

norsk shakespeare_og teater tidsskrift

THE BLACK GAZE: RASE- SKILLENE I AMERIKANSK TEATER

**Du tror du er liberal? Da får
du ha det ubehagelig
sammen med meg.**

– Tonya Pinkins (side 16)

**Henning Hagerup om Jon
Fosses gjendiktning av
Peter Handke**

**Jostein Gripsrud om
Kulturrådets historie**

**Back to the future?
Teater om fascisme,
reaksjon og krig**

Natt i verda

Vår makt/Vår ære

Plikten kaller

Söhne & Söhne

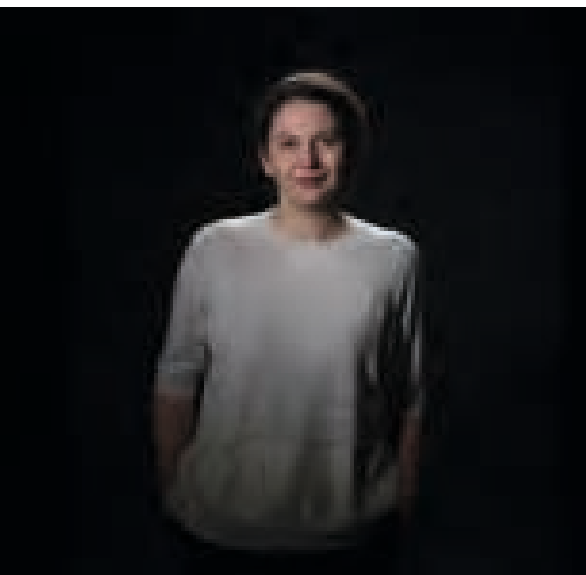
*The Agony and
the Ecstasy of
Steve Jobs*

*Farvel til Eddy
Belleguele*

nr. 4/2015 kr. 95,-
www.shakespearetidsskrift.no



9 772327 618022



Anne Cecile Sibue-Birkeland. Foto: Thor Brødreskift



Skuespiller Tonya Pinkins. Foto: Serge Neville



Natt i verda. Det Norske Teatret. Foto: L-P Lorentz

Sjefsskifte på Black Box

Grethe Melby:
Intervju med Anne Cécile Sibue-Birkeland4

New York City – delt by

Valborg Frøysnes: Fem svarte stemmer
om raseskillene i amerikansk teater8

Dominique Morrisseau.....10

Aurin Squire14

Tonya Pinkins16

Torre Reign20

James Anthony Tyler21

Fascisme og krig

Julie Rongved Amundsen:
Natt på jorda, Det Norske23

Wenche Larsen:
Vår ære/Vår makt, Den Nationale Scene26

Anette Therese Pettersen: *Plikten kaller*, Skar30

Julian Blaue: *Söhne & Söhne*, SIGNA, Hamburg34

Marco Demian Vitanza:
Farvel til Eddy Bellegueule, Jaeger38

Torbjørn Oppedal: *The Agony and the Ecstasy
of Steve Jobs*, Oslo Internasjonale Teater41

Øystein Ulsberg Brager:
Svarinnlegg fra Oslo Internasjonale Teater43

Bøker

Jostein Gripsrud: *Eit eige rom*.
Norsk kulturråd 1965-2015 av Alfred Fidjestøl44

Henning Hagerup: *Dei vakre dagane i Aranjuez*,
Peter Handke gjendiktet av Jon Fosse48

Tom Lotherington: *Kong Ubu*,
oversatt av Kjell Helgheim52

Hilde Østby: *Båtar på vatnet. Etter beleiringa*.
Så hyggeleg av Rønnaug Kleiva56

Avignon 2015

Finn Wilhelm Mathiesen:
Sprikende festival, kommentar59

Kirill Serebrennikovs *Idiotene*
etter Lars von Trier60

Thomas Ostermeiers *Richard III*62

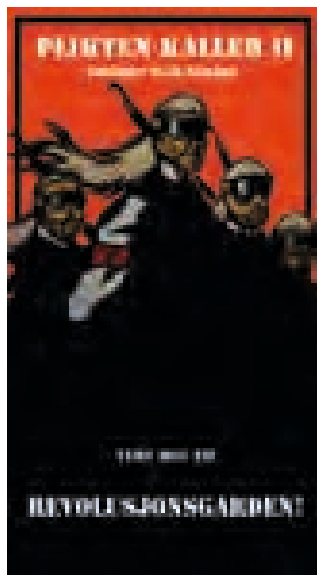
Teater NO51 – *My Wife made a Scene*64

Intervju med Ene-Liise Semper, teater NO5167

Intervju med Jonathan Châtel68

Andreas, av Châtel etter August Strindberg70

Festivalen ellers71



Posteren til *Plikten kaller*, konsept og regi: Petter Width Kristiansen.



Alfred Fidjestøl. Foto: Det Norske Samlaget



The Great Pretender. Foto: Marc Bloemen

Dans og Opera

Snelle Hall: Konferansen <i>Postdance</i> , Moderna dansteatern	72
Snelle Hall: <i>Cosmic Body</i> , Black Box Teater	74
Emil Bernhardt: <i>Tryllefloyten</i> , Den norske Opera & Ballett.....	78
Emil Bernhardt: <i>Katja Kabanova</i> , Den norske Opera & Ballett.....	82

Anmeldelser

Julie Rongved Amundsen: <i>The Great Pretender</i> , Black Box Teater.....	86
Enel Melberg: <i>Fortrolige samtaler</i> , Nationaltheatret	87
Frode Helland: <i>Et dukkehjem</i> , Rogaland teater	89
Lars Harald Maagerø: <i>Lille Eyolf</i> , Almeida London	90
Knut Ove Arntzen: <i>Gob Squad</i> , HAU Berlin	91
Birigitta Haglund: <i>Åldreomsorgen i Kvårdalen</i> , Turteatern.....	92
Enel Melberg: <i>Lomjansguten</i> , Västanå teater.....	94
Elin Lindberg: <i>Stormen</i> , Torshov/Nationaltheatret	95

Ilene Sørbøe: <i>Kven er redd?</i> Det Norske Teatret	96
Torbjørn Oppedal: <i>Black Warrior</i> , Black Box Teater	98
Julie Rongved Amundsen: <i>Congress of Dreams</i> , Black Box Teater.....	99
Rania Broud: <i>Så vakker du er</i> , SoF-teater.....	100
Lillian Bikset: <i>Det beste av det verste</i> , Teater Ibsen.....	101
Elin Lindberg: <i>Snakk! det er så mørkt</i> , Akershus teater	103
Julie Rongved Amundsen: <i>Pink Cloud Effect</i> , Black Box Teater	104
Julie Rongved Amundsen: <i>Arme land/</i> <i>Krigen er et annet sted</i> , Grusomhetens Teater.....	105
Lillian Bikset, <i>Jonas</i> , Nordland teater	106
Ruben Moi: <i>Frøken Julie</i> , Hålogaland teater	108
Elin Lindberg: <i>Richard III</i> , Nationaltheatret.....	109
Birgitta Haglund: <i>Idioten</i> , Dramaten	110

DET SVARTE BLIKKET

I vinter reiste skuespiller Valborg Frøysnes til New York for å delta på flere festivaler for *independent theatre*. Det slo henne at festivalpublikummerne nesten utelukkende var hvite. Det samme opplevde hun på andre forestillinger, i gallerier og museer. Publikum var hvite – mens alle sikkerhetsvaktene, billettørene og vaskepersonalet var svarte. Hun forsøkte å spørre en teaterkritiker fra New York Times. Men vedkommende ble tydelig ubekvem. Det gjorde henne mer nysgjerrig, og hun bestemte seg for å snakke med afroamerikanske scenekunstnere.

Intervjuene med dramatikerne og skuespillerne Dominique Morrisseau, Armin Squire, Tonya Pinkins, Torre Reign og James Anthony Tyler, bryter med forventningene man har til New York som en inkluderende og mangfoldig by. Intervjuene fant sted på et tidspunkt hvor Donald Trump skapte sjokkbølger. I likhet med politivolten og demonstrasjonene (*Black Lives Matter*), danner valgkampen et bakteppe. Men «Du må huske på at USA er et mer eller mindre segregert, rasistisk samfunn», sier skuespilleren Tonya Pinkins. Hun har lang fartstid som skuespiller, sitter i juryer, og ser teater flere ganger i uken. Bildet hun tegner av raseskilnelene i teatret i New York – av alle steder – rimer ikke med at USA fortsatt har en farget president.

Problemet ligger i følge henne (og de andre) i at liberale hvite ikke tror de er rasister. Alle intervjuene bekrefter at Frøysnes hadde rett. Men, som Aurin Squire sier: Forsøker man å diskutere problemet blir teaterfolk nervøse. Squire fremholder at den amerikanske høyresiden elsker å sette ansikt og navn på «ondet», å demonisere, som selvsagt ikke er noe bedre, enten det gjelder Obama eller immigranter. Men på venstresiden forholder det seg nøyaktig motsatt. Det er «systemet» som har skylda. Tiden er moden for å se hva

som ligger under den tildekte politiske korrektheten, sier Dominique Morrisseau. Hun tror at ideen om «fargeblindet» har vært ødeleggende. Man har laget som om forskjellene ikke fins.

Intervjuene gir et innblikk i en problematikk som ikke bare angår USA og amerikansk teater, men også andre land hvor det kuttes i de offentlige bevilgningene. For det handler ikke bare om hudfarge, men også klasse. Det som har skjedd i New York er at ansvaret for å holde teatrene i gang overdras til et eldre og pengsterkt hvitt publikum. «De hvite kontrollerer alt, fra styrer til dramatikere, skuespiller, anmeldere og publikum. Det er også de som avgjør hvordan svarte folk blir representert på scenen», sier Pinkins. James Anthony Tyler formulerer seg enda sterkere når han sier at det virker som om hvite opplever et ubehag ved å se svarte skuespillere og ensembler.

I 2016 er det over 30 år siden utgivelsen av Michael Jacksons «Thriller» (1982), som tilsynelatende plasserte den svarte populærkulturen på toppen av parnasset. Men som den yngste på laget, Torre Reign (28) konstaterer: De hvite digger musikken, men i det virkelige livet vil de ikke bo i samme nabolag som oss, ikke henge med oss, ikke blande seg med oss.

Jeg tror intervjuene vil riste leseren ut av den komfortsonen det er å være hvit – også i Norge og Europa.

*

Andre verdenskrigen – Natt i verda på Det Norske Teatret kommer etter alle solemerker til å bli stående som årets forestilling. Fallhøyden var stor, men prosjektet lyktes – i følge vår anmelder (side 23). I den-

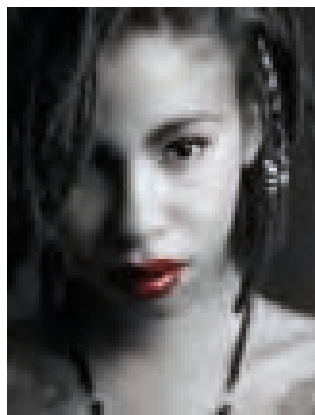
ne utgaven har vi valgt å løfte frem forestillinger som tematiserer og konfronter problemer knyttet til fascisme, krig og undertrykkelse. I de forskjellige formater. På Den Nationale Scene har *Vår makt/ vår ære* (anmeldelse side 26) ført til krav om sensur fra barnebarnet til Bergens-rederen Fredrik Odfjell, som blir sitert i forestillingen. Mike Daiseys *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs* har på den andre siden ført til debatt om hvorvidt dokumentarteatret skal underkastes samme sannhetskrav som journalistikken, eller om kontrakten er en annen. Vi valgte å invitere den norske produsenten til å kommentere debatten, som ikke ble nevnt i forestillingsmaterialet (anmeldelse og svar, sidene 41–43). Men bevisstgjøring omkring slike spørsmål er viktig i en tid hvor teatrene har en mulighet til å fungere som en mot-offentlighet når journalistikken svikter.

Enqueten måtte utgå i denne utgaven. Men ta det med ro, vi har ikke nedlagt den!

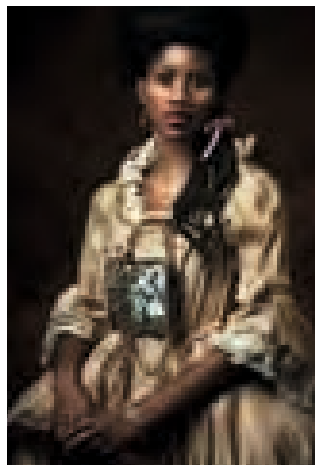
Therese Bjørneboe



Therese Bjørneboe, redaktør.
Foto: Cecilie Seiness



Fabiola Jean-Louis er amerikansk kunstner, født på Haiti, vokst opp i Brooklyn, NYC. Hun er utdannet motedesigner, men har brutt med mote-industrien og arbeider multimedialt, med skulptur og foto. *Rewriting History: Paper Gowns and Photographs* (2015) som vi gjengir på coveret og side 19, er et prosjekt av det hun kaller fotografiske essays. Skulpturene henspiller på mange nivåer av historie, men peker også fremover mot muligheten for forvandling.



© Fabiola Jean-Louis

URPREMIERER

våren 2016

Vidas Extremas av Sigbjørn Skåden, Veronica Salinas,
Rosa Chávez og Angel Canas «Kame»
Beaivváš Sámi Našunálateáhter/Det Norske Teatret 6/2

Rein natur av Maria Tryti Vennerød
Teksten er en del av **Andre verdenskrigen – natt i verda**,
Det Norske Teatret 27/2

Corruption – The Musical av Nigel Krishna Iyer
Scenen Ingensteds, Blå i Oslo 14/3

Det er bedre å kappe det av enn å gå gjennom livet av Lisa Lie
Trøndelag Teater 15/4

I CLONI av Lisa Lie/PONR
Black Box Teater 21/4

Melting av Amund Sjølie Sveen
BIT Teatergarasjen 22/4

Vestregata av Maja Böhne Johnsen
Hålogaland Teater 28/4

Stormen av Eirik Fauske
Haugesund Teater 25/5

Kjære Europa av Kristian Lykkeslet Strømskag,
Christian Lollike og Uwe Cramer
Festspillene i Bergen 6/6

Stykkene er utviklet med ressurser og midler fra Dramatikkens hus

Utenfor den svarte boksen

(Bergen): Anne Cécile Sibue-Birkeland liker å tenke utenfor boksen. Derfor tenker hun at det er litt ironisk at hun har blitt kunstnerisk leder ved et sted som heter Black Box.

Jeg har såvisst ikke tenkt å bli bedre til å la ting skure, svarer Anne-Cécile Sibue-Birkeland. Hun har nettopp blitt fortalt at grundighet, nøyaktighet og fokus på detaljer er beskrivelser som går igjen når folk skal fortelle hvem hun er. Av en av dem har hun fått følgende råd: Som kunstnerisk leder ved Black Box i Oslo bør hun lære å slippe taket. Tåle å la ting skure. Men her er Sibue-Birkeland kompromissløs.

– Det er rett og slett ikke slik jeg jobber. Jeg tror på å følge nøye med og sørge for kvalitet i alle ledd. Det vil heller ikke bli vanskelig. Jeg vet at jeg får et

veldig godt team rundt meg på Black Box. De har faglig integritet og mye erfaring. Jeg føler meg trygg på at jeg kommer til et sted som fungerer godt.

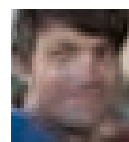
Kunstnerisk utviklingsarbeid

Sibue-Birkeland har heller ingen planer om å markere lederskiftet ved å snu Black Box på hodet:

– I am a builder, sier hun med fransk aksent. – En som tenker langsiktig. Da må jeg jobbe videre på det som Kristian Seltun og Jon Refsdal Moe allerede har fått til. – Men noe vil selvsagt være annerledes. Jeg har jo et annet blikk og en annen bak-



AV GRETHE MELBY (TEKST) OG THOR BRØDRESKIFT (FOTO)





Jeg er en person som alltid foretrekker å *gjøre* ting. Ikke bare *si* at jeg gjør noe, sier Anne-Cécile Sibue-Birkeland. Ny teatersjef ved Black Box Teater i Oslo.

grunn. Jeg pleier å si at jeg ikke er akademiker. Det er jo ikke helt riktig, jeg har jo også vært student, og jeg leser jo fortsatt bøker og aviser, ler hun.

Men det er ingen tvil om at det er yrkeserfaring som er hennes styrke. I over ti år har Anne-Cécile Sibue-Birkeland drevet sitt eget produksjonsselskap, Bureu Cassiopée, som ble startet i 2004. I pressemeldingen fra Black Box kunne vi lese at hun har samarbeidet med kunstnere som Gisele Vienne, Jonathan Capdeville og Herman Diephui, initiert kunstnerisk utviklingsarbeidet, arbeidet med storskalaproduksjoner, internasjonale coproduksjoner og turneer, samt med organisatoriske og økonomiske strukturer. Siden 2012 har hun også vært internasjonal rådgiver i Noveu Theatre de Montreuil og arbeidet som kunstnerisk konsulent og rådgiver for arenaer, festivaler, kompanier og uavhengige kunstnere i Frankrike, Norge og internasjonalt. I tillegg er hun styremedlem i IETM. Men er en slik produsentbakgrunn nok til å nå skulle være kunstnerisk leder?

– Hadde dette vært i Frankrike ville jeg straks spurt om dette spørsmålet ville ha blitt stilt til en mann. Her i Norge vet jeg ikke hvorfor. Kanskje fordi produsentrollen er annerledes.

– Jeg vet ikke om noen spurte om lang akademisk utdanning og skribentvirksomhet var tilstrekkelig for å være kunstnerisk leder da Jon Refsdal Moe ble ansatt. Han var kvalifisert. Min bakgrunn er annerledes. Jeg er kvalifisert. Internasjonalt finnes det flere dører til en slik jobb. Jeg har lang erfaring i å jobbe tett på kunstnere med kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg er en person som alltid foretrekker å *gjøre* ting. Ikke bare *si* at jeg gjør noe. Når noe skal gjøres er veien full av handlinger og konkrete detaljer og praktiske problemer som skal løses. Noen mennesker tror jo at de har gjort noe bare de har skrevet det inn på en plan, ler hun, og fortsetter.

– Arbeidet mitt har bestått av å stille de vanskelige spørsmålene. Kunstnerne har mange idéer, planer, mange ting som de sier at de skal gjøre. Som er helt

fantastisk. Men i begynnelsen er disse visjonene vanskelige å gjennomføre i praksis. Hvordan holde på den kunstneriske visjonen men samtidig gjøre det hele praktisk gjennomførbart. Denne rollen mener jeg er viktig, og det vil være en god idé å ansette en dramaturg på huset:

– Men husk at jeg ikke har møtt teamet mitt på Black Box ennå. Å gå offentlig ut og si at jeg skal gjøre ditt og jeg skal gjøre datt før jeg har møtt dem, tror jeg ikke vil fungere så godt.

Oslo og Norge

I følge Anne-Cécile Sibue-Birkeland er det norske scenekunstheltet levende:

– Norge har ikke opplevd den tilbakegangen som resten av Europa har opplevd. I Frankrike er det mindre optimisme, mindre handlingsrom for folk til å ta risiko og satse. Jeg ser også mange muligheter for å samarbeide på tvers av kunstformene, det er mye å hente hos andre kunstarter. Særlig innen det visuelle feltet, altså innen billedkunst og film. Men også innen musikk og lyd. De ulike kunstartenes grenser er til for å overskrides:

– Det er det multifasetterte som interesserer meg. Man kan gjerne si at jeg har en rhizomatisk tenkemåte. Jeg tenker hele tiden utenfor boksen. Jeg ønsker å knytte tråder der jeg mener at det gir mening å knytte tråder, sier Sibue-Birkeland, som ikke er udelt enig i at man kan snakke om en triangel mellom Avantgarden, BIT teatergarsjen og Black Box.

– Organisatorisk har vi selvsagt nettverk for scenekunst. Det er et viktig samarbeid. Men BIT teatergarsjen er jo en institusjon som ikke har et eget visningsrom, og det får selvsagt følger for programmeringen. Avantgarden er i ferd med å finne et nytt sted og er i en helt annen prosess. Black Box har et visningsrom som er vel etablert. Dette er altså tre institusjoner som er i veldig ulike situasjoner. I tillegg ligger Black Box i Oslo, der det finnes flere arenaer for scenekunst som også kan være aktuelt å samarbeide med. Norge er jo veldig sentralisert

med mange viktige institusjoner i Oslo. I Frankrike har man jo tradisjonen etter André Malreaux som bevisst jobbet for kulturpolitisk desentralisering, noe som førte til at det ble etablert flere kulturinstitusjoner og knutepunkter utenfor Paris. Det har vært positivt for fransk kunst- og kulturliv. Jeg vet at dette også har vært rådende kulturpolitisk tankegang i Norge også, men likevel er sentraliseringen ganske sterk. Det gir jo litt andre parametere å jobbe etter.

Tung inngangsdør

Selv om Sibue-Birkeland mener at desentraliseringstanken hos Malreaux var klok, er hans kulturpolitiske prosjekt ikke helt etter hennes smak:

– Jeg er vokst opp i Frankrike som var preget av en annen kulturpolitisk tenker, nemlig Jack Lang. I motsetning til Malreaux som tenkte at finkulturen skulle distribueres ut og ned i distriktene, tenkte Lang mer horisontalt. Det er mer i min gate. Man er opptatt av å få folk til å stole på seg selv, bruke det som er relevant for dem, forklarer Sibue-Birkeland, som svarer slik på spørsmålet om det ikke da vil være «koblinger», «nettverk» og «relevans» som blir kriterier for kunstnerisk kvalitet, og ikke kunsten i seg selv:

– Diskusjonen om kunstens egenverdi er viktig. Den har vi gående i IETM. Vi ser at jo mer politikken blir opptatt av at kunst og kultur skal skape merverdi i samfunnet, for eksempel ved at festivaler øker salget av øl og antall hotellovernattinger, så må man i kunstheltet bli klar over at i seg selv er det ingen kunstnerisk kvalitet at noe er «forbundet» eller «relevant». Her er man nødt til å tenke på flere nivå på en gang. For det kan jo heller ikke være diskvalifiserende at noe er relevant, argumentere hun, og forteller at hennes plan er å utvide det geografiske blikket:

– Jeg kommer rett fra Japan der jeg har sett en rekke forestillinger. Det som skjer innen scenekunsten i Asia interesserer meg. Jeg har blant annet jobbet med Ea Sola. Hun er fransk-vi-

etnamesisk og jeg har jobbet mye i Vietnam. I tillegg er jeg interessert i det som skjer i Midt-Østen. Det er klart at dette er et område som er viktig for oss i disse dager, med flyktningstrømmen og de politiske konfliktene der nede. Men jeg er også nysgjerrig på Afrika og kunst fra dette kontinentet. Der har jeg nok mest å lære, forklarer hun, men understreker at hun ikke akter å gå i fella og presentere kunst fra andre kontinenter som noe eksotisk:

– Å presentere noe fremmed kan fort ende i eksotisme. Derfor er det veldig viktig å kontekstualisere det som presenteres, skape rammene rundt som gir verket sin mening. Dette er et arbeid som er multifasettert og krever mye arbeid rundt formidling. Black Box har et fantastisk publikum, som har vokst over tid. Jeg tror nesten jeg vil kalle dem drømmepublikummet. De er nysgjerrige. De er åpne. Men samtidig er publikumsgruppen veldig homogen og rekruttert fra helt spesifikke lag i det norske samfunnet. Jeg ser det som min oppgave å gjøre scenekunsten relevant for flere samfunnsgrupper. Her ser jeg for meg at Black Box også kan være en arena for seminarer og andre arrangementer. Litt på samme måte som litteraturhusene eller Hovedbiblioteket i Bergen, som har en café og flere workshops og arrangementer. Sånn sett er jeg ute etter å åpne huset opp for flere:

– Du vet, hovedinngangen til Black Box er en stor og massiv dør, som kan oppleves litt tung å åpne. Dette er selvsagt konkrete ting, og kanskje også «detaljer». Men jeg er opptatt av alle slike ting. Hva gjør det med opplevelsen at døren er tung? Hvordan formulerer vi oss i brev? Hvordan belyses lokalene? Jeg skal senere ned på Corner-teateret for å delta på Frontlosjefestivalen. Frontlosjen er et godt eksempel på hva det vil si å tenke helhet og formidling. Vi ser at det som skjer foregår på Cornerteateret. Men samtidig har arrangørene gjort seg flid med å formidle at dette er Frontlosjens festival. Det er ikke tåpelig å bry seg med slikt, djeve-

len ligger i detaljene. Så denne inngangsdøren på Black Box har jeg tenkt litt på. Den skulle kanskje ha vært byttet ut med en dør av glass, sånn at det var lett å se inn. Men jeg kommer altså ikke til å lansere at den skal bort før jeg har snakket med staben min, ler Sibue-Birkeland.

Hvem påvirker hvem?

Men hva ser hun for seg konkret at publikum vil oppleve på Black Box fremover?

– Jeg har konkrete planer, men venter med å lansere dem. La meg heller si det sånn at uansett hva slags publikum vi har så er målet å utfordre publikums persepsjon. For eksempel hvordan vi i vesten opplever tid. Tid opptar meg

BLACK BOX HAR ET FANTASTISK PUBLIKUM. MEN SAMTIDIG ER PUBLIKUMSCRUPPEN VELDIG HOMOGEN OG REKRUTTERT FRA HELT SPESIFIKKE LAG I DET NORSKE SAMFUNNET.

ganske mye. I Asia har scenekunsten et annet forhold til tid. Vesten er jo preget av at tid er et knapphetsgode. I andre deler av verden er opplevelsen av tid en annen. Jeg husker en gang jeg var på Kapp Verde og jeg spurte når neste båt gikk. «Veldig snart» var svaret jeg fikk. Det betød «I morgen tidlig», ler hun.

Anne-Cécile Sibue-Birkeland er gift med Sven Åge Birkeland, som er kunstnerisk leder på BIT-teatergarsjen. Hva det vil bety har blitt et obligatorisk spørsmål hun må svare på:

– Jeg forstår at spørsmålet kommer. Og jeg svarer gjerne på det. Det er ikke slik at beslutninger om kunstnerisk program avgjøres ved frokostbordet. Det er ikke slik at jeg er ingen selv

om jeg ikke er så kjent i det norske scenekunstlandskapet. Jeg har min egen kunstneriske smak. Denne situasjonen setter meg i en situasjon der jeg må markere avstand for å bevise at jeg «tenker selv». Men hør: Jeg har vært daglig leder i mitt eget produksjonsselskap siden 2004. Jeg har jobbet med kunstnerisk utvikling i mange år, med mange ulike aktører. Vi har altså vært gift siden 2012, og jeg har jobbet som kunstnerisk rådgiver for mange scenekunstaktører i løpet av de årene. Det krever evne til konfidensialitet og en profesjonell holdning. Sånn sett er ikke problemstillingen ny for oss, selv om den er ny for den norske offentligheten. Hun synes det er morsomt når hun blir spurt om hvem som egentlig påvirker hvem:

– Det kan godt hende det er Anne-Cécile Sibue-Birkeland, som i kraft av produsent og IETM-styremedlem har satt premisser for Sven Åge Birkeland. Men jeg har ikke blitt møtt med akkurat den vinklingen. Kanskje fordi jeg er yngre enn han. Kanskje fordi jeg er kvinne. Kanskje fordi jeg som produsent har hatt en mer tilbaketrukket rolle. Det vet jeg ikke.

Hun vet at hun må bli mer synlig i norsk offentlighet:

– Jeg må lære meg språket nå. Da jeg jobbet i Vietnam lærte jeg selvsagt litt vietnamesisk. Jeg er som sagt opptatt av kontekst og sammenheng, og da må jeg kunne forstå den konteksten jeg befinner meg i. Jeg leser allerede norsk i søknader og dokumenter, det må jeg, skal jeg kunne gjøre jobben min. Men nå må jeg skaffe meg en norsklærer.

Men hvilken dialekt hun skal lære seg, har hun ennå ikke tenkt på. Om hun vil høres ut som en bergenser eller en østlending:

– Kanskje burde jeg lære meg å snakke slik som de snakker i Kristiansand. Bare for å verken plassere meg i Bergen eller Oslo. Eller kanskje skaffe meg en dialekt fra Alta eller Kautokeino, langt der oppe i nord. Hva tror du er best?

NEW YORK CITY

DELT BY

SVART PÅ HVITT

(New York): I teatersalene oppdaget skuespiller Valborg Frøysnes et langt mer segregert New York enn forventet. Hun har snakket med dramatikere og skuespillere om raseskillene i amerikansk teater – og samfunn – etter Obama.



**– TROEN PÅ AT
SVARTE ER MINDRE
VERDT CIKK BARE
UNDER JORDA.**

TONYA PINKINS (SIDE 16)



**– JEG TROR AT
HVITE OFTE FØLER
ET UBEHAG NÅR DE
SER SVARTE SKUE-
SPILLERE.**

**JAMES ANTHONY TYLER
(SIDE 21)**



**– SÆRLIG FOLK PÅ
VENSTRESIDEN VIL
IKKE SETTE NAVN
PÅ PROBLEMET.**

AURIN SQUIRE (SIDE 14)

W*hy is the theatre audience so white here in New York City? Or at least that is my impression.*» Anmelderen fra New York Times flakker med blikket og jeg merker at jeg kanskje burde spurt annerledes. «Or what do you think? What is your impression?» Blikket flakker fortsatt: «Well, it is difficult to say when you are in it. How is it in Norway?» Jo, selvfølgelig er det veldig hvitt i Norge også, altfor hvitt, men av en eller annen grunn forventet jeg at det skulle være mer blandet i New York, hvor svarte og hvite har levd side om side siden de første slaveskipene la til havn i 1619. «Yes, it is also very white, which is a huge problem, I think, but we have a different history.» Og her var samtalen slutt. Det var det ingen tvil om. Kroppsspråk kan si veldig mye.

Dette møtet gjorde meg enda mer nysgjerrig. Var det virkelig så ille det jeg

hadde spurt om? Hva var det som gjorde at den erfarne New York Times-anmelderen ble så ukomfortabel? Det var da kun et ganske enkelt spørsmål basert på en litt overfladisk observasjon etter at jeg hadde sett ca. 30 forskjellige forestillinger og besøkt utallige gallerier og museer i denne byen som skal være «the melting pot». Det publikummet jeg hadde sett, var stort sett 90, hvis ikke 100 prosent hvitt, mens alle sikkerhetsvaktene på museene, og billett- og vaskepersonalet på teatrene var svarte. Ikke en eneste gang så jeg at svarte og hvite skuespillere eller dansere sto sammen på scenen, og selv når det kun var svarte på scenen var majoriteten av publikummerne hvite.

Dette ble spesielt tydelig da jeg var på MoMa i Queens for å se den danske koreografen Mette Ingvartsens siste arbeid, *69 positions*. Ingvartsen er alene som utøver i forestillingen, der publikum beveger seg fritt rundt på hele

spillearealet. Del to er basert på Ingvartsens tidligere arbeid *to come* (2005), der danserne i en del av forestillingen danser «Lindy Hop». Ingvartsen er på dette tidspunktet helt naken, bortsett fra sokker og joggesko, mens hun forteller publikum at dette er en dans som de svarte i Amerika pleide å danse på 1920- og 30-tallet. Dansen ble sett på som vulgær av de hvite, som siden laget sin egen «passende» versjon. Musikken kommer på, Ingvartsen danser imponerende i vei, klissnaken, mens publikum klapper fornøyd i takt til musikken, smiler og vrikker litt keitete på hoftene. I rommet er det kun én svart person, og det er en eldre afroamerikansk kvinnelig sikkerhetsvakt som står og ser på.

Jeg drar på et seminar med tittelen *Martin Luther King's Two Americas* på Apollo Theater i Harlem. Arrangementet er gratis og køen strekker seg rundt hele kvartalet. Inne i det tradi-



sjonsrike teatret står stemningen i taket. Den ene foredragsholderen etter den andre nærmest messer om den urettferdigheten og rasismen som afroamerikanere opplever i dagens USA, under publikums høylytte bekreftelse. Professor Eddie S. Glaude Jr. fra Princeton University etterlyser en tredje revolusjon: «*You are living an illusion if you think this is the post-racial area, just because there is a black couple living in the White House*». Han sier videre at situasjonen for afroamerikanere er blitt adskillig verre etter at Obama ble president, til høylytt enighet fra publikum. Professor Glaude har nylig gitt ut boken *Democracy in Black. How Race Still Enslaves The American Soul*. Der beskriver han blant annet hvordan finanskrisen og krakket i 2008 rammet det afroamerikanske miljøet spesielt hardt. De elendige boliglånene som ble gitt ut fra slutten av 1990- og 2000-tallet, og som til slutt veltet hele økonomien, var ofte spesielt rettet mot afroamerikanere, ettersom det var en befolkningsgruppe som sjeldent eier sin egen bolig. «African Americans lost 31 prosent of their wealth between 2007 and 2010. White Americans lost 11 prosent.»¹ skriver Glaude. Det er helt tydelig fra stemningen i salen at folk langt fra er fornøyd med dagens situasjon. Kanskje unødvendig å legge til at det hvite publikummet på dette teatret helt klart var i mindretall.

*

Jeg hadde ikke forventet meg at New York var så delt mellom svarte og hvite som jeg fikk inntrykk av. Jeg hadde heller ikke forventet å høre at situasjonen for de svarte var blitt så mye verre etter at Obama ble president.

Jeg bestemte meg for å intervju afroamerikanske scenekunstnere for å prøve å finne ut litt mer.

NOTER

- 1 Eddie S. Glaude Jr., *Democracy in Black. How Race Still Enslaves the American Soul* (New York: Crown Publishing, 2016) s. 18.

DOMINIQUE MORISSEAU

Dominique Morisseau er dramatiker og skuespiller fra Detroit, med base i New York. Hennes siste stykke *Skeleton Crew*, i den såkalte Detroit-trilogien, har mottatt strålende kritikker og blir spilt for fulle hus. Morisseau anses som en av de mest lovende dramatikerne og markante stemmene i amerikansk teater.

Kan du fortelle litt om din bakgrunn og hvorfor du ble dramatiker?

– Jeg studerte for å bli skuespiller på University of Michigan, men fikk nesten ikke roller fordi skolen sjeldent castet utradisjonelt. Det ville jeg gjøre noe med, så jeg skrev et stykke for de to andre afroamerikanske skuespillstudentene og meg selv. Jeg har alltid skrevet, og var en spoken word artist i Detroit, hvor jeg vokste opp. Men mitt første stykke ble egentlig skrevet for at de afroamerikanske elevene på skolen skulle få mulighet til å spille. Det ble veldig godt mottatt og betegnet som banebrytende på grunn av tematikken, men også fordi det ga en stemme til disse kvinnene. Jeg ble smittet av basillen, og siden den gang har jeg skrevet teaterstykker.

Det var få afroamerikanske studenter som studerte teater, og vi ble nesten bare brukt i oppsetninger av Shakespeare og andre klassiske stykker. Vi fikk sjeldent spille i moderne drama-

tikk, og det ble bare satt opp to afroamerikanske stykker i løpet av de fire årene jeg studerte. Jeg følte at jeg ble usynliggjort. Det dreide seg ikke bare om hvilke stykker som ble spilt, men også pensum. Og det var selvfølgelig Ibsen, Tsjekhov, Shakespeare, Arthur Miller, Tennessee Williams. Døde hvite menn, som jeg ikke kjente meg igjen i, og det bekymret meg at det ypperste av det ypperst var alt annet enn det jeg var.

Elitekultur

– Hvorfor tror du at teaterpublikummet er så lite mangfoldig?

– Jeg tror det skyldes at teater har blitt en elitekultur. Selv når det forsø-

VI TRODDE VI HADDE GJORT SÅ STORE FREM- SKRITT AT VI KALTE OSS 'POST-RACIAL.'

ker ikke å være elitistisk, blir det det allikevel. Teaterfolk sier ofte at de ønsker å åpne det opp for flere, men det følges ikke opp i praksis. Det har også sammenheng med kutt i offentlige bevilgninger til kunstinstitusjonene. Det er derfor et eldre og pengesterkt publikum holder liv i teatrene, som styremedlemmer og gjennom abonnementsordninger og donasjoner.



– Vi har kommet til et punkt hvor vi ikke kan fortsette å fortrenge. Egentlig er det en veldig interessant tid nå, ifølge dramatiker Dominique Morisseau. Foto: Privat

Amerikansk teater har skjenet over på et blindspor, der man ikke ser andre muligheter for å overleve enn at teatrene er private og at eliten i samfunnet holder de økonomiske hjulene i gang. Samtidig er det også en manglende interesse for å forstå økonomien i minoritetssamfunn og finne ut hvordan den kan utnyttes slik at det blir flere publikumme-
re med minoritetsbakgrunn.

I USA henger økonomi og rase sammen, uansett hvordan man snur og vender på det. Svarte er marginalisert både sosialt, økonomisk og politisk. Svarte, eller enhver med minoritetsbakgrunn for den saks skyld, ser hverken seg selv eller sin historie gjenspeilt på teatrene. Hvorfor skulle de besøke og bruke pengene sine på dem når de ikke får sine historier fortalt.

– *Hva har markedsavdelingen på Atlantic Theater gjort i forbindelse med oppsetningen av Skeleton Crew?*

– Vi har snakket om at vi vil utvide

markedsføringen, dersom produksjonen tas opp igjen. Én av forestillingene i denne spilleperioden ble åpnet opp for innbyggerne i lokale boligprosjekt, sosialboliger og de lokale fagforeningene, så vi hadde et arbeiderklassepublikum. Og det var helt fantastisk! Det var et etnisk sammensatt publikum, men de hadde samme økonomiske bakgrunn. Stykket reflekterte deres virkelighet, og det var helt tydelig at de hadde et helt annet forhold til stykket enn det publikummet som vanligvis besøker Atlantic Theater.

– *Hva mener du bør gjøres? Hvordan kan man få mer mangfold inn i teatret og blant publikum?*

– Vi trenger en revolusjon i forhold til hvordan vi praktiserer og forholder oss. Vi trenger et mer differensiert lederskap. Jeg er usikker på om kvotering er riktig vei å gå. Det kan være en start, men jeg forstår folks motstand. Vi trenger en holdningsendring, så å si en helt

ny psykologi i forhold til hvordan vi opererer i samfunnet. Det er det jeg mener med at det trengs en revolusjon. Man må få nye ledere, i stedet for å resirkulere de samme teatersjefene. Det er ofte en motstand mot ungt lederskap, men det er ofte unge ledere som har drevet dette landet fremover. Studentene var helt avgjørende for borgerrettighetsbevegelsen. Vi må ha ledere som ønsker forandring slik at teaterinstitusjoner reflekterer det mangfoldet man ser i samfunnet.

Teatret burde være kulturelle trendsetterne. Vi genererer masse kritisk tenkning omkring hva et fungerende samfunn er, og trenger å fronte forandring og speile det i institusjonene.

– *Til det du sier om å se sin egen historie bli fortalt på scenen, så er det siste jeg har lyst til å se, enda et stykke om en skandinaviske middelklassefamilie. Jeg vil se noe som ikke er meg eller som er nytt for meg.*

– Nettopp. Det er derfor vi trenger et vidt spekter av historier, slik at man kan si: «Jeg har ikke sett nok av meg og min historie, jeg vil se mer.» Eller: «Jeg har sett nok av meg selv og min historie, jeg vil se noe helt annet.» Jeg mener at det bør være rom for begge deler. Jeg har aldri opplevd luksusen ved å bli lei av å se for mye av meg selv.

Tildekt politisk korrekthet

– *Hvorfor tror du det er så delt mellom svarte og hvite her i New York City?*

– Jeg tror at vi i USA har fortrenget mangelen på fremskritt i forhold til rasisme. Men nå er det i ferd med å bryte opp til overflaten, med all politivolden, det som skjer under valgkampanjene og Donald Trump. Vi har kommet til et punkt der vi ikke kan fortsette å benekte. Det er egentlig en veldig interessant tid. Vi amerikanere har alltid satt vår stolthet i å være progressive, men vi befinner oss i en regresjon. Vi har vært så høflige. Vi trodde at vi hadde gjort så store fremskritt i forhold til rasisme at vi kalte oss selv «post-racial». Men så innser vi at vi er alt annet enn det.

Nå tror jeg tiden er moden for at folk drar teppet vekk og begynner å se hva som ligger under den tildekte politiske korrektheten og høfligheten. Jeg tror at ideen om «fargeblindhet» har vært ødeleggende. Det er løgnaktig å late som om at man ikke ser noe som man faktisk ser. Vi aksepterer ikke hverandres forskjellighet, fordi vi later som om forskjellene ikke eksisterer. Det er som å sette et lite plaster på et dypt sår. Men nå tror jeg at vi er i ferd med å forstå at det må behandles annerledes. Forhåpentligvis fra bunnen av og ikke bare på overflaten. *The band-aid is wearing off.*

– *Flere afroamerikanere har sagt at situasjonen for svarte i USA er blitt verre etter at Obama ble president. Hva tenker du om det?*

– Vi var alle så glade da Obama vant valget i 2008. Men vi gjorde ham til et altfor stort symbol. Vi trodde vi hadde løst raseproblemet ved å få ham som president, men det var langt fra sannheten. Det som har vist seg senere, er at hans tilstedeværelse i Washington har ført til så voldelig reaksjoner at plasteret rakner.





Lynda Gravatt og Wendell B. Franklin i *Skeleton Crew*, av Dominique Morrisseau. Regi: Ruben Santiago-Hudson. Atlantic Theatre Company, NYC 2016. Foto: Ahron Foster

AURIN SQUIRE

Aurin Squire er dramatiker og produsent, opprinnelig fra Florida, med base i New York. Studerte på Juilliard. Flere av hans stykker, som *Obama-ology*, er blitt oppført i London. I 2015 deltok Squire på Royal Courts internasjonale dramatikerprogram i London.

– *Hvorfor tror du at teaterpublikum er så lite mangfoldig?*

– Vel, jeg er ofte her på Signature Theater og har sett utallige inn- og utrigg i forbindelse med gjestespill. Staben er uten unntak hvite, mens alle sikkerhetsvaktene ved inngangen er svarte. Forskjellen mellom dem er ikke utdanning, men lønn og status. Det er fullstendig segregert, og det skyldes de hvites privilegium, nemlig at de ikke trenger å tenke på rase. «Jeg er ikke rasist, det er systemet.» Det virker som om særlig folk på venstresiden ikke vil sette fingeren på det. Problemet er alltid noe der ute, og derfor blir det heller aldri løst. «Det er ikke min feil, det er ledelsens feil.» «Det er ikke min feil, det er styrets feil.» «Det er ikke vår feil, det er aksje-eiernes feil.» «Det er ikke min feil, det er kapitalismens feil.» I teatret er det akkurat det samme:

Jeg er bare tekniker, bare skuespiller, regissør, teatersjef, anmelder, publikummer – og så videre. Likegyldigheten og mangelen på vilje til å navngi eller peke på selve problemet, betyr at alt kan fortsette som før.

Med høyresiden her i landet forholder det seg helt motsatt. De elsker å sette navn og ansikt på samfunnets onde, å demonisere, som selvsagt ikke er noe bedre. Men på den måten får de en felles målskive, enten det er Obama eller immigranter. Mens venstresiden bare

gjør oss apatiske og hjelpeløse. «Det er ikke noe som kan gjøres. Det er bare rasisme. Oj da, enda et hvitt Oscar-år. Ops, enda en teatersesong med bare hvite menn i New York City.» Men selvfølgelig kan de gjøre noe – med alt fra castingen til dramaturger og teatersjefer, styreledere og direktører. *Name it, own it, claim it, change it!* Hvis ikke, kan man bare fortsette å drikke caffelaten sin og ikke bry seg. Og det er slik det er i amerikansk teater. Man tror man er apolitisk, men støtter i virkeligheten høyresiden ved ikke å si og gjøre noen ting. Når vi forsøker å diskutere disse tingene i teatermiljøet, blir folk veldig nervøse.

– *Hvordan vil du beskrive din situasjon som dramatiker og afroamerikaner?*

– Man har færre muligheter. På et stort teater er det kanskje én bolk per sesong for alle minoriteter, svarte, latinos, asiater. Det er den politisk korrekte

– DET ALTERNATIVE SCENEKUNSTMILJØET ER IKKE NOE MER MANGFOLDIG ENN DET ETABLERTE.

bolken. Dominique Morisseaus stykke *Skeleton Crew* er et godt eksempel. Det er en virkelig fantastisk produksjon, men spilles på Scene 2 i kjelleren, mens det går helhvite produksjoner året rundt på hovedscenen.

Når det gjelder det mer eksperimenterende teatret i New York, så er det også overveiende hvitt. Den eksperimentelle performance- og teaterscenen har blitt dominert av en treenighet av hvite menn med penger fra den øvre middelklassen; Richard Maxwell, Mack

Wellman og Richard Foreman. Selv om man ikke skulle tro det, så er ikke det alternative scenekunstmiljøet noe mer mangfoldig enn det etablerte.

Svarte stereotyper

– *Obama-ology har blitt produsert av Finborough Theatre i London. Var det enklere å få det opp der enn her i USA?*

– Så langt har jeg opplevd mer respons på arbeidene mine i England enn her. Stykkene mine har ofte en politisk brodd som ikke er så populært i USA. Når jeg skriver et stykke med afroamerikanske karakterer, og det ikke handler om slaveri eller de svartes borgerrettighetskamp, blir folk forvirret. Afroamerikanske stykker – kanskje ikke så mye i New York, men ellers i landet – har en tendens til å handle om slaveriet eller borgerrettighetsbevegelsen på 60-tallet, fordi publikum er hvite. En svart karakter er som regel slave, hushjelp, tjener, crack-avhengig eller gjengmedlem. I *Obama-ology* er karakteren svart, og tilfeldigvis homofil, og forsøker ganske enkelt bare å komme seg gjennom livets mange utfordringer. Jeg har ikke tall på hvor mange ganger jeg har blitt spurt «Hvorfor er han svart OG homofil?» Ideelt sett skulle jeg ønske vi kunne komme til et sted, der vi kan kvitte oss

med alle disse merkelappene. Jeg kommer ikke til å skrive Martin-Luther-King-stykket. Det finnes faktisk andre sider ved å være svart enn å være fattig og undertrykket av hvite.

Det forventes av svarte kunstnere at vi skal fortsette å hamre inn at hvite er slemme. Men jeg er ikke interessert i å jobbe utifra den binære strukturen at den svarte er offer og den hvite overgriper. Det er ikke noe nytt ved det. Jeg er interessert i de andre lagene som griper inn i hverandre.

Da jeg skrev mitt første stykke på universitetet, tok en av lærerne meg til side og sa at hun aldri hadde lest noe liknende. Det hun normalt ville lest var «det svarte stykket», «kvinnestykket», «homsestykket» – og så de resterende 70% stykkene om og av hvite menn. Stykket mitt handlet om en svart familie, men ikke om borgerrettighetstema-

tikk eller familievold. Det forvirret henne. På den tiden hadde jeg faktisk aldri lest et skuespill, og jeg ante ikke at teatret var så trangsynt. Det neste stykket jeg skrev handlet om en svart familie under feiringen av Kwanzaa, som er en afroamerikansk høytid rett etter jul. Jeg fikk mange kommentarer, også fra svarte, om at jeg ikke burde skrive det jeg skrev og at de følte seg krenket. Når man ser et stykke som handler om Kwanzaa, forventes det, både av svarte og hvite, at stykket er hjertevarmt, fullt av sjel, at det handler om svarte mennesker som kommer sammen og viser samhold og styrke mot de ytre truslene. Men i mitt stykke var det de interne konfliktene som dominerte. Den afroamerikanske dramatikken som vokste ut av Borgerrettighetsbevegelsen på 50- og 60-tallet, baserte seg på den ytre konflikten med de hvite. Det ble skrevet fantastiske stykker i denne perioden. Jeg har vokst opp i en annen tid og et annet miljø, i Miami med svarte latinamerikanere og uten teater. Det finnes selvfølgelig eksterne faktorer og konflikter fortsatt, men det finnes også indre motsetninger, hierarkier og konflikter som folk må kjempe mot. Så da jeg begynte å skrive dramatik, skrev jeg om nettopp det.

Jim Crowe lever fortsatt

– *Flere afroamerikanere har den siste tiden hevdet at situasjonen for svarte er blitt verre etter Obama. Hva tenker du om det?*

– Jeg tror ikke det har blitt verre, men at vi er mer bevisste. Når man blir bevisst om noe tror man at det er blitt verre, selv om det har haltet lenge. Og da tror man det skyldes krykken! I virkeligheten har det holdt på i hundrevis av år.

Hvite er ofte redde for svarte. De vet at dette landet er bygget på en løgn, på erklæringen «All men are created equal». De vet også at all rikdommen som USA har bygget opp, og som gagnar de hvite, kommer fra slaveriet og Jim Crow¹. Samtidig eksisterer Jim Crow-systemet fortsatt gjennom økonomiske, sosiale og politiske strukturer og diskri-



– Hvite er ofte redde for svarte. Det vet at dette landet er bygget på en løgn, hevder dramatiker Aurin Squire. Foto: Terri Braithwaite

minering. Dette ligger lagret i de hvites underbevissthet, så de har skapt en merkelig omvendt frykt, «white fragility»; de mest privilegerte anser seg selv for å være sårbare og utsatte. Lynsjingen og volden mot de svarte etter borgerkrigen ble ofte begrunnet med fabrikkerte historier om svarte menn som hadde voldtatt og forgrepet seg på hvite kvinner.

Ideen «white fragility» eksisterer den dag – selv om svarte egentlig bare ønsker å leve likestilt, unngå å bli drept uten lov og dom, ha sine barn i gode skoler, og ikke å måtte drikke forurenset vann.

Selv om det ikke står på papiret lenger, så lever Jim Crow i beste velgående. Det sto faktisk nylig en artikkel i *The Village Voice* der flere huseiere innrømmet, i skjulte båndopptak, at de ikke ønsket at svarte skal bo på Manhattan.

Det er hundre ganger vanskeligere å få en husleiekontrakt for meg enn det er for deg. Uten tvil. Da er det ikke rart at byen blir delt. Min erfaring er at de fleste som jobber med teater er politisk passive. Men jeg skjønner egentlig ikke hvordan man kan være kunstnerisk sannferdig uten å være samfunnsbevisst og politisk aktiv. Hvis jeg ikke snakket om denne tematikken, ville det vært for å tilfredsstille det hvite blikket («the white gaze»). Det ville rett og slett vært uærlig.

NOTER

- 1 Jim Crow er ikke en faktisk person, men var navnet på en kjent tegneserieaktig figur i en *minstrel* sang. Jim Crow ble en personifisering av det amerikanske apartheidsystemet, som hovedsakelig regjerte i Sørstatene, fra 1877 helt opp til 1960-tallet.



TONYA PINKINS

Tonya Pinkins har spilt i utallige film-, tv- og teaterproduksjoner, både på Broadway og Off-Broadway. I desember 2015 trakk hun seg fra tittelrollen i *Mor Courage og barna hennes* på Classic Stage Company bare dager før premieren. I sin forklaring skriver hun: «Twice this year (but too many times in my career) my perspective as a Black woman was dismissed in favor of portraying the Black woman, through the filter of the White gaze. Regrettably, I must exit Classic Stage Company's *Mother Courage*. [...] The world can no longer afford to have artistic visions of all White worlds because they simply do not exist. I want the theater to look like the city streets I walk on.»

Forskjeller

– Jeg er en borgerrettighetsbaby. Jeg gikk på skolen da borgerrettighetslovene var blitt vedtatt. Vi bodde på sørsiden av Chicago, og for at skolen ikke fortsatt skulle være segregert, ble hvite barn busset til skolen vår. Det var ingen problemer mellom de svarte og hvite barna. Vi tenkte ikke på det engang. Jeg har vokst opp med en forståelse av at det finnes

forskjellige verdener, kulturer og mennesker. Det var og er fortsatt min norm, men jeg tror ikke det er tilfellet for de fleste amerikanere. 80 prosent av den amerikanske befolkningen innehadde, inntil nylig, ikke eget pass. Vi er ikke egentlig 'forenede' stater. Reiser man fra stat til stat, som folk sjeldent gjør, reiser man gjennom forskjellige kulturer med forskjellig lovgivning. Det finnes en fremmedhet selv blant amerikanere.

