW.FIB.NO)



Urpremiere

## The Road Is Just a Surface

24. OG 25. MAI  
DEN NATIONALE SCENE

Har vi kjørt oss fast, må vi velge nye måter å reise på for å komme videre. Anja Garbarek og Jo Strømgren går sammen om et musikkdramatisk bestillingsverk som utforsker opplevelsen av å være fanget i en emosjonelt fastlåst livssituasjon og lengselen etter å komme ut.

Urpremiere

## Panini-BoysRoom av Vinge/Müller

25. OG 27. MAI, 01. OG 03. JUNI  
SENTRALBADET

Ni år er gått siden regissør Vegard Vinge og scenograf Ida Müller presenterte sin kompromissløse utgave av *Vildanden* under Festspillene i Bergen. Nå reiser de sitt eget byggverk inne på Sentralbadet, og setter opp en mellomting mellom en utstilling, en videoinstallasjon og en arena for levende kunstutrykk – alt preget av kunstnernes karakteristiske, håndmalte estetikk. Utstillingen står gjennom festspillperioden, og i tillegg blir det fire kvelder med fremføringer fra kompaniet og inviterte gjester.

Avslutningsforestilling

## Life is a Dream

06. JUNI  
GRIEGHALLEN

En storslått internasjonal produksjon som utforsker synergien mellom lyd, bevegelse og bilder. Den prisbelønte danske koreografen Kim Brandstrup gjør en moderne tolkning av Pedro Calderón de la Barcas skuespill *Life is a Dream* fra 1600-tallet, og får med seg det britiske dansekompaniet Rambert, Bergen Filharmoniske Orkester og de amerikanske filmskaperne Quay Brothers.

### ANDRE FORESTILLINGER

Birdie

The Great Outdoors

LYST#2

White Nigger # Black Madonna

Babettes gjestebud

Episode

A Man of Good Hope

Urpremiere

## Andvake

23. MAI—06. JUNI  
HORDALAND TEATER I LOGEN

*Andvake-trilogien* er fortellinga om ung kjærleik i ei ugjestmild verd, om kjærleik som sprenger sin eigen veg, og om kjærleik som overlev sjølv livet. Jon Fosse fekk Nordisk Råds Litteraturpris for trilogien *Andvake* – *Olavs draumar* – *Kveldsvævd*, og framsyninga tar oss gjennom alle tre romanane på tre timar.

DNB

Statoil

Bergens Tidende

DN Dagens  
Næringsliv