– *Hvorfor tror du at teaterpublikum er så lite mangfoldig?*

– Ser man på listen over ansatte ved de forskjellige Off-Broadway teatrene, så er alle hvite. Det finnes muligens en asiatisk, indisk, latinamerikansk eller svart person her og der, men i ledelsen er det hvitt. Broadway er kommersielt, så det er noe annet. Jeg tror det er noe sånt som fem svarte produsenter på Broadway. Det finnes også teatre her i New York som er drevet av velstående hvite, der skuespillerne ikke blir betalt. De er så takknemlige for endelig å ha en spillejobb at de i tillegg vasker

toalettene og resten av lokalet. Det teatret jeg snakker om har nylig bygget seg et nytt teaterhus til \$ 20 millioner. Dette har de klart fordi de ikke betaler sine ansatte, men samtidig tar de \$ 75 billetten. Jeg kaller dette «det nye slaveriet».

Teater koster penger, pengene tilhører de hvite. Styrene består av folk som har penger, eller som kjenner velstående mennesker. Da er mitt spørsmål: Hvorfor har ikke asiatiske, indiske, latinamerikanske eller svarte et slikt forhold til penger? Hvorfor er rikdom distribuert på en sann måte at bare hvite mennesker har økonomi til å holde teatrene i live?

Politisk korrekt publikum

Når jeg jobber på en produksjon, så har jeg kontraktfestet at jeg skal være med på markedsmøtene. For meg er det viktig at markedsføringen også rettes mot et svart publikum, fordi svarte

– TROEN PÅ AT SVARTE ER MINDRE VERDT HAR ALLTID EKSISTERT I DETTE LANDET. DEN GIKK BARE UNDER JORDA.

ofte ikke føler seg velkomne i teatret. Teatrene markedsfører ikke forestillingene i svarte nabolag, i svarte aviser eller radio. Selv om det eksisterende publikumet blir eldre og eldre, forsøker de ikke å få svarte eller andre minoritetsgrupper inn i salen. Det nettverket de har benyttet seg av i årevis har fungert så langt, så hvorfor prøve noe nytt eller henvende seg til andre potensielle publikumsgrupper? Jeg slåss alltid for å få dem til å ansette en svart person som kan jobbe spesielt med dette. Men de leier vanligvis bare inn en slik

person to uker før forestillingen blir tatt av. De er ikke forberedt på å forandre på modellen. De løfter ikke blikket for å se at verden er så mye større enn det miljøet de selv tilhører.

Den amerikanske majoritetskulturen har en bestemt forståelse av tingenes orden, et tunnelsyn. Så hvis de snubler inn i et teater som er annerledes, føler de seg truet. Jeg sitter i Tony- og Off-Broadway juryen og ser 4-6 forestillinger i uka. Veldig ofte er jeg den eneste som ler. Jeg får blikk og kommentarer, fordi de opplever det som frekt. Det gjør dem ukomfortable og jeg forstyrrer deres opplevelse av stykket. Jeg tror det handler om et ønske om å være politisk korrekt. Ikke være upassende, og spesielt hvis det er en svart person i rommet.

«White fragility»

– Jeg leste et intervju med deg der du sa: «Svarte snakker vanligvis kun med andre svarte om sine erfaringer og sitt perspektiv. Med hvite tilstedet kan det være farlig.» På hvilken måte er det farlig?

– Har du hørt om konseptet «white fragility»? Hvite i USA er tandre og svake. Jeg har vært gift med to hvite menn, så jeg vet hva jeg snakker om. Det er en kultur for ikke å si «nei». Ingen skal føle seg ukomfortable eller avvist. Det gjør at hele den hvite amerikanske kulturen er bygget på løgn, og det starter med barneoppdragelsen. Når et barn peker på noe og sier: «Jeg vil ha den!», så vil den hvite moren svare: «Vi kan komme tilbake», mens den svarte moren vil si: «Neil!» Det hvite barnet vet at det blir løyet til. Så når man sitter i et rom med hvite som sier «Oh, that is wonderful!», selv om det opplagt ikke er det, skjønner man at man må jatte med. Hvis ikke føler de seg ukomfortable og da vil de bli kvitt deg. Fordi de sitter på pengene og makten, kan de nøre opp under middelmådighet. De hvite kontrollerer alt, fra styret til dramatiker, skuespillere, anmeldere og publikum. Det er også de som avgjør hvordan svarte folk blir representert, så hvis

man vil få stykket sitt oppført, må man skrive på en måte som samsvarer med hvites forestillinger om hvordan det er å være svart.

Den mest populære forestillingen på Broadway for tiden, er faktisk musikalen *Hamilton*, av den puertoricanske dramatiker og komponisten Lin-Manuel Miranda. Den er basert på en sann historie fra borgerkrigen og arbeidet med den amerikanske grunnloven. 80% av ensemblet har minoritetsbakgrunn og flere av de store historiske karakterene, som Thomas Jefferson og George Washington, spilles av svarte skuespillere. *Hamilton* er i ferd med å bli Broadways største suksess gjennom tidene. Det er både

– JEG INNSÅ AT JEG HELE LIVET HADDE TATT HENSYN TIL DE HVITES FØLELSER. DET GIDDER JEG IKKE LENCER.

Obamas og Dick Cheney's favorittforestilling. Og det sier jo litt.

– Hva mener du om å bruke kvoter- ing?

– *I love it!* Jeg tror alle institusjoner tjener på mangfold. Vi må slutte å la oss styre av den kapitalistiske modellen, og heller se på verdien av forskjellige erfaringer. Jeg tror på synkronisme. Årsaken til at samfunn og kulturer har utviklet seg er møtene mellom ulik tro og praksis, som sammen har skapt noe nytt. Vi kan bare tjene på å lære om den andre. Og jeg tror fullt og helt på at det er i teatret at revolusjonen starter.

Rasistisk land

– Vil du si at det finnes en kollektiv skyld blant hvite amerikanere med tanke på hvordan svarte er behandlet opp gjennom historien?

– Nei, overhodet ikke. Det har aldri vært en nasjonal fordømmelse av slaveriet. Du må huske på at USA er et mer

eller mindre segregert, rasistisk samfunn, helt inn til kjernen. Det er del av historien vår, som vi samtidig ikke vil anerkjenne. Det snakkes aldri om forsoning eller kompensasjon til den svarte befolkningen for hvordan de ble behandlet som slaver. Amerikas schizofreni går tilbake til grunnloven. Vi kunne skrive «All men are created equal» og samtidig ha slaver. Den kognitive dissonansen er enorm.

Hvite, liberale amerikanere er på mange måter farligst, fordi deres identitet er basert på at de ikke er rasister. Derfor kan man heller ikke vise dem hvor kort de er kommet på enkelte områder. Det er noe helt annet å prate med hvite som innrømmer at de er privilegerte og at de er rasistiske som resultat av å ha vokst opp i dette landet. De vet det, innser det og kan snakke om det. Først da kan man være ærlige med hverandre. Det er umulig å ha vokst opp i USA uten å være rasist. Selv jeg, som svart kvinne, har fordommer mot mitt eget folk, fordi jeg hele livet er blitt fortalt hvor forferdelige vi er.

Troen på at svarte mennesker er mindre verdt har alltid eksistert i dette landet. Den gikk bare under jorda en stund, fordi folk lærte at man ikke skulle si det høyt. Det er i ferd med å endre seg og vokse seg større. Jeg tror det er dette Donald Trump har hekket seg på.

– Har politidrapene forandret noe, eller hatt innflytelse på kunsten?

– Jeg tror det har ført til en viktig diskusjon. Svarte menn har blitt drept av politiet i årevis, men nå blir det i det minste snakket om. Det er en begynnelse, og det har hatt enorm innflytelse på meg som kunstner. Da Zimmerman ble frikjent for drapet på Trayvon Martin, tenkte jeg: Nå er det slutt. Jeg har fått nok. Jeg vil ikke ta vare på hvite folks følelser lenger. Jeg innså at jeg hele livet hadde tatt hensyn til de hvites følelser og passet på at de ikke skulle føle ubehag. Det gidder jeg ikke lenger. Jeg har kjent på ubehag hver eneste dag i mitt liv og nå kan du dele det med meg. Du tror du er liberal? Vel, da får du ha det ubehagelig sammen med meg.



TORRE REIGN

Torre Reign er skuespiller, 28 år, med base i New York. I fjor spilte han hovedrollen i William Electric Blacks nye stykke *When Black Boys Die*. Det andre av totalt fem stykker i serien GUNPLAYS.

– Kan du fortelle litt om stykket *When Black Boys Die*?

– *When Black Boys Die* er satt i et område med sosialboliger i Chicago. Handlingen utspiller seg i løpet av en 4. juli-helg. Av en eller annen grunn, så opplever man, i hele USA, en økning i antall drap på denne dagen. Vi hadde

premiere i fjor i New York på et tidspunkt da det skjedde mye med afroamerikanske menn rundt i hele landet. Svarte unge menn ble drept daglig, enten som resultat av gjengoppgjør innad i det afroamerikanske miljøet (*black-on-black crime*) eller politivold. Dette er ikke noe nytt, det har pågått siden slaveriet, men nå har plutselig politivolden fått betydning, siden det finnes videobezis. Tidligere har ikke de svartes øyne vært bevis nok. Likevel blir de fleste av gjerningsmennene frikjent.

Når den samfunnsinstitusjonen som skal beskytte og ivareta befolkningens sikkerhet, samtidig er involvert i drap og vold uten å bli straffet, er det et slag i ansiktet. Jeg mener selvfølgelig ikke at dette gjelder alle politimenn. Mange er også bevisst denne brutale ukulturen, men det finnes politifolk som misbruker sin makt og autoritet.

Getto-ungdom

– Hva slags type publikum kom for å se *When Black Boys Die*?

– Forestillingen var faktisk utsolgt og ble veldig godt mottatt. I tillegg til de åpne forestillingene, inviterte vi også skoleelever. Hovedpersonene var tenåringer, så vi ønsket å gi de unge en mulighet til kanskje å se seg selv og det miljøet de bor i, utenifra.

Stykket tok opp temaer som kriminalitet, gjengkultur, våpen, tenåringsgravitet, enslige forsørgere, fattigdom, men også hvordan de eldre i samfunnet forsøker å hjelpe. Dette er hverdagen til mange av innbyggerne i gettoene i de store byene. Utfordringer som barn og unge møter og må kjempe mot til daglig, og som kan være grunn til at de

noen ganger handler som de gjør. Mange unge søker etter en form for flukt fra sin faktiske situasjon og gjør ting de ellers ikke ville gjort. De lever ikke livene på Upper East Side der det er en helt annen livsstil, med penger, gode skoler, trygge nabolag, vakre hjem med portier og atrium.

Svart pop-kultur

– Hvorfor tror du det er så delt mellom svarte og hvite i New York City?

– Huseiere kan velge hvem de ønsker og ikke ønsker å leie ut til. En venn av meg bor i et velstående område i Queens. Den eneste grunnen til at han kan bo der er at kjæresten hans er hvit. Det var hun som tok seg av alle forma-

– HVITE DICGER MICHAEL JACKSON, CHRIS BROWN, USHER OG LIL WAYNE. MEN AV EN ELLER ANNE GRUNN SÅ STOPPER DET DER. DE VIL IKKE BLANDE SEG MED OSS.

liteter og hadde all kontakten med huseierne og eiendomsmeglere. Hadde huseierne visst at hun hadde en svart kjæreste, hadde de mest sannsynlig ikke fått flytte inn.

Systemet skaper ikke like muligheter for byens innbyggere. Strukturerne hindrer folk i å bevege seg oppover på samfunnsstigen. New York er mangfoldig, men det betyr ikke at folk omgås hverandre.

Svart amerikansk popkultur er stor. Hvite mennesker digger Michael Jackson, Chris Brown, Usher og Lil Wayne. De synger sangene deres, danser til musikken og fyller opp konsertene, men av en eller annen grunn så stopper det der. I det virkelige livet vil de ikke bo i samme nabolag som oss, de vil ikke henge med oss, prate med oss eller blande seg med oss. I det daglige livet er det plutselig helt andre spilleregler som gjelder.



JAMES ANTHONY TYLER

James Anthony Tyler er dramatiker, opprinnelig fra Las Vegas, studerer scenetekst (Playwrights Program) på Juilliard i New York.

– *Hva fikk deg til å begynne å skrive dramatikk?*

– Jeg liker intimiteten i teateret. Jeg liker friheten det gir til å fortelle en del historier, som ikke blir fortalt på film, og særlig afroamerikanernes historie.

Det er først nå nylig at man virkelig har begynt å lage film om det å være svart i USA. *Twelve Years a Slave* kom for to år siden. Jeg tror sist gang det ble laget en film av betydning om

slaveri var *Roots*, og den kom ut før jeg ble født. Det har selvfølgelig blitt laget film om slaveriet, men veldig sjeldent fra de svartes perspektiv. En professor på universitetet fortalte

oss at det lages flere filmer om slavehistorien på Cuba enn det gjøres her. Det er umulig å forstå eller føle empati, hvis man ikke vet hvor man kommer fra, og

det tror jeg forklarer mange av de problemene vi står overfor i dagens USA.

– *Lærer dere ikke om slaveriets historie på skolen?*

– Egentlig ikke. Vi lærer bare det helt elementære, men ikke hvor dypt det gikk. Dette tror jeg er årsaken til at vi er så frakoplet, og fortsatt i 2016 har så store problemer når det gjelder rase-spørsmål.

Ubehag i salen

– *New York virker som en veldig delt by. Teaterpublikummet ser også ut til å være hovedsakelig hvite?*

– JEG TROR AT HVITE OFTE FØLER UBEHAG NÅR DE SER SVARTE SKUESPILLERE.

– Ja, jeg ble selv ganske overrasket da jeg så publikummet til *Skeleton Crew* på Atlantic Theater her en kveld. 99 % av publikum var eldre hvite, til tross for at stykket er lagt til Detroit i et svart arbeids-

derklasse miljø, og at alle skuespillerne er svarte.

Jeg må innrømme at jeg syntes det var en merkelig stemning i publikum.



– Jeg opplever stereotype fremstillinger av svarte hele tiden, sier dramatiker James Anthony Taylor. Foto: Privat

Jeg opplevde deler av forestillingen som veldig humoristisk, men det var helt stille i salen. Det var flere ganger jeg lo alene. Jeg tror at hvite ofte føler et slags ubehag når de ser svarte skuespillere eller et helt svart ensemble. Selvfølgelig kan jeg ikke lese tankene deres, men det er mitt inntrykk. Kanskje er de reddede for å le på feil sted? Eller kanskje er det en mangel på fortrolighet med karakterene?

Selv jeg kan ikke helt forstå denne splittelsen mellom svarte og hvite. Man forventer det ikke i New York, men det som er sikkert er at det er adskillig bed-

re her enn i de fleste andre amerikanske byer. For meg som afroamerikansk dramatiker er det helt klart færre muligheter enn det er for en jevnaldrende, hvit dramatiker, selv om jeg forsøker å ikke tenke på det. Jeg tror det har mye å gjøre med at teatrene hovedsakelig blir drevet av eldre, hvite menn. Mange ganger opplever jeg at de hemmes av sin partiskhet. De ønsker heller ikke å få sitt syn på verden utfordret, så jeg tror ikke engang de er interessert i det jeg skaper.

Mindre teatre som The Public Theater, Playwrights Horizons og Signature Theater har alle sammen gjort en innsats, men i det store og det hele gjøres det for lite. Jeg mener at man bør gjøre sitt ytterste for å fortelle alle slags historier. De som i sin tid skapte det rases skillet vi ser i dag, gjorde sitt ytterste for å skape det. Folk blir ofte pinlig berørt når det er snakk om inkludering. Man har et ansvar for å produsere latinamerikanske, afroamerikanske, asiatiske og ikke minst kvinnelige dramatikere. Ingen vil ta dette ansvaret. Det skaper ubehag.

– *Hvorfor skaper det ubehag?*

– Det må du spørre dem om. Du burde intervjuer en av de eldre, hvite teatersjefene i denne byen. Nylig var det en stor kontrovers på nettet om teatersjefen Lynne Meadows repertoire på Manhattan Theater Club. Hun hadde bare programmert stykker av hvite mannlige dramatikere. Da hun ble utfordret på dette, gikk hun totalt i forsvar.

Merkelapper

– *Mitt inntrykk er at det er vanlig her i New York å bruke merkelapper, enten om seg selv eller andre, som for eksempel «I am a queer, non-binary Latino» eller «the female Afroamerican playwright». Hva tenker du om det? Foretrekker du å bruke slike merkelapper eller ønsker du å bli kvitt dem?*

– Jeg stikker ikke fra at jeg er svart dramatiker, men jeg skulle ønske vi kunne komme dit at en dramatiker bare var en dramatiker, og ikke den

kvinnelige, homofile eller latinamerikanske dramatiker. Men jeg er pessimist, så jeg tror ikke at vi noensinne vil klare å komme dit, selv om det hadde vært fantastisk.

– *Jeg leste et intervju med deg der du sier: «Jeg har mistet tellingen på hvor mange ganger jeg har sett stereotype afroamerikanere i film, tv og teater. I de fleste av disse produksjonene er skuespillerne afroamerikanere, mens forfatterne er hvite.»*

– Jeg opplever det hele tiden når jeg går på forestillinger eller lesninger, der forfatteren er hvit og karakterene svarte. Forrige helg var jeg på en lesning av et stykke av en hvit dramatiker. Stykket var generelt. Ingen av de svarte karakterene hadde fedre. Fedrene satt enten i fengsel, var skutt eller hadde stukket av. Bare

– JEG HAR ALDRI FÅTT TAK I EN TAXI HER I NEW YORK. DE STOPPER GANSKE ENKELT IKKE.

fordi jeg er svart, så betyr ikke det at jeg automatisk vil løpe ut døra hvis jeg har gjort en jente gravid. Det finnes så mange myter om det afroamerikanske samfunnet, du vil ikke tro det. Vi møter det hele tiden. Folk vifter med statistikker som sannheten om våre liv. Folk blir ofte sjokkert når de hører at alle mine venner, meg selv inkludert, vokste opp sammen med begge foreldre.

Jeg mener selvfølgelig ikke at bare svarte kan skrive om svarte eller bare hvite om hvite, men man må vite hva man skriver om. Man må gjøre skikkelig forarbeid, være nysgjerrig, stille spørsmål.

Hvit skyld

– *Flere afroamerikanere har uttalt at situasjonen for svarte er blitt verre etter at Obama ble president. Hva tenker du om det?*

– Jeg er enig. Jeg tror mange har et innprentet sinne mot svarte. Den rasismen som fantes per Obama ble holdt

lokk på. Da han ble valgt, åpnet alle ventiler seg: «Nå kan vi spy ut alt hatet!» Jeg tror dette hatet skyldes kunnskapsløshet. Den endimensjonale måten amerikansk historie blir undervist på ødelegger samfunnet. Vi lærer at hvis man var hvit, så var man slaveeier og overgriper, var man svart var man offer. Det var mye mer komplisert enn som så. Når det fremstilles så endimensjonalt, så tror jeg man vokser opp med mye sinne, skam og skyld. Samtidig tror jeg at mange hvite amerikanere ikke ser på slavehistorien som sin historie. Svart historie er amerikansk historie, men det er ikke det man lærer på skolen.

– *Vil du si at det finnes en kollektiv skyld blant hvite med tanke på hvordan svarte er behandlet oppgjennom historien?*

– Ja, men skyld kan arte seg på mange måter, som fornektelse, sinne, vold, rasisme. Jeg kan bare snakke for meg selv, men jeg har tidvis kjent på en enorm bitterhet. Det fins en slags underliggende bitterhet i meg, fordi jeg opplever rasisme hele tiden, hver eneste dag.

– *På hvilken måte?*

– Har du lyst til å se om jeg klarer å få tak i en taxi? Jeg har aldri fått tak i en taxi her i New York. De stopper ganske enkelt ikke. Jeg har klaget til myndighetene, men det hjelper selvsagt ingenting. Et annet eksempel er en konflikt jeg har med huseieren. Eller at politiet stopper og ransaker meg, fordi jeg er den eneste svarte, når jeg står på bussholdeplassen på vei til jobb om morgenen. Eller lillebroren min som fikk en politipistol mot hodet da han gikk i 8. klasse, bare fordi han og noen venner tok den vanlige snarveien over den lokale golfbanen, og de var svarte.

Den politibrutaliteten som har kommet til overflaten det siste året har alltid vært der, forskjellen er at nå blir den filmet. Disse telefonvideoene er blitt en del av mediasirkuset. De blir lagt ut, de går «viral»: man ser familiene sørge, men det skjer ingen videre oppfølging. Det hele har fått en bisarr underholdningsverdi.



Joachim Rafaelsen (øverst) som gåsa, i *Andre verdenskrig - natt i verda*. Regi: Erik Ulfvby, scenografi: Milja Salovaara. Det Norske Teatret 2016. Foto: L-P Lorentz

Krigens uutholdelige letthet

Det er umulig å ta innover seg den lidelsen som ble påført millioner av mennesker under andre verdenskrig. Spørsmålet her er om teatret er riktig arena for å prøve.



AV JULIE ROGNVED AMUNDSEN

Andre verdenskrigen – Natt i verda

Tekst: Lukas Barfüss, Oleg Bogaev, David Greig, Maria Tryti Vennerød. Regi: Erik Ulfby. Dramaturg: Carl Morten Amundsen. Scenografi: Marja Salovaara. Lysdesign: Øyvind Wangensteen. Lyddesign: Vibeke Blydt-Hansen. Det Norske Teatret, hovedscenen 4. mars 2016

Jeg innrømmer med en gang at jeg har vært litt skeptisk til dette prosjektet. Når ulike kulturuttrykk skal ta innover seg andre verdenskrig og dens grusomheter, kan det fort bikke over i lidelsesfetisjisme, en spekulativ dyrking av grusomheter som ligger langt fra oss i tid, men som på grunn av dens berøringspunkter med vår egen virkelighet aldri slutter å fascinere. Det er imidlertid tydelig at andre verdenskrig har fått en rolle i vår kulturelle bevissthet som referansepunkt og symbol, og at det derfor har vært fristende å lage en forestilling om krigen og i tillegg gjøre det grandios og monumentalt.

Jeg vil ikke si at alle mine fordommer ble gjort til skamme, men *Andre verdenskrigen – Natt i verda* er blitt en intelligent forestilling, og derfor overkjører den elegant en del av de innvendingene jeg trodde jeg kom til å ha. Forestillingen tar nemlig som utgangspunkt nettopp den kulturelle betydningen den andre verdenskrigen har fått. Alle tar vi del i de narrative som er skapt om krigen og skaper nye narrativer og forståelser. Fordi krigen var så omfattende, var det også stor bredde over lidelsene, og her lykkes de med å vise oss denne bredden og samtidig vise at krigen – som vi ser den i dag – både er en viktig historisk hendelse med alvorlige konsekvenser for menneskeheten, og en kulturell konstruksjon. Dette gjør at jeg synes det er blitt et imponerende stykke teaterarbeid som gir en lyst til å bli i salen. Det visuelle uttrykket plasserer publikum umiddelbart i en nydelig teatersfære, og Milja Salovaaras scenografi og Øyvind Wangensteens lysdesign er utfordrende uten å være komplisert. Sammen skaper de et rom som er fullt av muligheter, og som derfor ikke slutter å interessere. Alle veggene er malt



Renate Reinsve som Peggy i *Andre verdenskrig – Natt i verda*. Det Norske Teatret 2016. Foto: L-P Lorentz

grå, og den eneste synlige utgangen fra scenen er gjennom et hull i gulvet som benyttes på mange forskjellige måter. Denne åpningen av fantasirommet gjør at jeg ikke blir lei av å se på scenen til tross for at det ikke er noen sceneskift i løpet av åtte timer.

Dramaturgi

Teatret tok selv initiativ til å få utviklet tekst til dette prosjektet, og teksten er i all hovedsak satt sammen av dramatikere skrevet av den norske dramatikeren Maria Tryti Vennerød, russeren Oleg Bogaev, briter David Greig og sveitseren Lukas Barfüss. Dette gjør at uttrykket er uvanlig tekstbasert og litterært. Det oppleves imidlertid nærmest befriende å se teater basert på nyskrevet dramatik i stort format og formidlet med en stø dramaturgisk hånd. Allerede før det var skrevet noe, var utgangspunktet for prosjektet at det skulle munne ut i en forestilling som skulle vare i åtte timer og spilles på natten fra klokken 24.00 til 08.00. At det er langt, er derfor noe av grunnlaget, og jeg må si at jeg noen ganger syntes at ting ble dratt

litt langt ut – kanskje bare fordi de måtte holde tidsplanen? Dette gjelder i særdeleshet i slutten av andre akt der fiksjonskontrakten brytes for å avvikle en cirka 45 minutters paneldebatt om andre verdenskrig. Jeg opplevde denne debatten som malplassert, og at det grenset til misbruk av teaterpublikummets tid. En av grunnene til at jeg hadde en sånn reaksjon, tror jeg var at panelet, da jeg så forestillingen, fredag 4. mars på dagtid, bare bestod av hvite, norske menn på over seksti. Det kan hende jeg hadde reagert annerledes hvis sammen-setningen var spenstigere, men jeg tror også at en av de store styrkene ved forestillingen er at de har fått til å skape et helhetlig estetisk rom og en atmosfære jeg har lyst til å bli i, og at denne debatten ble et tidkrevende brudd.

Det er også andre scener jeg tenker kunne vært forkortet eller kuttet, særlig en scene om Det Norske Teatret under krigen synes jeg ikke henger godt nok sammen med resten, og jeg lurte derfor på om den er beholdt for lengdens skyld. Når det er sagt, vil jeg allikevel fremheve at denne forestillingen er et



Andre verdenskrig – Natt i verda. Regi: Erik Ulfvby, scenografi: Milja Salovaara. Det Norske Teatret 2016. Foto: L-P Lorentz

resultat av et svært godt dramaturgarbeid av Carl Morten Amundsen, helt fra initiering og planlegging til utførelse. Det er sjeldent dramaturger får heder i kritikker, men her synes jeg det er på sin plass. Dramaturgien flyter og bryter, det henger sammen der det skal og bryter når det er nødvendig, og det skaper et engasjerende og helhetlig resultat.

Skuespill

Fordi forestillingen er så litterær, er utførelsen helt avhengig av skuespillerne. Jeg har lyst til å trekke frem noe så gammeldags som god diksjon i ensemblet. I Lukas Bärfuss' bidrag, leser for eksempel Gjertud Jynge opp brev som dramatikerne har funnet i en pappeske på et loppemarked, og som alle er adressert til den unge jødiske kvinnen Rebekka Zimmermann. Her er Jynge diksjon en av grunnene til at tekstmaterialet blir formidlet med sterk nærhet og tilstedeværelse. Hovedgrunnen til at dette litterære eksperimentet lykkes, er at det er et sterkt ensemblespill hvor få enkeltpersoner utmerker seg, men hvor god dynamikk og lagarbeid drar det

narrative fremover. Det er kanskje allikevel grunn til å trekke frem Renate Reinsve i rollen som Peggy i bidraget til David Greig. Peggy er den unge jenta som forelsker seg i en kanadisk pilot på en skotsk flybase, og som gjennom en forunderlig reise på ryggen til en gås (Joachim Rafaelsen) får oppleve alle krigens grusomheter på nært hold, i tillegg til å at hun må avgjøre om piloten skal leve eller dø. I Reinsves tolkning er Peggy nesten til det irriterende naiv. Mot slutten av forestillingen er budskapet hennes at livet er kjærlighet, og at man på grunn av kjærligheten og til tross for all lidelsen må fortsette å leve. Det virker så enkelt, så påtatt, så håpefullt. Det blir litt for mye naiv ungpике for meg. Så ser jeg imidlertid at det nettopp er den naiviteten som Reinsve besitter som gjør at disse konklusjonene fungerer i møte med den desillusjonerte og nihilistiske gåsa. Kjærlighetsbudskapet resonnerer gjennom det naive.

Helhet

I min skepsis til prosjektet var det fetisji-

seringen av ondskaper som skremte meg mest. I *Andre verdenskrigen* har de klart å gjøre ondskap til tema uten å være spekulative eller dyrkende, men gjennom saklighet og bredde. Dette ser vi særlig i Maria Tryti Vennerøds dramatiske bidrag om Josef Mengele som den inkarnerte ondskap. Mengele fremstilles som irrasjonell og psykisk ustabil, men han blir samtidig også ytterpunktet innenfor et bredt spekter av ondskap. Fordi forestillingen er lang, har det også vært mulig for å legge inn scener fra hele verden, for det er jo snakk om en verdenskrig, ikke en europeisk krig. Det er scener fra Kina og Brasil, og både atombombene og jødeutryddelsene kommer frem. Det ligger altså en geografisk bredde i forståelsen, men det er også en tidsmessig bredde. Brevene til Rebekka Zimmermann er alle fra 1960-tallet, Rebekka var født i 1948, og denne delen handler dermed ikke egentlig om krigen. Allikevel resonnerer krigen og jødeutryddelsen i brevene, ikke minst når det blir snakk om Israel, utvandring og diaspora. Innimellom klarer forestillingen også å legge inn assosiasjonspunkter til dagens kriger, for eksempel med lydspor fra nyhetssendinger om Syria. Dette gjør at hendelsene som tematiseres ikke blir avgrenset, og at vi ikke helt kan avvise at dette er noe som også angår oss i dag. Jødernes lovede land i Israel førte til nye overgrep, antisemittismen og annen hatretorikk er i vekst i Europa i dag, og det føles som om fascistiske strømninger kommer nærmere og nærmere. Det som jeg fryktet skulle være klisjeer er dypeste alvor.

Prosjektet er vellykket. Teatret satset høyt, fallhøyden var stor. – og de lyktes. Det betyr ikke at jeg er hundre prosent overbevist, jeg har fremdeles spørsmål. Hvorfor skal vi iscenesette historie på denne måten? Vil forestillingen skape engasjement, eller resulterer det i at vi tar avstand fra lidelsen? Er dette bildet av krigen en øyeåpner eller et av mange, stadige bidrag til den kulturelle konstruksjonen? Jeg vet ikke helt, men forestillingen gir oss en mulighet til å stille spørsmålene. I tillegg er det godt teaterhåndverk, og det er jo også ganske viktig.



Ane Skumsvoll og Katrine Dale i *Vår ære/ Vår makt*. Regi: Tore Vagn Lid. DNS 2016. Foto: Ane Bysheim

Problematiske politisk teater

(Bergen): Tore Vagn Lid og Cecilie Løveid tar opp igjen Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt* fra 1935, og lager sitt eget verk basert på skuespillet og den historiske konteksten.



Vår ære/Vår makt

Forfattere: Nordahl Grieg, Tore Vagn Lid, Cecilie Løveid. Regi og konsept: Tore Vagn Lid. Komponister: Glenn Erik Haugland og Tore Vagn Lid. Foto- og bildebehandling: Ane Bysheim og Arkikon AS. Lysdesign: Arne Kambestad. Lyddesign: Tor Endre Kalvenes. Musikere: Per Egil Jørgensen, Thomas Sincleir Veleur og Annabel Balean. Den Nationale Scene, Teaterkjelleren 29. januar 2016

Griegs tittel *Vår ære og vår makt* var en kommentar til Bjørnstjerne Bjørnsons sang «Den norske sjømann». ¹ Bjørnson dekker over klassemotsetningen mellom skipsredere og sjømenn, og det var denne Grieg ville avdekke. Hovedhandlinga er lagt til 1. verdenskrig. Under dekke av nøytralitet og hemmelighold tjente norske redere seg rike på å frakte mat og krigsmateriale til begge parter. Fortjenesten steig med antall drepte, og illegal frakt ga størst fortjeneste. Bergen lå lagelig til med havner og skipsfart, og med livet som innsats søkte unge menn seg til sjøen for å slippe fattigdom. Grieg blei beskyldt for å gi et fortegna bilde, men hendelser og utsagn var basert på historiske kilder. ²

Skipsredernes liv kontrasteres mot sjømennenes elendighet fram til torpederinga av frakteskipet Vargefjell. Grieg framstiller både sjømenn og skipsredere, tyskere og engelskmenn som mennesker som handler ut fra krigens logikk. Handlingsforløpet og kontrasten mellom redere og sjømenn avslører hvordan denne logikken fungerer. Etter at den engelske utsendingen Cunningham har mista sin egen sønn, orker han ikke å følge spillets regler lenger. Han avslører at også engelskmenn selger nikkel til Tyskland via Norge og Sverige «for å holde de tyske ammunisjonsfabrikker i gang», og at «[d]en inflaterte prisen på norsk kobber er en pris på blod». ³

En epilog fører handlinga fram til 1935. Her vises de overlevende sjømennene, ikke som dekorerte helter, men skadde familie-, arbeids- og husløse ofre. Epilogen innledes med at «en herre» fra «fremmedlosjen» i teatret tar ordet. Fremmedlosjen var reservert for

overklassen, og mannen distanserer seg fra handlingene i skuespillet ved å legge det bak seg og invitere publikum til en hyllest til sjømennene. Med det samme går teppet opp for de overlevende sjømennene på et herberge i Bergen. Grieg baserte scenen på intervjuer med sjøfolk under et opphold på et herberge. På denne måten knytta han skuespillet til den sosiale virkeligheten her og nå, og det er *dette* skuespillet handler om – ikke en tilbakelagt fortid.

Opprinnelig ønska Nordahl Grieg å lage en film, men teatersjef Hans Jacob Nilsen overtalte ham til å lage et skuespill først. Etter kamp med styret, som motsatte seg oppsetningen av hensyn til rederne, blei det en teaterhistorisk suksess. ⁴ Sergej Eisensteins og Vsevolod Meyerholds montasjeteknikker var noe nytt i Norge, og Per Schwabs dekorasjoner bidro til et moderne preg. Ved å behandle dette teaterhistoriske materialet blir *Vår ære/Vår makt* en del av verkets virkningshistorie, og Løveid og Lid skriver seg inn i teaterhistorien. Spørsmålet blir hvordan de gjør det, og om det nye verket kan måle seg med det gamle.

Vår ære/Vår makt – multi-medialt teater

Vår ære/Vår makt presenteres som en «psykoanalyse av Bergen». ⁵ Et forsøk på å forstå nåtida gjennom en analyse av fortida. I et mørkerom i et hjørne blar de to kvinnelige skuespillerne (Katrine Dale og Ane Skumsvoll) i bøker og papirer og framkaller bilder som de henger til tork. Det kan tolkes som et bilde på den «psykoanalytiske» prosessen der forfatterne studerer materialet rundt Griegs skuespill og biografi. Bildene viser scener fra Hans Jacob Nilsens uroppsetning av *Vår ære og vår makt*, tekstfragmenter fra Griegs manuskript (?), fotografier fra Griegs liv, filmklipp og autentiske avisoverskrifter og navn på skip og omkomne sjømenn fra Bergen under første verdenskrig. Også abstrakt bildekunst vises på lerretene, og vi får også høre radioopptak av Grieg under 2. verdenskrig.

Bruken av filmrerter som viser do-

kumentarisk og egenprodusert materiale i flere medier er et kjent virkemiddel fra Tore Vagn Lids tidligere produksjoner. Gjennom mørkerommet har grepet fått en løveidsk vri. Det som skjer her, er uklart relatert til det som ellers skjer, og mangelen på logisk integrering stimulerer publikums assosiasjoner. Grepet kan tolkes som simultan dramaturgi, der ulike tider framstilles samtidig (1917 og 1935, som framstilles gjennom den kommenterende og fiktive handlingen og det dokumentariske og egenproduserte materialet på lerretene, samt Løveid og Lids arbeid med produksjonen, som mørkerommet symboliserer). Når de kvinnelige aktørene blar i bøker og kikker på, behandler og henger opp fotografier til tork, kan det dessuten gi assosiasjoner til kvinnes rolle i den illegale motstandskampen under 2. verdenskrig, samtidig som det gir assosiasjoner til kvinnens plass i kjøkkenkroken og ved tørkesnora – som i vår tid er skifta ut med arbeidsplasser som fotolaboratorier og ubåter.

Forestillingen er komponert som en collage av historisk-dokumentariske og fiktive, dramatiske elementer som formidles gjennom ulike medier og handlinger. Skuespillerne er kledt i 30-talls-kostymer og hopper inn og ut av roller og fortellerinstanser, som i episk teater. I starten tar alle på seg ei jakke som minner om et fotografi av Grieg, og de presenterer seg som Nordahl, som for å minne om at alle rollefigurene er skapt av forfatteren (egentlig det trehodede trollet Grieg, Løveid og Lid). I likhet med Brecht, bruker Tore Vagn Lid musikk som et sentralt dramaturgisk virkemiddel. Musikken løfter forestillinga. Som i stumfilm, formidler musikken smerte og glede, uhygge og angst, krigens opphisselse og overklassens festligheter, og Per Egil Jørgensens stemme og spill formidler lengsel og sorg.

Lids spilldramaturgi

Som i tidligere verk, knytter Lid teaterhandlingen til etiske dilemmaer i vår tid gjennom en form for spilldramaturgi som likner strategispill. Samfunnet tenkes som et spill. Spillerne har ikke be-

stemt spilllets regler, og en spilleder (Katrine Dale) lærer en spiller (Freddy eller skuespilleren Pål Rønning) å ta fornuftige valg innenfor spilllets univers. Gjennom teaterhandlingen undergraves spilllets logikk. Spillet avsløres som et inhumant system, og iscenesettelsen tydeliggjør at det er profitt som styrer personenes handlinger, ikke moral. Samtidig stilles vi overfor moralske dilemmaer. Oppkomlingen Konrad, eller skuespilleren Sigmund Njøs Hovind, trer også ut av fiksjonen. Henvendt til publikum spør han hva *vi* ville ha gjort i deres sted. I en situasjon der familier ikke har råd til mat eller sko til ungene om vinteren – ville ikke vi også ha benytta enhver anledning til å løfte familiene ut av fattigdom?

Tore Vagn Lids spilldramaturgi fornyer Brechts lærestykker, som skulle trenne publikum i å ta etiske valg som samfunnsaktører. Som Brecht, overlater Lid det til publikum å finne svar på dilemmaene i sin tid, men teaterhandlingen skal hjelpe oss med å gjennomskue de tilsynelatende fornuftige og moralske argumentene som legitimerer en dødbringende politikk styrt av kapitaleierens interesser.

Grieg vs Løveid og Lid

Griegs dramaturgi er basert på montasjeteknikker. Høydepunktet er en montasje der sjømennenes torpedoforlis klippes sammen med redernes fest. Rett etter eksplosjonen og sjømennenes dødsskrik «smeller orkestret i med en revymelodi» og en frodig skuespiller synger en jobbetidsvis, mens «seks chorus-girls, maskert som muntre gaster» danser inn. På festen flyter «Negerblod» (en blanding av Champagne og Portvin), og skipsrederne avslører sitt tvilsomme menneskesyn og forhold til kvinner, seksualitet og kunst. Så er vi tilbake hos sjømennene som kjemper i livbåtene, og som et ekko av Ditlef (Bjørn Willberg Andersen), som har ropt at den døde Konrad skal øse punsj, roper sjømannen Vingrisen «øsl!» til en sjømann som er i ferd med å dø. I Løveid og Lids forestilling rommer det partiet både skuffelser og overrasken-



Pål Rønning, Bjørn Willberg Andersen og Sigmund Njøs Hovind, i bakgrunnen: Thomas Sinclair Valeur. *Vår ære/ Vår makt*, regi: Tore Vagn Lid. DNS 2016. Foto: Ane Bysheim

de høydepunkter. Festscenen danner et dramaturgisk høydepunkt, men den virker til dels rotete og pratsom med skuespillere som løper rundt i scene og sal, ut og inn av roller og fortellerinstanser. Det spilles til fest, men løssluppheten er anstrengt, og jeg savner danse-pikene fra Griegs versjon. Andre scener fungerer bedre, ikke minst et par innslag som viser forholdet mellom Freddy og underdog Konrad. Nedverdigheten av Konrad avslører ikke bare Fred-dys forhold til kvinner, men også til menn lavere på rangstigen.

Forestillingen er en interessant kommentar til Grieg og hans dramaform, og stort sett fungerer den godt. Det skal mye til å få et så komplekst materiale og en så kompleks form til å fungere som en integrert helhet. Det lykkes Lid til dels bedre med her enn i enkelte tidligere produksjoner, og både skuespillere og musikerensemble, komponister, scenograf og bildebehandlere skal ha ære for en stort sett vellykka teaterhandling.

Kjønn, krig og makt

Cecilie Løveid synes å ha tilført Lid litt lekning med kjønn, følelser og humor, samt kanskje noen ideer som kan virke litt fremmede i forhold til Lids univers. Jeg hadde venta at Løveid ville ha løfta fram de kvinnelige birollene, men det er fortsatt menn det handler om. I Griegs versjon får sjømennene og deres

kjærester, koner og mødre større plass enn her. Løveid og Lid fokuserer på rederne (som likner oss mest), og deres kvinner omtales istedenfor å delta. Kjønnsskeivheten blir derfor enda større. De to kvinnelige skuespillerne overtar av og til mennenes roller. De er alltid til stede og har en sentral fortellerfunksjon. Dette dekker over den skeive kjønnsdelinga.

Løveid og Lid har f.eks. plassert Katrine Dale og Ane Skumsvoll i kommandantens og løytnantens roller i den tyske ubåten (som her vises som film). Det kan tolkes som en kommentar til at kvinner og sågar feminister i dagens Norge har sloss fram allmenn verneplikt for kvinner, så de skal ha lik mulighet til å delta i krig. Dette gjør det vanskelig å opprettholde Griegs idealisering av kvinnen, slik han framstiller henne i et didaktisk sluttblå som leder for arbeidernes motstand mot en ny krig. Løveid og Lid har kutta ut dette sluttblået. I festscenen lar de rederne diskutere om de skal investere i Griegs filmmanus. Ditlef er ikke uvillig (film er framtidens medium og trolig et smart investeringsobjekt), men han krever at Nordahl stryker det patetiske sluttblået.

Politisk handling eller metateater

Når Tore Vagn Lid og Cecilie Løveid tar opp igjen *Vår ære og vår makt* i

2016, er det i en situasjon med ny krigshissing og spekulasjonsøkonomi som truer fred og velferd.⁶ Skatteparadiser og avregulering av finanskapitalen har siden 80-tallet systematisk ført fellesskapets ressurser tilbake til privat eierskap, mens staten forvitrer.⁷ Rikdom er makt, men kanskje lar ikke makt og ære seg kombinere. Løveid og Lids tittel antyder noe slikt (les: vår ære *eller* vår makt). Forfatterne har imidlertid gjort lite for å kontekstualisere teaterhandlingen og utnytte den som en politisk intervensjon.

Grieg kombinerer dramatiske handlingsforløp med fragmenterende montasjeteknikker, illusjonsbrytende tablåer (åpning og slutt) og episk-performative grep (som herren fra fremmedlosjen). I Griegs montasjer ser man hvordan sjømannenes elendighet er *relatert* til de rikes overflod. Ved at Lid og Løveid toner sjømannenes historie mister vi noe av det som kunsten kan bidra med i form av forståelse og medfølelse som kan motivere til handling. I stedet blir publikum sittende og streve med å få med seg alt som sies, vises, skrives og spilles delvis samtidig i rasende fart. Den intellektuelle kommentarformen og den likestilte, multimediale dramaturgien er nok teaterformer av vår tid, men ofte blir det for mye informasjon å håndtere. Den fragmenterte formen gjør det vanskelig å relatere det som skjer internt og til en historisk og samtidig kontekst. Kanskje fungerer forestillinga derfor bedre som intellektuelt metateater enn politisk bevisstgjørende intervensjon.

Kanskje viser ikke tittelen til nasjonens, men forfatternes makt og ære – den makta de har til å tolke fortida og omforme kunsten, og den æren de håper på? I epilogen i *Vår ære og vår makt* føler rederne at eksistensgrunnlaget deres trues av freden og fagforeningenes kamp, og de trøster seg med utsikten til en ny krig.⁸ Sluttblået fremmer imidlertid et håp om at arbeidere, sjømenn og kvinner skal si NEI til krigsprofittørenes og «børsmenneskets» krig. Grieg avdekker dermed ikke bare sammenhengen mellom krigsøkonomien og samti-

das sosiale urett og elendighet. Slutten peker også mot folkets makt som rommer et håp om at spillet, det vil si samfunnssystemet, kan endres. Dette budskapet er det ikke lett å få øye på i *Vår ære/vår makt*. Utsigelseskonteksten er dessuten ofte uklar. Det gjelder ikke minst slutten, som handler om Grieg og flyhavarier der han omkommer. En av de kvinnelige skuespillerne stiller Grieg noen kritiske spørsmål om motivet for å engasjere seg i all verdens konflikter. Hun spør om det var motivert av et ønske om å framstå som sterk blant svake, og hvorfor skrev han ikke mer om folket hvis han elsket det så høyt? Dette virker upassende. Spørsmålene viser kanskje til kritikken Grieg møtte i samtida, men det går ikke klart fram, ettersom vi ikke forstår hvem eller hva skuespilleren representerer. Jeg kunne forestille meg en oppdatert kommentar til Griegs støtte til Stalin, Moskvaprosessene og Sovjetunionen, men å mistenkeliggjøre sosialt engasjement, fredsengasjement, antifascistisk og anti-kapitalistisk engasjement i en tid som vår, er ikke et kunstnerisk virkemiddel jeg vil anbefale.

NOTER

- 1 «Vår ære og vår makt har hvite seil oss brakt», skriver Bjørnson i sangen «Den norske sjømann». Bildet av den heltemodige sjømannen skulle tjene som spill for den unge nasjonen.
- 2 Se Jan Tveita: «Veier til verket», Om *Vår ære og vår makt*, ad notam, Gyldendal 1998.
- 3 Nordahl Grieg: *Vår ære og vår makt*, Gyldendal norsk forlag 1963.
- 4 Styret ga seg etter mediakritikk i Oslo og Bergen og etter at Nilsen satte stillingen sin på saken og fagforeningene trua med å si opp abonnementsordningen for arbeiderne. Uroppsetningen ble ifølge Lise Lyche i *Norges teaterhistorie* spilt 60 ganger og vist for 30 000 publikummere i Bergen og 50 000 i Oslo.
- 5 Se programheft fra Den Nationale Scene.
- 6 Også vår tids formuer er ofte skapt gjennom krigsøkonomi. Hilmar Reksten (1897-1980) kom, som Ditlef, fra enkle kår, bygde seg opp i 30-åra og slo seg opp etter å ha jobba som befraktningsjef under 2. verdenskrig i eksilregjeringas rederifirma Nortraship i London, der Grieg levde som motstandspoet. Etter krigen blei Reksten en av verdens mest

betydningsfulle redere med utgangspunkt i tankskip og et verdensomspennende forretningsimperium med base i Bergen. Mens Fredrys familieformue i skuespillet blei skapt under Krimkrigen, dro Reksten nytte av Suezkrisa i 1956 og Seksdagerskrigen i 1967. På 70-tallet blei Reksten tiltalt for skatte- og valutasvindler, men staten klarte ikke å felle ham for de vesentligste anklagene, og som Ditlef endte han som en velansett borger med viktige næringslivs- og kulturverv, bl.a. som president for Festspillene. Samtidig som Reksten opplevde skipsfartskrisa på midten av 70-tallet, tok John Fredriksen fra Eidsvold innbringende oppdrag for Libanon. På 80-tallet tjente han seg rik på oljefrakt for Khomeinis Iran under krigen med Irak, og han blei en av verdens rikeste menn og trolig største tankreder. Gjennom storkonsernet Marine Harvest og trusten C.K. limited på Jersey har han kjøpt seg opp i fiskeoppdrett og fiskeforedling, og har bygd opp et familiedynasti med selskaper i skatteparadiser som Storbritannia, Bermuda, Kypros, Panama og Liberia. Han skal være god for 80 milliarder (jf. Wikipedia og Norsk biografisk leksikon).

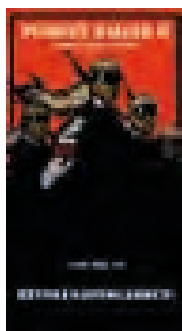
- 7 Fredriksen er skatteflyktning på Kypros. I 1999 forårsaka oljetankerens hans Sea Empress en miljøkatastrofe utenfor Wales, men losen og walisiske myndigheter fikk skylda. Også Fredriksen blei stilt for retten for skattesvindel (og tyveri av drivstoffråolje for 60 millioner kroner) uten å bli felt for de alvorligste tiltalepunktene (etter privat forlik med et forsikringsselskap for 800 000 dollar). Det eneste han blei dømt for, var å sette mannskapers liv i fare. For det fikk han en bot på 2 millioner kroner (jf. Wikipedia og Norsk biografisk leksikon). Med de folkevalgte hjelp får private konserner som Fredriksendynastiet og Kjell Inge Røkkes TRG Holding (med årsomsetning på 60 milliarder kroner, inkludert Aker Solutions, Aker Seafood, Aker American Shipping, Aker Material Handling og Aker Capital, samt aksjer i oljeboring gjennom Aker Drilling) utarme livsgrunnlaget langs kysten. Som kvotebaroner gis de eiendomsrett over fellesskapets naturressurser, som de sender til lavkostland for foredling. Slik ruineres kystbefolkningen i nord. Dessuten kjøper de opp stadig mer av oppdrettsnæringa som ødelegger fiskebestanden. At Regjeringa og Arbeiderpartiet vil åpne Nord-Norge for oljeboring og private skips- og næringsinteresser vil ha dramatiske konsekvenser for miljøet, og er en dårlig erstatning for fiske som livsgrunnlag.
- 8 Avisoverskriften «det lysner for skipsfarten» med utsikt til ny «krig i Østen», som skipsrederne trøster seg med i epilogen, var saksa fra *Sjøfartstidende*, jf. Jan Tveita: «Veier til verket», Om *Vår ære og vår makt*, ad notam, Gyldendal 1998.

Militærestetikk og arkeofuturisme

Scenekunstner Petter Width Kristiansens gjennomførte teaterunivers viser et fordreid speilbilde av en høyreekstrem fremtidsvisjon, og er samtidig en estetisk og sosialt stor opplevelse.

PLIKTEN KALLER

Av: Petter Width Kristiansen / Col. Theater. Medvirkende: Pelle Ask, Maja Bekken, Lea Basch, Tormod Carlsen, Ram Hari Dhakal, Fredrik Floen, Jens Jonathan Gulliksen, Nikolai Aurebekk, Handeland, Erik Hedin, Ann Holmgren, Emnet Kebreab, Espen J. Kolstad/ Unique Pyrotechnic, Harald Kolaas, Nora Krågebakk, Petter Width Kristiansen, Carle Lange, Jens Stegger Ledaal, Therese Angel Mæhle, Simen Pettersen, Jack Pullman, Kristin Skiftun, Marius Sundsåsen, Sigve Sælensminde, Igor di Tota, Per Tykriseth, Martin Aaserud. Forestillingen er produsert i samarbeid med: Stovner Videregående Skole – Bygg og Anlegg. Skar militærleir, Oslo, 26. oktober 2015



Posteren til *Plikten kaller*, konsept og regi: Petter Width Kristiansen.

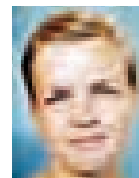
Maskerte og bevæpnede vakter patruljerer innenfor gjerdet på den nedlagte militærleiren på Skar, innerst i Maridalen i Oslo. Endestoppet for buss 51, og startpunkt for en rekke løyper inn i Oslomarka. Først når alle publikummerne er ankommet slippes vi inn i militærleiren av en annen vakt: en kvinne med et sjal av ull rundt skuldre og hode. Sjalet er sannsynligvis et vern mot den rå høstluften, men det fungerer også som et kostyme – som en mild maskering som gjør henne mindre skremmende enn de be-

væpnede vaktene hvis ansikter er uidentifiserbare bak parrykker, munnbind og skibriller. Etter å ha blitt sluppet innenfor, geleidet vaktene oss inn til første post hvor vi fikk stå i kø for å skrive inn personalia på utdelte adgangskort. Navn, nasjonalitet, høyde, blodtype (hvilket det viste seg at svært få hadde oversikt over) ble fylt inn, før man måtte sette et fingeravtrykk – og bli 'stemplet inn'. Kortene

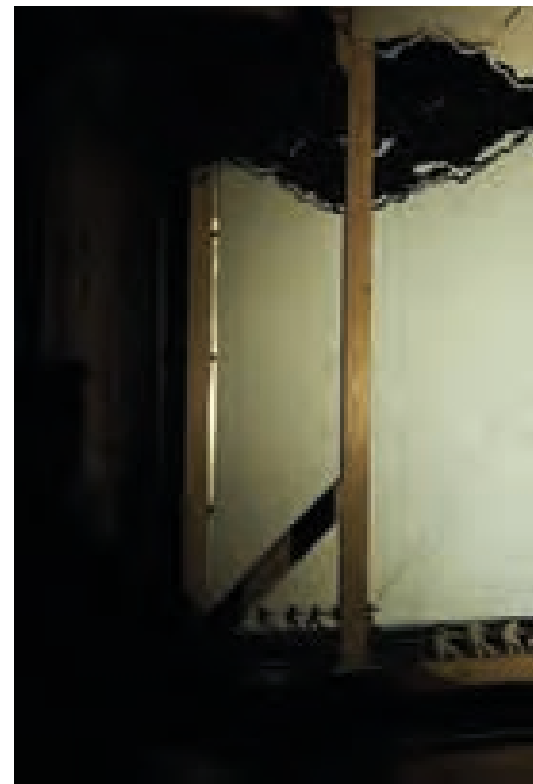
innhentes aldri, så informasjonen blir ingen andre enn en selv til del, og etter innskriving fikk vi utdelt hvert vårt teppe, en gassmaske og vernebriller. Dette scenarioet har flere potensielle lesninger. Det kan være en innskriving i manntall – et bibelsk motiv. Det kan leses som et ritual, eller en taus trussel om identifiseringsplikt som aldri ble iverksatt – en direkte konsekvens av tittelen (*Plikten kaller*) og innmelding i militæret. Men det kan også tolkes som en speiling av køen av flyktninger som på en rekke grenseoverganger i Europa samtidig ble registrert av myndigheter, før de fikk utdelt de mest nødvendige sanitærsaker. Det viser seg at begge de siste lesningene gjorde seg gjeldene ettersom kvelden skred frem.

Etter registrering ble vi ledet inn i et

siderom, hvor vi ble tilbudt varm te og kjeks før vi benket oss for å lytte til en tale i anledning av «to-årsmarkeringen av ny grunnlov» – etterfulgt av proseksjon rundt i leiren. En bil foran og én bil bak, og flere vakter med fakler rundt oss. Endestoppet var et bygg hvor skiltet fra Kristiansens forrige innkalling fortsatt hang over inngangsdøra: *For alt vi hadde og alt vi var* – hvor skyggeteater (presentert som 'opplysningsfilm') var siste innslag i programmet. Filmen «Den store katastrofen» så tilbake på vår egen samtid fra et ukjent punkt i fremtiden. Scener med flyktninger som bokstavelig talt overstrømmer europeiske strender, moskeer med uendelig høye tårn, ulvebestand som øker etc., viste mot en fremtid hvor de mørkeste, mest rasistisk baserte flyktning-fremtidsvisjoner har gått i oppfyllelse. Therese Bjørneboe viser i sin beskrivelse av *Plikten kaller* i *Klassekampen* at fremtiden viser seg å være nåtid – nærmere bestemt 2015, sett fra 1998 gjennom den franske høyre-ideologen Guillaume Faye's blikk.¹ Hans bok *Archeofuturism – European Visions of the Post-Catastrophic Age* (2010, utkom på fransk i 1998) er en samling med essays hvor Faye beskriver en fremtid hvor middelalderiske tradisjoner holdes i hevd, men som samtidig tar høyde for teknologiske fremskritt. Skyggeteatret i *Plikten kaller* ut-







Stills fra skyggeteater-filmen *Den store katastrofen*, som inngår i forestillingen *Plikten kaller*. Filmen er delvis basert på den franske høyre-ideologen Guillaume Fayes bok *Archeofuturism*, fra 1998. Produksjonsfoto

spiller seg i den fiktive tiden hvor Fayes spådommer har gått i oppfyllelse, og vi befinner oss i den Eurosibiriske Føderasjonen.

Sekvensene i skyggeteatret består av sjablonger i avstemte fargekombinasjoner, og 'filmen' var et estetisk høydepunkt i *Plikten kaller*. Kontrasten mellom det visuelt stilsikre og forførende uttrykket og det groteske innholdet er betegnende for *Plikten kaller* – samt for forestillingen *For alt vi hadde og alt vi var* (2013) som *Plikten kaller* bygger på.

Call of Duty

Ved filmens slutt, setter en av vaktene fyr på det ytterste lerretet – og deretter brennes også de bakenforliggende lerretene opp. Skyggeteatret erstattes med en slags utbrent titteskapsscene, hvor en rekke små scener eller tablåer utspilte seg. Mellom scenene ble åpningen dekket til, og vi kunne kjøpe forfriskninger i en egen bar i tilstøtende rom. En av scenene bestod av en slags pistol-solo – som etterligner uttrykket

på dataspill av typen «Counter Strike» og «Call of Duty» – og det er sannsynligvis fra sistnevnte spill at forestillingstittelen er hentet. Avslutningsvis var det et gullfarget rom som ble avdekket – med en hvit hest og en gullfarget jente. Sekvensen var uventet og hadde et nesten utenomjordisk preg.

Dramaturgisk er *Plikten kaller* nesten identisk med *For alt vi hadde og alt vi var* – inkludert innskriving med

meldekort, taler, prosesjon, skyggeteater – etterfulgt av brente skjermer og tablåer i det nedbrente rommet.

Begge titlene har også militære assosiasjoner/referanser: *For alt vi hadde og alt vi var* er en parafrasering av det norske forsvarrets omdømmekampanje *For alt vi har. Og alt vi er.* – laget av reklamebyrået Ernö. Kampanjen bestod av seks annonser, og Ernö mottok Sølvfisken (publikumspris for reklame-



Kjime til hest under sluttsekvensen i *Plikten kaller*. Produksjonsfoto



filmer vist på de kommersielle TV-kanalene i Norge) for dette arbeidet, men den fikk også en del krass kritikk. Karl-Frederik Tangen, førstelektor ved Markedshøyskolen, hevdet at reklamen var «emosjonelt orientert med nasjonalromantisk billedbruk og en rolig stemme. Problemet her er at du like gjerne kunne bytta ut Forsvaret med melkesjokolade.»¹

Kristiansen kopierer de samme strategiene som norske myndigheter i sin kritikk av nettopp disse. Der Forsvaret tar i bruk teatrets og reklamebransjens virkemidler, holder Kristiansen opp et ruglete speil som reflekterer et forvridd bilde tilbake på nettopp dette. Prosesjonskoreografien og –dramaturgien er hentet fra det militære, og både scenografi og kostymedesign spiller på militærestetikk, men i en fordreid versjon. Pistol-soloen henter sitt motiv fra et dataspill, mens det estetiske uttrykket gir assosiasjoner til den tidlige avantgardebevegelsen.

Det stedsspesifikke

Da prosjektet uventet ble nektet videre bruk av militærleiren for å gjennomføre de siste visningene, ble det flyttet til Økern-senteret. Tidspunktet for disse visningene ble endret fra de opprinnelig planlagte, hvilket medførte at jeg ikke hadde anledning til å se en senere versjon. Basert på omtaler, inkludert Therese Bjørneboes beskrivelse i spalten Julekalender i Klassekampen 15. desember 2015, virker det som om prosjektet delvis endret karakter da det ble spilt på Økern. Den nedlagte militærleiren på Skar fungerte som en ramme, et premiss for å kunne utøve kritikk mot det norske forsvaret samt en lek med militærestetikk. Hovedelementene ser ut til å ha vært videreført, men med mindre endringer tilpasset de nye lokalene.

Det sosiale aspektet – publikums samhold – spiller også en vesentlig rolle i prosjektet. Som publikum inngår vi i mindre grupper, hvor det er stor plass til vårt samhold og vår interne

kommunikasjon. Vi ankommer i flokker, som så samles til én større flokk, og både når vi beveger oss rundt på området og sitter i ro, så holder vi oss i gruppe – hvisker sammen og deler mat og drikke. *Plikten kaller* benytter sosiale, estetiske og politisk potente strategier. Innholdet bygger på ideologisk materiale fra ytterste høyre fløy, kombinert med referanser til militære strategier anno 2015. Det norske forsvaret hyrer inn et reklamebyrå for å styrke sitt eget omdømme, mens det amerikanske forsvaret rekrutterer dronepiloter på store dataspillsamlinger. Ved å pakke dette inn i en gjennomført og stilsikker fiksjon unngår Kristiansen å bli oppfattet som moralistisk, og de sosiale rammene gjør oss åpne for et stort vell av inntrykk.

NOTER

- 1 Tangen, Karl-Frederik, i intervju med Anders Fjellberg, Dagbladet, 2.februar 2013. www.dagbladet.no/2013/02/01/kultur/tv_og_medier/reklame/gullfisen/tv_2/25549147/



Signa Köstler i *Söhne & Söhne* av SIGNA.
Foto: Arthur Köstler

Back to the future

(Hamburg): SIGNAs interaktive rominstallasjon *Söhne & Söhne* i Hamburg er som et slag i trynet, bokstavelig talt. Men klarer man å se det symbolske i sjikanen, forteller performancen mye interessant om samtiden og fremtiden.

Söhne & Söhne

Konsept: SIGNA. Regi: Signa Köstler. Scenografi: Signa Köstler med Mona el Gammal. Kostyme: Signa Köstler med Dirk Traufelder. Medie-design: Arthur Köstler. Sound-design: Christian Bo. Dramaturgi: Sibylle Meier. Tidligere staatliche Gewerbeschule für Bauhandwerker, Averhoffstr. 38, Hamburg (i regi av Schauspielhaus Hamburg), 3. desember 2015.

Jeg gjennomførte en gang en performance der mange følte at de ble involvert i reelle overgrep. I debattinnlegg etterpå prøvde jeg å forsvare det uforsvarlige: «Jeg er forundret over at bare få reflekterer over sine egne følelser: Hvorfor er jeg forarget? Hva sier det om mine verdier? Det hadde vært spennende spør-

mål man som kritiker kunne diskutere.» I forhold til SIGNAs *Söhne & Söhne*, er jeg selv fristet til å la indignasjonen være kompasset for bedømmelsen. Jeg kunne sagt, lik kritikerne mine: «En politianmeldelse er helt på sin plass!» For etter bare cirka ti minutter ble jeg faktisk banket opp. Men jeg vil ikke trække i indignasjons-fellen. For eksperimentet, som brukte tilskuernes liv som råmateriale, var i sin helhet vellykket. Og selv overgrepet ble for meg etterhvert til et relevant bilde på samtiden, for ikke å si fremtiden vår.

Etisk dilemma

Jeg er i Hamburg, jeg er sent ute, kaster meg på sykkelen, kjører på det ene røde

lyset etter det andre. Svett, og litt forsinket banker jeg på døren til et gammelmoldig firmabygg, sier passordet mitt, og blir geleidet inn i en stor forsamlingssal. Gleden min over å ha blitt sluppet inn, kontrasteres av et deprimerende førsteinntrykk: En håndfull gråkledde kvinner og menn holder et strengt innlegg på en scene. De hevder at publikum ikke er tilskuere, men medarbeidere. De deler oss inn i grupper. Fra nå av er vi alle ansatte i *Söhne & Söhne*, men før vi kan få ordentlige arbeidskontrakter skal vi testes i firmaets ulike avdelinger. Vi blir tildelt ark i gammeldagse «klemmebrett». På papirene skal de grå medarbeiderne skrive ned vurderingene sine av oppførselen



AV JULIAN BLAUE

vår. De observerer oss underveis og snakker sammen om oss i gamle grå telefoner. Vi er tilbake i 1984, både estetisk og politisk.

Gruppen min blir aller først sendt til «avdelingen for resistens-skolering». Etter en kort intro, der vi forberedes på «voldsomme utfordringer», slippes vi inn i et bekmørkt rom. I rommet er det et lite hus med en lampe og her ligger det en kvinne. Hun blør. Store menn truer den skrikende kvinnen med maskegevær. 'Jeg nekter å involveres', tenker jeg, 'å hjelpe kvinnen er patetisk. Dette er ikke performancekunstens klassiske etiske dilemma der jeg må ta et moralsk standpunkt. Dette er helt åpenlyst en arrangert scene.' Anmelderens distanse passer meg fint. Jeg forlater det lille huset og er tilbake i det bekmørke rommet. Og her dulter noen borti meg, voldsomt, med vilje; jeg dytter kanskje litt tilbake. Og slåsskampen er en realitet. Det samme er min status som involvert aktør: Forsettet om kritisk distanse varte i snau 45 sekunder. Da lyset slås på, ligger jeg på bakken med blod på øret. Jeg protesterer mot overgrepet, men ingen tror meg. Alt foregikk jo i mørket.

I det etterfølgende «forhøret» tilstår avdelingslederen byråkratisk at jeg «ble holdt i bakken fordi jeg gjorde motstand», men avfeier at det skal ha skjedd noe mer. Jeg er emosjonelt rystet og samtidig imponert. Så kort kan veien være fra å ironisere over performative dilemmaer til å stå mitt i dem.

Ferie på jobb

I neste avdeling er det behagelig musikk på høyttaleren og jeg får lov å legge meg i en seng mens en snill dame holder hånden min. Men dette er ikke wellness: Sykeavdelingen er preget av den slitte 80-talls-estetikken man i dag bare kjenner fra offentlige bygg i fattige land. Sykehussenger med avflasket hvit oljemaling på. Ulltepper uten lakener. Altfor grelt neon-lys. Og uten å spørre, stapper damen, som gir seg ut for å være sykepleier, en pille i munnen på meg. Hun stryker meg over kinnet og sier smilende: «Det var en smertestillen-

Johannes Köhler i *Söhne & Söhne* av SIGNA. Foto: Arthur Köstler



de pille jeg ga deg. Du trenger den.» Jeg spytter ut pillen. Det er lett å få noia. Slåsskamp-sjokket gjør at jeg har reell grunn til også å frykte det verste her. Som *Slottet* av Franz Kafka viser firmaet seg å være en metafor for eksistensen selv: Vi er for alltid ansatt hos *Söhne & Söhne*, sier overlegen, og vi kan kun forlate firmaet med døden. Sekten, en mer passende betegnelse, agerer alltid uten ironi. Jeg blir sugd inn i dette alvoret og klarer ikke lenger å se på det som «bare kunst».

Skepsisen min synes i kroppsholdningen. Den kvinnelige «lederen for avdelingen for interne lover» oppfordrer meg til ikke å ha armene i kors foran brystet. Jeg nekter å følge ordre. Det resulterer i at jeg blir forvist fra kontoret og bedt om å søke om å få «ferie på jobb».

Jeg får en hvit pensjonist-lue og en stygg sticker hvor det står *ferie på jobb*. I dette latterlige outfitet får jeg lov til å fortsette det syke *gamet*, men mindre involvert. Glad som et frekt barn returnerer jeg til samtale med avdelingslederen.

Vi diskuterer skyldstematikken. Som i et tribunal spør hun meg hvor vidt jeg tror på egen skyld. Kan tilstå egne feil. Er ærlig med å konfrontere andre. Er villig til å ofre sannheten for husfreden. Jeg tilbys en anledning til å reflektere og ikke bare *reagere* rundt mine egne og firmaets feiltrinn denne kvelden. Det føles godt. Reaksjoner på et grotesk system er ofte like latterlige som systemet selv. I samtalen blir jeg igjen til et voksent menneske. At seansen ender med at avdelingslederen gir meg lov til å «se på uskylden» – i form av en realistisk voksbaby i nederste hylle på en reol – gjør ikke situasjonen mindre gripende. Som nybakt pappa brister jeg nesten ut i gråt da jeg ser menneskebarnet.

Navneritual

På «avdelingen for barndomsanliggender» skal de nye medarbeidere selv bli barn. Jeg får kjeks. En tåteflaske. Og lov til å legge meg på fanget til avdelingslederen. Og jeg skal – imaginært – ringe

moren min. Fortelle henne det jeg alltid har hatt lyst å fortelle henne. Tegne et bilde av henne. Snakke om barndommen min. På den ene siden føles dette infantiliserende. Samtidig får dette meg til å åpne opp. Jeg innrømmer ovenfor avdelingslederen at moren min lignet henne og forteller om barndomsproblemer jeg håper å ha snudd til noe godt i voksenlivet mitt. Men den terapeutiske utleveringen forvaltes ikke på en ansvarlig måte. Midt i den fortrolige samtalen begynner avdelingslederen å snakke på firmaets syke premisser. Hinter om muligheter for å stige opp i firmahierarkiet. Disser kollegaen sin. Prøver å få meg på sin side. Berg- og dalbanen mellom fik-

1984 ALIAS 2016: FORTIDENS SKREKK- SCENARIO SIER KANSKJE NOE OM FREMTIDEN?

sjon og virkelighet fortsetter.

Kan jeg regne med en fast ansettelse i firmaet? Det er spørsmålet på neste avdeling. Et navneritual skal markere min endelige tilhørighet til firmaet. Men jeg sier nei til å bytte bort navnet mitt mot et ekte firmanavn. Etter alt jeg har opplevd er jeg skremt av graden av syk virkelighet aktørene er villig til å manifestere. Fra religiøse sammenhenger vet jeg at man ikke skal tulle med ritualer; de kan ha ekte følger, spesielt hvis man tror på dem, noe jeg ikke kan la være å gjøre. Jeg begrunner min vegring med akkurat denne innvendingen. Aktørene respekterer bare avgjørelsen min til en viss grad. En ung, halvnaken kvinne flørter med meg og det virker som hun er villig til å ha sex bare jeg skifter navn. Jeg motstår fristelsen og blir kastet ut av firmaet sammen med en annen kvinne. Vi ønsker begge å forlate perfomancen som tilskuere og ikke som medlemmer av en sekt.

Skrekksenario

Hva betyr *Söhne & Söhne* når man opp-

fatter happeningen som et symbol og ikke bare, som jeg gjorde der og da, reagerer indignert?

Den slitte estetikken, sykesengene av metall, de store grå telefonene, alt dette forteller oss at vi er i en epoke som ikke eksisterer mer. Også det strenge hierarkiet til aktørene med ulik innvielsesgrad er totalt utdatert. Allikevel sier fortidens skrekksenario kanskje noe om fremtiden? Alle avdelingslederne visste hva jeg hadde gjort galt på de forrige avdelingene, jeg følte at de kjente meg bedre enn jeg selv gjorde. Er ikke det betegnende for 1984, alias 2016? Følelsen av at det ligger en voldsberedskap bak alt. Er det noe som er utdatert? Med sex å lokkes til det man ikke vil ha – det skjer hver dag i den seksualiserte samtdiskapitalismen vår. Fornemmelsen av at de herskende er på vår side og samtidig kjipe fordi de selv er styrt av et kjipt system, er mer enn aktuelt. Og selv min egen indignasjon blir metaforisk ladet: Det at protest er fullstendig meningsløst og til syvende og sist bare får den protesterende til å fremstå som latterlig, er et ritual vi kan observere i verden hver dag.

Å anmelde kompaniet for bruk av fysisk vold, ville gjort meg til klovn. Anmeldelsen i lomma ville ligne på «ferie på jobb»-stickeren, som fulgte med pensjonist-luen. Men for symbolets skyld bør jeg kanskje gjøre det, anmelde forestillingen, bli til klovn, symbolisere den umulige motstanden. Det er hermed gjort. Jeg har anmeldt en «virkelig» grotesk sekt i Hamburg og den har dermed blitt til en metaforisk kunstperformance.

NOTER

1 SIGNA beklaget overgrepet i etterkant med følgende ord: «Kære Julian. Jeg er ked af, at du har haft en dårlig oplevelse. Vi har talt med skuespillerne i Abteilung für Resistenz Schulung, da der har været et par andre lignende tilfælde. Dette stemmer ikke overens med mine kunstneriske intentioner, og jeg har henstillet til at de (altså Johannes Köhler) indstiller enhver form for interaktion, som kan udarte sig i decideret vold. Jeg beklager og undskylder på hele holdets vegne! Bedste hilsner Signa»



Gesten og den andres ansikt

Farvel til Eddy Bellegueule: Den betente gestikken og rytmen i Emil Johnsens tekstforvaltning, åpner for en sårbarhet som romanen mangler.



Emil Johnsen i *Farvel til Eddy Bellegueule*. Regi: Kjersti Horn. Jaeger 2015. Foto: Chris Ehrlbeck



Farvel til Eddy Bellegueule

Av Edouard Louis. Oversatt av Egil Halmøy. Bearbeidet/dramatisert av Kjersti Horn. Regi: Kjersti Horn. Kunstnerisk team: Erik Eikehaug, Katja Frederiksen, Tobias Leira, Erik Hedin, Chris Ehrlbeck. Produsent: Emnet Faim. Jaeger, Oslo. Norgespremiere: 21. november 2015

Jeg må innrømme at jeg ble litt oppgitt da jeg hørte at Edouard Louis' debutroman, *Farvel til Eddy Bellegueule*, skulle iscenesettes som monolog. Etter å ha lest boka, skjønte jeg ikke anmeldernes begeistring, og langt mindre behovet for å dramatisere materialet. Likevel mener jeg forestillingen var svært vellykket.

Farvel til Eddy Bellegueule er en selvbiografisk roman om den feminine og homofile gutten Eddy som vokser opp i en arbeiderklassebygd i Picardie i Nord-Frankrike. Der skal man som gutt først og fremst etterstrebe å bli en mann, hvilket innebærer å sjekke damer, spille fotball og inkorporere en utpreget maskulin gestus. Eddy gjør sitt beste, men mislykkes og ender til slutt med å flytte – eller snarere, rømme – fra bygda.

Edouard Louis beskriver råskapen i familien, moren og farens krav til maskulin oppførsel, hvordan han blir mobbet og banket dag etter dag på

skolen og den lavkulturelle machokulturen som regjerer i bygda.

Louis' prosjekt er å bryte med den borgerlige romantiseringen av bygda og arbeiderklassen. Og det er her han møter begeistring fra litteraturanmeldere som flittig har kopiert hverandres analyser og referanser til sosiologen Pierre Bordieu. *Farvel til Eddy Bellegueule* får heder for sin «kjølige analyse» og «dannede saklighet» når han beskriver hjembygda si. Problematismen av dette perspektivet er nærmest fraværende. I mine øyne er den «kjølige distansen» snarere et maktgrep fra forfatterens side for å heve seg over den klassen han har flyktet fra. Forfatteren er fanget av sin egen forakt for miljøet han beskriver, og skriver derfor snevert. Man må gjerne skrive romaner ut av sinne og forakt, men da må man ikke kamufilere det som sosiologi.

Bekrefter stereotyper

Alle som kjenner Frankrike godt, vet at folk som kommer fra Picardie ikke er særlig stolte av det. I Paris ler man av Picardie. Louis sine beskrivelser av den franske landsbygdas økonomiske og kulturelle fattigdom er kanskje fengende i sin burleske eksotisme, men forventes det virkelig ikke mer av en roman? Er vi ikke allerede kjent med at fattigdom ofte er forbundet med illiberale, rasistiske og homofobe tendenser? At bygda kan være rå? At alkoholisme skaper både smerte og ufrivillig komikk? Da blir spørsmålet i så fall *hvordan* dette beskrives, og med hvilket blikk.

Romanen til Louis bekrefter stereotypiene, uten å finne aktivt handlende subjekter bak de ulike rollene som bygdedyrene angivelig er fanget av. Som leser gis vi ikke rom til å få sympati med andre enn Eddy selv – et menneskesyn jeg mener er både begrenset og begrensende. Til sammenligning har for eksempel filmskaperen Bruno Dumont, også fra Nord-Frankrike, evnet å skildre det samme sosiokulturelle sjiktet uten romantikk, men likevel uten å skape forakt for

karakterene. Ikke ulikt slik Jon Fosse (i en ganske annen sjanger) kan skape sine enfoldige karakterer, men dog med et indre liv som har verdi. I Louis' roman har nesten bare hovedpersonen et indre liv. De andre er redusert til tannhjul i en deterministisk og selvreproduserende sosiologisk maskin. Undertekst er nærmest fraværende, og karakterene dermed flate. En mer moden forfatter ville ha sett mer i den andres ansikt, selv om det er et ansikt man forakter. En mer moden roman ville ha båret et blikk som boret seg dypere inn i de andre, inn i det som Eddy aldri klarte å bli en del av, men som likevel er en del av ham.

Det var med en slik lesning av romanen at jeg gikk for å se dramatiseringen av *Farvel til Eddy Bellegueule*, som originalt nok ble satt opp i kjelleren på Jaeger, hvor det normalt er konserter og uteliv.

Tilbake til Eddy

Emil Johnsen kommer ut på scenen med en cocktail og begynner å snakke engelsk med sterk fransk aksent om ubetydeligheter som ikke er hentet fra romanen. Han veiver beruset med hendene, med utpreget feminin gestikk, som om det var Eddys indre fantasi om å kunne leve ut sin feminine fjolsethet vi var vitne til. Anslaget til monologen var oppfriskende og overraskende, og ga en glimrende humoristisk inngang, før Johnsen skiftet til norsk og gikk inn i det tunge materialet.

Etter dette var monologen, rent tekstlig, skåret ganske direkte ut av romanen, med noen få og vellykkede omplasseringer i rekkefølge. Johnsens tilstedeværelse gjennom hele monologen var sterk og overbevisende, og veide dermed opp for en av manglene i romanen, hvor fortelleren opererer med en falsk distanse til sin egen fortid. Johnsens nærhet drar teksten ut av sosiologien og bringer fokuset tilbake til hovedpersonen selv: Eddy Bellegueule. Ved å skifte navn til Edouard Louis og titulere romanen *Farvel til Eddy*

Bellegueule, gir fortelleren og forfatteren inntrykk av å være ferdig med sin fortid – en illusjon av distanse. Emil Johnsen derimot, skaper en Edouard Louis som slett ikke er ferdig med Eddy Bellegueule, og som dermed er ærligere. Det er skuespillerens kropp som gjør karakteren sårbar, fortiden befester seg rent fysisk i fortelleren og annullerer den emosjonelle distansen til historien. Den betente gesten, kroppen som ikke vil adlyde kravene om maskulinitet. Den amputerte og undertrykte femininiteten. Redselen for vold og maskulinitet som ligger latent i fortellerens kropp.

Enkle sceniske grep – en vindmas-

HVORDAN KAN MAN KOMME SEG VEKK FRA NOE SOM ER DEL AV EN SELV, MEN SOM MAN SELV ALDRI HAR VÆRT EN DEL AV?

kin, sterke lysskift – gir teksten et visuelt og scenisk ekko. Selve scenen på Jaeger er passende nok svært liten og trang, som en fysisk manifestasjon av klaustrofobien fortelleren må ha følt på bygda i Picardie. I forestillingen brukes også mikrofon, ikke en diskret mygg, men en håndholdt mikrofon. Og den holdes ikke med en skuespillerens profesjonalitet, men snarere av en forvirret fortellerkarakter. Den inkonsekvante bruken, eller feilbruken, av mikrofon skaper en fortellerkarakter som ikke dominerer sin egen fortelling, på samme måte som han ikke dominerer sin egen kropp. Dette skaper en mer interessant spenning mellom forteller og fortelling, enn romanens beherskede språk.

Å spille sin mor

En annen sentral forskjell mellom roman og oppsetning ligger i hvordan de

direkte replikkene framstår. Det er noe ganske annet å sitere det ens mor sier, nærmest som en objektiv sannhet, og å personifisere sin egen mor gjennom de samme replikkene. Det viktige her er at det ikke er skuespilleren Johnsen som veksler mellom å spille Edouard Louis og hans mor, men snarere fortellerkarakteren, Edouard Louis, som inntar rollen som sin egen mor. Altså, Johnsen spiller Louis som spiller sin mor. Med dette grepet, forsvinner enhver påtatt distanse, og fortellingen dykker dermed inn i noen helt sentrale paradokser: Hvordan kan man komme seg vekk fra noe som er del av en selv, men som man selv aldri har vært en

del av? Hvordan kan man elske seg selv hvis man forakter sitt opphav? Hvordan kan man samtidig elske og forakte de samme menneskene? Det ligger en enorm sårbarhet i å personifisere sin egen mor, og jeg kan ikke la være å sammenligne dette med Jonathan Caouettes film fra 2003, *Tarnation*, hvor den 11 år gamle Jonathan nettopp iscenesetter seg selv som sin egen mor. Å tre

inn i rollen som mor – og da særlig når man samtidig både elsker og forakter henne – er å plassere konfliktens nerve inn i egen kropp. Et forsøk på å forsones seg med den andre, ved å bli den andre, ved å ta på seg den andres ansikt. Slik blir Edouard Louis sin egen mor, sin egen far, og sin egen overgriper: de to guttene på skolen som spyttet ham i trynet og banket ham dag etter dag. Skuespillerprestasjonen som kreves for å gjennomføre dette er ikke ubetydelig, og Emil Johnsen lykkes godt.

Det er ikke uproblematisk å beskrive fattigdom. Jeg kommer til å tenke på den gamle nonnen i Sorrentinos film, *La Grande Bellezza*, som sier «Fattigdommen fortelles ikke. Den leves.» Romanen *Farvel til Eddy Bellegueule* forteller om fattigdom. Forestillingen gjennomlever den, og erkjenner at den er en del av fortellerens kropp.

Sannheten om Apple?

Når politisk teater møter journalistiske kriterier: *The Agony and Ecstasy of Steve Jobs* av Mark Daisey.

The Agony and The Ecstasy of Steve Jobs

Av Mike Daisey. Framført av Kate Pendry.
Caféteatret, 18. januar 2016

Er det filmen eller teaterstykket om Steve Jobs som i størst grad bærer i seg kimen til demokrati?» spør teatersjef Øystein Ulsberg Brager retorisk i introduksjonen til *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs*. Det er en sterk historie skuespiller Kate Pendry formidler fra scenen i kveld. Forfatteren, Mike Daisey, har i mange år vært berømt i New Yorks teaterverden for sine monologer, en blanding av selvbiografi, essayistikk og skarp samfunnskritikk. Av disse er *The Agony...* den klart mest kjente, ikke minst fordi Ira Glass, verten i det populære radioprogrammet *This American Life*, sendte et lengre utdrag av den i 2012. Det ble den mest nedlastede episoden i programmets historie.

Når man hører Pendry lese, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor. I en anekdotisk, personlig stil forteller Mike/ Kate historien om Steve Jobs og utviklingen av Apple, parallelt med en historie hvor han – Mike – besøker Foxconn, en enorm fabrikk i Shenzhen i Kina hvor nesten alt av Apples elektronikk lages. Samtidig som han forteller om sitt eget kjærlighetsforhold til Apple-dingser (han «kneler ved Steve Jobs'

trone»), beskriver han et stigende ubehag idet han blir kjent med den historien Apple ikke forteller. En del av den er Jobs' psykopatiske lederstil («han var en genial drittsekk»), en annen og langt verre del er produksjonsforholdene han blir vitne til i Kina. Han ser væpnede vakter utenfor fabrikken. Han møter utslitte samlebandsarbeidere, helt nede i tolv-tretten år. Han ser trange, kamera-overvåkede rom med køyesenger. Han snakker med folk som har blitt forgiftet av damp fra heksan, et rengjøringsmiddel som påvirker nervesystemet, ser hendene deres skjelve ukontrollert. Han snakker med illegale fagforeningsmed-

lemmer som treffes på Starbucks. Han møter en mann med en klolignende hånd, knust mens han jobbet for Apple, og lar ham i et følelsesladet øyeblikk få se en ferdig iPad for første gang.

The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs er et sviende oppgjør med forbrukskulturen og dens menneskelige kostnader, og har hatt betydelig politisk slagkraft. I kjølvannet av radiosendingen ble det samlet inn 250 000 underskrifter som krevde mer etisk behandling av Apple-arbeidere. Etter at teksten ble gjort tilgjengelig vederlagsfritt på nett, har den blitt spredt over hele verden og framført på mange ulike språk. *The Agony...* blander elegant de små, gjenkjennelige historiene med større politiske perspektiver. Vi ler med når Mike utgir seg for å være forretningsmann og må lide seg gjennom endeløse kinesiske powerpoint-presentasjoner. Vi nikker gjenkjennende når han kjenner suget etter nye og strengt tatt unødvendige oppgraderinger av iPhone. (Vel, de fleste gjør det. Når jeg hører om «rutere på 802.11 g.» får jeg mest lyst til å sette meg i et hjørne og smelle bobleplast. Men jeg vet jeg tilhører et mindretall.)

Ikke minst gjelder dette Kate Pendrys innsats. Monologen er et format hun behersker til fingerspissene; med presise gester og rytmisk sans tar hun publikum gjennom hele følelsesregisteret fra latter til sjokkert stillhet. Det er i stor grad takket være fortellerstemmen



Kate Pendry i *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs* av Mark Daisey. Oslo Internasjonale Teater på Caféteatret i Oslo, 2016. Foto: Tanja Steen



AV TORBJØRN OPPEDAL

hennes at *The Agony*... er en så sterk opplevelse.

Men...

Det er bare ett lite problem: Innholdet er grundig diskreditert. Mistanken ble vakt da Daisey sa til faktasjekkerne i *This American Life* at den kinesiske tolken hans var «umulig å kontakte». Da Kina-korrespondenten Rob Schmitz begynte å grave i saken, raknet historien fort. Starbucks er altfor dyrt for kinesiske fabrikkarbeidere. Ingen sikkerhetsvakter i Kina har lov til å bære våpen. Da Schmitz fant tolken – med ett enkelt Google-søk – motsa hun de fleste detaljene i *The Agony*... De møtte ingen mindreårige fabrikkarbeidere. Ingen heksanforgiftede arbeidere med skjelvende hender. Mannen med klohånden hadde aldri jobbet på Foxconn. Og mye annet som jeg ikke kan gå inn på her (interesserte kan sjekke podkasten til *This American Life*, episode 460). Kort oppsummert, som Ira Glass sa i det påfølgende de-

mentiet, alle de mest gripende øyeblikkene i stykket er oppdiktet.

Naturlig nok ble dette en stor skandale (Jon Ronson vier et kapittel til saken i boka *So You've Been Publicly Shamed*), og Daisey har flere ganger blitt konfrontert med tvilsom bruk av journalistiske virkemidler. Selv har han konsekvent svart på kritikken med at han lager teater, ikke journalistikk. Daiseys forsvarere kaller historien i *The Agony*... en «dikterisk sannhet». De peker på at andre reportere også har tøyd sannheten for å få fram et poeng: Ryszard Kapuściński konstruerte både tidsforløp og personer, Hunter S. Thompsons reiser i frykt og avsky var alt annet enn edruelige.

Forskjellen er at dette ikke er basert på en sann historie. *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs* er markedsført som «non-fiction», og gir seg ut for være en sannferdig øyenvitneskildring. Daisey har gjentatte ganger hevdet at alt skjedde slik han sa det, at han gikk undercover for å avsløre arbeidsforholde-

ne på Apple-fabrikken. Dermed har han også spolt troverdigheten til stykket, samme hvor briljant teksten måtte være. Det som gjør *The Agony*... så forkastelig, er at historien har rot i virkeligheten. Som de fleste storprodusenter av elektronikk har også Apple bevisst lagt fabrikk til lavkostland, og andre journalister har avdekket arbeidsforhold som er like forferdelige som de *The Agony*... beskriver. Når folk som Daisey bevisst forvrenger sannheten for å gjøre seg selv interessante, gjør de det samtidig lettere for Apple å avfeie legitim kritikk. At hverken Pendry eller Brager nevner det, får meg til å lure på om de ikke kjenner til kontroversen eller har valgt å overse den. Foruten innvendingene jeg har nevnt, er det et verdifullt poeng de gir avkall på: kan man tenke seg riktige grunner til å gi et galt bilde? Slik *The Agony*... framstår nå, blir vi sittende igjen med en temmelig tam kritikk: «Apple forteller ikke hele historien. Det gjør ikke vi heller.»

HÅLOGALAND TEATER

Vestregata
av Maja Böhne Johnsen

Urpremiere 28. april 2016

BILLETTER halogalandteater.no

Sannheten om løgnen

Redaksjonen inviterte Oslo Internasjonale Teater til å svare på kritikken mot deres presentasjon av Mike Daiseys *The Agony and Ecstasy of Steve Jobs*.

Debatten om Mike Daiseys stykke kunne for så vidt gjerne foregått uten meg, men når jeg først har fått muligheten til å respondere, så gjør jeg gjerne det. Det er alltid hyggelig å få anledning til å reflektere rundt det man programmerer og setter opp.

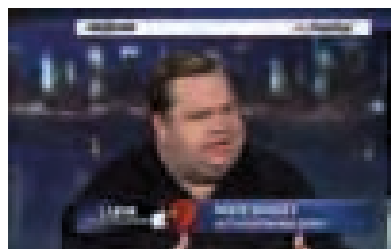
Først et svar på Oppedals spørsmål om hvorvidt OIT var klar over debattene rundt Daiseys stykke: Ja, det var vi. Dagen etter forestillingen deltok både Pendry og jeg i Kulturhuset på P2 der vi diskuterte nettopp denne problemstillingen.

Hvorvidt forestillingen i seg selv, og markedsføringsmaterialet rundt den, burde ha inneholdt denne informasjonen er et annet spørsmål. Kanskje hadde vi trukket flere publikummere ved å presentere stykket som kontroversielt. Kanskje hadde vi tapt publikummere på å diskreditere innholdet i vår egen forestilling før den ble vist. Vi tok et valg, andre ville kanskje tatt et annet valg enn oss. Denne informasjonen var uansett ikke langt unna.

Ettersom dette er en tekst som handler om digital teknologi, og en forestilling som kun har blitt avertert på nett, så regnet vi også med at vårt publikum var internett-savvy, og vi tok det for gitt at de ville gjøre sin egen research omkring både dramatiker og innhold. Kritikken mot Daisey er vel dokumentert og lett tilgjengelig. Med et enkelt Google-søk finner man raskt informa-

sjon som ikke bare beskriver kritikken mot Daisey, men også hans tilsvarende, og debatten rundt de faktadetaljene i stykket som ble trukket i tvil.

På Daiseys egen nettside, som det ligger link til på OITs nettsider, kan man gratis laste ned versjon to av stykket, som Daisey skrev etter at debatten hadde rast en stund. Her er ca. fem minutter med materiale fjernet. Fem



TV-intervju med Mike Daisey.

minutter i et to timer langt stykke var altså mengden informasjon som man til sist kunne bevise at Daisey hadde feilrepresentert eller overdrevet.

De resterende 115 minuttene må gjerne fremdeles være oppe til debatt.

Journalistiske metoder i teatret

At Mike Daisey er en omdiskutert dramatiker, er nemlig for oss i OIT en viktig, medvirkende grunn til at vi synes det er interessant å vise nettopp dette stykket. Over 100.000 nedlastninger, 75.000 publikummere, 250.000 underskrifter mot Apple – tallenes tale er klar:

The Agony and The Ecstasy of Steve Jobs er et fenomen i moderne samtidsdramatikk. OIT ser det som sin oppgave å presentere tydelige stemmer i moderne teater. Daisey er uten tvil en av disse.

I tillegg til at teksten har hatt politisk slagkraft – som den jo utvilsomt har hatt, sannferdig eller ikke – så har teksten også ført til debatt om journalistiske metoder i teatret, om begrepsbruk og markedsføring av teater. Hva betyr dokumentarisk? Hvor går grensen for dikterisk frihet? Alt dette er viktige spørsmål i en teaterhverdag som for tiden preges av såkalt sanne historier, dokumentarisk teater og et evig krav om aktualitet. Daiseys stykke er et interessant innlegg i denne debatten, som også pågår for fullt i norsk teater akkurat nå (Propellen i Trondheim har for eksempel problematisering av dokumentarteaterbegrepet som fokus for sine festivaler og seminarer over en tre års periode akkurat nå).

At NSTT tar opp debatten rundt stykkets innhold er både riktig og viktig. Der gjør NSTT sin jobb som journalistisk tidsskrift. Vi, på den andre siden, er mer opptatt av å gjøre vår jobb som teaterskapere. Når Oslo Internasjonale Teater fremfører på scenen på Cafeteatret en monolog framført av en skuespiller og skrevet av en dramatiker, så har vi gått ut fra at publikum forstår at det blir presentert for ikke er kronikk, ikke journalistikk, og i hvert fall ikke noen av disse tingene i noen ren form – selv om teksten bærer preg av begge disse litterære formene. Det er teater de kommer for å se, og teater de får servert.

Vi fortellere lyver alltid. Skuespillere, dramatikere, regissører. Vi lyver til deg gjennom kunsten. Det er det publikum betaler oss for. Når du går inn i teatret så ber du om å bli løyet til. Jo bedre løgnen er, jo bedre er fortellingen. Men kanskje, når du går ut av teatret igjen, så har teatrets løgner forberedt deg på virkelighetens harde sannheter.

Det er i hvert fall det vi håper på.

Øystein Ulsberg Brager, Kunstnerisk leder for Oslo Internasjonale Teater



EIT EIGE ROM?

Alfred Fidjestøl har gjort en aldri så liten bragd ved å forvandle innholdet i atskillige kubikk arkivkartonger til levende historiefortelling.

Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965-2015

Av Alfred Fidjestøl. Det norske Samlaget 2015

Alfred Fidjestøl avslutter boka si om Kulturrådet gjennom 50 år – 1965-2015 – med å kommentere tittelen han har valgt: *Eit eige rom*. Han sier han har fått kikke inn i et rom der folk flest, de utenfor, de han samme sted hevder å være en av, ikke har hatt innsyn. Men i etterordet som følger like etter, sier han at han som metodisk grep har valgt å legge særlig vekt på de mer og mindre offentlige debattene som har omgitt rådets arbeid fra begynnelsen til nå, altså be-
givenheter *utenfor* det rommet han snakker om. Og nettopp dette er en hovedgrunn til at boka er blitt så morsom, spennende og relevant lesning: Vi får faktisk en hel del innblikk i Kulturrådets rom, men vi får det i stadig vekslende scener fra diverse andre rom av ulik størrelse: Departementet, Stortinget og den allmenne offentligheten.

Fidjestøl har ut fra min leseropplevelse gjort en aldri så liten bragd ved å forvandle innholdet i atskillige kubikk arkivkartonger til levende historiefortelling ved å supplere dét stoffet med store mengder medieoppslag, intervjuer med et tretti-talls nøkkelpersoner og en del tidligere historiske arbeider. Han skriver leservennlig, moderne nynorsk, er presis, gir rammende karakteristikk og oppsummeringer som i blant nærmer seg minneverdige *one-liners*. Framstillingen er enkelt og stødig kronologisk, men han tar seg tid til sideblikk og dypere dykk som både gir perspektiv på be-
givenheter og aktører og plasserer boka langt fra rent refererende oppramsing.

Hva sier så boka om Norsk Kulturråds historie?

Trusselen utenfra

Den ender med å sammenligne rådet med et skip i havsnød, som driver hjelpeløst for bølgene, bølger skapt av skiftende historiske konjunkturer og ikke minst skiftende regjeringer og statsråder. Bildet sikter mest til de stridene som har foregått når det gjelder Kulturrådets status i forhold til de politiske myndighetene. Ved sjøsettingen i 1965, for nå å holde på den maritime metaforikken, forestilte en seg at båten skulle være som en kombinasjon av et marinefartøy på forsvarsoppdrag for den norske kulturen og et forskningsfartøy som skulle drive eksplorative forsøk i hittil ukjente farvann. Det første var det bred politisk enighet om. Norsk littera-

tur og kultur ellers var under hardt press fra utenlandske bestselgere, det nye fjernsynsmediet og alskens popkultur som utgjorde en trussel mot vår egenart. Oppslutningen om den andre funksjonen, den eksplorative og nyskapende, var kanskje noe mer variabel. Men de fleste, fra høyremannen som ledet Stortingets kirke- og undervisningskomité, Einar Fredriksfryd, til

Arbeiderpartiets Håkon Johnsen, var enige om at Rådet måtte, som Johnsen sa det, «få en så fri stil-
ling som mulig». Johnsens partifelle, Guttorm Hansen, ga denne begrunnelsen for fristillingen av Rådet fra politiske myndigheter: «Kunsten verken vil eller kan følge demokratiets spilleregler. Den står her i nøyaktig samme situasjon som naturvitenskapen. Kunst er en 'minoritet', og den skal beskyttes – ikke innordnes i det demokratiske spillet.» (Fidjestøl, s. 40). En lang rekke seinere politikere – ministre og stortingsrepresentanter – kunne hatt glede og nytte av å kjenne til disse opprinnelige idéene om institusjonens rolle. Da ville de kanskje tenkt seg om en gang til før de brøt med dem, gang på gang.



AV JOSTEIN GRIPSRUD

I utgangspunktet kan Kulturrådet betraktes som et tiltak i forlengelsen av de store, folkeopplysningsmotiverte, sosialdemokratiske kulturdistribusjonstiltakene fra etterkrigstiden – som Riksteatret (1949), Norsk Bygdekino (1950) og Riksgalleriet (1953). Fidjestøl omtaler den tidligere toppidrettsmannen Helge Sivertsen som «strategen» bak disse tiltakene og dessuten som «arkitekten» bak den 9-årige, felles grunnskolen. Som kirke- og undervisningsminister fra 1961 var han også mannen som med stor politisk kløkt, inkludert bruk av «noen-har-snakket-sammen»-metoden i partikretser, la grunnlaget for og etter hvert – i 1965 – fikk opprettet et Norsk Kulturfond med 15 millioner statlige kroner i året å forvalte og et Norsk Kulturråd med 11 medlemmer til å stå for denne forvaltningen.

Debatten om ukebladavgiften

Den relativt kronglete historien om hvordan det gikk til, får en gå til Fidjestøls bok for å få fortalt. Hovedpunktene er for det første at det i utgangspunktet handlet om å støtte norsk skjønnlitteratur, der antallet årlige utgivelser var falt sterkt mens salget av romaner med utenlandsk opphav hadde økt betydelig. Idéen om innkjøpsordningen ble født flere år før tanken om både Kulturfond og Kulturråd ble lansert – og kom til å legge beslag på omkring en tredjedel av de 15 millionene rådet til å begynne med hadde til disposisjon. Det andre hovedpunktet dreier seg om finansieringen av Kulturfondet: En egen avgift på ukeblad. Dette var i strid med tidligere Arbeiderpartipolitikk på området, som var motivert med at en slik avgift kunne minne om en form for sensur. Dette prinsipielle standpunktet ble også framført av andre, som dessuten fortsatte å holde på sitt syn når Ap hadde forlatt sitt.

Debatten om ukebladsavgiften var intens, bred og ganske langvarig – og det er fascinerende å lese Fidjestøls framstilling av den. Forfattere og andre kunstnere framførte brekninger over

ukebladenes elendighet utover utallige spaltemetre – Finn Carling så dem som narkotika og i følge Reidar Aulie burde «renovasjonsvesenet fjerne søppelet». På den andre siden raljerte deler av pressen med det paradoksale ved finansieringsidéen – i Stavanger Aftenblad tegnet Henry Imsland kjente norske forfattere som spyttet på kioskkunder mens de sa «men kjøp søppelet, for vi trenger pengene» – mens høyremannen Møller Warmedal i stortingsdebatten foreslo reklamekampanjer med slagordet «Støtt kulturen! Kjøp 'Love', kjøp 'Cocktail'!» Motsetningen mellom «finkultur» og populærkultur kom altså helt eksemplarisk til uttrykk – på en måte som for nåtidige lesere er en underholdende påminnelse om hvor mye som har skjedd med den motsetningen på fem tiår.

Representantene for «finkulturen» var i 1965 (i overkant) trygge på seg selv og sin posisjon. Men de støttet seg likevel til annet enn sin gode smak. Ikke minst var de nøye med å understreke trusselen fra utlandet, represen-

HELVETE VILLE VÆRT LØST OM NOE LICNENDE SKJEDDE BLANT FORSKNINGSRÅDETS SØKNADER

tert ved utenlandsk (ennå ikke utelukkende anglo-amerikansk) populærkultur og dessuten, mer vagt, det relativt ferske fjernsynsmediet. Forsvaret for nasjonen og dens unike kultur var også en grunn til å trekke inn trusselen fra EEC. Kulturfondet og Kulturrådet ble sett som et forsvarstiltak. Det var statsråd Sivertsen som måtte formulere mer generelle målsetninger – «gje alle del i kulturgoder» på den ene siden og «stimulere skapande åndsliv i diktning og kunst» på den andre. «Kunsten er med å gje vårt åndelege liv næring. No lever vi i ei tid då det er vanskeleg å nå fram til den enkelte, fordi livsrytmen er så uroleg. Vi treng meir tid til ettertanke. Vi treng tid til å bygge våre sinn, eller



Alfred Fidjestøl. Foto: Samlaget

la våre sinn bygge med inntrykk som har kvalitet og kan gje varig verdi.» Kulturfond, innkjøpsordning og Kulturråd kom på plass. Fidjestøl: «Bygginga av sinna kunne starte.» (s 41)

Storting og kulturråd

Det prinsipielt viktigste ved vedtakene forsvant litt i de lett pompøse formuleringene. Det var nemlig at Stortinget, ja, politikerne, ved opprettelsen av Kulturrådet frasa seg makt over et samfunnsområde. De overlot beslutninger Stortinget til da hadde tatt, om diktergasjer og støtte til kunstprosjekter, til et ekspertutvalg som skulle bestemme på grunnlag av sitt kunstneriske skjønn. Denne abdikasjonen var ikke egentlig ny.

Opprettelsen av Norges Almenvitenskapelige Forskningsråd i 1949, med fordeling av forskningsmidler som oppgave, var en klar forløper – uten at det ser ut til at noen av Kulturrådsdebattantene egentlig var klar over dette. Ingen – verken i 1965 eller seinere – ser ut til å ha sett parallellen mellom akademisk og kunstnerisk frihet fra direkte politiske inngrep, og bruken av kvalifisert skjønn i begge sammenhenger. Politikerne fastsetter rammer og noen relativt generelle prioriteringer, men skal ikke blande seg inn i de spesifikke avgjørelsene som skjer innenfor disse ram-

mene. Det har da så vidt jeg vet heller aldri skjedd i forskningssammenheng. I kunst- og kultursammenhengen har det derimot skjedd en rekke ganger: Politikerne har hatt vondt for å holde fingrene fra fatet. På kulturområdet kjenner alle seg som eksperter i Norge. Vi er en egalitær nasjon.

Ensemble med politiske kontakter

Fidjestøl vier for eksempel Stortingets litteraturkritiske virksomhet betydelig oppmerksomhet. Først og fremst gjelder det den danske «rindalismen»s norske pionér, senterpartipolitikeren Jon Leirfall, som ved flere anledninger drev med høytlesning fra diktsamlinger. Kulturrådet hadde velsignet innkjøp av til landets folkebiblioteker. Men slike rituelle angrep på «ubegripelig» moderne lyrikk, eller for den saks skyld en barnebok som hadde politiske innslag, var mest politisk spill for galleriet. De ga gjenklang i mediene, men fikk stort sett ingen direkte konsekvenser. Det fikk derimot kulturministres spesielle synspunkter på for eksempel scenekunst. Dansekompaniet med ordde-lingsfeil i navnet, Oslo Danse Ensemble fikk en million i støtte i år 2000, men fikk ingenting året etter. Dette var basert i en faglig vurdering av søknaden deres, som var svært tynn med hensyn til kunstneriske visjoner og refleksjoner, som Fidjestøl skriver etter å ha lest dokumentet.

Ensemblet hadde politiske kontakter, og fikk et møte med statsråd Ellen Horn. Hun ble «betenkt», og mente det måtte være noe galt et sted når en gruppe som hadde nådd et godt nivå og trakk publikum kunne risikere å miste støtte fra det ene året til det andre. Horn hadde åpenbart også sympati med Grenland Friteater, som også mistet tilskudd på grunnlag av en kunstnerisk vurdering. Kulturrådets scenekonsulent Kai Johnsen var mannen bak. I statsbudsjettet som ble lagt fram like før regjeringen gikk av la hun derfor inn to konkrete politiske pålegg i posten som

gjaldt Kulturrådets støtte til scenekunst: «Tilskuddet til Oslo Danse Ensemble skal videreføres i 2002», og Grenland Friteater skulle få en halv million til en teaterfestival de planla, som i følge budsjettproposisjonen skulle komme «i tillegg til andre tilskudd fra Norsk Kulturråd som forutsettes opprettholdt i 2002» (sitert etter Fidjestøl, s. 243).

Etter at Kulturrådet tok direkte kontakt med den nye kulturministeren, Valgerd Svarstad Haugland, ble disse dikterende formuleringene strøket, og ministeren skrev i sin tilleggsmelding: «Regjeringen er enig i at Oslo Danse Ensemble og Grenland Friteater er gode tiltak, men forutsetter at Norsk Kulturråd på vanlig måte kan vurdere også disse tiltakene på faglig måte.» (Fidjestøl, s.st.). Det var glede i Kulturrådet

– JEG TROR AT KULTURRÅDET GJØR LURT I Å FORHOLDE SEG TIL AT DE IKKE ER EN STAT I STATEN.

TROND GISKE TIL NRK

over dette, men Arbeiderpartiets kulturpolitiske talsmann Trond Giske ga seg ikke. Det var dermed duket for åpen strid mellom det største partiet i landet og Kulturrådet om det såkalte «arm-lengdesprinsippet», et begrep hentet fra Storbritannia, der idéen om et frittstående kulturråd, *Arts Council*, først var klekket ut sist på 1940-tallet av blant andre John Maynard Keynes.

Giskes konfrontasjonslinje

Denne saken er så interessant fordi den handler om grunnleggende prinsipper og mange norske politikeres manglende forståelse for dem. Kulturrådet var internt splittet mellom direktør Ole Jacob Bulls fastholding av rådets selvstendighet og Giskes partikamerat og venn, rådsleder Vigdis Moe Skarstein, sin sterke kompromissvilje. Rådet endte med et kompromissvedtak der avslaget til danseensemblet ble opprettholdt mens

en skrøt av ensemblet og lovte forsøk på å finne fram til andre typer støtte. Men Giske fikk stortingsflertallet (Ap, SV, Høyre, KrF, Senterpartiet) med på en konfrontasjonslinje, ved et vedtak om at Oslo Danse Ensemble skulle få en million over statsbudsjettet som skulle finansieres ved et tilsvarende kutt i Kulturrådets pott for fri scenekunst. Giske sa til NRK: «Jeg tror at Kulturrådet gjør lurt i å forholde seg til at de ikke er en stat i staten. De er nødt til å forholde seg til de kulturpolitiske føringer som ligger både fra kulturdepartementet og Stortinget.» (Fidjestøl, s. 245).

Slik kom altså Stortinget til å prioritere i Kulturrådets søknadsbunke uten å ha lest noen, eventuelt maksimalt én, av søknadene. Jeg kan som forsker si at helvete ville vært løst om noe lignende skjedde blant Forskningsrådets søknader.

Konflikten mellom politiske myndigheters interesser og Kulturrådets autonomi har i hele rådets levetid mer strukturelt handlet om forholdet mellom departementet og rådet når det gjelder etablerte støtteordninger. Helt fra Kirke- og undervisningsdepartementets tid har ansvaret for å administrere diverse støtteformer blitt overført fra departementet til Kulturrådet. I januar 1992 hevdet kulturminister Åse Kleveland i et internt notat at Kulturrådet opprinnelig var ment som «et rent avlastningsorgan» for oppgaver departementet ikke hadde kapasitet til å ta seg av. Hun så med andre ord Kulturrådet som et kulturdirektorat. «Den dag Kulturrådet begynner å leve sitt eget liv og ikke er Kulturdepartementets forlengede arm, er de opprinnelige intensjoner med rådet så utvannet at man må stille grunnleggende spørsmål om rådets rolle og eksistens.» (Sitert etter Fidjestøl, s. 186).

Svak bevissthet

Skal en legge skylda på Kulturrådet eller Kleveland for denne typen vankunne om rådet og dets historie? Jeg tror kanskje de må dele den – begge er preget av svak bevissthet i Norge om viktige prin-

sipper i liberale demokratier. Rådet har gang på gang smidig akseptert å bli brukt til avlastning, mens for eksempel planen fra 80-tallet om å satse fullt og helt på å gjøre seg til «forsøks- og utviklingsråd» for kunst- og kulturliv aldri helt ble forsøkt realisert. Kulturrådet fikk i 2013 omsider sin egen lov, påbegynt under Anniken Huitfeldt og framlagt av Hadia Tajik, der det i paragraf 4 slås fast: «Rådet er faglig uavhengig i sitt arbeid. Rådet kan ikke instrueres når det gjelder enkeltvedtak om fordeling av tilskudd.» Men alt i budsjettbehandlingen i desember året etter foretok finanskomiteen i Stortinget en påplussing av rådets bevilgning til Oslo Kirke-musikfestival på to millioner, et eklatant brudd med loven. Og Aps nye kulturpolitiske talskvinne, Rigmor Aaserud, gikk på talerstolen i Stortinget og raljerte med «dette nyordet 'armlengdes avstand'». Nyordet, sa hun.

Traavik og kulturrådets avslag

Kulturrådet er ikke bare nært knyttet til departementet og Stortinget, det befinner seg også i nær kontakt med den allmenne offentligheten og det som foregår der. Selv om rådet er uavhengig, kan det på eget grunnlag ta stilling til argumentasjon i offentlig debatt om dets beslutninger. Det er noe ganske annet enn å bøye seg for pålegg fra de politiske myndighetene. Det beste eksempelet på denne typen modifikasjon av idéen om Kulturrådet som «et eget rom», er historien om støtten til Morten Traaviks *Miss Landmine*-prosjekter. Traavik fikk i 2007 en halv million fra Kulturrådet til prosjektet *Miss Landmine* i Angola. Han lagde en missekurranse blant ofre for landminer og fotograferte deltakerne. Utstillingen på Lepramuséet i Bergen som dette resulterte i, gjorde inntrykk og vakte oppsikt. I 2008 kom han så tilbake med en søknad om støtte til et tilsvarende arrangement i Kambodsja.

Scenekunstutvalget, som besto av Bentein Baardson, Therese Bjørneboe, Ola Beskow og Anne-Britt Gran, innstilte på støtte, men Rådet avsto med den begrunnelse at dette jo var gjort før.

Omstridt i Kulturrådet: *Miss Landmine* av Morten Traavik.



Dermed oppsto en situasjon der det ble snakk om et armlengdesprinsipp også i forholdet mellom Rådet og dets spesialiserte underutvalg: Scenekunstutvalget egentlig var satt til side til fordel for en mer generell politisk eller kulturell vurdering. De argumenterte for at dette var en relasjonell kunst der det ikke var snakk om en ren gjentakelse når det nå var snakk om et helt annet land, på et annet kontinent, med en annen historie, en annen religion – kort sagt, en helt annen situasjon. Det ble betydelig offentlig debatt om dette, og debatten gjorde – kom det eksplisitt fram – inntrykk på Rådet. Da Traaviks klage ble behandlet i januar 2009 ble han oppfordret til å skrive en ny søknad og den resulterte i 800 000 kroner til prosjektet. Fidjestøl: «Kulturrådet hadde late seg korrigere av det offentlige ordskiftet og viste at det sette krafta i bedre argument over sin egen prestisje.» (s.288).

Kvalitetsbegrepet

Norge er et lite land. Det er korte avstander mellom ulike folk og felt, grenseoppganger er gjerne problematiske da. Noe av forklaringen på problemene Kulturrådet har hatt med å forsvare sin autonomi ligger nok her. Kulturforskeren Georg Arnestad, som kjenner Rådet godt, hevdet i sin anmeldelse av Fidjestøl

øls bok (*Bergens Tidende* 3.11.15) at «Kulturrådet må ut av Oslo». Den geografiske avstanden til både departementet og de tette nettverkene i kultur-Oslo vil være sunt for Rådet, mener han. Jeg syns det er et forslag verdt å tenke over, men vil også nå til slutt trekke fram et moment som også har sitt å si, uansett hvor Rådet holder til, men som sjelden trekkes fram og bare så indirekte berøres i Fidjestøls bok: Det utydelige kvalitetsbegrepet i kunst- og kultursammenheng.

Rådet og underutvalgene skal ta sine beslutninger på grunnlag av et skjønn som gjelder kvalitet i kunstneriske prosjekter og produkter, kulturelle begivenheter og så videre. Men normene for kvalitet er mye mer uklare og sprikende på kunstfeltet enn i vitenskapene, som jeg tidligere har brukt som parallell. Det er ikke så merkelig at det er sånn, og en kan ikke verken i vitenskap eller kunst gjøre seg håp om en Endelig Avklaring her. Men står en hardt på at Rådet skal være autonomt når det foretar viktige beslutninger på grunnlag av et kunsthaglig skjønn, er det også rimelig å vente at grunnlaget for skjønn, normen det vurderes ut fra, er mest mulig eksplisitt. Det gjelder for mye kunstkritikk og estetiske vurderinger ellers at normgrunnlaget gjennomgående tas for gitt innenfor et felt. Det vil kunne styrke Kulturrådets autoritet om grunnlaget for dets skjønnsutøvelse er eksplisitt og åpent drøftet med jevne eller ujevne mellomrom. Det skjerper bare dømmekraften hos de involverte og kan løfte debattnivå og forståelse av problematikken. Kulturrådets forskningsavdeling, som en kan lese mer om hos Fidjestøl, har nå gående et prosjekt nettopp om kvalitetsbegrepet. Kanskje det kan levere nyttige bidrag her.

Men Kulturrådets framtid er ganske uklar, kan det se ut til. Det har også Rådets historie vært, som det framgår av eksempler jeg har trukket fram ovenfor. I og med Fidjestøls bok er det ingen unnskyldning for være historisk uvitende lenger. Kanskje ligger det et lite framtidshåp i det.

STILLE FØR STORMEN

Nesten umerkelig iscenesetter Peter Handke et syndefall og en apokalypse på en gang. Om *Dei vakre dagane i Aranjuez. Ein sommardialog*.

Dei vakre dagane i

Aranjuez. Ein sommardialog

Av Peter Handke. Frå tysk ved Jon Fosse. Det Norske Samlaget 2016. 62 s.

Nå foreligger Peter Handkes nest siste drama *Die schönen Tage von Aranjuez* i Jon Fosses stilsikre oversettelse. Det har norske lesere og teatergjengere all grunn til å være glade for.

På bakgrunn av stykkets tittel kunne man komme til å tro at handlingen faktisk utspiller seg i Aranjuez, men den spanske byen figurerer først og fremst i et tilbakeblikk den ene av stykkets skikkelser hengir seg til. Tittelen alluderer dessuten til åpningslinjene i Schillers *Don Carlos*:

Die schönen Tage in Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure königliche
Hoheit
Verlassen es nicht heiterer. Wir sind
Vergebens hier gewesen.

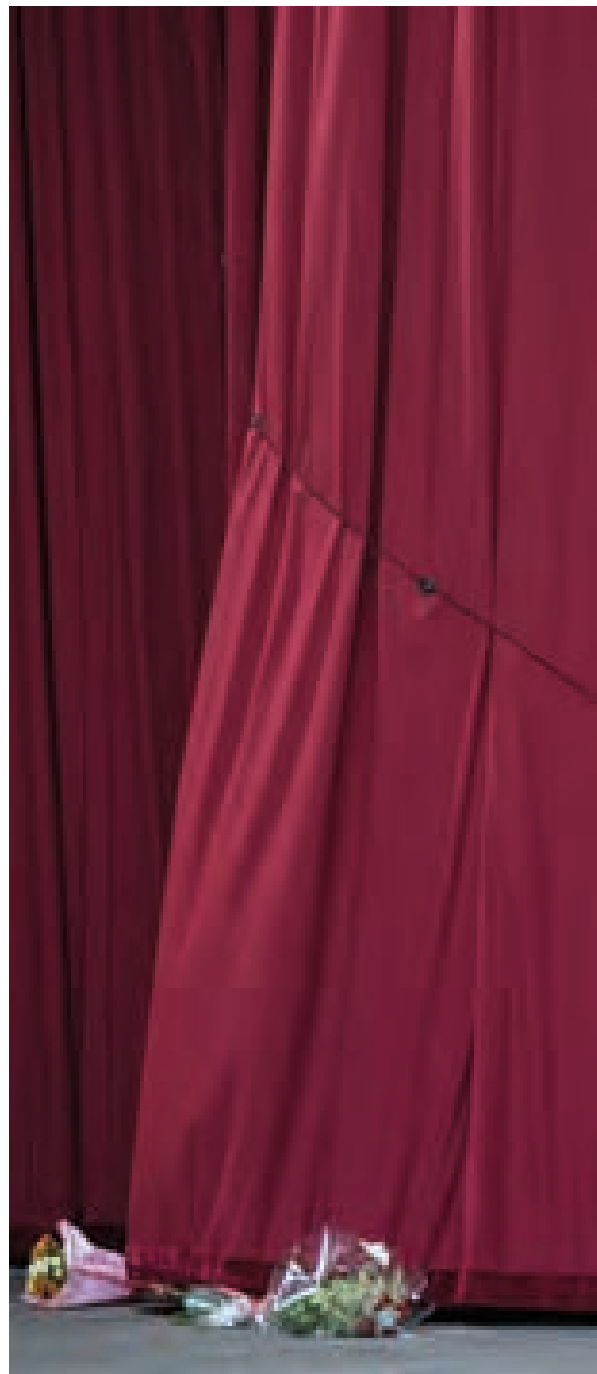
[De vakre dagane i Aranjuez / er nå forbi. Deres kongelige høyhet / forlater ikke stedet muntre. Vi har / vært her forgjeves.]

Henspillingen på disse linjene antyder at handlingen i Handkes stykke kan munne ut i en fornemmelse av sorg, slik Don Carlos' opphold i Aranjuez gjorde, og dette stemmer unektelig,

skjønt på et egenartet, overraskende og ganske uhyggelig vis. Men før vi når frem til den ominøse slutten, har vi lyttet til en fortettet, gåtefull dialog preget av stor poetisk kraft, for Handke er en språkets mester, med en enestående evne til å skildre sanseinntrykk – og i Fosse har han fått en uhyre verdig oversetter.

I STYKKET OPPTRER bare to personer, en navnløs kvinne og en navnløs mann som sitter ved et bord i en hage og fører en samtale av privat eller intim art. Hvor og når dette skjer, har Handke sørget for å gjøre målbevisst uklart; som det sies i den innledende scenean-

visningen, er skikkelsene «tidlause, utan nokon som helst aktualitet og utan historiske og sosiale rammer». Det fremgår heller ikke om de to kjenner hverandre fra før av, om de har hatt eller har et erotisk forhold, om de en gang kan ha vært gift. I likhet med trærne som omgir dem, er begge «meir ein tokke enn eit nærvær», slik det heter med en henspilling på Joseph von Eichendorffs ro-



Fra den tyskspråklige uoppsetningen av *Die schönen Tage von Aranjuez*. Regi: Luc Bondy, scenografi: Amina Handke, Burgtheater-Akademietheater 2012. Foto: Ruth Walz



man *Ahnung und Gegenwart*. Alt vi med sikkerhet vet, er at det er sommer, «atter ein vakker sommardag», noe som både blir fremhevet av dramaets undertittel, *Ein sommardialog*, og understrekes gjentatte ganger i teksten: «Det er sommar,» sier mannen, «kanskje som ingen annan. Kanskje den aller siste sommaren.» Og kvinnen svarer: «Ja, det er sommar, kanskje den siste her. Og

det var òg sommar den gongen på min fyrste kjærleiksdag, som ikkje kan samanliknast med seinare kjærleiksnetter.» Siden Handke er en av vår tids litterære alkymister, er han i stand til å gi sommeren en direkte taktil språklig form, men som man ser, rommer disse stillferdige vemodige betraktningene samtidig et hint om at noe vil ta slutt for godt. Her dreier det seg ikke bare om som-

merens siste rose, men muligens om den siste sommeren.

De to har inngått en avtale som det ikke redegjøres detaljert for, men som tydeligvis dreier seg om at mannen skal spørre ut kvinnen om hennes kjærlighetsopplevelser, og at hun skal svare så oppriktig som mulig. De er underlagt visse restriksjoner som det innimellom hentydes til; for eksempel er de blitt

enige om at hun aldri skal svare bare med «ja» eller «nei», og da hun likevel gjør dette et par ganger, får hun høre at det «strid imot avtalen». Ved en annen anledning sier kvinnen til mannen at han «bryt med spelereglane», senere betoner hun at det ikke er «dagen for å gissa gåter», så det er åpenbart at denne dialogen er ganske stramt regissert. En slags variant av *the play within the play* gjør seg følgelig gjeldende, og en oppsetning av dramaet bør nok bestrebe seg på å få frem dette formaliserte, rituelle preget. Stykket er på mange måter en dans i sittende tilstand.

Denne dansen har imidlertid sine groteske innslag, som i skildringen av et samleie kvinnen hadde med en ukjent mann inne i en hytte i et nedlagt saltverk. Beskrivelsen starter vakkert:

Eit saltbrot ved kysten, ved havet. Ingen tre. Ingenting anna enn ein morbærbusk full av små, raude frukter som liknar på bringebær, berre ikkje så søte, og om mogeleg endå mjukare. Og under busken einast skuggen av saltturke.

ETTER DETTE FEIRER språket i samtalen stadig nye estetiske triumfer, i fremmaningen av den ukjente mannens silhuett, av lyset i hytta, av morbærbladets skygge: «Ikkje noko anna lauv har taggar som eit morbærblad, og tydelegast som skugge. Ein eineståande skugge. Ein som meir enn nokon annan skugge særmerkjer sommaren.» Så forteller kvinnen om noe hun og elskeren oppdaget da samleiet var gjennomført:

Vi, ja, vi merka at vi låg på eit lag av ekscrement. Av mannskit. Gammalt, innturka mannskit, godt forvara av saltlufta i både form og farge. Og vi, vi merka at det ved føtene våre i ein pytt av regnvatn som draup gjennom det mørke taket, rørde seg noko som likna på ein kjempestor meitemakk, men som synt seg å vera ei blodigle, oppsvulma og svart som ei blodpølse, for heile tida hadde ho bite seg fast i hælen til elskaren min – som elles ikkje hadde merka noko til korkje bit eller blodsuging – og hadde

nettopp dumpa stappmett og treffsikker ned i søla.

IGLEN ER BLITT like svulmende som mannen nå er tom og får karakter av å være en post-koital ereksjon. Skildringen er utsøkt vemmelig, men Handkes følsomt observerende og presise språk redder den fra utelukkende å ende i det avskyelige. Det gjør også de elskendes reaksjon på synet av det lite delikate pølsevesenet: «Vi lo. Vi, vi, vi lo. Lo begge to.» (...) «Vi hadde oppfylt Guds vilje.» Adam og Eva ler av slangen i paradiset, og djevelen står inntil videre maktesløs; syndefallet finner likevel ikke sted – i det minste ikke ennå, for det viser seg raskt at denne elskeren etter hvert gikk over fra å være et *du* til bli et *det*, som Martin Buber ville ha sagt. Til slutt «fanst korkje ein mann eller silhuetten hans – berre den andre.»

Drømmen om paradistilstanden er mer eller mindre tydelig nærværende gjennom hele skuespillet, som i denne replikken fra stykkets mannlige hovedperson:

I natt drøymde eg om pleiadane, om justjerna, i form av eit diadem. Og pleiadane glitra ikkje oppe på himmelen, men her nede, nær jordbotnen, framfor ein mørk berggrygg. Det var ei glitring som om stjernebiletet svedde framfor det mørke berget berre ei handsbredd, eit sporveflog over sletta! Det glitra slik det aldri har gjort i himmelen.

DEN IMPLISITTE VISJONEN går i retning av et jordisk paradis, der det jordiske til og med overgår det himmelske, og hvor livsfyllden blir total. Mennesket får aldri nok, men streber bestandig etter mer mening, mer skjønnhet, mer sanselighet og innsikt. Og bestandig er faren til stede for at man vil ende med å gjøre Schillers

ord til sine egne: «Wir sind / Vergebens hier gewesen.» En slik tilbøyelighet er involvert da kvinnen bekjenner at hun lenge ønsket å være sammen med menn for å ta hevn, men presiserer at denne hevntangen var av eksistensiell art. Hun siterer Blanche DuBois i Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* – «I have always depended on the kindness of strangers» – og uttrykker samtidig en type gnostisk orientert hevnlust, et ønske om å trosse hele skaperverket:

Den hemnande ånda mi var slett ikkje retta mot ein einskild mann eller mot menn. Ho var retta – for hemn må vel vera retta mot noko, eller? – mot – ei anna ånd, ei fiendteleg, ein fiende, ein herskande, ein som, synest det meg, herskar over heile vide verda. Det var ei fastsett verdsordning som fylte meg med ei hemnande ånd, og dessutan idéen, ja, idéen, om verkeleg å ta hemn over denne verda og, ja, å feira hemnen saman med ein mann – ikkje imot han.

Mannen beretter for sin del blant annet om et besøk i Aranjuez og det gamle kongepalasset der, et besøk som tilsynelatende ble en skuffelse, etter som stedet som går under navnet «Casa del labrador» er noe helt annet enn han trodde. Han hadde ventet å få se et hus for landarbeidere eller bønder som befant seg midt inne i en kongepark, men oppdaget at bygningen – som er et luksuriøst slott – har fått sitt navn på grunn av maleriene som dekorerer veggene: «desse freskane, eller

kva det no var, førestelte, om eg ikkje hugsar feil, heller idylliske friluftsscenar frå det landlege livet, skal vi seia i det syttande hundreåret etter Vår Herre Jesu Kristi fødsel, maniert måla etter mønster av figurane i eit kortspel.» Kvinnen spør ham om reisen til Aranjuez var unyt-

**HER FINNER DET
STED ET MØTE
MELLOM TO AV
VÅR TIDS STØR-
STE DRAMATIKERE,
OC RESULTATET ER BLITT
TILSVARENDE
PRAKTFULLT**

tig, og han svarer at den tvert imot ga ham mye; han har følgelig ikke vært der forgjeves, men da hun vil vite hvorfor, vender han tilbake til rollen som spørsmålsstiller – som åpenbart skal være forbeholdt ham ifølge reglene.

SAMTALEN FØRER STRENGT tatt ikke de to nærmere hverandre, skjønt det oppstår et merkelig solipstisk fellesskap, en erkjennelse av en ensomhet de deler uten at de kan foreta seg noe med den. Men det finnes også en opplevelse som forener dem: I kvinnens tilfelle er det snakk om noe som skjedde da hun var ti år, satt i en huske og følte det som om hun var dronning «av ei anna verd enn denne». Hun fikk en intens fornemmelse av å bli omskapt, av at det skjøt lyn gjennom henne, «ikkje ovanfrå, men nedanfrå, det kom opp frå jordbotnen og brende ingen bein, men gav meg heller ei andre ryggrad, ei sterkare». For mannens vedkommende henger opplevelsen sammen med noen rips han kom over utenfor Aranjuez; han smakte på et av dem, og dermed, sier han, ble det utløst «ein eksplosjon av surt og samstundes søtt i ganen min, som i same no fór gjennom heile kroppen min – nedanfrå og opp, frå bakken og opp». Også her slår ikke lynet ned, men opp; for begge er fenomenet ktonisk, det knytter dem til jorden og det underjordiske – og til hverandre.

IDET STYKKET GÅR mot slutten, begynner det å hende drastiske ting rundt samtalepartnerne; man kan høre lyden av sirener, av et fly og et helikopter, politibiler, ambulanser, et barn som skriker, dyr som skriker. Noe fryktelig er i ferd med å skje, kanskje har en krig brutt ut, kanskje dreier det seg om et terrorangrep, men mannen og kvinnen snakker videre, mens et eple – som har vært involvert i handlingen hele tiden – blir kastet frem og tilbake mellom dem, og kvinnen henviser til et dikt av Paul Celan, «Lichtzwang» / «Lystvang», «Lystvang» (det italienske ordet «macchia» som forekommer i linje 2, betyr «krattskog» eller «buskas»):



Dörte Lysseswski og Jens Harzer i *Die schönen Tage von Aranjuez*, Burgtheater. Foto: Ruth Walz

WIR LAGEN
schon tief in der Macchia, als du
endlich herankrochst.
Doch konnten wir nicht
hinüberdunkeln zu dir:
es herrschte
Lichtzwang.

I Øyvind Bergs gjendiktning er dette blitt slik:

VI LÅ
alt dyppt i macchian, da du
endelig krøp opp hit.
Men vi kunne ikke
mørkne over til deg:
det rådde
lystvang.

«Det bli lys». «Mehr Licht.» Lyset kan i denne konteksten tolkes som opplysning eller kunnskap, og hvis man ikke har forstått det før, blir man klar over det på dette tidspunktet: Vi har vært vitne til en dialogutgave av syndefallet, det er Adam og Eva som har sittet og snakket med hverandre i hagen med et eple mellom seg på bordet, noe som aksentueres ytterligere av at kvinnen blottet skuldrene og, som Eva, erkjenner sin egen nakenhet (beskrivelsen av det utsatte syndefallet i saltverket antar nå en internt kommenterende pregnans, den blir en type *mise en abyme*). Vi forstår også hvorfor denne høysommerdagen har vært kjennetegnet av en nærmest unaturlig stillhet som de to skikkelsene har kommentert: «Kor stilt

det har vorte. (...) Ein hører til og med vengjeslaga til sommarfuglane». Det har vært stille før stormen; den grunnleggende tilstanden er den som blir fanget inn i Handkes foregående skuespill, med en tittel hentet fra en sceneanvisning i *Kong Lear: Immer noch Sturm. Storm still. Fremdeles storm*. Handke har, nesten umerkelig, iscenesatt et syndefall og en apokalypse på en gang. Da kvinnen så, lettere fleipete, tiltaler mannen som Fernando og snakker om hans «evige eplekakeeventyr», knyttes forbindelsen også til tittelen på det herværende stykket, ettersom Fernando er et navn som dukker opp i *Don Carlos*, i en skildring av en tragisk kjærlighetshistorie. Og nå, helt til slutt, siterer mannen de relevante linjene fra Schillers drama, om de vakre dagene i Aranjuez. Handkes stykke ender der Schillers stykke begynner.

I et kort forord sier Jon Fosse beskjedent at han oppdaget at tyskkunnskapene hans ikke var gode nok da han ga seg i kast med oversettelsen, og han takker Oskar Vistdal for å ha reddet ham fra diverse filologiske fallgruber. Jeg har i grunnen ikke inntrykk av at Fosses tysk er så mangelfull, men uansett besitter han det som er påkrevd i en sammenheng som denne: poetisk sensibilitet og øre for språklige nyanser. Her finner det sted et møte mellom to av vår tids største dramatikere, og resultatet er blitt tilsvarende praktfullt.

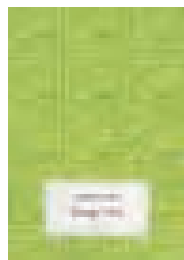
KONG UBU OG HANS TAPTE GIDULJE

Det meste av *Kong Ubus* elleville og originale språkbruk blir borte i oversettelsen, nødvendigvis. Det som står igjen, er fortsatt en fantasifull, underlig og grusom teatertekst.

Kong Ubu Drama i fem akter

Av Alfred Jarry. Oversatt fra fransk med etterord av Kjell Helgheim. Solum forlag. Oslo 2015

Alfred Jarry avbildet gjerne hovedpersonen sin, Far Ubu, som en pæreformet ridder av den latterlige skikkelse med dokosten som lanse eller scepter og en stor spiral på magen, som han kalte *la gidouille*. Ordet har ingen klar etymologi og er uoversettelig, men det spesielle spiraltegnet er senere blitt bumerke for Alfred Jarrys åndsfrender i 'Patafysisk selskap. Det finnes også et eksklusivt bokforlag som har tatt navnet Éditions La Gidouille, som utgir bøker i forlengelsen av Jarrys fantasi. Teg-



net kunne kanskje hete «giduljen» på vårt språk.

Om Alfred Jarry kan det diskuteres. Han var en av de kortlivede, eksentriske og intensivt levende kunstnerne rundt forrige århundreskifte, i absintdran-

kernes tid, et nervemenneske med tydelig oppheng i det anale stadium, som innledet sitt mest kjente skuespill med den langtrukne, korte replikken: Dri-ihitt! Eller kanskje vi skulle si: Bæsjæs! Det er et oversetterteknisk problem. Fremført på scenen i 1896 var dette nok til å sette publikum i stemning. *Kong Ubu* ble en skandale, og det var meningen; det var altså en suksess.

Med *Kong Ubu* har Alfred Jarry avbildet en arketypp. Den feite, dumme,

griske, grusomme og feige helten hans har fått plass i vår kulturs psykologiske anegalleri ved siden av Peer Gynt, Brand, Kong Ødipus og Macbeth. Flere av verdensdramatikkenes store navn kunne ramses opp; særlig burde Dovregubben være med. Alfred Jarry selv spilte rollen som denne urnorske fantasifiguren på teater i Paris i 1890-årene. Ubu er en annen gubbe. Når han ikke er konge, er han bare «Père Ubu» – Ubu-gubben eller Far Ubu.

Det kan diskuteres om Alfred Jarry i sine beste stunder var et geni, og om *Kong Ubu* er et mesterverk. Som dramatikker er det ikke all verden – en lang rekke korte scener høyt hevet over alle aristoteliske eller småborgerlige krav til tidens eller stedets enhet, eller logikk, sannsynlighet og realisme. Det er en karikatur, en parodi og en farse. Handlingen foregår «i Polen, det vil si ingen steder», som Jarry skal ha uttalt. (Det står ikke i teksten.) Dette er ikke så absurd som det kan se ut til: Polen var ikke-eksisterende som stat i forfatterens samtid. Det er for å ha sagt at *Kong Ubu* ikke utspiller seg i virkeligheten, nåtiden eller fortiden. Det utspiller seg på teatret.

Kraftuttrykk

Eller i leserens hode, for den som tar det inn i bokform. Stykket foreligger nå på norsk, takket være Solum forlag og oversetteren Kjell Helgheim, omtrent 120 år etter originalspråkets første versjon. Det kan være flere grunner til at det tok så lang tid; en av dem er oppgavens vanskelighet, uoversetteligheten. Andre, mer smålige hensyn kan også ha spilt inn, for eksempel utsikten til sviktende avsetning. Folk flest leser ikke skuespill. Ikke noe av dette har altså avskrekket Solum eller Helgheim.

Stykkets første replikk er et rungende kraftuttrykk i lett forvansket form, ikke det alminnelige «merde!» men Jarrys egen variant (med en epentetisk R): «Merdre!» *Merde* betyr *dritt* og er et sterkt uttrykk, omtrent tilsvarende fyfaen, svært utbredt i dagligtalen, særlig i den folkelige eller familiære, og ganske utelukket fra den dannede offentlighe-





Lars Andreas Larssen og Mona Hofland i *Kong Ubu*, regi: Stein Winge. Torshovteatret 1979. Foto: Nationaltheatret

ten. For 120 år siden var ordet, fremført med ettertrykk for et teaterpublikum, direkte sjokkerende. Med en ekstra R fikk ordet også noe komisk ved seg, noe som kan ha gjort det ekstra pinlig for et ellers fiseftint publikum. Man vil jo nødvendig le av bæsjen, når man ellers er en kultivert person.

Nå blar man spent opp i Kjell Helgheims norske versjon for å se hvordan han har valgt å knekke denne nøtten. *Rasshøll*. roper Far Ubu. Det er jo også et stygt ord, men allerede der gikk noe tapt i oversettelsen, selv om det kan bli vanskelig å peke på hva det var som ble borte. Det emblematiske ordet dukker opp 33 ganger utover i teksten (opplyses det i etterordet), og oversetteren velger forskjellige løsninger, som regel ordinære norske skjellsord uten forsøk på kreativ gjendiktning. Det kan være like bra, det kunne også lett ha blitt for mye fantasi. Dessuten byr teksten på nok av andre problemer som oversetteren kan bryne seg på, stri med eller velge å overse. Den nevnte giduljen, *la gidouille*, er blant de oversette.

Blant de vellykkede løsningene er Far Ubus ofte gjentatte besvergelse: Ved mitt grønne kubbelys! Eller seiersropet Seier'n er vår! som er en utpreget hjemliggjort oversettelse, i likhet med replikken Dett var dett, uttalt av en mann som datt (den russiske tsaren, faktisk). At også et forvansket Welhaven-sitat får innpass i en tekst som ellers nikker til Shakespeare, Molière og andre kjenninger fra forfatterens latinpensum, må regnes som et pré. Oversetteren bidrar også til oppklaring av teksten med saklige fotnoter i komisk kontrast til stykets respektløse lek med realia. Et instruktivt etterord har han også fått på plass.

Grusomt, men mest moro

Kong Ubu er et grusomt karneval, men det er først og fremst moro. Ideen ble unnfanget av Jarry og noen av de fremmeligste klassekameratene hans på gymnaset i provinsbyen Rennes, og kjernen i det hele er ungdommenes skjemtefulle hets av en forhatt gymnaslærer. I bunnen er det ikke annet enn

et veldig ungdommelig ungdomsopprør mot autoriteten og de voksnes dumhet. Hvor mye kameratene bidro med er ikke kjent; i alle fall var det Jarry som samlet trådene og satte elementene sammen til det som er blitt en moderne avantgarde-klassiker, lovprist av dadaister og surrealistene og senere absurdister. Noen har også sett en mening med absurditetene, idet man har gjenkjent Ubu i virkelighetens verden i skikkelse av maktpersoner som Ugandas Idi Amin, keiser Bokassa eller Romanias Ceausescu, der også Mor Ubu er med. Det er snakk om diktatorer og parodiske keisere som er mer eller mindre «ubuiske», eller *ubuesque*, som det faktisk heter med et etablert adjektiv på fransk. Mer hverdagslige Ubu-kloninger kan den intelligente leser kanskje få øye på i sin bekjentskapskrets, i den til enhver tid sittende regjering eller i verste fall i sin nærmeste familie.

Det meste av *Kong Ubus* elleville og originale språkbruk blir borte i oversettelsen, nødvendigvis; hadde hans saftigste nyskapninger vært i behold, måtte vi ha kalt det en gjendiktning. Det som står igjen, er fortsatt en fantasifull, underlig og grusom teater tekst. Om makten og dumheten, samt litt om hvorfor det blir krig i verden, og ufred i de tusen hjem. Herr og fru Ubu, det er dumheten formålet med ondskapen, og maktbegjæret binder dem sammen; det er sterkere enn forakten de føler for hverandre. Slik motarbeides menneskenes lykke, ikke bare av uvitenhet, men også av ond vilje.

*

Post scriptum om fleskepølse

Idet ovenstående var levert til redaksjonen og så å si på vei til setteriet, dukket det opp en annen, tidligere versjon av *Ubu* på norsk i form av et manushefte fra Torshovteatret, oversatt av Olav Angell og Øyvind Hekneby. Forestillingen ble satt opp på Torshov i 1979 med Lars Andreas Larssen og Mona Hofland som henholdsvis far og mor Ubu.

Dette stykket begynner med den kraftfulle åpningsreplikken: «Fraen!»

Og gjennomfører denne sære skrivemåten i variasjoner som «fry fraen» og «kjerringfraen». Den hekneby-angellske versjonen viser i det hele tatt en noe større vilje til å spille med på den verbale komikken hos Alfred Jarry. Flere av de medvirkendes navn, som Helgheim har valgt å beholde uendret, har Angell og Hekneby oversatt eller på annen måte gitt norske fantasinavn, som Kaptein Løvenstank, prins Rumpeslav og «palotinerne» Sparre, Stolpe og Bjelke, noe jeg antar vil fungere bedre enn de fransk-polske navnene overfor et norsk teaterpublikum. I det hele tatt tar man seg større friheter i en teater tekst enn i bokform, vanligvis.

En sammenligning av de to tekstene tjener først og fremst til å bekrefte ens forutinntatte teori om at en oversettelse alltid er en gjendiktning. Den oversatte teksten er én av mange potensielle versjoner. Til teaterbruk i 1979 har oversetterne, trolig i samråd med regissør Stein Winge, diktet om hele den siste scenen fra den opprinnelige seilassen Polen-Frankrike (via Helsingør, selvfølgelig, for å innskrive Ubu i verdensdramatikken) til en reise med passasjerfly (!) til et ikke navngitt land, der Ubu i et totalt antiklimaks drømmer om å kunne meske seg med alt han orker av sin livrett, fleskepølse.

Hos Jarry er det snakk om en *andouille*. «Anduljen» er en grovmalt spekepølse med ingredienser fra grisens fordøyelseskanal og mageinnhold, en lukt- og smaksrik delikatesse for de hardføre. Forfatteren må sies å ha hatt et uavklart forhold til avføring, noe som kanskje avspeiles i valget av nettopp denne typen pølse. Ordet *andouille* kan videre brukes i overført betydning om en slabbedask, et kjøttstykke eller lignende. Far Ubu gir flere ganger uttrykk for at Mor Ubu er en *andouille*, noe oversetterne gjengir med skjellsord av vekslende kraft. Det ser ut som et pussig sammentreff at både Helgheim og Angell-Hekneby har valgt å kalle den konkrete anduljen for en fleskepølse, som om det var den eneste mulige oversettelsen av den franske spesialiteten. Men sånn er det ikke; det er alltid mer enn én mulighet.

Norgespremiere
på Store Scene
16. april



Norgespremiere:

UNDERLANDET

Sci-fi krim i virtuell virkelighet

«Underlandet» er banebrytende og nervepirrende teater om problemstillinger knyttet til virtuelle friplasser. Hvem er vi når vi kan samhandle uten konsekvenser?

Siren Jørgensen spiller den tøffe etterforskeren som setter alt inn på å rulle opp hva som skjer i «Underlandet» – en online-verden hvor man kan skape nye identiteter og leve ut sine mørke fantasier. Vi går inn i et forførende og farlig univers når regissør Victoria Meirik iscenesetter den virtuelle virkelighet på Den Nationale Scene i vår.

Amerikanske Jennifer Haleys «Underlandet» («The Nether») har vakt stor oppsikt, og anmeldelsene var overstrømmende da forestillingen hadde urpremiere i London: «Briljant», «engasjerende» og «ekstremt fascinerende» er beskrivelser som har gått igjen.



Av Jennifer Haley | Regissør og oversetter : Victoria H. Meirik
Scenograf: Katja Ebbel Fredriksen | Komponist: Gaute Tønder
Andre medvirkende: Bjørn Willberg Andersen, Jon Ketil Johnsen,
Kamilla Grønli Hartvig og Ole Martin Aune Nilsen.

DEN STORE EKSISTENSIELLE VEVEN

Katastrofen er langt borte og helt nær i
Rønnaug Kleivas dramatikk.

Båtar på vatnet.

Etter beleiringa. Så hyggeleg

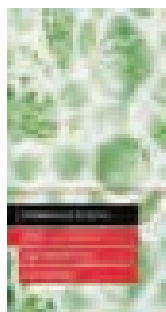
Av Rønnaug Kleiva. Transit, 2015

Et barn som tar livet sitt. En voldtekt som forblir uanmeldt. Dette er den stille bomben som går av i stykkene til Rønnaug Kleiva. Hun setter det opp mot katastrofene ute i verden: en bombe i Pakistan, etterkrigs-Sarajevo, kurdisk frigjøringskamp. Hvem kan si at den ene katastrofen er verre enn den andre? Et barn i Peshawar er like mye verdt som et barn på kysten av Norge, det er når barnet er ditt at katastrofen blir monumental. Andres krigssoner er forferdelige, men et bibliotek som er bombet i stykker er et like stort sår som det som står igjen etter en voldtekt, skjult i en kvinnes indre. Det er disse paradoksene Kleiva tegner opp i denne vakre lille utgivelsen, prydet med grønne skjell, som speiler dramatikkens bruk av bilder fra vann og hav.

En skjør verden

Denne samlingen presenterer tre dra-

maer av en forfatter som har jobbet konsekvent med det sårbare i nære relasjoner. Hun har utgitt skjønnlitteratur for barn og voksne i et forfatter-skap som strekker seg tilbake til 1985 med over 20 titler. I Kleivas verden kan noe så lett gå i stykker, man kan miste hverandre, ikke finne hverandre, noe er endret for alltid, livet er skjørt.



Dramatikken kretser

rundt det samme og bærer noe av den samme dirrende katastrofen i seg. Det første stykket, *Båtar på vatnet*, er blitt satt opp av Radioteatret i 2014. Det beskriver en alenemor med to tenåringsdøtre, Inga og Anne. Stykket begynner med at moren og Inga snakker om den greske mytologiske dødselva Styx og Kharon som ferjer de døde over til dødsriket Hades, samtidig som de hører på radioen om et bombeangrep i Peshawar, med mange sivile drept. Symbolikken er tung: vi venter på død. Og den kommer allerede i scene tre, idet den yngste jenta, Anne, tar livet av seg, i nettopp vannet; i havkanten der de har pleid å dykke etter kamskjell. Stykket beskriver skyld, de gjenværendes

smerte, katastrofen der ute langt borte som får plass i nyhetssendinger, og den helt nære, som ingen får vite om, annet enn de pårørende.

I *Etter beleiringa* har Susi i hovedrollen. Hun er blitt voldtatt, og har flyktet til et krigsherjet, men nå fritt land (tidligere Jugoslavia) som forsøker å bygge opp en slags turisme. Hun er kanskje på jakt etter fred; i hvert fall flykter hun fra den emosjonelle smerten overgrepet har gitt henne. Hennes møter med de overlevende skulle man tro at tjener til å sette hennes egen smerte i perspektiv. Det er jo det vi liker å tro – «det er alltid noen som har det verre»-retorikken ligger tungt over Susi, kanskje det er det som har fått henne til å reise til dette plagede landet, eller det er familiariteten i å reise til et katastrofeområde når man selv gjennomlever en katastrofe. Men det er møtene mellom mennesker som heler henne, virker det som. De fremmede mennene som hjelper henne, gjenoppretter en tillit hos henne, til menn, til mennesker.

Så hyggeleg ble satt opp av Radioteatret i 2014, og beskriver et møte mellom en kvinne og en mann. Deres til dels øredøvende politisk korrekte samtale om kurdisk språk, klimaaksjoner, nord-sør og skadene ved biltrafikk bryter plutselig sammen idet kvinnen nevner et seksuelt overgrep mannen har utsatt henne for tidligere. Det som begynner som høflig konversasjon blir til en dragkamp om sannheten: Hva skjedde? Sa hun nei tydelig nok? Hennes smerte blir avfeiet av ham. Hennes sinne vokser, hans irritasjon likeså. Og samtidig slutter samtalen med et prøvende «Men ølen» fra kvinnen, hun vil ikke slippe ham, noe er vevet sammen mellom dem likevel.

Stort mot

Jeg synes Kleiva viser et enestående mot i sin omgang med «stor» og «liten» smerte, med den store verden der ute versus den lille enkeltskjebnen, hun er ikke redd for å lage en sterk og symbolmettet eksistensiell situasjon på scenen. Det er smertefulle problemer hun belyser i stykkene sine, samtidsaktuelle og



eviggyldige på en gang. Samtidig er det mange av de (altfor) korte, (altfor) drivende replikkvekslingene på korthugd nynorsk som er så enkle at det eneste ordet som dekker det er klisjé. Den sørgende morens «Eg skulle ha visst det/Eg skulle ha ant det/Sett det kome/Eg skulle ha hindra det» er som hentet ut av en hvilken som helst Dagbladet-artikkel om emnet selvmord. Og i flere av stykkene er karakterene for banale: Ja, moren til voldtekstofferet Susi kan leses som den personen vi alle på sett og vis er, uforstående til andres smerte, det er jo umulig å forstå hverandre, fullstendig. Men det er vanskelig å svelge hennes «Enda godt du ikkje var jomfru i alle fall/Kva vil du ha til middag når du kjem»; kanskje replikken kommer i overkant brått, kanskje jeg bare ønsker meg en mer nyansert karakter med fragmenter av empati for datterens lidelser. Mannen i *Så hyggeleg* er likeledes uforstående til smerten kvinnen opplever (enten overgrepet har skjedd eller ikke). Hans «Du ville det. Du var våt» står effektivt i kontrast til hans «Nå, slik jeg ser det, er jo nord-sørproblematikken med fattigdom en større utfordring» og andre politisk korrekte floskler på bokmål, men hans brutalitet er vanskelig å tro på, det blir for overdrevent. Kanskje er det hvor brått samtalen skifter fra vennlig småpludder uten noen varsler, men når sympatien ligger så tungt hos kvinnen, blir det vanskelig å kjenne på en spenning i teksten. Det er for utvetydig.

Likevel er dette en utgivelse som fortjener å leses, stykker som må settes opp. Det direkte i dem er forfriskende, og spørsmålene hun stiller er store og berettigede.



Dramatiker Ronnau Kleiva. Foto: Tove K. Breistein

20. – 29. oktober 2016

SESONGÅPNING FOR BIT TEATERGARASJEN HØSTEN 2016

tg STAN^{BE} spiller Ingmar Bergman

Forestillingene spilles
på fransk og tekster
på engelsk.

bit teatergarasjen

#TEATERGARASJEN

Billetter kjøpes i døren før forestilling og på teatergarasjen.ticketco.no eller via bit-teatergarasjen.no / Rabatt for Bergens Tidendes abonnenter og studenter. Mer informasjon: info@bit-teatergarasjen.no / 55 23 22 35 / [f bitteatergarasjen](#) [t bitteatergarasjen](#) [v teatergarasjen](#) [teatergarasjen](#)

Sprikende festival

(Avignon): Billettkontoret var den største suksessen på en festival som ikke overbeviste kunstnerisk.

Den 69. teaterfestivalen i Avignon ble karakterisert av festivaldirektør Olivier Py som en fortsettelse av ideen om at det lærde og det folkelige ikke står i motsetning til hverandre, og at kultur er mer nødvendig enn noensinne i alle samfunnslag. På den avsluttende pressekonferansen omtalte han årets utgave som en politisk festival som ikke var redd for å skape bølger i den etterhvert uniforme verden vi lever i. De offisielle tallene fra festivalkontoret viser et rekordbelegg på 93 prosent, eller rundt 112 000 solgte billetter.

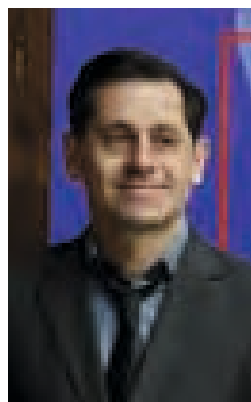
Utstillingsvindu

Med en blanding av relativt kjente og svært kjente teaternavn, er festivalen i Avignon sjeldent et sjansespill i forhold til publikum. Men det er imidlertid nettopp en mangel på risiko som spesielt pressen, men kanskje også publikum savner i forhold til festivalens tidligere ledelse. At Olivier Py iscenesetter sine egne stykker, og med blandet hell, er også en faktor som gjør festivalens generelle retning og ambisjoner omdiskutert. Pys iscenesettelse av *Kong Lear* ble omtalt som en «katastrofe» (Le Monde) og som en «unysert karikatur» (Libération). Man kan undres over at Py ikke gir flere unge og ukjente teaterkunstnere en sjanse, istedenfor å sette opp egne forestillinger, også i Pavepalasset, hvor publikum hadde valget mellom å se Pys oppsetning av *Kong Lear* og en kortversjon av *Lear* på 20 minutter. Selv

om mange mener at de internasjonale bidragene løftet 2015-utgaven av festivalen, gikk kritikken på at de franske bidragene ikke var gode eller mange nok, og at Avignon ikke har som oppdrag å være utstillingsvindu for kremen av internasjonal scenekunst.

Varierende kunstnerisk nivå

Blant fjorårets udiskutable suksesser kan nevnes Thomas Ostermeiers *Richard III*, Krystian Lupas *Wycinka Holzfällen*, Tiago Rodrigues *Antonio e Cleopatra* og Teater no99s *My wife made a scene and deleted all our holiday pictures*. Flere gode forestillinger ble ikke like godt mottatt av alle: Angelin Preljocaj med *Retour à Berratham*, Jonathan Châtel's *Andreas*, til dels Valère Novarina, med sin *Vivier des noms* og Kirill Serebrennikovs *Idiotene* etter Lars von Trier. I følge flere franske medier, som Le Monde, Le Figaro og Libération, var det en festival med lavt kunstnerisk nivå. Olivier Py fikk skylda



Festivaldirektør Olivier Py. Foto: Christophe Raynard de Lage/ Festival d'Avignon

både som direktør og regissør. Mens andre, som Télérâma og Les Echos, trakk frem de mange utenlandske forestillingene som samlet både publikum og presse, og omtalte 2015 som et vellykket år. Olivier Py avsluttet på sin side oppsummeringen av festivalen med ordene at «de store navnene innen scenekunst har ikke skygget for de ukjente, men båret dem med seg.» For min del, håper jeg det vil bli flere av den siste gruppen på festivalen i 2016, som er den 70. i rekken.



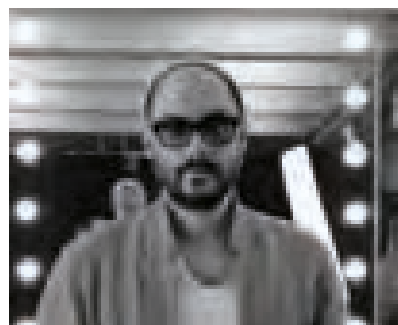
Idiotene i politiske mørketider

(Avignon): Moskvas kulturprovokatør Kirill Serebrennikov tilrettelegger Lars von Triers *Idiotene* som et politisk angrep på den russiske statsforvaltningen.

Idiotene

Etter Lars von Trier. Regi og kostymer: Kirill Serebrennikov. Tekst, tilretteleggelse og dramaturgi: Valery Pecheikin. Scenografi: Kirill Serebrennikov, Vera Martynova. Lys: Igor Kapustin. Cour du lycée Saint Joseph

Kirill Serebrennikov, født i 1969, er iscenesetter, filmregissør, én av flere kunstneriske ledere for Territory Festival i Moskva (eksperimentell samtidskunst, installasjon og performance) og direktør for det nye Gogol-senteret i Moskva. Som en av Russlands mest synlige aktører på tvers av forskjellige kunstformer, er det ikke overraskende at han velger å tilrettelegge en film for scenen. *Idiotene* er andre del av et teaterprosjekt der tre filmer fra tre forskjellige perioder skal tilrettelegges for scenen. Serebrennikov har selv iscenesatt *Idiotene*, mens de to andre, *Rocco e i suoi*



Kirill Serebrennikov er teater- og filmregissør, direktør for Gogol-senteret i Moskva og én av flere kunstneriske ledere for Territory Festival. Foto: Sergej Tabunov.

fratelli (Visconti) og *Angst essen Seelen Auf* (Fassbinder) er overlatt til henholdsvis Alexey Misgirev og Vladislav Nastashev. I sentrum for prosjektene står den politiske situasjonen i dagens Russland.

Da von Triers *Idiotene*, hans første og eneste dogmefilm, hadde premiere i 1998, skapte den debatt, ikke minst på grunn av en svært kontroversiell gruppesexscene. Filmen handler om en gruppe unge dansker som angriper meningsløsheten i samfunnet rundt seg ved å finne sin indre idiot; dvs. å spille psykisk utviklingshemmede. Filmen stiller spørsmål ved hva det etablerte samfunnet kan akseptere og hvor langt man kan tøyne grensene på tabubelagte områder. Dette er også Kirill Serebrennikovs utgangspunkt. Den store forskjellen mellom filmen og teaterforestillingen ligger i hvordan spørsmålene er vinklet. Serebrennikovs *Idiotene* er et politisk angrep på dagens Moskva og en klar kritikk av Putins regime.

Et mylder av forskjellige temaer

Handlingen starter med rettsaken mot én av de unge idiotene. Absurditeten ved måten spørsmålene stilles på og behandlingen av den unge russeren, fører tanken til *Prosessen* av Franz Kafka. Scenen består av et kvadratisk platå hevet ca. en halv meter over gulvet. Enkle kontorpulter og stoler utgjør resten av

scenografien, samt et badekar og et bur som tjener som fengsel, leskur eller fotballmål, og dessuten er en tydelig referanse til rettsaken mot Pussy Riot. Underveis forvandles de sceniske elementene fra rettsbygning til svømmebasseng til leilighet, teater, diskotek og en buss-holdeplass på et gatehjørne. Serebrennikovs regi ligger tett opp til kriteriene fra *Dogme 95*, med enkel sceneteknikk og visning av bilder fra facebook, youtube og egne bilder i real-time. På samme måte som i von Triers *Dogville*, blir hvit tape på gulvet brukt for å symbolisere vegger, eller for å skille én scene fra en annen. I løpet av forestillingen blir vi kjent med en gruppe unge mennesker, som har hver sin individuelle historie. Det er gjennom historiene deres at vi får oppleve hverdagens Moskva, med dens mangel på toleranse, forholdet til handicapede, religiøse tradisjoner, hjemløse barn, homofobi, syreangrep... Forestillingen bindes i det hele tatt sammen av et mylder av temaer. Sannsynligvis er det også mange Moskva-interne referanser vi ikke får med oss, men uten at det svekker opplevelsen min. Tsjajkovskys *Svanesjøen* går som en rød tråd gjennom forestillingen, som om gruppen tross alt er på jakt etter det absolutt grasiøse. Men det skal vise seg vanskelig å holde mikrosamfunnet de har skapt gående, og mens noen i gruppen radikaliseres, merker vi at utopienes tid er forbi og at oppløsningen av grup-



pen er uunngåelig. En blir slått i hjel etter at han har spilt funksjonshemmet og lurt to bygningsarbeidere til å hjelpe seg med å tisse. En annen ender opp med å bli virkelig gal etter at hans store kjærlighet forlater gruppen. Hovedpersonen ønsker til slutt å sette fyr på leiligheten, seg selv og de gjenværende medlemmene, men blir forhindret fra å gjøre det siste øyeblikk.

Downs syndrom

Forestillingen avsluttes med en sterk sekvens når fem ballettdansere med Downs syndrom danser til *Svanesjøen*. Dette opplevde jeg som et følelsesmessig sterkt øyeblikk, men flere av de franske anmeldere kritiserte sammenblandingen mellom det å spille ut sin indre idiot og å involvere mennesker med et reelt handicap. Det kan være på sin plass å presisere at disse skuespillerne kommer fra Theatre of Open-hearted, som Serebrennikov har samarbeidet med i flere år. Han ønsket i utgangspunktet å la skuespillerne med Downs syndrom delta i flere scener sammen med de andre skuespillerne, men fant ut at det ikke nyttet. «*Når rollefigurene møter engler, blir det meningsløst å fortsette spillet,*» sa Serebrennikov i en uttalelse på festivalen. «*Det var da jeg fikk idéen om å involvere dem i sluttscenen, som dermed ble helt annerledes enn det jeg hadde planlagt.*»

Det var ikke bare denne siste scenen som gjorde inntrykk. En scene i en offentlig svømmehall der problemet med kropp, handicap og sex kommer tydelig frem, kan også trekkes frem. Eller Aerobics-treneren som ikke klarer all umoralen lenger. Eller jenta som bare kan elske kjæresten sin i rollen som idiot. Spørsmålet man sitter igjen med etter forestillingen er om noe av alt dette nytter? Hva er poenget med å utfordre samfunnet når alle initiativ er dømt til å mislykkes? Dette er den pessimistiske tolkningen. Ser man optimistisk, om enn noe naivt på det, kan man si at alt er mulig, til og med i Moskva, så lenge kunstnere som Kirill Serebrennikov engasjerer seg og bidrar til å belyse det enkelte ønsker å holde skjult.

Lars Eidinger rocker Avignon

(Avignon): Sjeldent har vi vært så tett innpå Shakespeares skruppelløse og maktsyke helt som i Lars Eidingers intense tolkning.

Richard III

Av William Shakespeare. Oversettelse: Marius von Mayenburg. Regi: Thomas Ostermeier. Scenografi: Jan Pappelbaum. Lyd og lys: Nils Ostendorf og Erich Schneider. Kostyme: Florence von Gerkan

Thomas Ostermeier er en gjenganger på teaterfestivalen i Avignon. Et sikkert kort. En det alltid stilles store forventninger til, og som som regel innfrir. Det er derfor ikke uten spenning at jeg setter meg ned, godt plassert midt i orkester for å følge «Richard III's rise and fall».

Thomas Ostermeier hører ikke til den minimalistiske designgenerasjonen. Publikum skal tett inn på scenen og handlingen skal sees og høres. Dette er kroppens og naturelementenes teater. Tre elementer er dominerende i Jan Pappelbaums scenografi: et kraftig stålstillas i bakkant, en hestekoformet og skrå scene med sand og sagmugg på gulvet, og ikke minst en mikrofon hengende ned fra taket. En trommeslager på høyre side av scenen gjør musikkbruddene levende. Når Lars Eidinger kommer inn på scenen i begynnelsen av forestillingen, er stem-



Lars Eiding som Richard, i Thomas Ostermieres oppsetning. *Richard III*, Schaubühne 2015. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

ningen satt. Som et såret krypdyr sleper han seg over scenen med klumpfot og pukkel. Et slags bittel av lærremmer synes å holde hodet på plass, samtidig som det hemmer bevegelsene hans ytterligere. Når han tar tak i mikrofonen, lyser den opp ansiktet hans og filmer ham samtidig. Trass i det grelle utseendet, inkludert svarte tenner, henvender han seg til oss på en intim og fortrolig måte. Han forfører oss samtidig som han ærlig forteller om sine grusomme hensikter. Hertugen av Gloucester er selve inkarnasjonen av det onde, men ikke desto mindre både morsom og sjar-

merende. De andre rollefigurene virker nesten stive og kjedelige i forhold. Lars Eiding synes rett og slett perfekt som Richard III, men det er klart at også det unike samarbeidet mellom regissør og skuespiller spiller inn.

Den voldsomme energien kjenner jeg igjen fra Eidingers tolkning av Hamlet i Ostermeiers *Hamlet* fra noen år tilbake, men denne gang er fokus skarpere og konsentrasjonen større.

PÅ SLUTTEN SKAMMER VI OSS FOR AT VI LOT OSS FORFØRE

Skamfølelse

Med ett begynner trommeslageren å spille, rockemusikk dundrer gjennom salen og konfetti begynner å regne ned fra taket. Slutten på rosekrigene feires med Kong Edvard IV, lorder, hertuger og jarler. Men Gloucester

har andre planer, og begynner systematisk å rydde alle som står mellom ham og tronen av veien. Det er nesten utrolig at ingen finner ut av sviket hans, men han er smart, forførende og sjarmerende. Og krøpling. Ingen kan vel misten-

ke en skadet og handikappet person for å planlegge slike misgjerninger! Når han ønsker å gifte seg med Anne, etter først å ha myrdet sønnen hennes og så mannen hennes, kler han seg naken foran henne. Foran våre vantrø øyne klarer han så å snu hatet hennes og forføre henne. Flere blodige ugjerninger finner sted, men den verste er mot de to unge prinsene; her fremstilt ved bruk av mario-netter. Hemoglobinet flyter mens Gloucester kommer nærmere og nærmere tronen. På et tidspunkt ser vi ham iført korsett som et bilde på hvordan han er stenget inne i seg selv. Det han gjør er så avskyelig at han faktisk holder på å kaste opp. «*Jeg hater meg selv*» kommer like mye som en bønn som en innrømmelse. Han ender opp med å henge, hvit i ansiktet og etter ett ben fra mikrofonledningen. «*A horse, my kingdom for a horse!*» gjaller gjennom scenerommet som et tegn på det forgjengelige, det forfalne, det menneskelige, i både smålighet og storhet. På slutten er Richard villig til å gi avkall på alt for å redde sitt eget skinn.

Det er en imponerende skuespillerprestasjon Lars Eidingen leverer. Med sjelden intensitet holder han publikum i ånde i to og en halv time. Han er grusom, men sympatisk. En virkelig slemming, men med humoristisk sans. Ostermeier lar Eidingen gjenta deler av teksten på engelsk, som for å knytte enda tettere bånd til Shakespeare. Scenens form og måten å spille såpass nært publikum på forsterker båndene ytterligere. Alt dette befester publikums intime forhold til Gloucester/Richard. Men vi skammer oss over at vi lar oss sjarmere. Ikke uten paralleller til visse politiske partier som bruker alle virkemidler for å selge oss en virkelighet som ikke tåler dagens lys. For også i politikken kan det lønne seg å innta offerets rolle. Men når skallet sprekker, som i Richards desperate rop på slutten, ser vi det heslige som det er og skammer oss for at vi lot oss forføre.

Massekonsum og tap

(Avignon): Theatre NO99 fra Estland befester sin posisjon med en forestilling om vårt massive konsum av bilder.

NO51 – my wife made a scene and deleted all our holiday pictures.

Idé og iscenesettelse: Ene-Liis Semper og Tiit Ojasoo. Dramaturgi: Eero Epner. Lyd: Hendrik Kaljujärv. Lys: Siim Reispass, Karl Marken. Video: Tanel Ojasoo. Gymnase du lycée Aubanel

I 2004 grunnla Tiit Ojasoo og Ene-Liis Semper Theatre NO99, som de siden har vært kunstneriske ledere for. Theatre NO99 har bidratt til en betydelig endring innenfor estisk teater og har også hatt internasjonal resonans. Mens Tiit Ojasoo er iscenesetter, er Ene-Liis Semper utdannet ved kunstakademiet i Estland og har bakgrunn som videokunstner og scenograf. Hun har blant representert Estland på Venezia-biennalen. Deres felles syn på scenekunst og Sempers tverrfaglige bakgrunn er med på å skape et mangesidig scenisk uttrykk der form og fokus forandrer seg fra forestilling til forestilling. Det som allikevel er felles for alle Theatre NO99 sine forestillinger, er det

sterke visuelle uttrykket og evnen til å sette nytt lys på aktuelle sosiale problemstillinger.

Evig eies kun det tapte / Å gjenskape det tapte

Forestillingen spilles på en innendørs amfiscene der scenografien består av et hotellrom i moderne design: rektangel-formet, lysebrunt og hvitstripete teppe på gulvet, to hvite sofaer og et tønnerundt kombinert barskap og sofabord til venstre, og en hvit dobbeltseng til høyre. I bakkant av scenen finner vi en skyvedør av glass, inngangsdøren og en liten gang. Hvite vegger rammer inn rommet. En mann i frakk og med koffert kommer inn på scenen og begynner å bevege seg febrilsk rundt på hotellrommet. Han flytter på en sjokolade som ligger på hodeputen. En, kanskje to centimeter til venstre. Nervøsiteten hans er til å ta og føle på. Slik varer det en stund uten at noe blir sagt. Lyset slukkes og når det slås på igjen etter et





N051 – my wife made a scene and deleted all our holiday pictures. Regi og idé: Ene-Liis Semper og Tiit Ojasoo. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

par sekunder, står to unge jenter og to gutter, en kvinne og en mann i hotellrommet. Den visuelle forandringen på scenen er så rask at vi allerede på dette tidspunktet får inntrykk av å bli i et fotoalbum. Mannen forklarer at kona har slettet alle feriebildene deres og at han ønsker å gjenskape situasjonene fra da familien var på ferie for å få bildene sine tilbake. De får derfor utdelt roller som datter, sønn, kone og mann, en turist eller servitør. Fra svært enkle bilder på hotellrommet, går det snart over i komplekse naturbilder eller situasjoner der de enkelte gråter, er slitne eller sinte på hverandre. Modellene blir bedt om å uttrykke følelsene til familien slik familiefaren husker dem, og hver gang kameraet utløses, får publikum se resultatet på en stor skjerm.

Gilbert and George

Det er noe umiddelbart komisk ved situasjonene, ikke minst fordi fotomodellene virker svært brydde eller ikke

skjønner hva de skal gjøre. For eksempel skal datteren legge seg på sengen, men hun gjør det i en utfordrende posisjon som ikke passer faren i det hele tatt. På et tidspunkt overtar familiefaren rollen som seg selv, gir kameraet til en annen og derfra begynner det hele å skli ut. Modellene går stadig mer opp i rollene sine og ender opp med å gå lengre enn de blir bedt om. Grensen mellom realitet og fiksjon glir langsomt ut. Når familiefaren forlater hotellrommet for å ta en pause, åpnes minibaren, musikk settes på og alt tar en ny vending med en rekke usannsynlige og fantasifulle situasjoner, som fotograferes og vises på skjermen. Vi oppdager etter hvert at bildene minner om kjente kunstverk, filmscener eller berømte fotografier. For eksempel fra filmen *Titanic*, fotografiet av en gravid Demi Moore eller malerier av Gilbert and George, for å nevne noen få. Det vi er vitne til på scenen, er performance og fotokunst på samme tid. Alt foregår i rasende hastighet og

bildene på skjermen er såpass oppsiktsvekkende at jeg spør meg selv om det er *real-time*-foto eller bilder de allerede har tatt? Den drivende elektromusikken av tyske Modeselektor gjør partystemningen komplett. Dette blir så brutt opp av personlige historier fortalt av aktørene eller dem imellom.

Forestillingen var et av de store høydepunktene på årets festival. Et kraftig visuelt uttrykk, fantastiske skuespillere og en fortelling som er en kilde til spørsmål. Spørsmål om det forgjengelige og vår massive bruk av bilder. Men det får meg også til å tenke på hva denne bruken og opptattheten av bilder gjør med hvordan vi oppfatter oss selv, og på den andre siden; hvordan det forandrer måten vi oppfatter kunst på. Hva betyr det at vi ønsker å fotograferer hvert eneste øyeblikk vi lever? Hva gjør det med vår av virkelighetsoppfatning, og hvor flinke er vi egentlig til å se hvordan vi manipuleres?

Tiden og vårt korte liv

Vi stiller spørsmål ved vårt syn på billedlig representasjon, forteller Ene-Liise Semper.

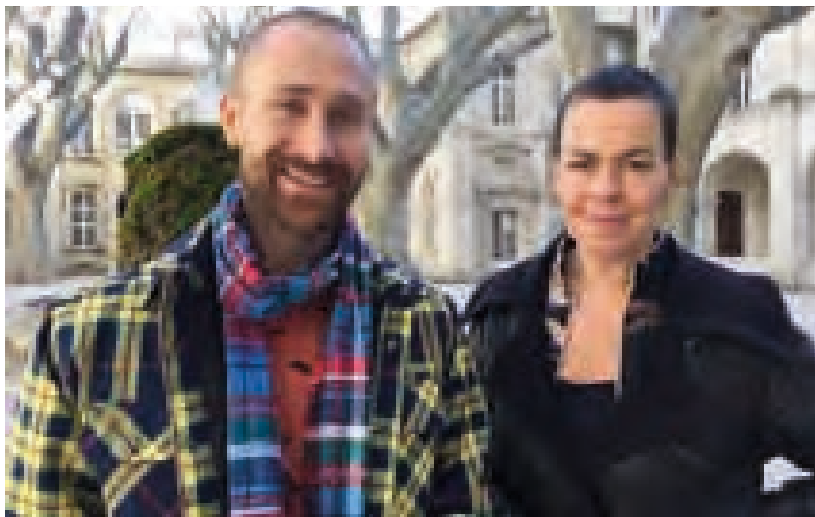
Etter å ha sett teater *NO51 – my wife made a scene and deleted all our holiday pictures*, fikk jeg anledning til å spørre den ene av forestillingens to regissører, Ene-Liise Semper, om ideene bak prosjektet.

– Som kunstner føler jeg meg ikke forpliktet til å fortelle om det jeg gjør i detalj, sier hun. Men jeg kan si at forestillingen stiller spørsmål, ikke bare til hvordan vi ser på våre egne bilder, men også hvordan det forandrer vårt syn på billedlig representasjon generelt. Et bilde handler jo om noe som skjedde, men som ikke eksisterer lenger. Noe som varte i ett øyeblikk og som så forsvant. Så når faren i stykket prøver å bygge dette opp igjen, forsøker han selvfølgelig å gjenskape en virkelighet som ikke eksisterer. Det er en tristhet og nostalgi i dette som handler om tid og våre korte liv. Det er kritisk, fordi det handler om det forgjengelige og overfladiske i samfunnet, slik det gjenspeiles i dagens massebruk av bilder. Men allikevel er det noe med at vi ønsker å beholde noe, å ta tak i det som forsvinner for oss og som vi naturligvis aldri kan få tilbake.

99 forestillinger

– *Har dette forbindelse med teater NO99-konseptet deres?*

– Noe av ideen bak Teater NO99 var å kunne jobbe på en ny måte med fokus på samtidsteater. Et annet mål var å for-



Tiit Ojasoo og Ene-Liise Semper er regissører og kunstneriske ledere av det estiske kompaniet og teaterprosjektet NO99. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

nye oss hver gang og aldri gjøre det samme flere ganger. Så ja, du kan sikkert finne denne forbindelsen, men vi skal lage 99 forestillinger i alt og ikke alle vil ha direkte forbindelse til konseptet vårt.

– *Jeg syntes å kunne kjenne igjen kunstverk, scener fra filmer...*

– Ja, det er mange forskjellige lag og disse referansene er ett av dem. En interessant del av denne forestillingen er at kameraet fanger opp noe du ikke er i stand til å se, selv om du sitter svært godt plassert blant publikum. Når bildet kommer opp på skjermen, blir du overrasket fordi det ikke er det du hadde regnet med.

– *Alle fotografiene blir altså til mens vi ser på?*

– Ja, alt er live. Det var noe av utfordringen da vi begynte å jobbe med dette stykket. Det var interessant å se om vi kunne klare å gjøre det. Det har noe med spriket mellom det som det blir tatt bilde av og det faktiske fotografiet å gjøre. Samtidig prøver alle forskjellige mennesker å feste hendelser i livene sine til minnekortet, og det er et paradoks at disse personlige og lykkelige øyeblikkene blir likere og likere andres lykkelige øyeblikk gjennom den uniforme digitale billedprosessen.

(Se også presentasjon av teater NO99 og forestillingen *Hot Estonian Guys* i NSTT nr. 1/2009. Red. anm.)



Jonathan Châtel. Foto: Renaud Bessah

Innvendig revolusjon

(Avignon): – *Till Damaskus* er et spørsmål om innvendig revolusjon. Jeg tror ikke på teater som overbringer av en eller annen sannhet, sier Jonathan Châtel, som fordyper seg i skandinavisk teater og litteratur.

Jonathan Châtel (36 år) er en fransk-norsk skuespiller, iscenesetter, filmregissør og manusforfatter. Med bakgrunn fra teaterskole og filosofistudier tilbrakte han tre år på Ibsen-senteret i Oslo før han i 2011 startet teaterkompaniet ELK i samarbeid med Sandrine le Pors. Med forestillingen *Lille Eyolf* i 2012, ble Châtel for alvor kjent for fransk publikum og kritikere. Det er første gang Jonathan

Châtel er invitert til teaterfestivalen i Avignon.

– *Du hadde suksess med din første oppsetning, Lille Eyolf. Ibsen, altså, og nå Strindberg. Hva er det som driver deg mot de skandinaviske dramatikerne fra denne perioden?*

– Først og fremst er jeg sterkt forankret i det skandinaviske, eller det norske om du vil. Når jeg er i Norge, opplever jeg en form for skandinavisk mytologi i våre daglige liv. Det er noe ved det rå,

fysiske og voldsomme i den norske naturen som fascinerer og inspirer meg. Dette blir gjenspeilet i skandinavisk litteratur. Selma Lagerlöfs *Bortbytingen* har for eksempel vært til stor hjelp i arbeidet med *Andreas*. Ibsen begynte jeg å lese allerede i fjortenårs-alderen. Jeg følte et veldig raseri hos ham, ikke minst da jeg leste *Vildanden*. Måten Hedvig blir misbrukt på av den voksne verden og retorikken som dreper barndommen. Både Ibsen og Strindberg repre-

senterte, som mange andre forfattere i samme periode, et ideologisk og økonomisk skifte i samfunnet. Også når det gjelder forståelsen av litteratur. Det høres kanskje litt banalt ut, men de to synliggjorde en form for utilpasshet i den vestlige kulturen. Jeg finner en voldsom styrke i dramaene deres og i selve dramaturgien. Stykkene deres bærer sterke utopier i seg, i forhold til teatret og litteraturen, på en både estetisk og etisk måte.

Farger

– *Scenografien i Andreas er minimalistisk, stilisert, og dominert av tre og rustfritt stål. Hva var ideen bak denne?*

– Det første som slo meg i forbindelse med *Till Damaskus*, var en opplevelse av noe svingende. En pendel eller huske som svinger frem og tilbake. Folk som møtes, som forlater hverandre og som møtes igjen. Noe tidløst som begynner, avsluttes og begynner på nytt. Da Gaspard Pinta og jeg begynte å snakke om scenografien, sto det arkitektoniske sentralt. Jeg liker spesielt godt en arkitekt som heter Louis Kahn, hvis arbeid er preget av streng seriøsitet og noe nærmest mystisk. Han har blant annet jobbet med å kultivere stillheten i det arkitektoniske rommet. Vi tok derfor utgangspunkt i dette. Ideen med stålveggen i bakkant av scenen og dørene som roterer rundt en midtre akse, ble skapt gjennom min første intuisjon av noe som svinger frem og tilbake. Strindberg skriver jo også at figurene går inn og ut av scenen i noe som ligner på en runddans eller bevegelse frem og tilbake. Når det gjelder trestrukturene, var ideen først og fremst å skape et rom for tolkning og spill. Ideen til gulfargen på strukturen ble til gjennom en reiseberetning fra en svovelørken i Etiopia, men også fordi Strindberg skrev stykket i en periode hvor han var opptatt av alkymi og drev med en mengde forskjellige eksperimenter, noe som gjorde at han hadde kronisk svovelgule hender. Det er for øvrig også fargen på hytta mi i Norge. Jeg jobber på en måte hvor forskjellige deler, tanker og opplevelser kondenseres ned til et enkelt og kon-

sentrert uttrykk. Jeg tror allikevel at alt som ligger bak, siver ut gjennom porene i det teatrale uttrykket.

– *På begynnelsen tenkte jeg umiddelbart på Mens vi venter på Godot...*

– Strindberg var opptatt av dramaets form og forsket på hvor langt han kunne skyve stillheten. Og det er nettopp i en slik ventende sekvens at noe oppstår. Ideen om en forløsning gir rom for spill. Det som er flott i det tredje partiet er at vi skjønner at ordene ikke har noen mening, men at det bare er tanken som kan redde oss. Det er en ironi, men også en stor hengivenhet for Strindberg, selv om han selvfølgelig ikke er naiv nok til å påføre stykkene sine en happy end. Men det åpner rom for å stille spørsmål og det er nettopp dette som er viktig for meg i teatret. Og så er det selvfølgelig opp til tilskueren å reagere intellektuelt eller emosjonelt på spørsmålene som stilles.

– *Andreas handler blant annet om aktuelle temaer som religion og tro. Er det også en politisk dimensjon i stykket?*

– *Till Damaskus* er et spørsmål om innvendig revolusjon. Jeg tror ikke på teater som overbringer av en eller annen sannhet. Istedenfor å snakke om teatrets politiske dimensjon, burde vi snakke om teatrets etiske dimensjon. Jeg tror heller ikke på publikum som en mengde, men på hver tilskuers individualitet og innvendige opplevelse. Jeg er naturligvis opptatt av politiske spørsmål, men hvis du tar Heiner Goebbels eller Jürgen Gosch for eksempel, ser du at man godt kan behandle slike spørsmål uten å nødvendigvis formidle et budskap eller moral.

Knausgård og avskyen for det trivielle

– *Hval/hvem blir du inspirert av?*

– Jeg blir først og fremst inspirert av kunstarter utenfor teatret. Skulptøren Tony Smith blant annet, som opprinnelig var arkitekt og som ikke begynte med skulptur før han var rundt 50 år. Hans forhold til den minimalistiske måten å uttrykke seg kunstnerisk på in-

spirerer meg i stor grad. Selv ville jeg opprinnelig bli tegner. Poesi er også noe som er svært viktig for meg, men det handler ikke så mye om kunstform egentlig, men mer om møtet med en kraft, en tanke, en spenning, en alteritet. Alteriteten, altså de som går andre veier enn meg på leting etter noe vi gjerne kan kalle en indre stemme, er viktige. Kopistene er lette å kjenne igjen.

Jeg tror at man skal søke etter å være så tydelig som mulig. Det som rører meg i billedkunst eller musikk er stor tydelighet, men allikevel noe udefinert man ikke får tak i. Dette er grunn-

DET HØRES KANSKJE BANALT UT, MEN IBSEN OG STRINDBERG SYNLICCJORDE EN UTILPASSHET I DEN VESTLIGE KULTUREN.

leggende for meg. Men andre forfatteres syn på hva det betyr å skrive inspirerer meg også i stor grad.

Et eksempel er når Ibsen går i eksil, for å kjempe mot den systematiske bruken av språket. Det er dette alternativet som Karl Ove Knausgård og Thomas Espedal skriver om. Ønsket om å skrive et verk som får litteraturen til å forsvinne, som plasserer en bombe, mens man samtidig er nødt til å forholde seg til bleier, alkohol, vekkerklokken og mandag morgen. Denne tiden når du skriver og glemmer alt og forsvinner inn i det du gjør, men også ødelegger den andre fordi du trekker deg inn i deg selv og tilbake fra samfunnet. Dette er noe disse forfatterne beskriver og som jeg også føler. Det vil si avskyen for det trivielle, det dagligdagse, dette kvinnehaltet som tiggeren uttrykker i monologen sin. Det er som om jeg fører en diskusjon med Knausgård og Espedal på café. Det er noe der. Noe med intensiteten, med den fysiske anstrengelsen ved å skrive og den fysiske utmattelsen.

Konsentrert Strindberg

(Avignon): Jonathan Châtel overbeviser med en personlig, drømmende og minimalistisk versjon av *Til Damaskus*.

Andreas

Etter August Strindbergs *Till Damaskus*, første del. Regi, oversettelse og tilretteleggelse: Jonathan Châtel. Scenografi: Gaspard Pinta. Lys: Marie-Christine Soma. Musikk: Étienne Bonhomme. Kunstnerisk kollaborasjon. Cloître des Célestins

Andreas er en intim, tett og minimalistisk forestilling, fritt etter første del av *Till Damaskus*.

Till Damaskus hører til Strindbergs vandringsdramaer og ble delvis skrevet i Frankrike da han var på vei ut av en dyp depresjon. Tittelen henspiller på en av den moderne kristendommens avgjørende hendelser, nemlig Paulus' omvendelse på vei til Damaskus. Tro og religion er da også til stede i *Andreas*, uten at det blir overskyggende. Jonathan Châtel bruker Strindbergs tekst og elementer fra vår kristne kulturarv for å stille eksistensielle spørsmål. *Hvordan jeg kan akseptere mine handlinger og den personen disse handlingene gjør meg til:* ligger og dirrer som et latent spørsmål gjennom hele forestillingen.

Jonathan Châtel har skapt forestillingen på utendørsscenen i Cloître des Célestins, en av Avignons mytiske scener med to enorme platantrær på hver side. Bak disse har han satt opp en bakvegg av gjennomhullede stålplater. Et system av svingdører skjult i stålveggen fungerer godt for inn- og utgangene, både praktisk og symbolsk. Bortsett fra et svart

scenegulv, består scenografien av to staverngule strukturer av tre på hver side. De kan minne om bord og benker i en park eller barnehage, men også om deler av et hus eller en hytte. Den lavmælte og gulfargede lyssettingen understreker fargen på trestrukturene. Disse strukturene gir skuespillerne stor bevegelsesfrihet. De kan også minne om legoklosser som kan bygges opp og forandre form når som helst. På denne måten forsterker scenografien inntrykket av noe drømmende og svevende.

Fra gatehjørne til gatehjørne

Fire skuespillere spiller åtte roller. Kun Thierry Raynaud, som Den ukjente, spiller bare én rolle. Strindberg antyder at noen av rollene kan spilles av samme skuespiller, men Jonathan Châtel har systematisert dette. Den symbolske betydningen av dobbeltrollene befester opplevelsen av noe på siden av det reelle. Når kvinnen og hennes mor spilles av samme skuespiller, skjer det noe med oppfattelsen vår av tid og rom, og det ga meg en slags a-ha-opplevelse underveis. Hovedpersonen, Den ukjente, er forfatter. Handlingen begynner på et gatehjørne der han møter en kvinne. Han sier at han visste hun skulle komme og at han har stått der og ventet en stund, men uten å vite på hva. Forholdet mellom disse to er den røde tråden gjennom forestillingen, før den avsluttes på samme gatehjørne som den be-

gynte. I mellomtiden går de to, samt en lege, en gammel mann, en nonne, en datter, en mor og en tigger ut og inn av en merkelig historie som vi ikke vet hvor begynner og ikke hvor slutter. Noen er på vei mot noe, men hva? En mengde mer eller mindre eksistensielle refleksjoner sender oss fra den ukjentes selvransakende bevissthet, til nonnens trussel om forbannelse dersom han ikke tar det rette valg.

Jonathan Châtel har selv oversatt og tilrettelagt hele Strindbergs tekst. Han har også lagt til egen tekst som flyter godt sammen med Strindbergs. Blant annet refleksjoner rundt en del tabubelagte områder i samfunnet, som for eksempel det sterile forholdet vi har til døden, eller at ingen vil se tiggere eller gale på gaten. Forskjellige utsagn formidler den ukjentes følelsesliv: «*Jeg skulle ønske jeg var noens hund, tilværelsen er ydmykende*, eller

«– *Hvor går du?*

– *Mot ødeleggelsen. Jeg er forfatter, vet du. Jeg lurar på om ikke det jeg skriver er mer virkelig enn selve virkeligheten.*»

Trollenes magiske kraft

Selv om forbindelsen mellom de forskjellige utsagnene tidvis kan være vanskelig å følge, er *Andreas* et fascinerende stykke teaterkunst. Jonathan Châtel henter inspirasjon fra norske forfattere, og enkelte deler av forestillingen får meg til å tenke på *Min kamp* av Karl Ove Knausgård. Men *Andreas* er først og fremst en personlig forestilling, farget av Châtels norsk-franske kultur. Det handler om tro og dikterkunst, skyld og tilgivelse. Men også trollenes magiske kraft finner sin plass, og en fornemmelse av de nordiske skogers mystikk ligger over scenen i Cloître des Célestins denne kvelden. Gjennom Den ukjentes dyptgående oppgjør med sin egen situasjon, inspirerer forestillingen til granskning av menneskesjelens indre. Fra gatehjørne til gatehjørne sluttet en åpen sirkel der enhver bevegelse i en hver retning fører hovedpersonen, og tilskueren, videre til stadig flere ubesvarte spørsmål. Men kanskje er det nettopp på veien til dette ukjente at svaret ligger.

Ellers på festivalen...

Med 45 forestillinger, utstillinger, en mengde debatter og diskusjoner, er det vanskelig å få med seg alt. Jeg fikk ikke med meg hverken Krystian Lupas *Wycinka Holzfällen*, Tiago Rodrigues *António e Cleópatra*, Laurent Brethomes *Riquet* eller Benjamin Porées *Trilogie du revoir*. Derimot så jeg frem til Valère Novarinas *Le vivier des noms* (Navnenes klekkingsrom...). Novarinas forestilling var på mange måter interessant, men flommen av ord over flere timer, og uten en historie å fortelle, ble for lang for min del. Jeg kan se at dramatikerens, som flere kritikere geniforklarer, er talentfull. Men det store sjokket, det som binder deg fast i stolen og samtidig river deg i stykker, opplevde jeg ikke i forestillingen *Le vivier des noms*.

... informasjonsstrømmen bare fortsetter

Et scenisk uttrykk i den motsatte enden av fortellerskalaen var *No world/FPLL* av den fransk-israelske duoen Winter Family. Ruth Rosenthal og Xavier Klaine bruker videostreaming og musikk i en mangesidig og treffende performance. De bombarderer oss med bilder og videoklipp som synliggjør den absurde måten vi mottar forskjellig type informasjon på. Side om side vises og likestilles katter som ruller rundt i gresset, youporn, krigsskadede barn i Syria eller en brud som glir og faller i vannet. Bildene fra snapchat, facebook, youtube, m.m. ruller uavbrutt over videoskjermen, mens Rosenthal henvender seg til oss på en måte à la Steve Jobs eller en konferansier fra TED. Poenget er det glatte, hvite, demokratiske og indignerte samfunnet. Parallellen til den stadig større strømmen av underskriftskampanjer som fyller internett er tydelig. Vi er stadig opprørt over et eller annet tema, men ingenting forandres og den samme modellen fortsetter og styrkes. Ikke alle blant publikum syntes *No world/FPLL* hadde særlig interesse, men mange av de unge jeg snakket med etter forestillingen kjente seg igjen i bildet på den overveldende informasjonsstrømmen, og fant en kilde til refleksjon rundt deres eget forhold til strømmen av informasjon og bilder.



Foto fra *Andreas*, etter Strindbergs *Till Damaskus*, første del. Regi, oversettelse og tilretteleggelse: Jonathan Châtel. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

POSTDANCE – EN DANSERISK REORIENTERING

(Stockholm): Høsten 2015 inviteres det til konferanse på Moderna Dansteatern (MDT) i Stockholm. Før «konferanse» plasserer arrangørene ordet «postdance». *Post* dans – *etter* dans? Begrepet er på samme tid en provokasjon og et forslag; dansen vil finne sin egen vei, men kanskje ikke, og av nødvendighet ikke, på samme måte som før.

POSTDANCE – beyond the kinesthetic experience and back

Initiativtakere/arrangører: Gabriel Smeets, kunstnerisk leder Cullberg-balletten, Andre Lepecki, professor New York University og gjesteprofessor ved Dans-och Circus Högskolan (DOCH) Stockholm, Danjel Andersson, kunstnerisk leder Moderna Dansteatern (MDT). I samarbeid med MDT, Cullberg-balletten, Life Long Burning, Konstnärsnämnden, Goethe-instituttet, DOCH, Riksteatern, Departures and Arrivals network (DNA). Moderna Dansteatern 14.-16. oktober 2015

Cabriel Smeets, kunstnerisk leder for Cullberg-balletten, André Lepecki, professor og gjesteprofessor ved henholdsvis New York University og Dans- och Circus Högskolan (DOCH) og Danjel Andersson, kunstnerisk leder ved MDT, har funnet

det verdifullt å samle seg og oss rundt temaet POSTDANCE for tre vakre oktoberdager, begrunnet som «en mulighet for å finne tid og rom for å reflektere over utviklingen og kreftene som har formet koreografisk forestillingsevne fra 60-tallet opp til i dag». Konferansen skal bringe sammen teoretikere, kunstnere, studenter og kuratorer.

Man skulle kanskje tro at nyere dansehistorie er så godt kjent at denne konferansen slår inn åpne dører. Min opplevelse er tvert imot at konferansen er viktig. Fordi den inviterer en viss bredde (den kunne vært bredere) av aktører innen feltet, fordi dansemiljøene til dels er splittet og sjelden møtes, fordi bevisstheten rundt nær dansehistorie generelt er svak og fordi den teoretiske diskursen i dansemiljøet ofte fremstår som intern og lukket. Men invitasjonen kan også sies å være spekulativ; den lanserer



AV SNELLE HALL

et begrep – postdance – uten at det refereres til det verken i programmet eller annet materiale publisert i forkant. Det skapes en hype og en følelse av et paradigmeskifte der fortiden skal reflekteres og fremtiden skapes. «MDT – the place to be» (som MDTs hipsterslogan lyder) – det gjelder å kunne si at vi var der. Billettene rives i hvert fall bort og salen fylles av deltakere og publikum med ulik tilknytning til dansekunst. Ikke minst av yngre dansekunstnere – også takket være en inkluderende billettpris.

Oppløsning av skillelinjer

60-tallet markerer et markant brudd i dansekunsten. Litt forenklet kan vi si at dansekunstnerne knyttet til Judson Church-miljøet i New York satte i gang en vedvarende spørrende undersøkelse knyttet til hva dans og koreografi er og kan være, samtidig som en mer tradisjonell scenedansarv er videreført og videreutviklet parallelt, oftest innenfor en institusjonell scene- og utdanningskontekst. Et skille mellom kunstnerisk praksis og teori har også vært tilstede.

Postdance-konferansen fanget opp at noe er i ferd med å skje med disse kløftene. Det foregår en langt større utveksling mellom institusjoner og de ikke-institusjonelle miljøene, og refleksjon, teori og en mer selvstendig kunstnerisk tilnærming får større plass i utdanning av dansekunstnere. At Carte Blanches kunstneriske leder Hooman Sharifi finner det nyttig å bringe hele kompaniet til Stockholm for å delta på en konferanse i tre dager, kan sies å illustrere dette. Denne utviklingen kan kanskje tilskrives samtidens tilgjengelighet på informasjon på tvers av miljøer, geografi og tid. Den britiske koreografen Jonathan Burrows bemerker i sitt poetiske åpningsinnlegg: «(...) I can understand that a younger person might think *Trio A* was always visible, up there on YouTube, but at the time we had to take Sally Banes' word for it.»

Vidtfavnende program

Programmet veksler mellom foredrag, paneler, publikumsdiskusjoner, og en oppsummering på slutten av hver dag. Temaene spenner vidt i skjæringspunktene mellom koreografi, praksis, dans og tenking. Arrangørene har fått med seg et A-lag som både viser bredde og dypde, estetisk så vel som teoretisk, men som også kan kritiseres for å bekrefte et vestlig og overveldende heterogent hvitt kunstfelt. Etterlysningen av et større mangfold ble bemerket både

og flytende overleveringen fra danser til danser, der kroppen bærer med seg sine kunnskaper, estetikker, praksiser og erfaringer.

Det er vanskelig å trekke frem høydepunkter fra det omfattende programmet. Panelene ga stemme til et større mangfold av kunstneriske praksiser, mens hovedinnleggene gikk dypere. Bojana Kunsts forelesning om «the labour of the dancer» – danserens materielle arbeid og forholdet mellom produktivitet og kapitalisme bør få opp-

merksomhet. Hennes forskning er et viktig bidrag og utvidelse av diskusjonen knyttet til kunst og kapitalisme. Det Stockholmsbaserte kollektivet Samlingen, bestående av Amanda Apetrea, Nadja Hjorton, Stina Nyberg, Halla Olofsdottir og Zoë Poluch demonstrerte kraften som ligger i en ny generasjon danseres kompetanse i å forene kritisk tenkning og kunstnerisk praksis, blant annet presentert gjennom et prosjekt knyttet til den svenske dansehistorien, som belyste historieskrivningens hang til forenkling og tilkortkommenhet. Gjennom å invitere dansekunstnere til et sosialt arrangement for å fylle ut en tidslinje, fikk de skrevet frem en annen historie, ikke sannere, men annerledes. Koreograf Mette Ingvarlsen delte sitt utforskningsarbeid knyttet til sin forestilling *7 pleasures*. Med 60-tallets perfor-

mative motkulturer som utgangspunkt, undersøker hun sensitiviteten og det erotiske potensialet mellom subjekt og objekt, forhold knyttet til seksualitet og makt/kontroll og seksualisering av rommet. Professor og skribent Adrian Heathcliffes kloke analyse av Boris Charvatz' *Enfant*, der en rekke barn medvirker, bringer opp spørsmål om estetikkens etikk. På konferansens siste dag snakket Mårten Spångberg, som første mann i løpet av hele konferansen, varmt for å omfavne begrepet postdance, ved å knytte det til det en større bevissthet om dansens historie som «underlagt» koreografi. Gjennom en grun-



Fra programmet til Moderna Dansteatern.

fra enkelte paneldeltakere og publikum. Den første dagen var også kjønnsbalansen fraværende, i favør av mennene. Koreograf og skribent Mårten Spångberg poengterte dette i sin oppsummering av første dag, mest som en ironisk politisk korrekthet, da koreograf Malin Arnell gikk frem og delte scenen med han, som en slående performativ kommentar. For det holder ikke bare å snakke om endring, endring krever handling – det er en innsikt et kunstfelt som jobber med kroppsliggjøring kjenner virkningen, men også utfordringen av. For dansere er historien ofte kroppsliggjort – skrevet i den udokumenterbare

dig, men underholdende reise gjennom vestlig estetisk tenkning fra Kant til Deleuze, annonserte han dansens skilsmisse fra koreografi og med det danserens og dansens potensiale – nå fristilt fra koreografiens organisering (vi kan ikke planlegge det ukjente) – for å bidra til det-vi-ennå-ikke-vet. Med det oppsummerte han mange spredte kommentarer både fra paneldeltakere og publikum, som presiserte dansen og danserens posisjon som uavhengig av og likestilt med koreografi og koreograf. Flere kom tilbake til den spesielle verdien av å investere tid i en ferdighet, praksis, dans som en måte å være sammen på, som en måte å erfare verden på og verdiene knyttet til dette. Jeg siterer for eksempel den franske danseren Cecilia Bengolea: «I don't want to have to justify my practice.»

Post postdance

Som på konferanser flest finner likevel mange av de mest inspirerende samtaler og diskusjonene rom utenfor programmet. I så måte er Postdance sjeldent godt koreografert. Det som foregår i mellomrommene, i forflytningene, i de små møtene, er lagt til rette for og oppmuntres. Konferansen ble også streamet i sin helhet.

Postdance har generert videre samtaler og diskusjoner – blant de som var tilstede –men også i fora som Movement Researchs serie Critical Correspondance, og vil trolig bli stående som et referansepunkt. Tiden vil vise om også begrepet postdance vil fylle en funksjon og få en anvendelse i danse-kunstfeltet.

NOTER

- 1 Burrows innlegg på konferansen kan leses på <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=183&t=content>
- 2 Presentasjon av alle bidragsytere kan lastes ned på <http://mdtsthlm.se/publication/205/>
- 3 Se også: Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books 2015
- 4 *7 pleasures* spilles på Dansens Hus i Oslo våren 2016
- 5 Spångbergs innlegg kan ses i sin helhet på <https://vimeo.com/151532717>



Å GI SEG HEN TIL KOSMOS

Ingri Fiksdals siste forestilling *Cosmic Body* viser et kunstnerskap i sterk utvikling. Mindre løssluppen enn før, men med stor klarhet og presisjon.

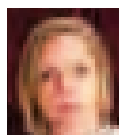


Cosmic Body. Koreografi: Ingrid Fiksdal. 2016. Foto: Antero Hein

Cosmic Body.

Koreografi: Ingrid Fiksdal. Scenografi og lysdesign: Signe Becker og Tilo Hahn. Musikk: Ingvild Langgård. Kostymer: Mia Melinder og Signe Becker. Lysteknikk: Jan Harald Ovrum. Samproduksjon: Black Box Teater, BIT Teatergarasjen, Teaterhuset Avant Garden og apap nettverket, BUDA Kortrijk og MDT Stockholm. Black Box Teater 31. oktober 2015.

Når dørene åpnes gir det hvite scenegulvet sammen med elementer hengende fra taket – en rad med former/steiner i ulike høyder, sirkulære skiver, speil, en vifte – assosiasjoner til et eget svevende univers i det store sorte scenerommet. En ulikesidet trekant utgjør spilleflaten/scenen og publikum er plassert på tre rader rundt.



AV SNELLE HALL

Kosmos som kropp – fysisk tilstedeværende – samtidig som våre kroppar blir del av dette kosmoset i det vi entrar plassene våre. Selv om vi inntar en konvensjonell publikumsrolle som tilskuer, er vi allerede en del av scenerommet, vi er innlemmet.

Fire dansere entrar scenen og løfter de sorte «meteorsteinene», som minner om Newtons vugge der de henger over scenegulvet. Men i motsetning til i vuggen, overføres ikke kraften mellom steinene i det danserne slipper dem, de slippes parallelt og svingningene setter i gang hele rommet med en overveldende kraft. Ulik størrelse på og ulik lengde til steinene gjør at de raskt begynner å svinge i egne baner og skyggene får rommet til å vrenge seg. Jeg må holde meg fast.

Evighetsmaskin og allkunstverk

Evighetsmaskinen har vært et av Fiksdals utgangspunkt; utopien om at bevegelse kan opprettholdes uten å tilføres ny energi. *Cosmic Body* kan oppleves som en perpetuum mobile der energitapet mellom de ulike elementene, virkemidlene og delene er minimert. Energien fra steinenes fall i åpningen holder verket i gang i en full time – det er ingen totale brudd, men overganger, overføringer og flere opp- og nedbygninger av intensiteter. Det er kalkulert, men på samme tid både elastisk og organisk, i det de ulike virkemidlene spilles ut og veves sammen. Lys og scenografi operer sømløst og i gjensidig avhengighet; scenografien er lyset, gjennom speiling, refleksjon og skygger. Og lyset er sceno-

grafi, skyggene og lysglimtene oppleves som fysiske objekter. Lysdesigner Tilo Hahns omfattende bruk av indirekte lys skaper uventede effekter, og en helt særegen atmosfære. Sammen med Signe Beckers frithengende og bevegelige objekter oppstår assosiasjoner til både sol- og måneformørkelser uten at det tipper over i det banalt illustrerende.

Også musikken omslutter og er i bevegelse i rommet. Komponist Ingvild Langgård tar seg tid til å utvikle og avvike i flere omganger, hun bygger lag på lag med både rytme og klang, som forsterker både det sirkulære og det vedvarende i bevegelsene. Samtidig er Langgård i dialog med musikkhistorien, der både krautrock og minimalisten Terry Riley nevnes i programmet.

Det siste elementet er danserne, som inngår i verkskomposisjonen som et likestilt element. Gjennom sin kroppsliggjøring av bevegelsene, repetisjonene og intensitetene blir de et bindeledd mellom det abstrakte og det objektifiserte i *Cosmic Body*. Dansernes totale identifisering med den fysiske aktiviteten som til enhver tid opptar de, er viktig for uttrykket. Sekvensene kjennetegnes av enkle og gjentakende bevegelser og vakre, bevegelige bilder som får lov til å være; Imre Vass som sirkler seg til kjernen av et «svart hull», Pernille Holden som roterer krumbøyd under trykket fra rommet, presise slowmotion-scener og løping i baner der energien distribueres med presisjon. Selv om danserne ikke, som i enkelte av Fiksdals tidligere verk, har ansiktene tildekket, viderefører *Cosmic Body* en fremheving av den kollektive bevegelsen hos danserne. Sånn sett er det ikke bare musikken, men også dansen som refererer til et tidligere modernistisk trekk – den abstrakte dansen. Dette forsterkes av dansernes androgyne kostymer, som tar opp i seg farger og teksturer fra rommet for øvrig; sort, bronse, blankt og glitrende – også hår og ansikt sminket med kobber- og metallfarge.

At Fiksdal har jobbet i flere produk-

sjoner med Holden, Becker, Hahn og Langgård bidrar sannsynligvis til denne viktige samforståelsen mellom deltakerne og virkemidlene.

Objektorientering

Til tross for denne uttalte vektleggingen av likestilte virkemidler, kjent gjennom blant annet Hans-Thies Lehmanns tanker om det postdramatiske teatret, der hierarkiet mellom virkemidlene ofte oppheves, opplever jeg en annen likestilling som like nærværende; en likestilling av objekter med det menneskelige. At vi som mennesker ikke eksisterer i noen særstilling i forhold til andre objekter; levende, ikke-levende eller ikke-materielle. En slik tankegang har hatt innflytelse i et økologisk perspektiv, og gir *Cosmic Body* en mulig eksistensiell inngang; alt henger sammen med alt, vi

KANSKJE ER DET DETTE FIKSDAL SELV BETEGNER SOM 'DEEP SPECTATORSHIP'. VI GIS TID TIL Å ERFARETID.

er del av et hele, en utopisk evighetsmaskin bestående av ulike objekter der energiene passerer fra det ene til det andre. Kroppen og skyggen er likestilt.

Å jobbe koreografisk med bevegelse, også uavhengig av den levende kroppen, samt undersøkelse av objekter og tid, er et fokus Fiksdal deler med flere samtidige koreografer. Den mest nærliggende å sammenligne med er kanskje danske Mette Ingvarsten, som har vært banebrytende i forhold til en utvidet koreografisk orientering, der organisering av blant annet bevegelse, overføres til andre materialer enn kroppen. Nå opplever også Fiksdal økende internasjonal oppmerksomhet rundt sine verk.

Emansipering

Tilsynelatende peker alt i *Cosmic Body* i samme retning; det visuelle språket, den koreografiske organiseringen av

bevegelse som utspiller seg i alle virkemidlene, repetisjonene og varigheten. Blir ikke dette krevende for publikum? Repetisjonene og tidsbruken er gjennkjennelig fra for eksempel *Hoods*, Fiksdals forestilling fra 2014 og mottaker av kritikerprisen samme år, men der kunne publikum bevege seg fritt, og det var et større spenn i bevegelsene.

Fiksdal er for tiden stipendiat ved Balletthøgskolen/Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, og publikumsrelasjonen er et av hennes fokusområder. Når jeg titter meg rundt under *Cosmic Body*, ser jeg et publikum som er sugd inn i Fiksdals univers. Vi er omsluttet av lyden, truffet av skygger og lysblik, dansernes gjentakelser eller sakte bevegelser kjennes som en puls i ryggspylen. Forestillingen fungerer som en meditasjon. Det er kanskje

en krevende, men ikke en passiv situasjon eller relasjon. Det er som om Fiksdals bruk av varighet holder oss inne; på en måte utmutter hun vårt behov for at noe nytt skal skje, vi må gi oss hen og får dermed tilgang på den mer subtile polyfonien, variasjonene og kontrastene i komposisjonen. Kanskje er

det dette Fiksdal selv betegner som «deep spectatorship». Vi gis tid til å erfare tid.

Filosofen Rencières tanker om den emansiperte tilskuer finner naturlig gjenklang; at det å se er en aktivitet som krever både valg, sammenlikninger, tolkninger og så videre, og at denne prosessen medfører at tilskueren alltid og individuelt vil komme frem til «noe» ut fra dette, eventuelt også en avvisning eller en avvikende retning. Å være aktiv som tilskuer kan altså ikke være synonymt med å innta en interaktiv relasjon til verket. Fiksdal og teamet ivaretar tilskuerne ved å gjøre oss likeverdige.

Cosmic Body er estetisk forfriskende, samtidig som forestillingen har en klar forbindelse til modernismen. Det er tilbakevending til form – i en nyorientering.



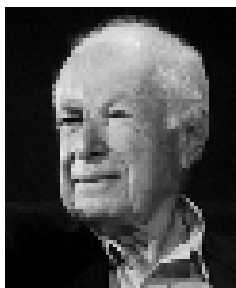
VERDENS STØRSTE TEATERPRIS

Den internasjonale Ibsenprisen har som mål å hedre en person, institusjon eller organisasjon som har tilført verdensdramatikken eller teatret nye kunstneriske dimensjoner.

Prisen på 2,5 millioner kroner deles ut av Kulturdepartementet annethvert år. En høytidelig tildelingsseremoni finner sted i Oslo under Den internasjonale Ibsenfestivalen på Nationaltheatret i september 2016.

Les om vinneren her fra 18. mars: www.internationalibsenaward.com

Tidligere vinnere:



Peter Brook
2008



Ariane Mnouchkine
2009



Jon Fosse
2010



Heiner Goebbels
2012



Peter Handke
2014

I komiteen sitter Per Boye Hansen, Hanne Tømta, Dr. Thomas Oberender, Roman Dolzhanskiy, Stephane Braunschweig, Sofia Jupither og Julie Holledge.

CHEWBACCA I DE HELLIGE HALLER

Papagenos common sense seirer i Alexander Mørk-Eidems versjon av *Tryllefløyten*. Det er underholdende og spektakulært, men balansen i Mozarts florlette alvor er forrykket.





Sluttscenen i *Tryllefloyten*. Regi: Alexander Mørk-Eidem. Den norske Opera & Ballett 2015. Foto: Erik Berg

Tryllefloyten

Musikk: Wolfgang Amadeus Mozart. Libretto: Emmanuel Schikaneder. Regi: Alexander Mørk-Eidem. Scenografi: Christian Friedländer. Kostymer: Maria Gyllenhoff. Lysdesign: Ellen Ruge. Musikalsk konseptutvikling: Atle Halstensen. Elektronisk lydbilde: Fredrik Baden. Operakoret. Operaorkesteret. Dirigent: Thomas Søndergård. Den Norske Opera & Ballett, 2015

Hva er radikal operaregi i dag? Hvordan gjøre en etablert klassiker aktuell for vår tids publikum, og hvilke friheter kan regissøren ta seg i møte med tekst og – ikke minst – musikk? Diskusjonen gikk og forventningene var høye før premieren på Alexander Mørk-Eidems versjon av Mozarts siste opera *Tryllefloyten* på Nasjonaloperaen i november i fjor. Grunnen var ikke bare komiker Atle Antonsen, som var tildelt rollen som fuglefangeren Papageno, eller ryktene om til dels omfattende bearbeidelser i Mozarts partitur. Forventningene skyldtes også Mørk-Eidems lekne tilnærming til klassikere i teateret, og tanken om at operasjangeren her kan ha noe å lære.

Underholdning og referanser

Det kan være mye i en slik tanke, og på mange måter innfridde Mørk-Eidem. Han vektla særlig det lette og underholdende i Mozarts verk og skapte slik den familieforestillingen oppdraget fra Nasjonaloperaen gikk ut på. Nå er *Tryllefloyten*, med sin særegne miks av eksotisk mysteriedrama, kjærlighetseventyr og folkekomedie, rik på muligheter for assosiasjoner på tvers av historien. I Mørk-Eidems tilfelle ble blant annet *Star Wars*-figurer som den hårete Chewbacca (Papageno hos Mørk-Eidem) eller den monstrøst frastøtende Jabba the Hutt (fangevokteren Monostatos (Nils Harald Sødal)) effektive tilknytningspunkter til vår egen tid. Sentral var også omskrivningen av susjettet, med den onde Nattens dronning og den gode Sarastro som fraskilte foreldre til den stakkars Pamina, som altså sto igjen som et typisk moderne skilsmissebarn.

Men *Tryllefloyten* er også et gåtefullt



Atle Antonsen som Papageno i *Tryllefloyten*. Regi: Alexander Mørk-Eidem. Den norske Opera & Ballett 2015. Foto: Erik Berg

og uutgrunnelig verk. Sarastros presteskap og den hekseaktige Nattens dronning er hverken vanlige mennesker eller allmektige guder. Prins Tamino er langt fra noen helt, Papageno ikke bare en enfoldig sjel. Ytterligere komplisert blir det med Mozarts musikk som med sublim presisjon balanserer spenningene mellom høystil og folkelig humor: Den lett tilgjengelige melodikken er sømløst koblet med komplekse strukturer, om enn ikke alltid like gjenkjennelige på overflaten. Like fullt er det tvetydighetene og ambivalensen som utgjør verkets kjerne, og «løsninger» som vektlegger det ene fremfor det andre, vil lett fremstå som ensidige og banale.

Radikalitet?

Til tross for flere dristige, men gjennomtenkte valg, slående musikalske øyeblikk, imponerende prestasjoner på scenen og ikke minst spektakulære kostymer og dekorasjoner, spør jeg meg om ikke *Tryllefloyten* i Mørk-Eidems tapning heller mot å havne i sistnevnte kategori. Umiddelbart er forestillingen fengslende, men i ettertid er det lite som fester seg. Dette er ikke et argument *mot* nytenkende og radikal fortolkning i opera, kanskje snarere tvert imot. For Mørk-Eidem kunne gått mer radikalt til verks, i betydningen grepet dypere i stoffet og slik fått med seg flere nyanser av verkets sammensatte natur.

Riktignok nærmer Mørk-Eidem seg

tidvis en slik radikalitet. Via en rulletekst som igjen hinner mot *Star Wars*-universet, møter vi innledningsvis prins Tamino (Marius Roth Christensen), som befinner seg i et romskip på avveie. Etter kampen med dragen, som foregår i modellflyformat over orkestergraven, lander han til slutt på en ukjent planet, omgitt av fremmede romlegemer. Snart dukker Papageno opp, som et hårete uvesen med støyende tuter. Det hele er poengtert og komisk. Med sine røtter i originalen har samtidig både humoren og det eventyrlig utenomjordiske en dypere begrunnelse. Det samme gjelder Antonsens fremtreden, som spiller på at Papageno-rollen opprinnelig ble skrevet for Mozarts librettist, Emmanuel Schik-

aneder. Musikalsk får samtidsreferansen sitt motstykke i enkelte elektroniske klangeffekter. De kunne vært mer profilert, men er likevel tydelige nok som kontrast til Mozarts orkester.

Totalt sett berører Mørk-Eidem her – og i andre liknende partier som for eksempel den store hevnen til Nattens dronning (Eir Inderhaug) i annen akt – flere og til dels dype dimensjoner i verket. Samtidig antyder han en retning mot noe nytt og mer samtidssvarende. Utover å gjøre Mozart tilgjengelig og lavskuldret, også gjennom flere meta-kommentarer til operasjangeren generelt, kan man i tillegg si at Mørk-Eidem tar tydelig stilling i utformingen av stoffet.

Ensiddighet og overdrivelse

Mer problematisk er det derimot når det som på den ene siden fremstår som regissørens tydelige grep, på den annen side tar form av ensiddighet og ubalanse. Dette kommer til uttrykk på flere plan, som i den korrekte reduksjonen av spenningen mellom Sarastro og Nattens dronning. Tydeligst er det i Papagenos massive – og overdrevne – tilstedeværelse. Atle Antonsen gjør en formidabel innsats. Han er effektiv som komiker, men blir virkelig imponerende i vekslingen til sangpartiene. De er presise og rene, samtidig som det amatøriske hverken er overspilt eller forsøkt tildekket. Likevel blir det for mye av det gode, også i et innholdsperspektiv. For som antydning representerer Papagenofiguren bare én synsvinkel i dette verkets labyrinthiske struktur, han blir en slags folkelig *common sense* som selvsagt ikke kan annet enn å riste på hodet og le av ypperstepresten Sarastro (Jens-Erik Aasbø) og prøvelsene til hans nokså forskrudde – og ja, mannsdominerte – brorskap. Med tanke på at disse prestene i de hellige haller, fra Mozart og Schikaneders hånd i tillegg er modelert over datidens fremvoksende frimureri, er det fra vår tid sett nærliggende å ty til ironisering og parodi. Det er greit nok. Problemet er bare at så lenge ikke regien, slik tilfellet er med Papagenofiguren, er i stand til å aktualisere den

alvorets motstemme som utvilsomt danner en forutsetning for verket, ja da blir også hele balansen, og dermed fascinasjonen og tiltrekningskraften, forrykket, for ikke å si satt ut av spill.

Muligens som en selvironisk kommentar, avslutter Mørk-Eidem med en nokså bløt sluttscene der nettopp Papageno blir dommer over de skilte foreldrenes feiltrinn. I et mer teatralt format hvor selvrefleksjonen er mer innarbeidet, ville Papagenos overdrivelse – alle de involverte skal til slutt bare gi hverandre en god klem – kanskje fungert som en kommentar til forestillingens egen innholdsmessige forflatning. Men, i det minste for meg ble det bare en logisk konklusjon på regiens vilje til aktualisering.

Musikken

Et siste nivå gjelder det musikalske. Ikke uventet gjelder Mørk-Eidems justeringer først og fremst det tekstlige og innholdsmessige. Det er riktignok foretatt enkelte minimale kutt og omplasseringer i partituret, forandringer som sammen med de nevnte elektroniske tilleggene fungerer helt brukbart. Verre er det at den rent musikalske fortolkningen – jeg tenker på elementer som tempo, dynamikk, artikulasjon og fraseering – virker om ikke likegyldige, så nokså tilfældige. Sanglig er det ujevnt, i

mine ører er Roth Christensen på plass, men aldri virkelig engasjerende som Tamino. Det samme gjelder Aasbø som Sarastro, begge roller som i Mørk-Eidems regi riktignok har fått en heller blass funksjon. Sødal er god som Monostatos, i noen av operaens mest gnistrende partier. Eir Inderhaug gjør en etende Nattens dronning, hjulpet frem av visuelt slående tablåer, mens Mari Eriksmoen skinner som et høydepunkt i rollen som Pamina. Silvia Moi som Papagena balanserer ypperlig mot An-

tonsen, og sørger for at Mozarts geniale linjer også får musikalsk verdi.

Orkesteret gjør også en fin jobb, men det er som om dirigent Thomas Søndergårds galante ledelse aldri helt får kontakt med det

fargesprakende sirkuset på scenen. I mine ører blir det igjen et eksempel på hvordan Mørk-Eidems riktignok lekne og humørfylte regigrep blir for støyete og bombastisk i møte med Mozarts florlette alvor. Hans musikk lever sitt eget liv og tar ingen skade, men gleden ved det virkelige dybdesynet, nyansene og antydningene i det finstemte *musikalske* eventyret blir Bjørvikas publikum dessverre snytt for i denne runden.

Anmeldelsen er basert på forestillingen 6. desember 2015, samt dokumentasjonsopptak.

MØRK-EIDEMS LEKNE OG HUMØRFYLTE REGIGREP BLIR FOR STØYETE



Tryllefloyten, regi: Alexander Mørk-Eidem 2015. Foto: Erik Berg



Kari Posma i *Katja Kabanova* av Leoš Janáček. Regi: Willy Decker. Den norske Opera og Ballett 2015. Foto: Erik Berg

SJELELIGE PERSPEKTIVER

Operatisk tablå og teatralt kammerspill: Willy Decker balanserer elementene i *Katja Kabanova*. Nasjonaloperaens solister og orkester briljerer under dirigenten Tomáš Hanus.





Katja Kabanova

Musikk: Leoš Janáček. Libretto: Vincenc Cervinka etter Alexandr Ostróvski. Regi: Willy Decker. Scenografi/kostymer: Wolfgang Gussmann. Lysdesign: Hans Toelstede. Nasjonaloperaens kor og orkester. Tomáš Hanus, dirigent. Leieproduksjon fra Hamburgische Staatsoper, nyinnstudert. Den Norske Opera & Ballett, 12. september 2015.

Nasjonaloperaen følger opp sin viktige satsning på tidlig 1900-tallsrepertoar, denne sesongen med *Katja Kabanova* av den tsjekkiske komponisten Leoš Janáček (1854–1928). Takket være gode sangere, dedikert orkesterspill og sober scenografi, det hele signert den tyske regissøren Willy Decker, tilbyr forestillingen ikke bare en intens og fortettet operaopp-

levelse. Med sin egenartede musikk, eksistensielle tematikk og originale operatiske utforming i et slags utvidet kammerformat, blir Janáček verk også et interessant vitnesbyrd om utviklingen av det moderne musikkdramaet. På subtile og uvante måter setter Janáček den sentraleuropeiske operatradisjonen i perspektiv – noe som igjen understreker viktigheten av denne repertoarsatsningen.

Plagede sjeler

Janáček opera er basert på teaterstykket *Stormen* av den russiske dramatiker Alexandr Ostróvskij og skildrer Katja Kabanovas kamp med sin vagt trykknende livsmerte. Som moderne individ er hun fanget i konflikten mellom den konkrete tilværelsens betingelser på den ene siden, og drømmen om en frigjøring av sitt menneskelige potensial på den andre. Spenningen er innledningsvis vakkert antydning idet hovedpersonen, i motlys og støttet av orkesterets svake moll-akkord, lengselsfullt skuer mot himmelen i det fjerne. Veggene til det mistrøstige treskuret hvor handlingen utspiller seg, skal snart lukkes om de tragiske figurene.

På handlingsplanet møter vi Katja (Kari Postma), som, gift med den tafatte Tichon (Nils Harald Sødal), er prisgitt sin trangsynte og herskesyke svigermor, Kabanicha (Hege Høisæter). Når Tichon reiser, frykter Katja at frihetstrangen vil overta, og snart dukker den likeså plagede Boris (Alexey Kosarev) opp som motpart. Han er på sin side økonomisk underlagt onkelen, Dikoj (Magne Fremmerlid), og må bekjenne sin fascinasjon for Katja. I mellomrollene møter vi først den litt naive landsbylæreren Kudrjaš (Thorbjørn Gulbrandsøy), dernest den mer gjeskeftige fosterdatteren Varvara (Tone Kummervold), som med tilsynelatende forståelse for Katjas situasjon, legger til rette for et møte med Boris. Møtet skal bli skjebnesvangert, ikke bare som moralsk problematisk utroskap, men særlig som katalysator for Katjas konfrontasjon med egne, indre konflikter. Livsmerten, som også springer ut av individets

kamp med seg selv, blir dermed operas egentlige tema. Sørgmodig strukket gjennom verkets tre akter, ender det tragisk idet Katja kaster seg i Volga, og den forskrudde svigermoren, nesten latterlig kynisk, kan triumfere.

Moderne spenninger

Det mest interessante med Janáček opera er kanskje hvordan den står i en sentraleuropeisk operatradisjon, samtidig som den, nokså subtilt, utfordrer og bryter med denne. Her kan det – uavhengig av den aktuelle oppsetningen – tidvis være vanskelig å skille mellom eventuelle svakheter ved verket, og trekk som snarere belyser tradisjonen på en uvant måte. I tillegg kommer Janáček moderne elementer. Det mest nærliggende er hvordan den psykologiske smerten på individnivå, bringes til overflaten og utgjør verkets kjerne. Men også trekk ved musikken peker i moderne retning, selv om den, i alle fall på et harmonisk plan, står relativt fjernt fra det sentraleuropeiske tonalitetsbruddet, som fant sted omtrent på samme tid; *Katja Kabanova* hadde urpremiere i 1921.

Når *Katja Kabanova* åpenbart er vellykket som opera, har det å gjøre med hvordan Janáček balanserer mellom underliggende tema og ytre handlingsforløp. Gitt Katjas smerte som verkets kjerne, blir det tydelig hvordan de ytre hendelsene, om enn avgjørende som dramaturgisk motor, likevel får underordnet betydning i forståelsen av verket som helhet. Operaen handler eksempelvis ikke om Katja og Boris' møte, eller om den forlatte Tichon, snarere om Katjas smerte, noe møtet mellom Katja og Boris bare er ett av flere uttrykk for.

Dette er tradisjonell operatisk tenkemåte som på den ene side tydelig preger Janáček verk. På den annen side kan man tidvis få en følelse av at avstanden mellom tematisk kjerne og ytre handling blir for stor, og librettoen er et konkret element her. Uten å være direkte problematisk, rommer den likevel bare unntaksvis språklige bilder som formidler mellom de to sjiktene. Unntaket er scenen hvor Katja drømmer om å kun-

ne fly som fuglen, et bilde som blir sentralt og understreket i scenografien. Verre er det kanskje med de konkrete hendelsene, som kan virke merkelig sjablongaktige. Scenen med stormen, som man ser for seg som et gjennombrudd, blir merkelig tam, unnagjort som den er på snaue ti minutter. Dette kan oppleves som en svakhet; de ulike sjiktene, tema og handling, blir ikke i tilstrekkelig grad smeltet sammen – språklig og dramaturgisk.

Janáceks subtilitet

Samtidig er det mange faktorer som nyanser denne fornemmelsen. For det første er Janáček kjent for sin språknære komposisjonsform, frasene ligger nært opp til den tsjekkiske språkmelodien, noe som igjen gir uttrykket et lett teatralisk preg. For det andre er forventningen om en dramaturgisk utvikling mot et forløsende høydepunkt en innarbeidet formel. Mot dette står Janáceks hovedperson og hennes livssmerter brettet ut som en konstant, ufravikelig betingelse, og dette underliggende temaet, nærmest som en slags dramaturgisk flate, er kanskje snarere egnet til å understreke de ytre hendelsene – og da nettopp som ytre. For det tredje understøttes den mer meditative dramaturgiske strategien i Janáceks musikk, som balanserer mesterlig mellom på den ene siden komprimerte motivceller, intenst stemningsmettede akkorder og klanger, og på den andre en interessant evne til dynamisk strekk og utvikling. Slik betraktet kommuniserer Janáček impoerende presist med den operatiske tradisjonen; musikken overfører det underliggende temaet, Katjas livssmerter, i en fortettet kammerspill-aktig atmosfære, men uten å havne i det statisk tablåaktige.

Kort sagt er det kanskje mulig å snakke om et slags dramaturgisk perspektiv, der de ytre hendelsene utgjør forgrunnen, mens hovedpersonens kvaler, og kanskje også en typisk moderne, individbasert livssmerter, danner bakgrunnen – en bakgrunn som like fullt blir tematisk essensiell. Det skulle i tilfelle passe godt med oppsetningens vi-



Kari Posma i *Katja Kabanova* av Leoš Janáček. Regi: Willy Decker. Den norske Opera og Ballett 2015. Foto: Erik Berg

sultet betagende scenografi, der scenen har form av interiøret i et nedslitt treskur. I Katjas intense seanser alene, åpnes tak og vegger mot en bakenforliggende, fri og etterlengtet sfære, hvor fuglene flyr mot en åpnere horisont. Smakfulle lysvirkninger antyder ensomheten og lengselen i disse scenene, som blir forestillingens mest gripende.

Fortettet forløp

Om perspektivet – de ulike lagene og blikkets lengsel – slik er overbevisende antydnet i det visuelle, kunne man kanskje innvende at tilsvarende nyanser ikke i like stor grad gjenfinnes i personregien. Alle sangerne gjør imidlertid en ypperlig jobb, med Kari Postma som en lengtende, for ikke å si flyvende skikkelse i spissen som Katja. Utstrålingen, i spennet mellom tragisk fortvilelse og sår melankoli, er naturlig og passer figuren perfekt. Stemmen er uttrykksfull og levende, skjør, men samtidig med en sterk, bærende personlighet. Hege Høisæter som den snerpete Kabanicha er tilsvarende god, spiss i uttrykket og med god stemmekontroll, selv om personen her fremstår som mer av en type enn egentlig psykologisk nyansert. Til tross for overbevisende vokalinnsett,

blir Alexey Kosarev som den ulykkelige Boris derimot vagere som scenepersonlighet, mens Tone Kummerold som Varvara er solid og overbevisende, både stemmemessig og i rollen. Magne Fremmerlid er stødig som den lunefulle Dikoj, og Nils Harald Sødal og Thorbjørn Gulbrandsøy gjør gode vokale prestasjoner som henholdsvis Tichon og Kudrjaš.

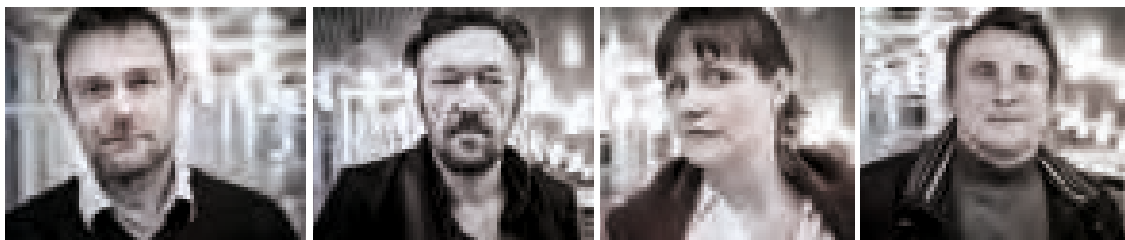
De sistnevnte blir imidlertid i overkant ivrige for min smak, særlig gitt deres dels tafatte (Tichon), dels mer betraktende (Kudrjaš) karakterer. Samtidig skal det sies at regissør Willy Deckers mulighet til virkelig nyansert persontegning fremstår temmelig begrenset, ikke minst gitt det høye tempoet i handlingen fra Janáceks side. Scenene er korte og fort overstått, noe som sikkert lett kunne resultert i et heseblesende uttrykk. Dette har Decker ungått med god margin og tvert imot skapt en forestilling som kombinerer det tematiske sjiktets melankolsk-tragiske drag med Janáceks karakteristiske musikalske fortetning. Orkesteret låt overbevisende fra første tone, med imponerende intensitet, uten å overdøve sangerne. Dirigenten Tomáš Hanus har gjort en glimrende jobb.

DRAMATIKERFORBUNDET

gratulerer

David Greig, Lukas Bärfuss, Maria Tryti Vennerød og Oleg Bogaev med

FOTO: YVA CATODOTTER FYLLINGSNES



**ANDRE VERDSKRIGEN - NATT
I VERDA**

GUTEN

Og her er alle glasa dine, og skålene, og glasa med augeeple
Kvifor har du auge på glas?

DOKTOREN

Eg forskar på kvifor nokre menneske har eitt blått auge og eitt brunt

GUTEN

Å ja

DOKTOREN

Og på kvifor nokre menneske har kvite sjeler og andre svarte

GUTEN

Lever dei framleis, dei som hadde dei auga?

DOKTOREN

Nei

/

GUTEN

Har du vondt i magen?

DOKTOREN

Eg forskar på kvifor slike menneske finst

GUTEN

Kva menneske

Zachary Oberzan som Elvis-imitator, *The Great Pretender*. Gjestespill på Black Box teater/ Avantgarden 2016. Foto: Manu Bloemen



My need is such I pretend too much

The Great Pretender er en mørk og kompleks forestilling, som gjennom lag på lag av ideer og populærkulturelle referanser, sier noe sant om hva det er å være menneske.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

The Great Pretender

Av og med: Zachary Oberzan. Inspirert av *Close Up* av Abbas Kiarostami og Hussein Sabzian. Dramaturg/producent/manager: Nicole Schuchardt. Lys/lyd/video: David Lang. Scenekonsulent: Eike Böttcher. Kostymer: Dorothea Andrae/schneidermeister. Bakgrunnsvokalist: Maya Mertens og Diede Blok. Co-produksjon: deSingel Internationale Kunstcampus, HAU Hebbel am Ufer Berlin, Beursschouwburg Brussels, Vooruit Gent, Black Box Teater Oslo, Gessnerallee Zürich, Teaterhuset Avant Garden Trondheim og brut Wien. Black Box Teater, Store scene

Elvis Presley har vært gjenstand for imitasjoner siden før han døde. Fordi Elvis var en av de aller første ordentlig store popstjernene med et liv som i tillegg til stor suksess inneholdt mye tragedie er han blitt gjenstand for en evig dyrking og fascinasjon. Den amerikanske teaterkunstneren Zachary Oberzan tar utgangspunkt i denne persondyrkende imitasjonskulturen, for å stille noen dypt personlige, men også allmennmenneskelige spørsmål om hva det er å ønske å være noen andre enn den man er.

The Great Pretender

Forestillingen handler om personen, kunstneren, skuespilleren, karakteren og idéen Zachary Oberzan. Utgangspunktet for forestillingens handling er at en teatertekniker ved deSingel i Antwerpen møter en mann på bussen som utgir seg for å være Zachary Oberzan, og inviterer ham til teatret. Publikum får se denne hendelsen som film, og vi ser at mannen på bussen er den faktiske Zachary Oberzan som utgir seg for å være Zachary Oberzan. I fiksjonen er Zachary Oberzan en berømt filmkunstner, og mannen på bussen (som blir spilt av Oberzan), Aaron Aaronovich, er en arbeidsledig fan som ligner på idolet. Navnet Aaron Aaronovich er et spill på Elvis Presleys mellomnavn Aaron, som igjen spiller videre på idoldyrking og imitasjon. Jeg tenker også at det er mulig å lese navnet Aaronovich som patronym, et mellomnavn utledet av fars fornavn som brukes i slaviske land. Patronymet blir da alltid etterfulgt av et slektsnavn. Lest på den måten føles ikke navnet Aaron Aaronovich som et fullt navn, og han er heller ikke en hel person, han er en idé, en del eller en versjon av en annen mann eller en psykoanalytisk kategori. Når Aaronovich og både «den ideelle» og den faktiske Oberzan smelter sammen, blir de alle sammen versjoner av den samme mannen, og denne kompleksiteten presenteres på en svært interessant måte.

Forestillingen veksler mellom filmvisninger, som presenterer rammefortellingen fra Antwerpen, der Oberzan/Aaronovich utgir seg for å være Oberzan, blir avslørt, arrestert og stilt for retten, og sceneopptredener der Oberzan spiller seg selv som Elvis-imitator. Fiksjonslagene er mange og dype. Det er ingen kjerne ved fortellingen, men lagvis av referanser til andre referanser. Det hele er til å bli svimmel av, men mest av alt er det analytisk fascinerende. Forestillingen begynner med et kort klipp fra Oberzans film *Flooding with Love for the Kid*, som var hans versjon av *Rambo: First Blood*, innspilt på hans lille ettromsleilighet i New York med han selv i alle roller. Det er en referanse til Zachary Oberzan som kunstner, men fungerer også til å bygge oppunder den fiktive ideen om Oberzan som berømt filmskaper. Når Oberzan i forestillingen spiller den ideelle Oberzan snakker han med en bred sørstatsaksent som Elvis, selv om det er klart at det faktiske Oberzan er fra Maine. I forestillingen er det heller imitatoren Aaronovich som er fra Maine. Alt smelter sammen,

kompliseres og fordypes. På samme måte som det ikke finnes en kjerne i fortellingen finnes det heller ingen kjerne i karakterenes identiteter, men identitet og selvbevissthet fremstilles som noe flytende og ufangelig.

Teater og film

The Great Pretender er et interessant teaterprosjekt. Jeg skal innrømme at jeg opplevde noen av filmsekvensene som transportetapper, men det er noe med de teatraliske kvalitene i prosjektet som, til tross for at veldig mye av uttrykket består av film, gir en utvidet forståelse av teater som uttrykk. Zachary Oberzan er en interessant skuespiller, og det er en av grunnene til at jeg i filmsekvensene savner å se ham på scenen. Han behersker et teatralt eksplisitt spill som allikevel ikke er overdrevent eller spesielt karikert, men som blottlegger de teatraliske mekanismene som er til stede i ethvert skuespilleruttrykk. Dette passer også veldig godt inn i en forestilling som så tydelig og gjennomtenkt tar i bruk så mange fiksjonslag og karakterskildringer.

Som enda et lag i forestillingen blir det etter hvert klart at Oberzan har tatt utgangspunkt i den iranske filmskaperen Abbas Kiarostamis film *Close Up* som har en lignende tematikk, og i filmen får vi vite at Kiarostami vil filme Aaronovich/Oberzans sak, og at det er denne filmen vi får se. Selve filmen blir da enda et fiksjonslag lagt oppå sitt eget utgangspunkt. Den beste scenen i filmen er Aaronovich/Oberzan sin forsvarstale i rettsalen. Med referanse til Kiarostanis tittel *Close Up* filmes Oberzan nært, og han får anledning til å briljere i mimikk. Jeg tror det at han lar seg selv vise frem skuespillerarbeidet her gjør at jeg liker denne scenen godt. Jeg tror også at det bidrar til å skape et teatralt hele, som viser hvorfor dette prosjektet hører hjemme på en scene og i en teaterkontekst. Så selv om jeg innimellom syntes at filmsekvensene ble lange, så er det som om det er det som utfordrer meg og at han utfordrer og utdyper teatermediet på en måte som overvinner motstanden i meg underveis.

Hva det er å være menneske

Gjennom alle fiksjonslagene blottlegger også Zachary Oberzan seg selv. Dette har han også gjort i tidligere arbeid som i *Your brother, remember*, som blant annet handler om brorens narkotikamisbruk og *Tell*

me love is real som tar utgangspunkt i hans egne overdose på det beroligende middelet Xanax. Kompliserte problemer knyttet til identitet og psykisk sykdom ligger gjennomgående til grunn for arbeidet. Mot slutten av *The Great Pretender* blir Aaron Aaronovich sluppet ut av fengsel, og møter den ideelle Oberzan. Han spør Aaronovich/Oberzan om hvem han helst vil være, og leg-

ger til noe i retning av: «Even I am tired of being Oberzan.» Moralen er på en måte at alle ønsker at de var noen andre innimellom. Selv om forestillingen presenterer sin egen konklusjon på en sympatisk og forståelig måte, er det interessante med forestillingen at det tross alt ikke er så enkelt. Det å være menneske, å ønske, drømme og begjære er dypt komplekst.

Bikt og terapi

I en jämförelse mellan 1996 års filmversion och Nationaltheatrets/ Riksteatrets scenversion finner Enel Melberg en del förenklingar på gott och ont i den senare.

AV ENEL MELBERG

Fortrolige samtaler

Forfatter: Ingmar Bergman. Bearbeidelse og regi: Liv Ullmann. Scenografi og kostyme: Milja Salovaara/Ingrid Nylander. Lyddesign: Nils Wingerei. Lysdesign: Nick Schlieper. Nationaltheatret/ Riksteatret. Nationaltheatret 29. januar 2016

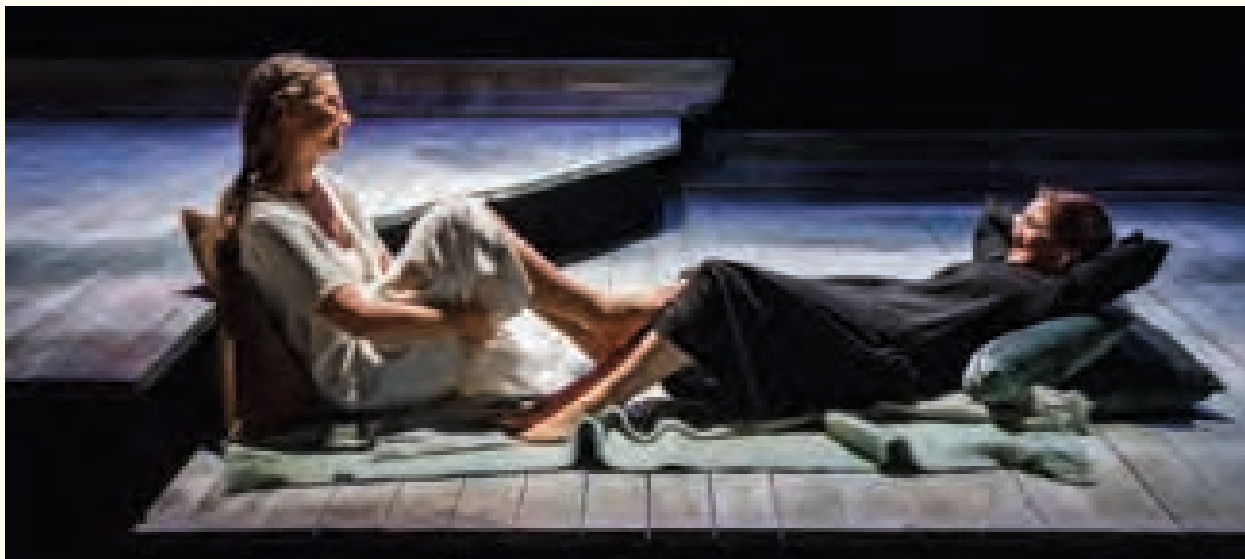
Som av en händelse råkar jag i *London Review of Books* läsa en recension av en bok; ett samtal mellan nobelpristagaren J.M. Coetzee och psykoterapeuten Arabella Kurtz, där han liknar terapi vid katolsk bikt, och säger att bikten är teatralisk och «self-serving», att folk bara vill prata för att bli avslöjade och lättade. Terapeuten menar dock att folk kommer till terapin för att ta sig ur en ond cirkel.

En replik i Ingmar Bergmans *Enskilda samtal* lyder: «De flesta människor tror att Luther avskaffade bikten. Det gjorde han nu inte. Han förordade vad han kallade 'det enskilda samtalet'. Men han var ingen vidare människokännare, den förträfflige reformatorn. Det blir svårt med dagsljus och ansikte mot ansikte.» På svenska heter pjäsen *Enskilda samtal*, den gick i svensk TV 1996, och regisserades också då av Liv Ullmann. I programhäftet till

den norska uppsättningen diskuterar psykiatern Finn Skårderud tolkningen av «enskilda» med Liv Ullmann, han har funnit de norska orden *privat, individuell, personlig, urørt, egen, sær, isolert, utenfor, ensom, fortrolig*. Jag tror att när den norska versionen har landat på «fortrolig» så säger det också något om tolkningen av pjäsen. Det är inte längre fråga om Bikt och Gud och den eviga Sanningen som hos Bergman, som alltid brottades med Mor och Far och Gud, även om han gjorde det i relationstermer mellan kärlekspartner. Här finns alla tre med, eftersom pjäsen bygger på hans föräldrars äktenskap. I det svenska ordet «enskilda» lägger jag åtminstone in det «privata», det som kan ske hos en präst och som förutsätter tystnadsplikt.

Samtalsterapi och relationsdrama

I den här versionen råder den moderna samtalsterapien och det blir ett relationsdrama snarare än ett drama om existentiella och metafysiske spørsmål. Spillet blir også mer salongsfärdigt än vid TV-versionen, vilket forstås har med mediet att göra. Där TV-kameran kan dröja vid en närbild, ackompanjerad av musik (som ju alltid är betydelsefull hos Bergman) får scenversionen visa fram känslor på annat sätt, och replikskiftena blir mer slappstaktat rappa, vilket kan ge ofrivilligt (?) komiska effekter, som när Bjørn Skagestads präst i första scenen, då Marte Engebretsens Anna börjar berätta att hon varit otrogen, säger att han «må gå nå». Skälet, att han har en gudstjänst att bevista, kommer i skymundan, och folk i publiken fnissar, vilket säkert också har med förväntningar att göra, man vet ännu inte vad för slags drama det är. Men även på slutet, när prästen Jacob är döende och tar emot Anna en sista gång, för att höra «hur det gick», och ifall han har hennes olyckliga



Marte Engebretsen (Anna) og Anneke von der Lippe (Märta) i *Fortrolige samtaler*. Regi: Liv Ullmann. Riksteatret/ Nationaltheatret 2016. Foto: Erik Berg

liv på sitt samvete, kommer hans replik «jager blitt morfinist» lite för uppsluppet jämfört med Max von Sydows tunga allvar i filmversionen. Men det hör nog till nedtoningen av det allvarstygda, man kanske kan säga nedtagningen av Bergmans patos i den här uppsättningen. Däremot är Skagestad flott i monologen om Undret, när han inlevelsefullt berättar att det kristna undret egentligen handlar om hur den försagde Petrus blir vältalig och inom kort tid får en så stor del av västvärlden omvänd till kristendomen.

Renskalad scenografi och återberättande

Där TV-filmen följer Bergmans scenografianvisningar, med ljusa skärgårdskök eller «beslövade» stadsmöbler och lampor när det ska talas sanning, har Milja Salovaara satsat på en renskalad scen; en stor tavla i fonden som visar blågrå moln, och flyttbara enkla grå möbler. Personerna i teaterversionen är också mindre nyansrika än i filmen. Även om både Marte Engebretsen som Anna och Mattis Herman Nyquist som Henrik gör vad de kan för att visa upp samlivsbrottets olika sidor, får de inte ta ut svängarna som Pernilla August och Samuel Fröler i filmversionen, kanske får Nyquist alltför länge hålla masken, hans sammanbrott och våldsamheter återberättas bara, även om han själv får komma till tals i en senare monolog.

Kronologin i manus och den bok som Bergman skrev i anslutning till pjäsen kan vara lite svår att följa, i filmen kan man

göra tillbakablickar med kamerans hjälp, här får man föra in en Berättare, som i Kari Simonsens gestalt ska hålla ordning på sakerna, ibland lite för övertydligt, som när hon inför den sista bikten till Jacob säger: «Nå lyver Anna!» Berättaren ska inte bara hålla ordning på kronologin, hon får också ge mer bakgrund genom att läsa upp ur både Bergmans mors dagbok, hans egen och den bok han skrev. Denna lösning är både klargörande och förenklande.

Samtalen börjar med Bikten i juli 1925, då Anna biktat sig för sin konfirmationspräst Jacob och han säger att hon måste berätta om sin otrohet för maken Henrik. «Sanningen är den enda möjligheten», dundrar han likt en Gregers Werle. Anna har hoppats på att Jacob kunde ge henne «ett gott råd, en lösning. Eller syndernas förlåtelse». En terapeutisk lösning eller absolution.

Mellomtittel Sanningar och lögn

I scenen med Annas bikt inför Henrik går Anna till slut en aning för långt när han i sin svartsjuka kräver detaljer: Ja, det var bättre med Tomas, ja, det var många gånger, ja de var nakna! Även om det visar sig att de bara har varit nakna en gång, vid den enda natt de fick tillsammans. Annars har de träffats på hans studentrum. Kärleksnatten omramas av dialoger mellan Anna och hennes väninna Märta, spelad av en mästerligt uttrycksfull och förstående Anneke von der Lippe, som lånar ut sin lägenhet till dem, i stället för som i filmen, där Märta har tillgång till sin Tantes

överlastade hus i Molde: «Detta mausoleum, till brädden fyllt av statsrådsinnans böner, besvikelser, tårar, förtäckta liderligheter och vredesutbrott», som det står i boken. Här blir det inte som de trott, Tomas, brydd och ångerfull i Hermann Sabados gestalt, är inte beredd att ge sig hän åt Annas himlastormande kärlek och åker hem i förtid.

I samtalet mellan Anna och hennes mor Karin, spelad av Liv Bernhoft Osa, visar sig modern kall och okänslig och hjälper inte Anna, som har levt i ett äktenskapshelvete med Henrik sedan bikten. Modern får dock visa en annan sida när hon ensam uttrycker sina egna tvivel i en gripande monolog: «Jag skulle ha tagit henne i famnen ... Hennes sår är ju mina sår...» Anna har fått spela *maskerad* sedan hon berättade sanningen och fortsatt att träffa Tomas, medan Henrik har varit våldsam och deprimerad, har förföljt och spionerat tills han fick ett sammanbrott, han har varit på sjukhus och nu vill hon få honom tvångsinlagd som i Strindbergs Fadren.

Tio år senare kommer Anna till den döende Jacob och med en vit lögn säger hon att allt gick bra efter att hon talat om sanningen för Henrik.

Denna scenversion är anpassad till att dra TV-publiken från stugorna till teatern ute i landet, och dess moderna samlivsdrama och samtalsterapeutiska stil passar nog bättre till det än TV-filmens stora frågor om Sanning och Gud. Personligen föredrar jag nog ändå det dramatiska allvaret.



Helga Guren (Nora) og Anders Dale (Helmer) i *Et dukkehjem*.
Regi: Audny Chris Holsen. Rogaland Teater 2016. Foto: Stig Håvard Dirdal

Nora i privatsfæren

(Stavanger): I Audny Chris Holsens regi er *Et dukkehjem* et drama fra privatsfæren, fortellingen om et samlivsbrudd av i dag. Selv om det etterlater spørsmål og en hel del ambivalens, fungerer det godt.

AV FRODE HELLAND

Et dukkehjem

Regi: Audny Chris Holsen. Scenografi og kostymedesign: Åse Hegrenes. Koreograf: Sigrid Edvardsson. Rogaland Teater, hovedscenen, 3. januar

Den estetiske opplevelsen begynner alt i foajeen når man i Rogaland Teaters staselige lokaler får det knallrøde ("true red") programmet, med omslag av førsteklases velur-papir («Gmund Kaschmir Cloth») i hendene, hvor stykkets

tittel er varmpreget i gullfolie. En liten estetisk nytelse, både visuelt og taktilt, kan programmet bli et mikro-forspill til det som skal komme, også ved at disse fargene går igjen i forestillingen. Scenen er i sannhet rød; vegg-til-vegg tepper, møbler i sirkulære former – noen i form av høye puffer, andre som sofaer eller senger, alt rødt. Det røde går også igjen i de halv-gjennomsiktige forhengene eller gardinene som danner bakvegg på scenen, men som også danner et rom, eller en egen sone mellom de to røde forhengene i bakgrunnen hvor et illustrerende bakgrunnsspill (dans, pantomime) kan foregå under forestillingen. Gullfargen går igjen i Nora-figurens kostymer, først i blusen og dernest i ballkjolen hun har til tarantellaen. Farger med greie og mangfoldige symbolske betydninger innenfor vår kultur med andre ord. Åse Hegrenes' scenografi bidrar til helhetsopplevelsen og meningsproduksjonen, også i sluttscenen når forhengene med oppheng faller i gulvet med et brak som erstatter «drønnet af en port, som slæes ilås» hos Ibsen.

Helmers iPad

Scenografien fungerer altså godt på flere nivåer, men den er ikke alltid like funksjonell – når de høye «puffene» i skumgummi er ustabile og vanskelige å sitte på for skuespillerne gir det noen ganger en komisk effekt som

virker tilsiktet og velberegnet, men andre steder utilsiktet og litt forstyrrende. Det samme gjelder det røde forhenget i bakkant som Krogstad (Anders Dale) vikler seg komisk (og tilsiktet) inn i når han er på vei ut etter å funnet fram til Kristine Linde (Marianne Holter) igjen mot slutten av stykket. Derimot fungerer det ikke like godt når også Nora må fomme og lete litt for å finne åpningen når hun skal forlate scenen noe senere.

Kostymene er moteriktige klær av i dag, og gir forestillingen en treffende klassemessig plassering. Moderniseringen av stykket er også gjennomført ved en fin oppdatering av enkelte elementer i intrigen som angår utenlandsreisen og Helmers sykdom. Og ikke minst er brevene og brevkassen erstattet av en iPad som Helmer hele tiden går rundt og stirrer inn i. At Krogstads oppsigelse og brev til Helmer er erstattet av eposter gir god mening og flyt til oppsetningen – selv om det også gir opphav til spørsmålet om alle de andre plattformene som denne Helmer kunne lese eposter på, etter at Nora omsider får ham til å legge iPaden til side. Anders Dales Helmer-figur tilføres også en vesentlig dose narissisme gjennom bruken av denne lille skjermen. Den fungerer nemlig ikke bare som noe som han fortaper seg i fordi han har viktige ting fore, men også som et speil han stirrer uavlatelig på. Slik får Helmer trekk fra Narcissus, trekk som samtidig virker tidstypske; han er «opptatt» med «viktige» ting, ser inn i skjermen, vendt bort fra sin kone så å si hele tiden, også i privatlivets sfære, på tomannshånd med henne. Dette er gjort eksplisitt gjennom noen nye replikker, for eksempel når Nora spør usikkert om han er opptatt og han svarer «Mmmja ... men vil du distrahere?» Selvom opptatt og selvforelsket med sitt moteriktige og veltrimmede skjegg er dette en Helmer vi kan kjenne igjen, hva enten han er iført dress, slips og iPad eller joggeutstyr, på vei ut til den treningsturen hans sikkert veltrimmede kropp må ha.

Dominerer scenen

Det er imidlertid Nora som er hovedperson, og uten en sterk skuespiller i denne rollen, kan stykket vanskelig lykkes på scenen. Denne oppsetningen er i denne forstand svært vellykket – Helga Guren dominerer scenen med sitt nærvær, og hennes register som skuespiller er så stort at motsetningsfulle

øyeblikk og rike nyanser i følelsesuttrykk bringes uanstrengt fram for oss. Holsens regi dyrker fram et drama om et ekteskap preget av følelsesmessig asymmetri, og dermed blir det desto viktigere at publikum kan både forstå og identifisere seg med Noras emosjonelle svingninger. Slik er det både en nødvendig og imponerende prestasjon som leveres av Guren. På scenen kan det ikke være tilfeldigheter eller «støy» i kommunikasjonsteoretisk forstand, og det bidrar slik til denne oppsetningen at Guren også er fysisk dominerende. Hun er høyere enn mennene på scenen, og slik blir det enda mer påfallende hvordan hun har falt inn i en rolle hvor hun svært ofte gjør seg selv mindre enn hun er, både i overført og bokstavelig forstand. Forførerisk er hun overfor sin mann med småpikestemme og smygende bevegelser, og det fysiske spillet viser hvordan han er ute av stand til å møte henne som voksen kvinne. Om hun skal lykkes i å «distrahere» og tenne ham, er det som liten og underlegen. Slik bringes noen av de mørkere sidene ved seksualiteten i stykket fram, men til forskjell fra «referanse-versjoner» av stykket av så forskjellige regissører som Thomas Ostermeier og Lee Breuer, så blir dette aspektet aldri til noe virkelig ubehagelig i Holsens regi.

Poenget i Rogaland Teaters *Et Dukkehjem* er å se Ibsens skuespill som et drama om samliv og samlivsbrudd i dag. Og det lykkes langt vei, ikke minst takket være skuespillerprestasjonene – framfor alt hos Guren og Dale, som også har mest å spille på. Slående er i så måte Gurens framstilling av en kvinne som helt eksplisitt ser seg selv som likestilt – som sier at det er «latterlig» og «sprøyt» å tro at menn klarer ting bedre enn kvinner – men som allikevel uavlatelig og med bravur «spiller» de rollene som samfunnet tilbyr henne som kvinne, dvs. som «underlegen», «forvirret», «svak», «forførerisk», «sexy» og så videre. Ut fra en fortolkning som denne er det nok bortimot uunngåelig at også ekteparet Helmers tre barn blir framtrædende på scenen. Gjennom barnas rolle oppstår også en ny form for tvetydighet i sluttscenen, hvor Thorvald Helmer blir sittende igjen sammen med de tre barna etter at Nora har gått. Barna er luft for ham før dette øyeblikket, og i det han – for første gang i løpet av oppsetningen – ser direkte på ungene sine, slutter stykket.



Eve Ponsonby (Asta) og Billy Marlow (Eyolf) i *Little Eyolf*. Regi: Richard Eyre. Almeida Theatre 2015. Foto: Hugo Glendinning

Kompakt men uforløst Ibsen

(London): *Little Eyolf* på The Almeida Theatre mangler energien for virkelig å løfte Ibsens tekst.

AV LARS HARALD MAAGERØ

Little Eyolf

Av Henrik Ibsen. Bearbeidelse og regi: Richard Eyre. Design: Tim Hatley. The Almeida Theatre, London, 19. november 2015

Little *Eyolf* på The Almeida Theatre i Richard Eyres regi er i utgangspunktet en velfungerende oppsetning med vakker scenografi og god flyt.

Allikevel er det som om noe mangler, og særlig mot slutten dabber skuespillernes energi av betraktelig. Dermed makter de ikke å formidle de viktige situasjonene og valgene karakterene står overfor, og det blir noe uforløst over hele forestillingen.

Tim Hatleys scenografi er tydelig inspirert av norske vestlandslandskap. I bakgrunnen vises høye fjell med gnistrende soloppganger og vakre stjernehimler som videoprojeksjoner. Selve scenen er familien Allmers' terrasse bygd i hvite planker og utstyrt med lyse hagemøbler. Her beveger karakterene seg omkring i lyse og sommerlige kostymer, noe som står i sterk kontrast til alvoret som slår inn over familien når Eyolf drukner. Mellom terrassen og fjellene er scenen dekket av vann. Dette er en svært god idé som skaper en vakker effekt når sola og stjernene reflekteres i vannet. Samtidig finner jeg det underlig at ideen ikke utnyttes i større

grad. En skulle tro at i et stykke som *Lille Eyolf* der en drukningsulykke spiller en så sentral rolle, ville det være mulig å skape svært interessante scenebilder ved bruk av vann, men verken *Eyolf*, den famøse flytende krykken eller noe annet er i kontakt med vannet på noe tidspunkt i forestillingen. Det kan selvfølgelig hende at vannet er inkludert først og fremst som stemningsskapende element, men slik jeg ser det, er dette uansett et utnyttet potensiale.

God flyt

Richard Eyre har både bearbeidet Ibsens tekst og stått for regien. Han har beholdt Ibsens struktur med tre akter, men allikevel varer stykket kun én time og tjue minutter uten pause. Dette gjør historien kompakt og lettfattelig. Replikkene flyter godt mellom skuespillerne, og det er få tekstlige dødpunkter, i hvert fall i første del av forestillingen. Også regimessig har Eyre gjort en god jobb med å formidle historien på en så tydelig og enkel måte som mulig. Stort sett lar Eyre teksten og skuespillerne tale for seg selv, men i enkelte velfungerende øyeblikk benytter han mer ekspressjonistiske grep. Særlig avslutningen av første akt er kraftfull. Her projiseres *Eyolfs* ansikt i bakgrunnen, mens Rita står som fastfrosset i et uhyggelig stille skrik foran på scenen. Øyeblikket uttrykker på en sterk måte kontrasten mellom Ritas redsel for hvordan *Eyolf* kan forstyrre hennes forhold til Alfred, og sorgen hun som mor føler over å ha mistet barnet sitt.

Det som i første rekke er problematisk i denne forestillingen er at skuespillernes prestasjoner varierer ganske mye i kvalitet. Kanskje ikke overraskende er det Rita, i Lydia Leonards tolkning, som er den mest spennende av rollene. Hun er kraftfull og nådeløs når hun legger alle sine følelser på bordet for å vinne tilbake Alfreds kjærlighet. Særlig i første del av forestillingen avgir Leonard mange av Ritas relativt grusomme replikker slik at det går gisp gjennom salen. Det mest slående eksemplet er når hun på direkte spørsmål fra Alfred hevder at hun ønsker *Eyolf* aldri var blitt født. Senere makter Leonard også å gi et svært troverdig bilde av Ritas sorg over *Eyolfs* død, og dermed skaper hun den

klart mest komplekse karakteren i forestillingen.

Svake biroller

Mot denne sterke prestasjonen blir *Joylon Coys* Alfred og *Eve Ponsonbys* Asta blekere og mindre tydelige. *Coy* åpner forestillingen bra og er frisk og troverdig når han beskriver sin nyoppdagede kjærlighet for *Eyolf*. Men på samme måte som Alfred nærmest blir lammet av sorg over *Eyolfs* død og av uforløst kjærlighet til Asta, mister også *Coy* mye av den energien han viser innledningsvis. Dermed blir det også vanskeligere for publikum å forstå de dilemmaene karakteren gjennomlever. Mye av det samme kan sies om *Ponsonby* som Asta. I sin første scene er hun en lys og glad motsetning til Leonards bitre Rita, men ettersom alvoret rammer mer og mer, får også *Ponsonby* problemer med kompleksiteten i rollen. I litt for stor grad blir hennes Asta en endimensjonal offerrolle med utydelig kroppsspråk og monoton replikkføring.

I kvalitet er *Little Eyolf* på The Almeida derfor nokså varierende. I sine beste stunder er forestillingen både kraftfull og gripende. Dette gjelder hovedsakelig den første av de tre aktene. Skuespillerne viser stor energi og intensitet, og trekant-dramaet der den lystige Asta og den bitre Rita trekker den mer tafatte Alfred i hver sin retning, er spennende. Uheldigvis er det som nevnt bare én av skuespillerne som makter å holde denne intensiteten gjennom hele forestillingen. Dermed slutter etter hvert karakterenes skjebner å være viktige for publikum. Vi hører og ser hvordan Asta slites mellom hemmelig kjærlighet til Alfred og frieriet til Borgheim, men skuespilleren klarer ikke å gjøre valget viktig nok for oss. Tilsvarende blir det heller aldri ordentlig gripende når Rita og Alfred finner tilbake til hverandre og bestemmer seg for å slå seg gjennom sorgen ved å hjelpe byens fattige barn. Denne beslutningen fungerer her verken som forhåpningsfull forsoning eller som et desperat forsøk på å skape mening, men framstår bare lite troverdig. Til tross for Eyres økonomiske bearbeidelse av Ibsens tekst blir det mot slutten av forestillingen for mange ord og for lite intensitet.

Publikum i salen, publikum på scenen

(Berlin): *Western Society*
– pop-kulturell studie av en familiefest.

AV KNUST OVE ARNTZEN

Western Society

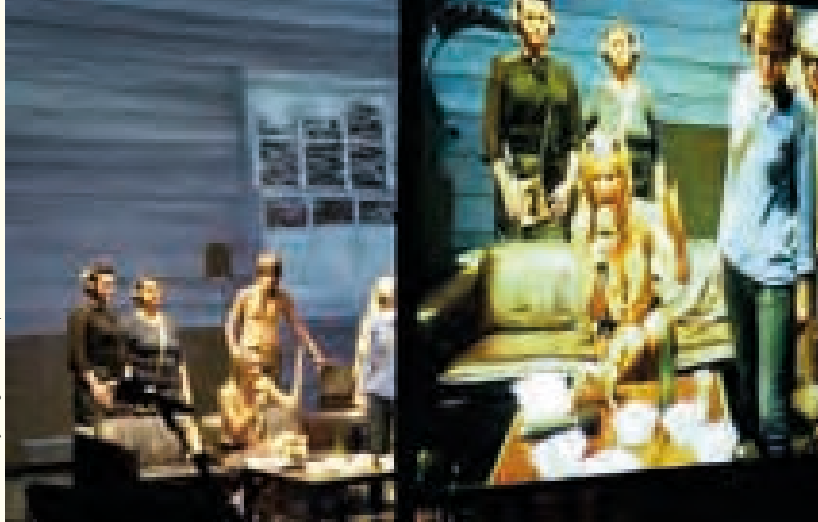
Konsept og regi: Gob Squad, Video: Miles Chalcraft, Kathrin Krottenthaler. Dramaturgi: Christina Runge. Med Johanna Freiburg, Sean Patten, Damian Rebgetz, Tatiana Saphir, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Smion Wil. Hebbel am Ufer (HAU 2), 8. januar 2016

Teatret omgås med virkeligheten på stadig nye måter, både i forhold til sted, kontekst og handling. Også det personlige er et stadig mer sentralt tema i dagens kunst- og teaterutvikling. Det personlige bidrar mer og mer til at kunstnerrollen blir omdefinert, slik at et nytt engasjement oppstår. Kunstnerne er selv blitt tilrettelegger for en opplevelse som publikum skal ta del i. En av de gruppene som har arbeidet med dette gjennom mange år er Gob Squad, opprinnelig fra Nottingham i Nord-England, hvor den ble startet i 1994. Etter hvert har gruppen bodd mange år i Berlin, og har med både engelske og tyske medlemmer, hvorav noen har bakgrunn fra Institut für angewandte Theaterwissenschaft i Giessen.

Et tilbakeblikk på Gob Squad

Jeg har nettopp sett *Western Society* på Hebbel am Ufer i Berlin, og når jeg sammenligner den med tidligere forestillinger jeg har sett av dette britisk-tyske kompaniet, får jeg en følelse av hvordan en teatergruppe kan utvikle seg i sprang på 10 år av gangen; og da kan det være på sin plass med et lite tilbakeblikk. På midten av 1990-tallet laget de en forestilling om å påkalle de utenomjordiske, i et rituale i et sirkulært arrangement utenfor Schauspielhaus i Frankfurt am Main. Da satt publikum i biler og ble kjørt rundt og rundt.

Den forestillingen de laget for Hannover



Expo i 1999, *What are you looking at*, var basert på at publikum var voyeurer som kunne se inn i en boks som gruppen ikke kunne se ut fra. Her hadde de et «engelsk» party i virkelig tid. Publikum kunne komme og gå. I 2006 viste Gob Squad *Me, the monster* på Prater i Berlin. Da hadde gruppen eksistert i 10 år. Her var det publikum selv som fikk rollen som monster i en ambient teatral setting. Det handlet om autensitet, og hadde med personlig nærhet og opplevelse å gjøre, slik jeg skrev om det i min omtale av *Me, the monster*.

Min kommentar den gangen var at «når det erkjennes at virkeligheten kan manipuleres med i kunsten, står vi overfor bevisstheten om at også virkeligheten selv kan manipuleres med i teatret. Publikum og kunstneren kommer dermed i en interaktiv dialog, noe vi særlig kan se i det pop-ambiente teater fra Baktruppen til Gob Squad, fra Forced Entertainment og norske kompanier som norske Sons of Liberty og De utvalgte (jfr. min artikkel i NSTT 3-4/2006).

Nå er det gått ytterligere 10 år, og denne gangen hentet Gob Squad tilskuere fra salen som skulle utfylle et familiebilde gjennom å delta på scenen, helt likestilt med Gob Squads egne skuespillere. Scenebildet er et slags kjempetablå basert på en hjemmevideo hentet fra Internett som de viser på skjerm. Denne videoen fra YouTube er som videosnutt sett av bare noen få, og den viser et privat familieselskap i Santa Barbara, California. Det er et anonymt familieportrett. Gob Squad ønsker å fylle ut dette portrettet med de manglende familiemedlemene, og for å gjøre det er det at de henter gjester eller «familiemedlemmer» fra publikum.

Bamser blir kastet ut mot publikum, og dem de lander hos blir invitert til å delta i forestillingen for at de skal fylle ut familiebildet. De får på seg høretelefoner slik at Gob

Squad kan instruere dem i hva de skal gjøre på scenen. Det er forbloffende hvor lett de faller inn i forestillingen, noe som også gjaldt en jente på ca. 13 år. Det blir arbeidet på en veldig showaktig måte med skjerm og *close circuit-effect*. Skuespillerne med sine gjester fra publikum beveger seg inn og ut av en scene i scenen, en platform som viser en kitschy leilighet med et stort spisebord dekket opp med champagne og kake. Gob Squads egne skuespillere synger karaoke, og kommenterer hverandre i forhold til en tenkt familiesituasjon. Det danses, drikkes champagne og kaker spises over en lav sko.

Når livet nytes dysfunksjonelt

Slik sett er det livet som nytes på en ekte «western-aktig» måte. Forestillingen er en pastisj eller lek med våre forestillinger om «det virkelige liv» i en popkulturell verden. I all sin glamour er det allikevel en folkelig spillkultur vi blir konfrontert med. Ironi og pastisj blandes, samtidig som i hvert fall jeg får følelsen av at det er en ganske tradisjonell familiekonstellasjon som vises. Det er en lek med tid hvor det som skjer i fremtiden omtales i nåtid.

Jeg er ikke sikker på om denne familiekonstellasjonen som vises er så dysfunksjonell som programmet vil ha det til, hvor det heter at «det oppstår et fellesskap som har en marerittaktig karakter.» Jeg synes de som styrer det hele er seg veldig bevisst hvordan de bruker noen ganske normale publikummere. De befinner seg i en situasjon hvor det mest imponerende er at de tør og at de lar seg instruere sånn på direkten gjennom de høretelefonene de får på. Det er et spennende arbeid med publikum, og alle får en genuin erfaring med hva de vil si å delta på et familieselskap i en stue i Santa Barbara – i den vestligste provinsen av det vestlige samfunnet. Dysfunksjonelt eller ikke: Det er et glimrende teaterarbeid.

En tørst etter ømhet

(Kärrtorp): Nikanor Teratologens romandebut beskrevs både som skandaløs og genial. Når Turteatern iscensetter *Äldreomsorgen i övre Kågedalen* gör de publiken delaktig i en fränstötande värld, som också förför och syresätter.

AV BIRGITTA HAGLUND

Äldreomsorgen i övre Kågedalen

Fritt etter Nikanor Teratologen. Idé och konsept: Ramaj (Nils Poletti, Markus Granqvist och Lena Lindgren). Regi: Nils Poletti. Scenografi och ljusdesign: Markus Granqvist. Kostymdesign: Lena Lindgren. Ljuddesign: Anna Jondelius. Mask: Emelie Henriksson. Turteatern, 28 november 2015

Regissören Nils Poletti, som även tidigare har søkt sig till kontroversiella texter, har den här gången tagit sig an Nikanor Teratologens *Äldreomsorgen i övre Kågedalen*. Romanen innehåller både incest, pedofili, mord och kannibalism. Det är en vanvördigt rolig och samtidigt galet otäck föreställning som Turteatern bjuder på. En nedstigning i ett kylslaget men stundtals också, tro det eller ej, gemytligt norrländskt helvete. Ungefär som en ondsint, förvriden spegelbild av Tove Janssons Mumindalen, och av vår samtid, beläget på en plats där mörkret och tystnaden mycket sällan ger vika. Där man kan få möta dansande gosedjur och Mumintroll, liksom rasism och kvinnohat, hos en morfar som är nazist och en utsatt 11-årig pojke.

Nikanor Teratologens debut på 90-talet, som gavs ut på norska 2007, väckte stor uppmärksamhet. Författarnamnet är en pseudonym för Niclas Lundkvist.



Äldreomsorgen i övre Kågedalen efter Nikanor Teratologen. Regi: Nils Poletti. Turteatern 2015. Foto: KlaraG

Det spekulerades om att bland annat Sara Lidman eller Torgny Lindgren låg bakom romanen, skriven på smått obegripligt Skellefteåmål. Följdriktigt möter oss också en Sara Lidman-lik gestalt och förklarar att denna berättelse bygger på en mördad pojkes dagboksanteckningar, innan vi släpps in i det labyrinthiska scenrummet där en grön laserstråle letar sig fram över publiken. Morfar står uppe i jaktornet och siktar. Vi sätter oss som runt en lägereld, på liggande timmerstockar, framför Pyrets och morfars stuga. Pang! Det ringer i öronen. Pyret dyker upp med en nyss utkuren lever, grillar den i ett väffeljärn och bjuder sedan publiken på en smakbit ...

För uppsättningsens idé och koncept står produktionsgruppen Ramaj, ett kollektiv av scenkonstnärer som har ett antal produktioner på främst Turteatern bakom sig. Här har regissören Nils Poletti, scenografen Markus Granqvist och kostymdesignern Lena Lindgren skapat en helt egen värld – huset där Pyret bor med morfar. Scenbilden visar stor omsorg om detaljerna: de nedsmutsade fönstren, leksakssoldaterna i plast, det till hälften lagda pusslet, morfars boots ...

Inverterad värld

Poletti inleder föreställningen med att varna oss för höga ljud och stötande inslag, men lockar också med kaffe och kakor. Allt infrias. I en nässelberså bjuds vi på en sadistisk och skrottretande sexfantasi, som bitter krydda

till sötsakerna. Likt ett vandringsdrama leds publiken genom huset och får under föreställningens gång inta olika platser: vardagsrummet, gillestugan med sin modell av staden Skellefteå, sovrummet ... Atmosfären känns hemtrevlig. Men skenet bedrar, här råder morfars egna perverterade lagar där det anstötliga väcker begär. En upp- och nedvänd värld där Gud står för det onda och vice versa. Det enda sanna ordet som existerar är «kaos», menar morfar, som är beläst och refererar till tyska filosofer. Det är också kaos som morfar tycks eftersträva. En tillvaro som framstår som bisarr för den som står på distans och blickar in, men självklar för dem som befinner sig i det. «Man vänjer sig» för att citera titeln på en låt som ingår i föreställningen, av svenska artisten Kjell Höglund. Kvinnor har dock morfar aldrig vant sig vid, han berättar hur de spred sig som «en farsot» över trakten: «Det var med fittorna de tog Norrland ifrån oss» – och tillförde lite ordning och civilisation ...

I en scen som sticker ut förenas morfar och Pyret i en ömsint, erotiskt laddad och taffligt vacker dans. Trevande söker de varandra. Nästa ögonblick blir morfar ursinnig. Oberäknelig och lynnig är han, den som ska ge Pyret tröst och trygghet men som bedriver ett förintelsekrig mot mänskligheten. Fast Pyret kan konsten att avvärja honom. Morfar värjer sig för känslor, de ställer bara till besvär. Särskilt kärlek: «Jag älskar dig så att

jag skäms». Det är nog inte bara Pyret som är beroende av morfar ...

Hans Sandquists tolkning av morfar känns både trygg och farlig, sin brutalitet till trots är den gamle svår att inte tycka om. Man förstår Pyrets kärlek till honom. Det är skådespeleri på hög nivå. Och Albin Grenholms rosaskimrande uppsyn som Pyret är obetalbar. Gång på gång målar han sina läppar och spanner sin både naiva och bedagade blick i oss. Barnslig och förförlig flirtar han skamlöst med den manliga delen av publiken. Jag är väldigt förtjust i hur föreställningen på det här sättet puffar oss ur våra bekvämlighetszoner, inte bara genom dess provocerande tematik utan också i hur skådespelarna kommer lite för nära ibland, liksom bråkar skämtsamt med oss. Eftersom vi inte är fler än runt trettio i publiken blir känslan intim. Vi betraktar inte Kågedalen och allt det otäcka som händer där, vi är en del av det. Inte på det sättet att vi utpekas som medansvariga, men det går inte att hålla sig känslomässigt utanför.

Sorg och ensamhet

Niclas Lundkvist har sagt att han med sin bok vill skildra ett kärlekslöst samhälle som är lugnt på ytan, men rått och rovdjurslikt under. Mitt i allt det omänskliga lyckas faktiskt Turteatern förmedla en stor dos humanitet, göra vårt behov av tröst, ömhet och kärlek påtagligt – och gestalta vad som kan hända om detta behov inte tillgodoses. Under allt det hemska bultar en tärnande sorg och ensamhet. Den känns av, men om jag saknar något i föreställningen är det att ha fått se aningen mer av just detta. Även om humorn är kolsvart längtar jag efter några fler ögonblick då vi får blicka ner i det avgrundsmörka, utan skrattet som fond. Det kan dock inte nog understrykas att *Äldreomsorgen i övre Kågedalen* är en säregen teaterupplevelse, som skakar om. Den här romanen passar Nils Poletti utmärkt, bland annat för att den är så långt från så kallad «god smak» som man kan komma och för dess drift med finkultur. Poletti krossar ett fönster och släpper in nytt syre i ett åtminstone delvis instängt och ängsligt svenskt teaterklimat, då han skapar politiskt laddad teater som med råge passerar gränsen för det som anses passande. Med sin motvilja mot all form av tillrättalagdhed vidgar han vår blick. Det är befriande.



Lomjansguten, efter Lars Anderssons roman. Regi: Leif Stinnerbom. Västanå teater 2015. Foto: Håkan Larsson.

En spelman korsar sitt spår

(Sunne): Västanå teater gör en musikalisk resa från ett finntorp i skogen över gästspel på Christiana Theater och bondbröllop i Briksdalskleiva tillbaka till de värmäländska skogarna med dess besjälade väsen.

AV ENEL MELBERG

Lomjansguten. En spelmannssägen.

Efter Lars Anderssons roman. Ett skådespel av Susanne Marko och Leif Stinnerbom. Regi: Leif Stinnerbom. Kompositör/musikansvarig: Magnus Stinnerbom. Koreografi: Jimmy Meurling. Scenografi: Bo Jonzon. Kostym: Inger Hallström Stinnerbom. Dramaturgi: Susanne Marko. Masker: Torbjörn Alström. Västanå teater, Sunne

På vår kyrkogård vid Gräsmarks gamla 1700-talskyrka finns ett vackert kors av smidesjärn där det står: Lomjans Gutten – Per Jönsson Lumainen, Bygdens son, Spelmannen – Bygdens heder.

Bortsett från att man stavat fel till Lomjansguten och hans finska efternamn, Lumainen, så är det ett äreminne över traktens stora spelman, som föddes 1816 i ett skogstorp i trakten och dog här 1875 efter en del utflykter och äventyr, bland annat i Norge. Det är också en påminnelse om de

skogsfinnar som befolkat bygden, både på den norska och den svenska sidan sedan 1600-talet.

Nu har Västanå teater med sin tradition i folkmusik och dans tagit upp hans livshistoria, baserad på den suggestiva romanen, eller berättelsen *Lomjansguten* av Lars Andersson från 2014. Dramat har mejslats fram av den ständiga dramaturgen Susanne Marko. Det har länge varit ett projekt hos regissören Leif Stinnerbom, som själv har en bakgrund som spelman, och materialet lär i huvudsak komma från Stinnerbomarna själva; som bekant drivs denna sommar-teater, som också är Länsteater, av eldsjälarna från samma familj: regi Leif Stinnerbom, dräkter av hustrun Inger Hallström Stinnerbom, musik av sonen Magnus Stinnerbom, och hans hustru Sophia som kapellmästare.

I *Lomjansguten* handlar det om stämning och skrönor, drömmar och livsmöjligheter, rentav livsfilosofi. Man har tagit fasta på de två huvudingredienserna i denna fattiga spelmanns liv: det skogsfinska och musiken, man kanske kan säga att det är dels fiolen och dels skogen som är de egentliga huvudpersonerna, så besjälade som de är. Musikensembeln får verkligen visa upp vad den kan på gamla instrument som kantele, förutom alla gitarrer, flöjter och fioler, och scenografen Bo Jonzon och maskören Torbjörn Alström har trollat fram en magisk skog med träd och djur som lever och dansar, medan en febertöcknig Per Jönsson vandrar hemåt i den och ser syner, bland annat en där hans äldre syster Marja döps i Gräsmarks kyrka, medan ett magiskt tecken sker på sjön utanför.

Paralleller till dataspelen

Min 12-åriga sonson sade mycket entusiastiskt att pjäsen var som hämtad ur ett dataspel! För det är ju det de handlar om, menade han: någon ger sig ut i en annan värld, kommer bort, och när han återvänder har han förlorat någon, en nära anhörig kan ha dött. Här finns det ett starkt band mellan Per Jönsson Lumainen och systemen Marja, spelad av en flygande lättfotad Margit Myhr. Lomjansguten förekommer i flera versioner: som 6-åring, som 12-åring, som verkligen man spelad av Oscar Nord, som den vuxne förkroppsligad av en mästertlig Jacob Hultcrantz Hansson och slutligen som gammal, gestaltad med rörande empati av Björn Söderbäck.

Förhållandet till systemen innehåller en gåta: trots närheten och de barnsliga lekarna, sviker han henne när han ska ge sig av, han lämnar henne i skogen i stället för att hjälpa henne med brudkistan igenom den. Går hon under där, eller hinner hon gifta sig? Vad blir det av henne, lever hon? är frågor han måste ställa sig och ställer när han återvänder med samvetets mara på axlarna, eller kanske i det färska han alltid tycks bära på, och som han genom ett trolleritrick vecklar ut henne ur. Den scenen kan stå som en illustration av hela första aktens dramaturgi, med ram i den skog han måste igenom, fylld av naturväsen från den finska sägenfloran: det är «körys», de «omvridna», som har dött i förtid i skogen och fastnat i en grenklyka, varifrån deras gnällande och gnidande hörs när man banar sig fram. Det är de som sufflerar och ställer frågor, det är de som väcker hans samvete och det är i deras famn han till slut lägger sig, som ett slags symbolisk eller verklig död i skogen, en scen som utspelas tre gånger, och får avsluta hela pjäsen, strax innan han själv får bevittna sin egen begravning.

Olika läromästare och förebilder, bl.a. Ole Bull

På sin väg ut i världen möter Per Jönsson Lumainen flera olika spelmän, som får bli hans läromästare. Den som gör mest intryck är Metbäcken, som spådd att han ska möta sin död genom druckning numera är rädd för sin egen skugga, liksom varje vattenpöl. Han spelas i en dråplig och uttrycksfull pantomim av Adriana Savin, som i andra roller kan vara vacker moder eller hustru. De olika

skogsväsen som omger honom, kor från det «andra folket» är «skräckspelsmaterial» enligt min sonson. Och han påpekar att det också är vanligt inom dataspelsvärlden att man har en vän, som man skiljs från och sedan återser. Här är det spelmannen Sundström (spelad av Peter Eriksson) som slår följe med Per först till Kristiania, där han lämnar honom när Per, via Ole Bull, blir anställd på Christiania Theater, men som sedan lockar honom till bondbröllop i Briksdalskleiva. Här får Inger Stinnerbom exellera i norskt influerade tröjor, bunader och brudstass, och här får skådelspelarna, som ofta dubblar roller, visa sina språkfärdigheter, särskilt Anders Sanzén, som har fått växla från studenten Gottlunds finska accent (Karl Axel Gottlund kom från Finland till Finnskogen för att teckna upp skogsfinnarnas seder och bruk, vilket också fått ge material till romanen och pjäsen) och över värmländskan till Ole Bulls Bergensdialekt. Och här får Jacob Hultcrantz Hansson visa upp sin virtuositet i att spela luftfiol, som en Finnskogens egen Jimi Hendrix.

Svek och hemkonst

Men sedan går vännerna skilda vägar, vilket verkar bli ett annat av Pers upplevda svek. Det största sveket är nog ändå mot hustrun, Brita, som han skaffar sig när han kommer tillbaka första gången; han måste ju ut igen, för att spela eller för att skaffa «penningar», men det blir aldrig med några pengar han återvänder, i stället har han supit upp dem på vägen, fastän det blir allt större familj och allt fler munnar att mätta.

Denne Peer Gynt hittar aldrig hem till sin väntande brud, han har blivit alltför insnärjd av spelmanslivets sus och dus, flaskandar och svirande, samvetsdjävlar och illasinnade skogsväsen, han har nog fastnat likt de omvridna i sina trädsklykor.

Pjäsen startar med ett av de magiska ögonblick som Västanå teater kan skapa: sexåringen som kommer in på en tyst scen och får igång både händelseförloppet och musiken; genom att peka i olika riktningar får han fram ljud från en slipsten, olika husgeråd och till sist skogen, så att de tillsammans bildar en kör av fågelsång. Och den avslutas värdigt och gripande med den åldrade och försonade Lomjansguten sittande på sin egen kista, medan begravningsföljet drar förbi. Han har kommit hem.

Bernhard Arne (Ferdinand) og Kjersti Botn Sandal (Miranda) i *Stormen*. Regi: Morten Cranner. Torshovteatret 2016. Foto: Øyvind Eide



Feelgood-shakespeare

Vellykka, vital og gjennommusikalsk versjon av *Stormen* som litt lett familieforestilling.

AV ELIN LINDBERG

STORMEN

William Shakespeare. Gjendiktet av André Bjerke. Bearbeidet av Morten Cranner og Hege Randi Tørresen. Regi: Morten Cranner. Scenografi og kostymedesign: Carle Lange. Lyddesign: Sven Erga. Masker: Greta Bremseth. Dramaturg: Hege Randi Tørresen. Torshovteatret, 26.januar 2016

Stormen på Torshovteatret alluderer til Arne Nordheims *Stormen* i opp-takten til forestillinga. Fuglesang. Men ikke den klare, metalliske og litt faretruende klangen som hos Nordheim. På Torshovteatret er fuglesangen innsmigrende, det er opptak av ekte, autentisk fuglesang. Tonen settes, en naturlig og ungdommelig tone.

Forgjengeligheiten

Stormen er full av kontraster. Stykket spiller

på kontrast mellom generasjonene, mellom natur og kultur, liv og død, drøm og virkelighet, hevn og tilgivelse. Mange krefter støter sammen i dette stykket som er kjent som det antakeligvis siste av Shakespeares scenetekster. Her møter vi Antonio (Herbert Nordrum), hertugen av Milano. Etter en storm stander han på en øde øy med følget sitt. Det er ingen tvil om hvor han kommer fra for han går dresskledd med et rødt og svart Milan-skjerf om halsen. Det røde har gitt fotballklubben AC Milan tilnavnet Diavolo (djevel), det svarte er med for å skremme motstanderne. Dette kler den kampglade Antonio som styrtet sin bror Prospero (Jan Sælid), den rettmessige hertugen av Milano, og tok makten selv. Prospero ble sendt ut på havet med sin lille datter Miranda (Kjersti Botn Sandal) for å havne på ei magisk øy i havet. Alonso (Håkon Ramstad) er i Shakespeares stykke konge i Napoli. Han har det blå og hvite skjerfet til fotballklubben Napoli på seg (SSC Napoli har azzurri – «de himmelblå» – som kallenavn). Som en kontrast til de voksne og dresskledd, men noe gutteaktige, adelige, står Ferdinand (Bernhard Arne) som er Alonsos sønn. Han har en T-skjorte med WWF (World Wild Wide Fund for Nature) på brystet og er en ihuga miljøforkjemper. Øya de strander på har i de tolv årene etter han ble styrtet i Milano, vært Prosperos herredømme. Her styrer han over luftånden

Ariel (Anne Krigsvoll) – som hadde en finger med i spillet med både stormmaning og båtforlis. Han styrer også over jordanden Caliban (også Anne Krigsvoll) som i denne oppsetninga ikke kommer seg opp av jorda, men titter som en muldvarp opp fra et hull i scenegolv, klagende og kuet. Krigsvoll er som alltid gjennomseriøs med en bemerkelsesverdig tilstedeværelse. Det er storm, krefter støter sammen. Hvordan ser verden ut når vinden løyer?

Lekent

Ei diger vippehuske strekker seg diagonalt over det runde gulvet på Torshovteatrets scene. Huska kan snurre rundt 360 grader. Den er rufsete og ser ut som om den er bygd av ilanddrevet søppel. Den har et lekent preg, det er ei huske, men kan også fungere som et skip i storm, eller ei bru. Den gjør det også mulig å lettvinnt komme seg fra scenegulv til galleri og utvider dermed spillerommet. Huska, eller brua, kan spilles på. Den er et instrument. Det understreker det magiske ved øya og Prosperos verden, og det musikalske i forestillinga. Andre egenartede instrumenter blir også brukt, blant annet det elektroniske instrumentet *theremin* som gir lyd fra seg uten at man tar på det, men ved at man beveger hendene mellom to elektroder, eller antenner. Prospero tryller fram musikken ved hjelp av sine magiske evner.

Ved foten av huska, eller brua, ligger en del søppel som fungerer mest som en slags pynt. Gjenbruk oppstår allikevel ved at aktørene i et skyggespill er laget av kjøkkenutstyr som gaffel – kongen Prospero med krone, visp – Miranda med krøller og oppvaskkoster – palmer på øya de kommer til. Det hele gir forestillinga et lekent, barnlig og sympatisk preg. Røyk, røde laserlys og voldsom stormmusikk kommer nært innpå publikum på Torshovteatret. Så nært at det nesten, men nok bare nesten, blir litt i overkant skummelt for de aller yngste av publikum i denne familieforestillinga, observerer jeg.

På de unges side

Miljøvern er et viktig tema i forestillinga. Og de unge står i sentrum. Det hele starter med Miranda som står høyt oppe på huska og ser utover med en kikkert laget av to

plastflasker. Hun ser utover mot løsninger på deres strandethet – og kanskje i overført betydning etter løsninger på fastlåste problemer som klimakrisa. Faren Prospero ser innover mot sin egen hevntørst og bitterhet. Miranda balanserer på kanten til voksenlivet. Kjersti Botn Sandal spiller hennes ungdommelige vitalitet troverdig og godt. Ensemblet har samarbeidet med Metrologisk institutt i forbindelse med oppsetninga. Bernhard Arnø som den intense miljøvernneren Ferdinand presenterer en masse vitenskapelig materiale for oss. Han forklarer Jordas klimabudsjett og klimatiske skrekkscenarier. Miranda er dypt fascinert og engasjert hun også, men kanskje mest i miljøforkjemperen sjøl – «Kan vi ikke berre kline?», spør hun og understreker at dette er en romantisk komedie.

De voksne er i forestillinga dyttet noe i bakgrunnen. De er opptatte av sin egen grådighet, sitt maktbegjær, sin kamp og hevn. Ferdinand retter spark mot det voksne og etablerte, han er lei av disse sjølhøytidelige miljøaktivistene som bare er opptatte av flere sykkelveier. Ansvar legges over på de unge. Verden ønsker seg her fri fra det gamle styresettet. Naturen, som Ariel og Caliban kan sies å representere, lengter etter å bli fri fra den gamle Prosperos jerngrep. Tillit, men også en form for ansvarsfraskrivelse og slapphet, ligger i det å skyve arbeidet med å få klimaskuta på rett kjøll igjen, over på ungdommen.

Drøm og virkelighet

«Vi er av samme stoff som drømmer veves av; vårt lille liv er omringet av søvn...», Prosperos berømte ord understreker ikke bare menneskets forgjengelighet, men også teatrets. Det blir også et minneord over William Shakespeare selv som døde for akkurat 400 år siden. Sælid som Prospero, blåser elegant en imaginær forestillings- og livsflamme ut som avslutning.

Stormen på Torshov har et friskt og et både fantasifullt og jordnært preg. Dramaturgien fungerer svært godt. Shakespeares tekst forsvinner ikke i alt det nye som er lagt til. Her bør skoler og ungdom kjenne sin besøkelsestid for dette er god formidling av Shakespeares *Stormen*!

Dialoger fra et ekteskap

Et underholdende, men forutsigbart familiedrama fra vår tid.

AV ILENE MYRANN SØRBØE

Kven er redd?

Av Carl Frode Tiller. Regi: Lasse Kolsrud. Scenograf og kostymedesigner: Bård Lie Torbjørnsen. Lysdesigner: Torkel Skjærven. Komponist: Lars Hornvedt. Dramaturg: Carl Morten Amundsen og Ingrid Weme Nilsen. Det Norske Teatret, Scene 2, 29. Desember 2015.

Jeg er alkoholiker, påstår Bjørn. Han er gift med Ingvild, og sammen har de tenåringerne Sara og Odin. Hjemmet deres, som scenograf Bård Lie Thorbjørnsen har skapt, er et delikat og moderne hus. Forestillingens mange måltider blir laget på kjøkkenet; løk freses i pannen så duften sprer seg i hele rommet. I andre etasje står sekstenåringen Sara i dusjen og bruker opp alt varmtvannet.

Dramatikerdebut

Kven er redd? er Carl Frode Tillers debut som helaftens dramatiker. Han slo igjennom i 2001 med romanen *Skråninga*. Teaterpublikummet ble kjent med ham gjennom romanen *Innsirkling* som ble satt opp på Det Norske Teatret i 2011. Tiller er dyktig på å raskt gi karakterene liv og etablere de ulike relasjonene, for så å skape situasjoner.

Bjørn har endelig fått den store rollen som George i *Hvem er redd for Virginia Woolf?* Det er derfor uvisst hvorvidt han faktisk har et alkoholproblem eller leker med å finne rollen sin. Bjørn har flere monologer der han snakker direkte til oss. Regien gjør (ufrivillig) publikum til medlemmer i et AA-møte. Frode Winther viser ulike nyanser av karakteren gjennom tydelige følelsesmessige brudd; fra sjarmerende kjekkas til sårbar guttunge.

Det er snøstorm utenfor og familien forbereder til jul. Bjørn prøver å pugge replikker mens Ingvild støvsuger sofaen. Irritasjonen bobler hos dem begge: Kan du være stille? Kan du måke inngangspartiet før foreldre



mine kommer? Dette blir ikke sagt direkte, men underteksten er tydelig og situasjonen er så gjenkjennelig at det ikke er til å ta feil av.

Forestillingens styrke er dens mangfold av slike gjenkjennelige situasjoner og dialoger. «Det var ikkje det eg sa.» «Men det var det du meinte.» Tillers tekst viser vår til tider barnslige trang til å hevde oss i konfrontasjoner. Som tilskuer ønsker jeg at en part skal gi seg, men samtidig forstår jeg begges ønske om å fortsette diskusjonen. De mange uenighetene kunne det med fordel kuttes i, stykket er teksttungt og dialogene er til tider forutsigbare. Allikevel, kanskje nettopp denne forutsigbarheten peker på Tillers forståelse for menneskelige relasjoner?

Karakterene

Det er problematisk for meg å bli kjent med kjernen til Ingvild-karakteren. Alt hun gjør er et spill i spillet. Foran foreldrene spiller hun glad og takknemlig på tross av den trykkede stemningen. Når Bjørn ikke ønsker å bli med henne på julebord, spiller hun likeglad. Forøvrig er nevnte julebord en scene som med fordel kunne droppes. (Det kunne også Lasse Kolsrud-skålen under middagen: Hold slike interne kommentarer til prøveperioden.) I

nevnte scene trekkes Ingvilds kollega (Kadir Talabani) inn i parets dynamikk. Det blir et patetisk liksom-trekantdrama uten reell konkurranse for Bjørn. Hvorfor ikke gjøre kollegaen til en rival? Gi ham noen flere replikker og utnytt mulighetene bedre. Kollegakarakteren har ikke noe kjøtt på beina.

De andre karakterene forblir typete. Trini Lund er underholdende som New Age-svigermor med pelskåpe og spydige kommentarer. Svigerfar, spilt av Svein Tindberg, gjør en herlig og høylytt entré bærende på en svær kveite til middagsselskapet. Sara Khoramis kroppsspråk er midt imellom jente og kvinne – akkurat der karakteren Sara befinner seg. Sønnen Odin (Axel Gehrken Bøyum) er miljøaktivist og generelt oppgitt over menneskene rundt seg. Han lever i sin egen verden med høretelefonene på. Midt i alt kjemper Ingvild for at huset skal være på stell og at alle skal komme godt overens. Begge prosjektene rakner gradvis.

Automatikk

Tidvis virker det som om replikkvekslingen foregår på automatikk. Dette kan være et regigrep; i samtale med våre nærmeste vet man ofte hva den andre har tenkt til å si. Re-

plikkene er ofte sarkastiske og vittige, men innimellom mangler ballspillet mellom skuespillerne. Istedenfor å legge opp ballen til medspillerens (bedre) replikk, kjører man på med sin egen og ødelegger dermed for den *egentlige* smashen. Dette opplevde jeg flere ganger. Jeg tror kanskje mengden tekst kan være en av årsakene.

På den andre siden er noen av situasjonene dratt ut i tid, pausen holdes akkurat lenge nok til at man skjønner hva den innebærer for hver enkelt karakter, før toget kjører videre. Disse øyeblikkene er så gode nettopp fordi de tydeliggjør komikken, uten å melke den.

Hovedscenen er fellesmåltidet der alle sitter til bords. Svein Roger Karlsen stråler som snakkesalig farfar uten filter. Den ene grovisen etter den andre krydrer ytterligere en ellers opplevelserik middag. Hadde man kommet raskere frem til denne scenen, hadde publikum vært enda mer sulten før fellelemåltidet. Tiden frem til steiken blir servert har ikke gått sakte, jeg har vært underholdt hele veien, men det lille ekstra kom endelig til syne i fellesmåltidet. Frustrasjon vist i handling, overraskende avsløringer og virkelig julekaos. Det var etterlengtet!



Blyanter og måkekunst

Hva skjer når Nixon møter et skriveredskap på et Spania-kart?

AV TORBJØRN OPPEDAL

Black Warrior

Tekst og koreografi: Lisa Östberg og Kim Hiorthøy. Musikk: Kim Hiorthøy. Produksjonsdesign: Jonas Williamsson. Lys: SUTODA. Black Box Teater, 9/12/15

En: Antiklimaks

«Spanskkurset er dessverre avlyst. Det har vært en hendelse på parkeringsplassen.»

Med dette antiklimakset, annonsert på engelsk og svensk-spansk, åpner Kim Hiorthøy og Lisa Östberg forestillingen *Black Warrior*. Ifølge programmet, som har tittelen «Curso de español», er det avlyste kurset et utgangspunkt for å diskutere hva en forestilling består av. Hva skjer når man følger alle innskytelser og digresjoner, kaster inn ele-

menter som tilsynelatende ikke har noe med hverandre å gjøre, kan dårlige idéer kan bli til gode idéer, og ikke minst, er det overhodet mulig å avlyse et spanskkurs?

Hiorthøy & Östberg er gode scenekunstnere, og det som lett kunne blitt et retningsløst formeksperiment er både pussig og gjenkjennelig, underfundig og stemningsfullt. Dette er ikke noen forestilling for dem som stiller krav om mening og budskap, men for oss andre er det mye å bli underholdt av.

Altså: Istedenfor spanskkurset får vi en presentasjon av sju viktige elementer: Props, Ideas, Situation, Convention, Intermission, Subtext og Expectation. Hver del er et lite scenisk essay, de tegner, forteller, danser og projiserer bilder på bakveggen for å illustrere hvor vanskelig det er å få akkurat dette til å passe inn i forestillingen. Når assosiasjonene tar overhånd, glir historien ustanselig ut av skjemaet, på samme måte som *Black Warrior* er vanskelig å gi en konvensjonell anmeldelse med utgangspunkt, analyse, stemningsbilder og konklusjon. Vi prøver likevel.

To: Utgangspunkt

Da Hiorthøy & Östberg laget sin forrige oppsetning, *You* (2013), var filmen *All the*

President's Men en inspirasjonskilde, og det var her de oppdaget blyanten «Black Warrior». Den blir nemlig brukt av de to Washington Post-journalistene som avdekker Watergate-skandalen, og ved en utrolig tilfeldighet befant en Black Warrior seg samtidig på skrivebordet til Lisa Östberg, det var et sammentreff de ikke ante rekkevidden av, forteller Hiorthøy i et lysbildeforedrag, det viser seg at Black Warrior har hatt uant stor innflytelse på verden, den dukker opp i hendene på berømtheter som Barack Obama, Luke Skywalker, Simone de Beauvoir og Albert Einstein. Alt henger sammen. Ingenting betyr noe. Men det er ingen grunn til uro, for de vil dele ut blyanter etterpå.

Tre: Analyse

Kim Hiorthøy blir ofte assosiert med merkelappen «trøndernaivism», og det er mye ved *Black Warrior* som peker mot en naivistisk tolkning. Ting er helt synlig, helt bokstavelig. Kim har en navnelapp med «Kim» og Lisa har en navnelapp med «Lisa». Alt peker tilbake på seg selv. Manuskriptet som brukes i forestillingen heter ganske enkelt «My Script». De forteller om lyssetting: lyset skifter. Når de skal snakke om konvensjoner, synger de «konvensjon-sangen» mens de danser og gestikulerer. Et poeng i *Black Warrior* er at dans slekter mer på foredrag enn teater, fordi du er deg selv og gjør det du forteller om.

Samtidig, når de går så ekstremt i nær bilde, er det som tingene får sitt eget liv. Östberg følger bevegelsene til blyanten og blir selv til en forlengelse av streken på papi-ret. En bisarr dialog sies først til bølgeskulp, så overdøvet av geværskvalper. Selv pausen blir inngående skildret og kommentert, helt ned til den irriterende fyren som hoster på teater og utsetter andre for både irritasjon og smitte. Vel så mye som en punktvis beskrivelse av en vellykket forestilling er *Black Warrior* en demonstrasjon av umuligheten ved å følge punktene. Mye av humoren oppstår i kontrasten mellom de høye ambisjonene og den uunngåelige skuffelsen. Et åtte-punkts kurs i å få idéer (1: gå en tur, 3: se på kunst, 8: ha en streng deadline, her 13 sekunder) resulterer i ingenting. Ting forblir løsrevne, spredte, et Spania-kart her, en måke der, en yuccapalme og et skrivebord. For den som er teoretisk anlagt kan det bringe tankene hen på begre-

pet likestilt dramaturgi, hvor alle de sceniske elementene tillegges samme vekt og betydningsnivåene spres ut mellom dem. Men det forklarer ikke digresjonens edle kunst; altså, hvorfor fungerer noen avsporinger og andre ikke?

Fire: Stemningsbilder

Noen øyeblikk er så enkle og effektive at du lurer på hvorfor du ikke har tenkt på det før. Når Hiorthøy & Östberg viser gamle fotografier og forteller hvem som er på bildet, hva de betyr for dem, akkompagnert av melankolsk pianomusikk, er det vanskelig å forbli uberørt. En kort stund blir vi invitert til å studere noens personlige historier, vi reflekterer sammen over hva slags minner vi bevarer og hvordan de endrer seg over tid. Samtidig er de åpne nok til å la tilskueren gruble over dem: hvem er denne jenta på bildet, hvilket forhold har hun til fotografen, hvorfor smiler hun på den måten?

Andre ganger blir det mest rotete, som når de lesser ned et foto av Nixon med tilfeldige utklipp – katter, tegneseriebriller og potetmelpakker – i et slags møte mellom Kjartan Slettemark og Terry Gilliam. Selv om absurditeten er tilsiktet, er det i disse øyeblikkene jeg griper meg i å se på klokka. Jeg mener, hvis vi ser en ting på riktig måte, spiller det ingen rolle hva det er, den kan uttrykke en hvilken som helst følelse, gi næring til nye innsikter og konspirasjonsteorier, men det holder ikke å stable dem i høyden. «*No hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible*,» som det heter på spansk. (Hjemmeoppgave: forklar sitatet med egne ord eller blyanttegninger.)

Fem: Konklusjon

Det er et magisk øyeblikk som Hiorthøy & Östberg kaller «seagull art», når du ser en måke og får impulsen til å gjengi den i en kunstform, fange bevegelsene, lyden, den hvite fjærdrakten. *Black Warrior* er et underholdende forsøk på å beskrive store og måkeøyeblikk, tegne dem, fortelle om dem, danse rundt dem, spørre publikum. Selvfølgelig er øyeblikkene like uåndgripelige etter endt forestilling (eller spanskkurs), men det er egentlig ikke viktig. Hiorthøy & Östberg minner oss om at det fins mange interessante måter å mislykkes på. Selv om de aldri kommer så langt som å dele ut blyanter.

Trond Høvik i *Congress of Dreams*. Regi: Susanne Øglænd. Black Box Teater 2015. Foto:



Et Drømmespill

Krakk Noirs *Congress of Dreams* er en sterk forestilling, men den bruker litt tid på å finne formen sin, og når den er funnet, er forestillingen slutt.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Congress of Dreams

Av Krakk Noir. Regi: Susanne Øglænd. Tekst: Øyvind Berg. Scenografi: Carle Lange. Lysdesign: Tilo Hahn. Musikalsk leder: Rolf-Erik Nystrom. Coproduksjon: Black Box Teater. Black Box Teater, 28. november 2015

Congress of Dreams er først og fremst en forestilling som er vakker å se på. Det er en fabelaktig scenografi av Carle Lange, og scenografien gir klare konstruktivistiske assosiasjoner. Selve scenen er utstyrt med ulike firkantede bokser som sammen lager en stor opphøyet scene midt på gulvet. Jeg tenker at alle de sorte boksene refererer til scenerommet og den store blackboxen, og dermed også blir en teatral kommentar til scenens muligheter. Den konstruktivistiske assosiasjonen kommer av at det er vakkert, men allikevel enkelt, og at nytteverdien av

konstruksjonen blir det viktigste. I tillegg har Lange utstyrt bakveggen med et stort dekorativt tannhjul og noen stiger, og selv om disse nok er laget av papp, og dermed ikke har noen praktisk verdi, ser det nesten meyerholdsk ut.

Lys

Det andre som er svært vellykket er Tilo Hahns lysdesign. Det er gjennom lyset at følelsen av dette som et drømmespill virkelig realiseres. Lyset er satt fra flere retninger, og lyser blant annet direkte mot publikum. Scenen er også til tider delvis røyklagt, noe som gjør at lysets retninger tydeliggjøres, men gir en tåkeaktig følelse der drømmefor-

ståelsen øker. Lyset er både varmt og kaldt og både dekorativt ydmykt og dominerende. Det er et lys som er både stemnings- skapende og konfronterende, og det fungerer dermed både som et vanlig illustrerende scenelys og som en dominerende faktor for min forståelse av forestillingen. Helt på slutten lyses det rett i et speil holdt av skuespillerne, og lyset reflekteres så videre enten på skuespillerne eller på publikum. Dette lyset er skarpt, og det å sende det

LYSET I FORESTILLINGEN BLIR TIL EN AKTØR PÅ EGNE PREMISSE, OC ER NOE AV DET FINESTE LYSDESIGNET JEG HAR SETT.

rett ut på publikum oppleves konfronterende på en måte som gjør publikum delaktige uten å utsette dem for press. Dette gjør lyset i forestillingen til en kommuniserende aktør på egne premisser, og er noe av det fineste lysdesignet jeg har sett.

Gesamtkunstwerk

Congress of Dreams er musikkteater. Dette er å forsi som en egen genre, for det er ikke opera og det er heller ikke musikal. Det er heller ikke teater med enkelte musikkinnslag, for musikken er en like viktig del av forestillingen som for eksempel tekstgrunnlaget. Jeg må innrømme at jeg innledningsvis syntes dette var litt forstyrrende, og at jeg ikke helt forstod hvilken rolle musikken spilte. Der skuespillet var litt skakt, og teksten var full av underliggjørende elementer, var musikken så fin og flink. Musikerne var superdyktige, og musikken lå i et genrebelt av jazz og easy listening med vakre akkorder på en kontrabass. Jeg forstod altså ikke hva musikken tilførte forestillingens tematikk. Vi kan her snakke om en likestilt dramaturgi, det er jo populært å snakke om det, men jeg opplevde at det som skulle være balansen i denne likestilte dramaturgien mellom tekst, musikk og andre uttrykk vaklet. Til tross for at den aldri egentlig falt til den ene eller den andre siden følte jeg at denne balansen vinglet frem og tilbake uten å finne sin form og den riktige balansen, og når musikken tok for mye plass, syntes jeg det ble litt kjedelig. Dette siste handler sikkert mye om meg og min egen innfallsvinkel til teater, men jeg syntes musikken gjorde seg best i de partiene den fløt sammen med de andre uttrykkene og der den inneholdt sine egne underliggjørende elementer. Jeg synes dette fløt bedre sammen etter hvert, og jeg synes det er et poeng å påpeke at dette er en forestilling som mer enn de fleste er nær ved å lykkes i å skape en likestilt dramaturgi. Dette handler ikke utelukkende om forholdet mellom musikk og tekst, men også hvordan scenografi, lys og skuespill blir selvstendige elementer som bidrar til å bære helheten.

Drøm

Forestillingens tema er drøm. Den opererer hele veien med et dobbelt drøm-

mebegrep, og drøm betyr både begjær og ønsker og det som skjer i hodene våre når vi sover. Utgangspunktet er en slags kongress for drømmer i og om Europa. I begynnelsen ble jeg litt forvirret over hva slags drømmer det handlet om, og jeg ble egentlig litt skuffet da de begynte å snakke om idealisme og Europas situasjon i dag, for saksteater kan fort gå i fellen å gape over litt for mye og ende med hverken å være et godt saksinnlegg eller godt teater. Etter hvert vekslet det over i også å handle om drøm som noe mer abstrakt, ikke om personlige eller kollektive ønsker for verden, men om det underbevisste, og flere steder mot slutten blir møtepunktene mellom drømmebegrepene interessante. Dette kommer av at Øyvind Berg har skrevet en uvant interessant tekst, som igjen blir nok et eksempel på at dette er en forestilling som har styrke i alle ledd.

De fleste aktørene på scenen er musikere, og Anne E. Kokkin og Trond Høvik er de eneste virkelige skuespilleren på scenen. Trond Høvik gjør en svært god rolle. Han spiller en rolle som blanding av byråkrat og klovn veldig fint, og er den eneste som fremstår som en drømmefigur. Spillet hans har akkurat den riktige overdrivelsen, det er litt skakt og morsomt, men også subtile. Han veksler mellom en nesten realistisk gjenkjennende stil og en selvkommenterende, klovneaktig tilstedeværelse. De andre skuespillerne gjør mindre roller og figurer, og deres manglende selvbevissthet i spillet blir en kontrast som gjør at jeg synes rollene deres er litt kjedelige, men bortsett fra det sjenerer det ikke nevneverdig at de fleste av dem ikke er trente skuespillere.

Congress of Dreams har styrke i alle ledd, men har noen ganger problemer med å få alle leddene til å fungere sammen helt knirkefritt. Dette gjør at forestillingen blottlegger sin egen prosess litt for mye, og at deler av den gir følelse av å være transportetapper. Mot slutten smelter imidlertid alt sammen, og det gjør et imponerende inntrykk. Det er en forestilling som åpenbart vil veldig mye, og i sine ambisjoner kuttet det ikke ned på noe, men noen ganger blir det litt uklart akkurat hvor eller hva den vil.

Å vente på døden

(Bergen): Ungdomsroman som òg taler til et voksent publikum. Uunngåelig, når historien omfavner kreft og den fæle venteleken på døden som det medfører.

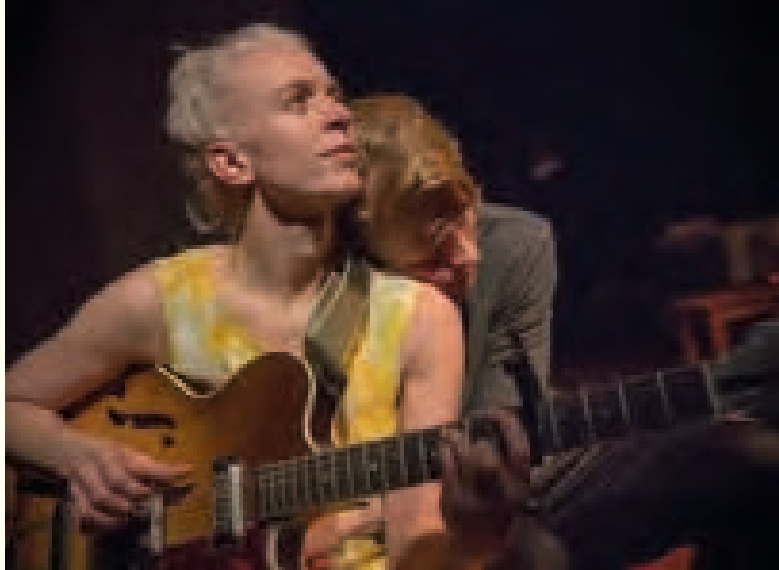
AV RANIA BROUD

Så vakker du er

Av Brynjulf Jung Tjønn. Dramatisering og regi: Miriam Prestøy Lie. Musikk: Thea Hjelmeland. Scenografi og kostyme: Dagny Drage Kleiva. Videodesign: Åsmund Bøe. Logen Teater 23. januar 2016

Siden debutromanen *Eg kom for å elske* i 2002, har Brynjulf Jung Tjønn utmerket seg som forfatter med en rekke stipender og priser. I 2013 fikk han Brageprisen for beste barne- og ungdomsbok for *Så vakker du er*, en bok som har hatt stor suksess og som nå omsettes til dansk, ungarsk og tysk. *Så vakker du er* omtales som en roman full av dirrende følelser. Det samme kan sies om teaterforestillingen med samme navn. Dramatisert og regissert av Miriam Prestøy Lie (også kjent som arrangør av Teaterfestivalen i Fjaler), bevarer forestillingen gjennomgående følelsen av både dirring og pirring som preger en gutts vanskelige hverdag i tiden rett før voksenlivet.

Henrik, spilt av Petter Winther, forteller om en tilværelse preget av å være både glad og uheldig på samme tid. Henriks hverdag blir snudd på hodet som følge av at hans kreftrammede onkel Simon, spilt av Kyrre Eikås Ottersen, kjemper for livet. Moren, spilt av Idun Losnegård, slipper alt hun har i hendene for å pleie sin døende bror. Henrik forteller om moren som gikk fra å være en travel, velpleid og ambisiøs karrierекvinne, til å drifte lenger vekk fra ham. Midt i denne vanskelige tiden blir Henrik forelsket i klassevenninnen Kjersti, spilt av Thea Hjelmeland. *Så vakker du er*, er et familiedrama litt utenom det vanlige. Kreft, som i 2014 krevde over ti



tusen liv, er blitt en uhyggelig og snikende folkesykdom flere av oss har et komplisert forhold til. Dramatikken ligger hos den kreftrammede onkelen Simon, Henriks farsfigur, bestevenn og store idol. I en tid der Henrik trenger råd og veiledning fra Simon om sin forelskelse, blir han nødt til å finne ut av det helt på egenhånd.

Amorøse toner

Det var et par bekymringer jeg hadde i forkant av å se *Så vakker du er*. Det ene var valg av lokalet på Logen Teater. Logen Teater sitt fremste formål er å være tilgjengelig for aktører med knappe ressurser. Det være seg nyetablerte band eller frie teatergrupper. Rommet *Så vakker du er* ble spilt i er ingen black box, og det kan være et vanskelig rom for forestillinger som krever teknisk formidling, som Åsmund Bøes videokunst. Den andre bekymringen var Thea Hjelmelands dobbeltrolle som både livemusiker og skuespillerinne. Det er på ingen måte en oppfordring til flere musikere å begi seg ut på de skrå bredder, med mindre de har Hjelmelands interpretasjonsevne. Musikken hun spilte kanaliserte medskuespillernes følelser ekspressivt inn i lydbildet.

Petter Winther begynte forestillingen noe usikkert og vaklende. Det samme gjorde musikken. I begynnelsen minnet musikken litt for mye om Hjelmelands forrige oppdrag på Den Nationale Scene (DNS). Med fare for en Frode Grytten-remake av *Sanne som oss*, tok det etter noen minutter heldigvis en annen retning. Winther klarte å trekke inn salen etter ti usikre minutter og ble deretter en bærebjelke i forestillingen, med sjarmerende spill og ynde. Når det var gjort, kjente jeg meg igjen i hans ungdomsfase. Henriks

forelskelse, overanalysering av tidligere samtaler, hans indre besettelse av Kjersti og den konstante usikkerheten alt dette medfører. Disse kleine forelskelsesepisodene med stor gjenkjennelsesfaktor er til å bli både våyr og (u)lykkelig av.

Å spille på flere strenger

Til en viss grad beveger videokunsten til Åsmund Bøe seg i skildringsspennet mellom å uttrykke følelser og drive forestillingens handling videre. Det er en balanseøvelse. Bøe klarer å veksle mellom disse to uttrykkene. Videokunsten har både en scenografisk og kunstnerisk funksjon. Enkel og stilren, i kontrast til et litt trangt og overfylt scenegulv.

Å vente med å la Hjelmeland spille Kjersti fysisk, til tross for at artisten kontinuerlig sitter på scenen og spiller musikk, er nok et klokt valg av regissør Miriam Prestøy Lie. På den måten blir vi vant til artistens tilstedeværelse. Det er ikke dermed sagt at jeg er noen stor fan av en økende tendens til å bruke kjente artister fra andre felt til å spille eller være en del av teaterforestillinger. Dette var grunnen til min tredje bekymring. Hva er så galt med å begrense seg til å være komponist? Hjelmeland viser nok en gang at hennes musikk fungerer på en teaterscene. Jeg kommer ikke bort fra tanken på at det er et økonomisk valg å caste en artist som kan spille på flere strenger – som komponist, musiker og skuespiller. Helhetlig er *Så vakker du er* en rørende forestilling om det å miste et familiemedlem på grunn av kreft. Når det er sagt, kunne Prestøy Lie og Sogn og Fjordane Teater (SoFT) fint ha castet en skuespillerinne til å spille Kjersti, uten at det endelige resultatet hadde lidd av den grunn.

Tre skuespillere søker en forfatter

(Skien): Skal det subjektivt vinklede, fortellende teater være vellykket, bør drivkraften komme innenfra.

AV LILLIAN BIKSET

Det beste av det verste

av Aslak Moe. Regi: Aslak Moe. Scenografi: Hans Georg Andersen. Lysdesign: Erik Spets Sandvik. Teater Ibsen 22. januar.

30 år har Sylvia Salvesen og Jan Øystein Wiig har vært ansatt ved Teater Ibsen. I 27 av dem har Ola Otnes vært deres kollega. Salvesen og Wiigs felles historie går enda litt lenger tilbake: Ekteparet møttes da de på tidlig 1970-tall gikk Teaterhøgskolen sammen, og de har vært kolleger også på Nationaltheatret, Fjernsynsteatret, Teatret Vårt, Rogaland Teater og Trøndelag Teater. Otnes kom til Skien fra Den Nationale Scene i Bergen. I *Det beste av det verste* oppsummerer de tre sine yrkesliv, og de deler minner både fra Skien-tiden og tiden før. For Salvesen og Wiig er dette siste forestilling som fast ansatte. Otnes har ennå et par år igjen før han når samme milepæl.

To tendenser

Det beste av det verste kan knyttes til to hovedtendenser i norsk teater av i dag. Den ene er den subjektivt dokumentariske, det opplevde og det virkelighetsnære teater, som teatersjef Thomas Bye og dermed Teater Ibsen er en pådriver for. Den andre er teater med selvkommenterende, selvscenesettende rollebevissthet, der publikum inkluderes i skuespillerens tanker om skuespillerarbeidet.

I programmet skriver teatersjefen at «i kveld står de foran dere i den vanskeligste rollen man kan få: rollen som seg selv», og nettopp slik virker det. Salvesen, Wiig og Otnes spiller bokstavelig talt roller som seg selv, og de finner det vanskelig. De framstil-



ler verdsettelse, fellesskap, forfengeligheit, konkurranseinstinkt, stolthet, nostalgi, engasjement og irritasjon. De understreker for publikum at de framstiller. De later som. Men de virker ikke komfortable med å skulle gjøre det. Ingen av dem ser ut til å føle seg bekvemme med premisset eller med settingen. Ingen av dem ser ut til å ha lyst til å fortelle om seg selv. Dermed framstår det såkalt «personlige» som upersonlig. Det virker utvendig, posert og kunstig, og en mistenker at de føler seg presset inn i et format som ikke passer dem.

Løs struktur

Historiene virker uformet, utflytende, strukturelt løse, oftest fortalt i så generelle vendinger at de framstår som umotiverte («det var moro», «det har vært fint»). Rett som det er vises bilder uten at de tre legger til mer i sin fortelling enn tilskueren uansett kan se på fotografiet («slik så jeg ut»). De gangene mer forklares – NRK krediterte DNS, men ikke skuespillerne med navn, Salvesen var i førtiårene da hun første gang spilte prinsesse – virker det ofte som om det vesentligste poenget forblir ufortalt. Tanken undertegnede oftest tenker i løpet av forestillingen er «de må da ha bedre historier enn dette?».

I ettertid føler jeg meg fortsatt sikker på det. I løpet av førti år er de nødt til å ha opplevd ting som kunne blitt skarpere, spissere, saftigere fortellinger enn det de har inkludert i forestillingen. De må ha synspunkter med mer kraft i, de må ha erfaringer mer verd å fortelle om.

Best fungerer *Det beste av det verste* når de tre får anledning til å koble selvbevisstheten til scener med definert dramaturgi. For eksempel vises et avisutklipp fra Salvesen og Wiigs tid på Teatret Vårt, et moralsk indignert leserinnlegg som klager over en samleiscene i *Fremmed*. Når de to spiller scenen ut, blir det klart at en synlig skulder og deler av en brystkasse – hans skulder og hans brystkasse – var alt som var vist. Slikt er morsomt, og det fungerer som en påminnelse om hvor mye det norske samfunnet, og den norske teatervirkeligheten, i verdier og stiler, har endret seg i perioden de tre har vært aktive scenekunstnere. Glimtvis synliggjøres det også hvordan teatrets infrastruktur – oppbyggingen av regionteatrene, turnévirkeligheten, teknikken – er forandret. En kjærlighetserklæring til turnériggeren – som brant opp og aldri ble erstattet – framstår som en av de scener trioene føler seg mest vel med å framføre.

Fellestekst

Teksten er utarbeidet av de tre aktørene i samtaler og samarbeid med regissør Aslak Moe. I løpet av prøveperioden er materialet redigert ned fra om lag to og en halv time til de rundt 80 minuttene forestillingen varte premierenkvelden. At sufflør Tone Lindtein blir inkludert i så stor grad som hun blir kan ha sammenheng med dette, skjønt også teknikerne og inspisient introduseres for publikum, og deres funksjoner forklares. Men at utøverne såpass ofte trenger stikkord er også et tegn på at de ikke opplever ordene som sine egne, minnene som reelt husket eller settingen som naturlig. Ved de korte, innskutte sitatene som brukes fra dramatikerstekster de har spilt har de ikke behov for assistanse. Disse kan de. Dette er en form de behersker – skjønt stilforskjellene mellom disse scenene og rammen de er satt inn i får dem til å virke mer outrert overspilte enn de ville gjort i opprinnelig kontekst.

Tonen er gemyttlig, skjønt Sylvia Salvesen forsikrer at det også har vært tider hun har vært irritert på sine makkere. Mot slutten av forestillingen ber hun dem liste opp skuespillere de beundrer. Når de bare nevner menn, viser hun frustrasjon, noe de later som de ikke legger merke til, der de fortsetter oppsummeringen, fremdeles bare med mannsnavn. I denne lille sekvensen ligger mye av det som er problematisk med oppsetningen, men også mye av det som kunne vært gjort til en styrke. Dette har nok, på en eller annen måte, på ett eller annet tidspunkt, vært ekte. Dette har nok, i en eller annen form, skjedd. Men slik opptrinnet framføres, virker det likevel innøvd, påtatt. Tilskueren ser at Salvesen ikke er irritert, hun spiller irritert. Ja, hun viser med all tydelighet at hun bare spiller irritert.

Hans Georg Andersens scenografi er en etteraping av et backstageområde, med sminkebord, klesstativ, kaféstoler og bord, samt en forenklet prosceniumbue (sett bakfra). Sistnevnte brukes som lerret for framvisning av foto og film fra fortiden. Bruken av kostymer er begrenset. På ett tidspunkt kler Ola Otne på seg parykken han brukte i *Apache*. I en annen tar han på seg forkle for å steppe inn for tjenestejenta i Arthur Millers *Heksejakt*. For øvrig opptrer de tre i penere hverdagsklær, som seg selv.



Er det ikke deilig å ha noen å hate?

Politisk korrekt skoletime over Suzanne Ostens film – hva er galt med det?

AV ELIN LINDBERG

SNAKK! DET ER SÅ MØRKT!

Manus: Niklas Rådström. Oversatt av Aksel-Otto Bull. Regi: Aksel-Otto Bull. Med Odin Waage og Torgny G. Aanderaa. Akershus teater: Bærum kulturhus, 24. september 2015

Det er både noe dypt alvorlig og noe rørende idealistisk over Suzanne Ostens berømte film *Tala! Det är så mörkt* fra 1993. Den er et seriøst, intelligent forsøk på å gjøre noe med den voksende nynazismen. Det er de snakkende klassers strategi som benyttes. Samtalen skal løse problemet. Et sentralt problem blir at samtalen ikke foregår mellom parter på samme nivå.

I Ostens film treffer den jødiske legen Jacob (Etienne Glaser) nynazisten Søren (Simon Norrthon) i en togkupé. Jacob har vært vitne til en slåsskamp mellom nynazister der Søren deltok. Søren har et kutt i hodet. Jacob hjelper ham ved å legge på sterile kompresser. Jacob jobber som lege i Göteborg. Søren oppsøker ham der og en rekke samtaler begynner. Søren forteller om livet sitt. Han framstår som et uønsket og mishandlet barn. Han forteller om hatet som på en måte holder ham oppe. Jacob forteller om hvordan han flyktet fra Hitler-Tyskland sammen med moren sin og om at faren og søstera døde i konsentrasjonsleire. Parallelt med samtalene mellom Jacob og Søren fortsetter Søren med å angripe innvandrere og flyktningemottak sammen med sine med sammensvorne. Søren føler seg sviktet av Jacob når denne drar på en legekonferanse i Stockholm. Søren følger etter og deltar på en slags konferanse han også – en nynazistisk demonstrasjon. På toget tilbake møtes de igjen og Søren angriper Jacob. Angrepet avverges og de avtaler å fortsette samtalen.

Snakk

I forestillinga til Akershus teater kommer vi, i motsetning til i Ostens film, rett inn i terapi-

rommet. Publikum er plassert på alle de fire sidene. Spilleområdet inneholder to plaststoler, og en vanddispenser. Jacob (Torgny G. Aanderaa) framstår mer som en terapeut, eller psykiater, enn en allmennpraktiserende lege. Han er ulastelig kledd i formelt hverdagsantrekk, med løs dressjakke, lyseblå pikéskjorte og pene bukser. Søren (Odin Waage) ser ut som en nyvaska nynazist, i rene svarte klær og lærstøvler. Forestillinga er bygd opp som en rekke små samtaler som skal illustrere terapi-forløpet. Søren starter som sint og lite tillitsfull. Det er litt uklart hvorfor han i det hele tatt har oppsøkt Jacobs kontor. Det er tydelig at det er noe som plager ham, og det er tydelig at han trenger å bli sett, men det blir noe konstruert og villet over denne inngangen. Det kan framstå som en terapeuts ypperste drøm – tenk å få hjelpe en ekte nynazist til et riktigere liv!

Det er et godt dramaturgisk grep å bygge opp forestillinga som korte «timer». Det gir både flyt og luft til stykket – og forhåpentligvis et lite rom til ettertanke. Terapitimene starter med et spørsmål – når ble du nazist? Hvordan er det med faren din? Hva gjør du og kameratene dine når dere er sammen? Er du redd for å gå hit? Søren åpner seg opp. Han forteller at mora jobbet på et gamlehjem som nå er blitt et flyktningemottak. Nå jobber hun hjemme. De bor ikke sammen med faren som det virker som om Søren er ganske redd. Jacob åpner også opp for å være personlig i samtalsituasjonen. De kommer nærmere hverandre, de ler sammen. Tillitsbruddet skjer på samme måte som i filmen ved at Jacob må avlyse time fordi han skal på legekonferanse. Det oppstår en situasjon der Søren blir voldelig, men samtalen redder dem. Samtalen er målet og samtalen er løsninga.

Hatet

I *Snakk! Det er så mørkt* er det Sørenes hat som ligger oppe i dagen. Det skildres som et primitivt hat som retter seg mot de andre som han oppfatter som annerledes og truende – innvandrere med mørk hudfarge, muslimer og homofile. Dette er et hat vi vet om. Nazistiske grupperinger vokser seg store, og kanskje enda større med den massive flyktningestrømmen som kommer i disse dager. Hatet er dessverre bare et klikk unna. Kommentarfeltene til de store nettavisene er

fulle av motbydelige hatefulle ytringer til en hver tid. Hatet er stygt og dumt og vi tror at dette kan bekjempes gjennom opplysning og utdanning. Vi håper det kan bekjempes på denne måten. Men hatet fins på den andre sida også. Om ikke hatet fins hos den overbærende, moralsk eleverte Jacob, så fins det hos publikum. Publikum og stykket hater Søren og alt han står for. Stykket fungerer mer som en terapitime for publikum enn en terapitime for en nynazist. For nynazistene fins, og vi vet ikke hva vi skal gjøre med det. Det er kanskje dette budskapet som vil nå fram til skoleelevene som kommer til å se *Snakk! Det er så mørkt* når den drar ut på turne som en del av Den Kulturelle Skolesekken.

Sinnet

Sinnet har hatt status som sunt. Det var når det befant seg som en del av kulturradikale unge menns image for en generasjon siden. Å være «sint, ung mann» var en hedersbetegnelse. Nå er det litt mer problematisk – ja, enda mer uønsket og kanskje mer uønsket fra et bredere lag av befolkningen, enn det var da ungdomsbegrepet ble født. Dagens sinte, unge menn kommer til orde i en «lytteboks» som skal følge *Snakk! Det er så mørkt* på turné. På premieren i Bærum kulturhus sto denne boksen utenfor teatersalen. Den ligner en gammeldags telefonboks. Her kan du gå inn og få historier fra mennesker som har opplevd ekstremisme. En forteller om at han har vært nynazist. En forteller om hvordan han konverterte til islam. Vi får også historier fra overlevende fra massakren på Utøya. Lytteboksen fungerer godt og pedagogisk. Det er viktig å lyssette denne tematikken. Det er viktig at vi ikke taper viktigheten av å fortsette å jobbe for å bekjempe nazismen og fremmedfrykten. Det er ingen skam å være politisk korrekt, men det er viktig at vi gjenkjenner hatet, for det lever midt i blant oss. Under *Snakk! Det er så mørkt* ligger hatet like mye hos det velmenende publikum som hos nynazisten Søren. Og bakom synger Raga Rockers klassiske toner: «Er det ikke deilig å ha noen å hate?»



Kjersti Aas Stenby i *The Pink Cloud Effect*. Black Box teater 2015. Foto: Mykolas Burraitis

Talk to the hand

Pink Cloud Effect er en forestilling med for mange ballonger, litt for mye vannpistol og litt for mye glitter, men den er bedre enn den ser ut som.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Pink Cloud Effect

Av og med: Kjersti Aas Stenby, Marit Sirgmets og Simona Bieksaite. Kunstneriske rådgivere: Karmenlara Ely og Annalisa Dal Pra. Lysdesign: Oscar Udbye og Simona Bieksaite. Produsent: Ida Marie Sandvik. Co-produsent: Black Box teater. Black Box teater, lille scene, 22. november

Scenekunstnerne Kjersti Aas Stenby, Marit Sirgmets og Simona Bieksaite er alle sammen utdannet fra Akademi for scenekunst i Fredrikstad, og *Pink Cloud Effect* ble opprinnelig laget der. Det er noen ting som gjør at den gir inntrykk av å være en eksamensforestilling, men i all hovedsak løfter de seg ut av dette utgangspunktet og gjør seg selv relevant og interessant.

Ballonger og svaner

Det som i størst grad gjør at jeg, i hvert fall innledningsvis, får følelsen av eksamensforestilling er scenografien. Hele scenen er dekket av ballonger og ellers på scenen er det en stor oppblåsbar svane i tillegg til et strykebrett. Da det i tillegg var tre lettkledde jenter på scenen var det lett å tenke seg at dette kunne bli en forestilling som badet i

scenekunstklisjeer. Både ballongene og svanen opplevdes som grep gjort for å være morsomme, og jeg tenkte for meg selv at dette så ut som en forestilling der de etter hvert kunne smøre seg inn i sjokoladesaus eller annen mat, en type klisjeer det er mye av i uetablert fri scenekunst. På et punkt kliner Marit Sirgmets med svanen, og det gav en følelse av déjà vu, for klining med oppblåsbare dyr må ha forekommet på Lille Scene på Black Box teater før, men det ble ikke brukt sjokoladesaus eller andre matvarer (bare litt innsmering med solkrem), og det ble også færre klisjeer etter hvert.

Noe av hovedgrunnen til at kompaniet klarte å løfte seg ut av klisjeene var en gjennomgående styrke i tekstfremføring og kroppsbeherskelse. Dessuten lyktes de i en stram og vellykket dramaturgi, og dette siste gjorde at forestillingen virket gjennomtenkt og uttrykksfull. Ifølge programmet fra Black Box Teater er all hentet fra «såpeserier, reality-TV, break-up fora og andra mørke avkroker av internett.» I disse kildene er det mye morsomt å hente, og kompaniet har helt sikkert vært nødt til å ta livet av noen kjæledegger underveis, men det gjør at det som sies ikke bare blir et ironisk freak-show om rare mennesker på internett og underlige tv-programmer, men får en generell karakter som gjør innholdet mye mer interessant. Dette kommer av et godt dramaturgarbeid. I tillegg utviser alle skuespillerne, og da spesielt Kjersti Aas Stenby og Marit Sirgmets, fordi det ligger tydeligst til deres roller, en klar og god kroppsbeherskelse der overdrivelse er viktig, men uten at det blir for mye og hvor kommunikasjonen med publikum er upåklagelig. Der jeg innledningsvis syntes det var typisk at de var så lettkledde opplevde jeg etter hvert at det

var helt på sin plass både fordi det fungerte som kommentar og fordi det understreket deres eksistens som kropp.

Befriende mangel på ironi

Noe av det som gjorde dette til en god forestilling var måten de lyktes i å bruke populærkulturelle referanser uten å gå i fellen å ironisere over lavkulturen. Ved å skape et kvinnefellesskap på scenen oppnådde Stenby/Sigments/Bieksaite å vise hvordan kvinnestereotypene i disse forumene sier noe om hva det er å være kvinne i dag. Kvinneroller på internett og i populærkultur kan sikkert virke som et oppbrukt tema, men de oppnår å gjøre det relevant, og dette imponerer. Dette gjør også at jeg tror på feminismen deres, det handler ikke om å vise frem manglende likelønn eller partipolitisk likestillingspolitikk, men å blottlegge det dysfunksjonelle i en type kvinneverole. Det neste som imponerer meg med dette er at de heller ikke stakkarsliggjør, gjør narr av eller hever seg over denne kvinneverollen, men viser at det i den også ligger styrke, og at disse kvinnene som formidles på sin i overkant dysfunksjonelle måte også har en form for gjennomslagskraft. Uttrykket gjør sterkere inntrykk når det formidles tilnærmet kjærlighetsfullt med en klar fascinasjon fremfor ironi, og dette gjør at jeg tror på prosjektet og på det de ønsker å formidle. Det hele handler om jakten på anerkjennelse og om hvordan kvinneverollen tilpasser seg krysspunktene mellom ambisjoner, objektivisering, styrke, selvstendighet og avhengighet.

Å omdefinere patriarkatet

Tre fjerdedeler ut i forestillingen avbrøt Simona Bieksaite de to andre og ba om publikums deltakelse. Jeg krummet ryggen, som allerede var ganske krum fordi de ikke hadde stoler i amfiet, og tenkte nei, nei, nei, publikum skal ikke delta, de må ikke se meg. Heldigvis var det ikke mye deltakelse de ba om, publikum skulle stemme over hvem av de to skuespillerne som skulle spille hovedrollen i den siste fjerdedelen av forestillingen ved håndsopprekning. Da Kjersti Aas Stenby vant ble hun ikledd en altfor stor brudekjole av sin kollega, sminket om og sakte ført bort til strykebrettet som en brud ned midtgangen. Kjolen ble lagt utover strykebrettet og hun fikk strykejernet i hånden. Symbolikken

er ikke tvetydig, en brud som føres rett til strykebrettet for å stryke sin egen brudekjole føles klassisk, men det er allikevel noe sterkt i det. For det er ikke en mann i sikte, det er ikke mannen som fører kvinnen til strykebrettet det er den andre kvinnen. Den hvite kjolen føles også som noe som er del av et kvinnelig blikk preget av en konkurranse i seksualitet, og understreker på den måten

fraværet av mannen. Dette betyr ikke at det mannlige blikket ikke er viktig, for til en viss grad er det til stede i strykesekvensen, men at patriarkatet inkorporeres som selvstendig og effektivt element i kvinnekulturen. Her synes jeg forestillingen presenterer noen interessante problemstillinger på en fin måte, så får det heller være at jeg syntes det ble litt for mange ballonger.



Hennette Blakstad og Gisle Hass i *Arme land/ Krigen er et annet sted*. Regi: Marius Kolbenstvedt og Thomas Hildebrand. Grusomhetens teater 2015. Foto: Louis Williams

Det er synd på menneskene

Arme Land/Krigen er et annet sted er antivåpentheater uten tvetydigheter, men med mye overlatt til tilfeldighetene.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Arme Land/Krigen er et annet sted

Regi: Marius Kolbenstvedt. Konsept: Thomas Hildebrand og Marius Kolbenstvedt. Lyd: Jon Platou Selvig. Lys: Jan Skomakerstuen. Video: Sara Serrano. Grusomhetens teater 13. desember 2015

Forestillingen *Arme Land/Krigen er et annet sted* er en forestilling om våpen. Eller egentlig handler den om absolutt alt som er fælt, men (den handler) mest om hvor fælt det er med våpen. Forestillingen er tekstbasert, og tekstene er hentet fra forfattere som Johan Borgen, Svetlana Aleksejevitsj, Atef Abu Saif, Ingrid Storholmen og ensemblet selv. Første del er gitt tittelen *Arme Land*, og fungerer som en slags prolog. Den er også teksttung, men er gitt et lydlig akkompagnement, og Thomas Hildebrand og Hanne Dieserud bruker mygger både for å eksperimentere med klang og lyd og, regner jeg med, for at publikum skal høre hva de sier. For det er ikke så veldig lett. Tvert i mot fører lagene med lyd og tekst til at jeg ikke får med meg hva de sier, og det er synd, for jeg skjønner at tekstene ikke er tilfeldig valgt, men tvert i mot at det er der

tyngdepunktet for fremførelsen ligger. Hanne Dieserud gjør en fin figur, og jeg liker spillet hennes, så det er synd at det forsvinner litt i manglende struktur i lydbildet.

Ujevn lidelse

I neste del *Krigen er et annet sted* er lydbildet forenklet, og det hjelper forestillingen å fokusere. Den innledes med at Gisle Hass leser en novelle av Johan Borgen. Lesningen er litt bakpå, men det er allikevel engasjerende. Det viser seg imidlertid raskt at noe av problemet med denne delen av forestillingen er det ujevne tekstgrunnlaget. Noe er hentet fra etablerte forfattere, og noe har de laget selv, og dette er merkbart. Det fungerer helt klart best når de fremfører god tekst. Forestillingens fineste del er når Katerina Medbøe Eriksen leser en monolog om Tsjernobyl, som jeg regner med er skrevet av Svetlana Aleksejevitsj. Hun leser fint, og har fin kommunikasjon med publikum. Utover dette består forestillingen av egne fortellinger om lidelse, de er nok ikke i hovedsak sanne, men det spiller ingen rolle. De blir fremført med dyp inderlighet, der den ene lidelsen blir avløst av den andre, og alt blir bare verre og verre. Det er seksuelle overgrep, vurdering av ønsket drap av venninner, økehugg i forsvarsløse ponnier, blod, gjør og tårer, helt til forestillingen avsluttes med en voldtekt som ender i drap. Det er tenkt som assosiasjonsrekker og underbevisste tanker, men for meg blir det litt i overkant mye lidelse.

Uklart og utvetydig

Viktigst blant lidelseshistoriene er nok Thomas Hildebrands fortelling om oppdagelsen av at hans farfar var underoffiser i Waffen SS. Den historien gis mye plass, og omtales også i informasjonsmaterialet til forestillingen. Thomas Hildebrand har under arbeidet med forestillingen funnet en bok fra landssvikoppgjøret, hvor farfaren er gitt tilknytning til SS, og i samtaler med familien kommer det frem at selv om de visste at han var nazist, så har heller ikke Hildebrands far vært klar over sin fars tilknyt-

ning til SS. Denne historien formidles som en del av resten av lidelseshistoriene, og det er vanskelig for meg å se hvor den passer inn. Jeg har sympati med Hildebrands sjokk og sorg over oppdagelsen, men den virker veldig personlig, og mest av alt virker den veldig vanlig. For alle som oppdager noe slikt er det selvfølgelig helt unikt, men med tanke på hvor mange nazister det var i Norge under krigen, har mange mennesker levd fornektelse. Andre gang denne historien er tema i forestillingen bryter Hanne Dieserud inn og spør hvorfor vi må bruke tid på den historien, det er lidelsen her og nå vi må fokusere på. Det er akkurat som denne avbrytelsen belyser forestillingens egne svakheter, og at de også selv innser og påpeker det irrelevante ved denne historien. Dette grepet gjør det helt åpenbart at dette kunne blitt en bedre forestilling med et klarere dramaturgisk blikk.

Våpen

Til tross for at forestillingen tar innover seg lidelse av alle slag, er det norsk våpeneksport som er hovedtema, det er det absolutt ingen tvil om. Dette glir over i motstand mot alle typer våpen og tematisering av norsk våpeneksport. De viser blant annet et kort videointervju med en tidligere talsmann for Knesset hvor han påpeker det paradoksale i at Norge fremstiller seg selv som en fredsnasjon, samtidig som norske våpen og ammunisjon dreper palestinere. Det ironiseres over at det på norsk våpenindustri mest eksporterte patron står at den ikke må brukes mot mennesker; for hva betyr det når IS og Assads styrker står mot hverandre i Syria i dag? Dette har de jo helt rett i, våpenindustrien er grusom, men ensemblet står i fare for å bli sterkt moraliserende og slite på publikums tålmodighet. For når lidelsene blir lagt oppå hverandre i en kransekake av grusomheter, blir våpeneksport bare som toppen av kransekaken å regne. Jeg blir matt, og når jeg går derfra tenker jeg at jeg ikke er blitt fortalt noe jeg ikke visste fra før, og det jeg sitter igjen med er en følelse av resignasjon.

Konformitets-kakofoni

(Mo i Rana): Rolf Almes *Jonas* uttrykker konformitetspress gjennom virkemiddelmangfold. Det er ikke nødvendigvis en selvmotsigelse.

AV LILLIAN BIKSET

Jonas

av Jens Bjørneboe, bearbeidet av Rolf Alme. Regi, scenografi og kostymedesign: Rolf Alme. Koreograf: Marie Gachet. Dramaturg: Nina Godtlibsen. Lysdesign: Johan Haugen. Lyddesign: Frode Fridtjofsen. Nordland Teater 22. januar.

Den som ser Nordland Teaters *Jonas* kun som en dramatisering av Jens Bjørneboes *Jonas*, går glipp av mye. Forestillingen er en kommentar til boken, mer enn en gjengivelse. Den er en betraktning om mulige oppdateringer, mer enn et forsøk på oppdatering. Den er ikke litterær. Rettere sagt: Det litterære er bare ett av svært mange sidestilte elementer. Rolf Alme har ikke prøvd å ta boken til scenen. Han har skapt en sceneoppsetning med forbindelser til boken.

I og utenfor

Ensemblet består av fem unge menn, alle kledd i dress – en konformitetsuniform: Rune Løding, Piotr Misztela, Bjørn Ole Ødegård, Thais Hvid og Johan Vang Hansen. Løding har en fortellerrolle, samt flere mindre roller. Misztela spiller rollen som Jonas kombinert med rollen som Piotr, en skuespiller i en forestilling som diskuterer Jonas. Han forsøker ikke å framstille en åtte år gammel gutt. Han formidler et konsentrat av åtteåringens reaksjoner på alt som skjer med ham, sammen med sine egne (eller regissørens egne) refleksjoner om det samme. Skuespilleren er polsk, og på Nordland Teater er rollefiguren polsk-norsk. Skolens overlærer, Jochumsen (Løding) omtaler identiteten uten bindestrek og uten «norsk» – og Jonas reagerer med sjokk og vantrøst. «Er jeg polsk?», utbryter han, med skrekk i ansiktet. Et klart hint om at gutten, som mange barn født i Norge av foreldre født andre steder, føler seg norske enn omgivelsene (selv de vennlig innstilte) er villig til å se ham som.



Rune Løding (foran) i *Jonas*. Rolf Alme, Nordland teater 2016. Foto: Lars Solbakken, Nordland teater

Slike tematiske hentydninger, noen mer utviklet enn andre, er der rikelig av i oppsetningen. *Jonas* vil mye og favner mye. Hver for seg vies ikke de tematiske trådene mye tid. Samtidig er alle knyttet til de samme hovedtemaene. Alt handler om konformitetspress. Alt handler om kulturforståelse. Alt handler om klasse. Den privilegerte kan fritt skille seg ut. Det er den som i utgangspunktet tilhører en mindre begunstiget gruppe – Jonas, hans foreldre, andre diagnostiserte og/eller ressurssvake barn (forestillingen bruker, som Bjørneboe, ordet «evneveik»), flyktningen Elias og mobbeoffer-bråkebøtta Abdul – som møter sanksjoner.

Religionskritisk effektbonanza

Tekst er dekonstruert og rekonstruert. I sin teaterforestilling har Rolf Alme beholdt hovedtrekk og dels språk i fortellingen om hovedpersonen, men han har erstattet bifi-gurer og sidehistorier med 2016-paralleller. Den tysk-jødiske flyktningen Johannes Marx er blitt til syrisk-kristen-fracfalne Elias Tamer og tyskerungen Bobbi til muslim. Konformitetspresset inntar flere former. Almes *Jonas* stiller seg kritisk både til det konformitetspress som ligger i fremmedfrykt og islamfiendtlighet, og til det konformitetspress som ligger i religionsutøvelse. Samtidig stiller den spørsmål ved den religionsrespekt som godtar at religion brukes som undertrykkelsesmekanisme.

Formspråket fråtser i regiteatergrep. For den som har sett mye tysk eller tyskinspirert

teater vil mange virkemidler være så vante at de nærmer seg forslutte; livefilming og mikrofonbruk i og utenfor pleksiglassbur, strobelys, forklarende tekst på bakvegg, poengterte parykkbytter. Samtidig kan en trygt gå ut fra at målgruppa – ungdom i Nordland fylke – ikke opplever det på samme måte. Det er begrenset hvor mye regiteater de har kunnet se.

Alme bruker metafor og samtidig protest mot metafor. Skikkelser er redusert til essensielle egenskaper, dramaturgisk funksjon framfor personlighet. Dermed kan lærerne bli til rovfugler og barnepsykologer til bevæpnet beredskapstropp med gassmasker og tåregass (= scenerøyk). Det er Jonas' frykt og forakt for de voksne som skal uttrykkes, ikke de voksnes egentlige framferd. Dette blir da også forklart underveis. Slik det ofte er i samtidsteateroppdateringen av det klassiske teaters kor diskuterer skuespillerne både historien som fortelles og virkemidlene den fortelles med. Tolkingskonklusjoner avleveres fiks ferdig, og utøverne drøfter mulige innvendinger mot eget arbeid. For eksempel blir Bjørn Ole Ødegårds frøken Bø konfrontert med spørsmål om det ikke er i strid med det politisk korrekte at en mann spiller kvinne i et 100 % mannlig ensemble. At Thais Hvid og Johan Vang Hansen er danske blir utgangspunkt for skandinavisk-språklig diskusjon, og lærer Stranges dialektbruk (Løding igjen), samt nynorskbruk i psykologuttalelse, gjenspeiler norsk språkpolitikk.

Mål, middel, miljø

Miljøet – klasserommet og skolegården – gjenspeiles i mange grep, men langt fra alle. *Skjebnesymfonien* varsler avgjørende øyeblikk. 17. mai-scenen, fortsatt lagt til Norge og 17. mai, akkompagneres av *The Star-Spangled Banner*, en antydning om at kulturell import er allment akseptabel så lenge den er amerikansk. Norske flagg brukes som aggresjonssymboler. Koreografert parkour knytter utøverne til nåtidig ungdomskultur, og effektiviserer samtidig vekk ord til fordel for fysisk formidling. Dette brukes så gjennomgående at det blir det nærmeste forestillingen kommer et helhetsegrep.

Tilskueren kan fort føle en virkemiddel-metning, men bør nesten like fort innse at metningen er tilsikt, et poeng i seg selv. Ikke som et mål, men som et middel til målet. Den er en invitasjon til identifikasjon med Jonas, som må navigere gjennom det som for ham, med lesevaner og ustø norskkunnskaper, er en uoversiktlig virkelighet. Den er også en påminnelse om at virkeligheten ikke er lik sett fra alle ståsteder. Vilkår og forutsetninger varierer. I en hyperlenket tilværelse kan informasjonsflommen bli så overveldende at den for noen kommer i veien for fullstendig samfunnsdeltakelse. Dessuten, kan vi, uansett hvor god oversikt vi tror vi har, fort komme til å overse hvilke i mylderet av tilsynelatende uavhengige samfunnstendenser som er forbundet med hverandre. Almes *Jonas* er, i likhet med Bjørneboes, et flerstemt forsøk på å peke slike sammenhenger ut.



Sterk og tradisjonell Strindberg

(Tromsø): Marte M. Solem og Ketil Høegh får fint frem de ulike stemningsleiene i Julie og Jeans intense oppgjør.

AV RUBEN MOI

Frøken Julie

Av August Strindberg. Oversettelse til nordnorsk: Ragnar Olsen. Regi: Terje Skonseng Naudeer. Scenografi og kostyme: Kari Gravklev. Lysdesign: Øystein Heitmann. Hålogaland Teater, 14. januar 2016

I sitt siste år som teatersjef på HT, før Inger Buresund overtar, uttaler Nina Wester i *Frøken Julie*-brosjyren at klasse går som en rød tråd gjennom repertoaret i 2016, og stiller følgende spørsmål: «Hvilke utfordringer gir det mennesket å leve under ulike samfunnsstrukturer? Hvordan påvirker penger, oppvekst, kjønn, religion og etnisitet de valgene vi tar, og den friheten vi får?» Strindbergs fokus på disse temaene i klassikeren fra 1888, førte til kontrovers og sensur i samtiden. Naudeers tradisjonelle oppsetning er en tankevekkende påminnelse om en rekke av de sosiale utfordringene som

står sterkt i Strindbergs stykke, og gjennom 1970- og 1980-tallet, men som ikke har samme fokus i dagens dramatik.

Back to basics

Naudeer har kombinert rollene som skuespiller og regissør gjennom sin scenekarriere. Kanskje kan denne oppsetningen og hans versjon av Dorfman's *Døden og Piken* på Nordland Teater sist høst ses på som hans svennestykker som regissør. Oppsetningen av Strindberg vitner i så fall om tillit til klassikernes tidløshet og en prioritering av tradisjonell fremføring over nytolkning. Begge disse klaustrofobiske konfrontasjonsdramaene indikerer også et sterkere fokus på ordets kraft enn på prangende rekvisitter og teknologiske effekter. Slike preferanser – 'back to basics', Dogme 95 – har sin misjon: de er ofte lettere tilgjengelig for større deler av publikum.

I Naudeers regi kommer både kjønns- og klassekonfrontasjonen i Strindbergs klassiker tydelig frem. Maktkampen mellom overklassedatteren og tjeneren utvikler seg fra fest og flørt til desperasjon og død. Som grevinns datter har frøken Julie lenge overtaket, i alle fall tror hun det, men mannsmakten er overveldende. Jean gruslegger godsets datter. Begge er totalt underlagt grevfarens overgripende posisjon og makt. De solide bunkene med sedler som klaskes i bordet får klart frem pengenes betydning i skjebnespillet. Jean og Julies monologer fremkaller oppvekstens betydning. Dagen derpås muligheter for gudstjeneste eller utenlandsflukt setter religionens tapende – tapte? – betyd-

ning på spissen. Etnisitet er ikke poengtert – verken i teksten eller teaterversjonen – men aristokratisk struktur og navn som Jean og Julie (i fransk uttale) gir ekko fra andre kulturer – og bakom synger Shakespeares skjebnedrama om 'the star-crossed lovers', *Romeo and Juliet*. Naudeers nøkterne regi frembringer tydelig de Strindbergske temaene som Wester presiserer.

Naudeers regi setter også skuespillerne i fokus. Samspeillet mellom Frøken Julie (Marte M. Solem), Jean (Ketil Høegh) og Kristin (Ida Løken Valkeapää) stiger fra det vare og hverdagslige til de emosjonelle randsoner av begjær, hevsn, trekant, kompromiss, utfordringstrang og nederlag denne skjebnsvangre sankthansnatten. Solem og Høegh får fint frem de ulike stemningsleiene i deres intense oppgjør, og Valkeapää formidler med kraft opposisjon, alternativ og tredjeperson i hovedparets dominerende konflikt.

Det røde rommet og verden utenfor

Den dempende scenografien utvider scenedramaets fortolkningsrammer like mye som den fremhever ord og skuespill. Kjøkkenrommet i bunnen av tjenertrappen er drapert med store, røde gardiner. De skaper en undertrykt og innesperret stemning, stenger verden ute og understreker stykkets kjærlighet, fare og blod med sin klare rødfarge. Dette fargesterke trykk-kammeret er opplagt også en allusjon til Strindbergs roman *Røda rummet*. Både romanen og skuespillet tematiserer menneskets behov for et annet rom, en mulighet like mye som et sted og en tid bortenfor ens egen situasjon. Det røde rommet i Gravklevs scenografi representerer således et alternativt tankerom – teater, kunst, fantasi, fremmedgjøring – i våre egen samtid, akkurat som *Frøken Julie* tilbyr tankeforestillinger om dagens samfunnsstrukturer.

Naudeers regi og Gravklevs scenografi relaterer sterkere til teaterets egen arena enn til samfunnet utenfor. De emosjonelle svingningene i det røde rommet utfolder seg hele tiden innenfor grevskapets ramme av dekorum – en klar kontrast til den mondent velutstyrte stuen i Anders T. Andersen eksplisive fremvisning av middelklassens sammenbrudd i hans scenografi og oppsetning av *Hvem er redd for Virginia Woolf?* på HT i fjor vår (NSTT nr. 2-3/15). I sin naturalistiske uttrykksform og med sin historiske kontekst tilbyr

årets *Frøken Julie* et komplementært innsyn i Strindbergs byggverk til Hilda Hellwig og Jan Lundbergs oppsetning av *Et drømspill* på HT høsten 2010. At Liv Ullmanns filmversjon av *Frøken Julie* ruller over lerret og skjerm i disse dager, bringer også tankene hen på hvordan Ullmann og Bergman har videreført Strindbergs intense mellommenneskelige samtaler i sin kunst. Langt mindre tilfeldig er det at *Frøken Julie* og *I blanke messingen*, feel-good dramaet i skyggen av Englands klassekamp under Margaret Thatcher, går på HT samtidig; de krysser hverandre i en rekke temaer, om ikke i uttrykk og form.

Den tradisjonelle iscenesettelsen av *Frøken Julie* setter også andre tanker i sving. Stigende arbeidsledighet, Telenorskandalen, stadig skeivere global kapitalfordeling og innvandringsdebatt preger vår samtid. Hvordan ville en nyfortolket og ukonvensjonell iscenesettelse av stykket tatt vare på andre deler av Strindbergs uttrykk og åpnet døren til hvordan klasse, kjønn, kapital, religion og etnisitet påvirker våre valg i dag?

Brutalt og bestialsk

Visuelt interessant forestilling med Shakespeares tekst i sentrum.

AV ELIN LINDBERG

Richard III

William Shakespeare. Gjendiktet av Inger Hagerup. Bearbeidet av Njål Helge Mjøs og Kjersti Horn. Regi: Kjersti Horn. Scenografi og kostymedesign: Sven Haraldsson. Lysdesign: Tobias Leira. Musikk: Nils Bech. Nationaltheatret, hovedscenen, tirsdag 16. februar 2016

Det er Sven Haraldsson som står for scenografien til *Richard III* på Nationaltheatret. Hele sceneåpninga på hovedscenen er tettet igjen med ei gedigen trapp. Trappetrinnene er forholdsvis høye – trinnene er 75 cm. Det er krevende å komme til topps i makthierarkiet, og ingen kan gjøre det særlig elegant. Skuespillerne må klatre

Kåre Conradi i hovedrollen som Richard III. Regi: Kjersti Horn. Nationaltheatret 2016. Foto: Øyvind Eide



og krype for å komme seg oppover. Trappa er dekket av hvit papp, det gjør at den kan skrives på. Navnene på dem som dør underveis i stykket males på trappa. Malingen gir assosiasjoner til graffiti. Den skrevne teksten kommer til å fungere som en slags stum protest mot dette forvirrede og bestialske maktspeillet. Scenografien males også av lyset. Skuespillerne er på scenen – i trappa – nesten hele forestillinga gjennom. Det gjør dem synlige, og lette å ha kontroll på, for makthaverne. Scenografien kommer til å spille ei rolle som et slags fengsel som aktørene er bundet til – så lenge de er i live. Teaterblod i mengder er også med på å sette farge på scenografien. Det ligger noe klaustrofobisk over scenerommet. Menneskene er stengt inne en verden der et uforutsigbart spill avgjør om de overlever dagen.

Maktkamp

Shakespeare skrev stykket *Richard III* omtrent hundre år etter at den engelske kongen levde. Han var hertug av Gloucester og medlem av huset York, og han var en viktig støttespiller for sin bror Edvard IV i de avsluttende fasene av Rosekrigene. Den historiske Richard III var konge fra 1483 til 1485. Han ble drept i slaget ved Bosworth Field mot jarlen av Richmond, den senere Henrik VII, som etablerte Tudordynastiet. Shakespeare skrev *Richard III* mens Elisabeth I var dronning. Hun

tilhørte Tudor-slekten som altså overtok etter Richard III. Det hjalp nok ikke på ettermælet hans. Men det blir regnet som sannsynlig at han tok livet av sine to små nevøer, slik han gjør i stykket.

Dødens og maktbegjærets fest

Richard III på Nationaltheatret starter med en fest. Musserende vin, serpentiner, partymusikk, dans. Men det er ingen ekte glede som gjennomsyrer festen. Den er glossy og overflatisk – et spill som resten av verdenen stykket portretterer. Richard III (Kåre Conradi) er en partykiller. I sin berømte åpningsmonolog klager han over sitt uheldige utseende og sin mangel på kjærlighet. «Og når jeg altså ikke kan bli elsket/og gjøre kur til denne glatte tid, /har jeg bestemt meg for å spille skurken/og hate tidens ørkesløse gleder», sier han før han gjør rede for de onde planene sine. Vi er ikke kommet langt inn i stykket før Richards første offer er tatt – broren George, hertugen av Clarence (Selome Emnetu).

Kåre Conradi har nettopp spilt kong Edvard IV i den omfattende *The Wars of the Roses* i Trevor Nunn's regi i London, så han har Shakespeare under huden. Conradi spiller Richard som forvridt og skakk i kroppen. På den ene handa har han en sølvfarget hanske. Han klør seg som om han har en hudsykdom. Men det hos Richard som er mer alvorlig enn hans utseende, er hans selvhat. Han er am-

bisios, han begjærer makt mer enn noe, han drives av begjæret etter å hevde seg, vise at han duger, at han er den største. Det står respekt av Conradis Richard, men hans selvhat når kanskje ikke så dypt i hans utgave av superskurken. Jeg blir også sittende og lure på om de fysiske skavankene han spiller at han har, fungerer. De blir stående som påstander og ikke helt inkorporert. Jeg kommer fram til at det fungerer greit. Denne oppsetninga har et teatralt språk der kanskje nettopp dette verfremdelselementet passer inn. Vi observerer historien om Richard som den vanskapte outsidersen, men vi får ikke særlig sympati for ham.

Magisk musikk

Historien om Richard III er grusom, blodig og hjerteskjærende. Jeg blir allikevel berørt av skjønnheten i teksten. Fragmenter som: «kniven fikk slipt seg mot ditt hjertes sten», klinger umåtelig vakkert. En annen bit av skjønnhet finnes i musikken som er laget til forestillinga. Det er sangeren og performancetartisten Nils Bech som har laget musikken. Låtene han synger i løpet av forestillinga er stort sett arrangert av Øyvind Mathisen og Drippin. Bechs musikk fungerer som klagesanger, og som kommentarer til stykket. Hans teatrale og tydelige stil gjør ham svært tilstedeværende. Der flere av de andre aktørene ser ut til å slappe litt av der de sitter på trappetrinnene sine, er Bech alltid helt tilstede. Han understreker et av hovedtemaene i stykket – utenforskapet – med sine vokale innslag og sin presise tilstedeværelse. Foruten å være stykkets musiker, spiller Bech også rolla som Jarlen av Richmond, senere kong Henrik VII. Hans poserende, teatrale spillestil fungerer godt også her.

Tungt og tragisk

Det er ikke mye å glede seg over i Richards verden. Kim Haugen og Finn Schau gjør sitt for å muntre oss litt opp som første og andre morder, men latteren blir sittende fast i halsen – det hele er for grusomt. Kjersti Horn og ensemblet lykkes i å vitalisere stykket. Det gjøres ikke noen store anstrengelser for å sette stykket i en nåtidig kontekst. Det får stå på egne bein, og det står absolutt stødig. Ensemblet fungerer godt sammen. Skuespillerarbeidet er tett og presist. Barna som er med, er fine. Emil Johnsen som Lady Anne og Hertugen

av Buckingham bør kanskje framheves. Han spiller virkelig virtuost her. Jeg forstår allikevel ikke helt den gravide magen han baler med til slutt. Det blir litt for mye av et påfunn.

Til slutt kommer et skred av såpeskum rennende nedover trappa. Richard må kjempe seg oppover fossen av såpe for å komme til topps. Den berømte replikken «En hest! Mitt kongerike for en hest!» drukner nærmest i såpeskum. Her forlater paret som sitter ved siden av meg, salen, men resten av oss blir sittende og se på at såpeskummet velter nedover og at Richard dør en langt fra ærefull død.

Den komplekse godheten

(Stockholm): Mattias Anderssons bearbeiting av *Idioten*, på Dramaten i Stockholm, bjuder på drabbande teater og vækker svårbesvarade frågor om vår syn på godhet.

AV BIRGITTA HAGLUND

Idioten

Av Mattias Andersson, fritt efter Fjodor Dostojevskijs roman. Översättning: Staffan Dahl. Regi: Mattias Andersson. Scenografi och kostym: Ulla Kassius. Ljus: Charlie Åström. Musik och ljuddesign: Anna Sóley Tryggvadóttir. Dramaten, Stora scenen, 22 oktober 2015

En av Mattias Anderssons främsta styrkor som regissör är hans förmåga att nå ut över rampen med sina föreställningar, skapa dialog med publiken. Göra oss delaktiga i de frågeställningar han vill diskutera. Han lyckas väl med detta också på Dramatens stora scen, även om glappet här blir betydligt mer påtagligt än det i salongen på Backa teater, där han är konstnärlig ledare. Våren 2014 satte han upp *Acts of goodness* på Backa. Pjäsen byggde på intervjuer med unga människor i Europa och undersökte begreppet godhet. Ett ämne som även Dostojevskij

gärna fördjupade sig i. Redan 2007 bearbejade Mattias Andersson *Brott och straff*, och ställde denna ryska klassiker mitt i vår samtid. Precis som han gör i sin bearbeiting av *Idioten*, där han bland annat har strukit ned Dostojevskijs mer explicit religiösa diskussioner men låtit själva ramen vara intakt. Den här gången utgår inte Andersson från dokumentära intervjuer, utan tar avstamp i en mängd röster och texter från 1869 till 2015, för att problematisera vad godhet är och hur den betraktas idag.

David Denciks furst Mysjkin står med en plastpåse dinglande i handen och söker trevande kontakt, betraktar scenrummet, städaren intill som skurar golvet – och inte minst oss i publiken. Han går fram till sidan av rampen, knackar försiktigt på väggen till den box som stora scenen är dold av, sedan på den massiva originalväggen. Som en påminnelse om att vi är på Kungliga dramatiska teatern, med sina guldglansiga utsmyckningar, samtidigt som vi har dumpit rakt ner i dagens verklighet med asylsökande flyktningar, fattiga och utsatta människor, växande klassklyftor.

Mattias Andersson, med sitt avspända publikertal, och scenografen Ulla Kassius, med sin vardagsnära estetik, ruckar på hela Dramatens scenrum där den högtravande diktionen sitter i väggarna. Det är ett stort men slutet rum, i inledningen avskalad och ödsligt, där ett band av svartgul varningstejp löper längs boxens väggar och skådespelarna ibland känns som utkastade i tomma intet. Ett rum som kan förvandlas till både burgen borgarvåning och enkel lya.

Cirkus av intriger

Furst Mysjkin återvänder, efter en sanatorievistelse, till Sankt Petersburg och tar kontakt med familjen Jepantjina, som aldrig har sett honom tidigare. Han säger sig vara släkt med Lizavjeta, frun i huset. På frågan vad han lider av för sjukdom svarar han: «Det finns de som kallar mig för idiot», vilket både kan syfta på hans epilepsi och altruistiska godhet. Den landar lätt snett, bemöts med misstänksamhet, tvivel, eller utnyttjas. Mysjkin möter människor från olika samhällsklasser och blir indragen i olika intriger som går ut på dolda agendor, beräknande taktik och pengar ... och som alla snurrar kring den unga Nastasia. Hon bär sitt förflutna – sexuella övergrepp



Marall Nasiri (Nastasia) i *Idrieten*, regi: Mattias Andersson. Dramaten 2016. Foto: Dramaten

begångna av hennes styvfar – som ett ömmande sår. Nastasia är inte särskilt omtyckt av kvinnorna, men flera av männen dras till henne. Även Mysjkin, som upphöjer henne till någon att dyrka. Ett triangelldrama mellan honom, Nastasia och Rogozjin växer fram. Om fursten står för det goda står Rogozjin, för det onda. Det bor en våldsman i honom.

Mysjkin har själv inga dolda agendor, inga specifika avsikter, men han sätter snurr på de andra omkring sig. Vissa av dem kommer till honom för att lätta sina hjärtan, och det är inte alltid han förmår ta emot det han får höra, vilket väcker deras ilska.

Söker det sammansatta

Efter pausen följer en stark scen som etsar sig fast. Den tas om tre gånger och känslan av förnedring ökar för varje loop. Björn Bengtssons Rogozjin ligger på knä och ber Marall Nasiris Nastasia om förlåtelse – han har misshandlat henne. Gång på gång visar hon bokstävigen, på honom, hur han bankade hennes huvud i golvet, sparkade henne, lämnade henne blödande ... Intressant nog börjar mina sympatier så småningom skifta, från henne till honom, förövare och offer byter långsamt plats.

Mattias Andersson lodar ofta, som här, efter det komplexa. Hans regi lockar fram en närvaro och en öppenhet hos skådespelarna, gentemot oss i publiken och varandra. De är också tydligt ett kollektiv, vilket markeras av att alla hela tiden närvarar på scen. Men de får även möjlighet att

glimra en och en. David Dencik är helgjutten i sin roll, han har samma nyfikna och milda uppsyn som ett barn, med sin naiva, godtrogna och oförstörda blick på världen, men även Mysjkin kan drivas av egenintresse när han försöker «vinna» Nastasia. Marall Nasiri mejslar fram en kraftfull, stolt, genomskådande ung kvinna, samtidigt skör. Björn Bengtsson betonar det sammansatta hos den våldsamma Rogozjin, lyfter fram människan i honom, genom sin utsökta förmåga att gestalta sårbarhet. Marie Richardsons Lizavjeta är frustrerad och arg på sin notoriskt otrogna och bortvända man, samtidigt har hon humorn i behåll. Listan kan göras lång ...

Disciplinera massorna

Andra akten domineras av ett antal monologer som rör vår samtid – feministiska tankegångar, kritik av diverse maktstrukturer ... och en oroande uppmaning från städaren i inledningen (Alexej Manvelov) att «disciplinera massorna» i våra socialt utsatta områden. Till vadå? Uppror eller lydnad? Och vem ska leda dem?

Den monolog som bränner till mest är nog Adelaidas (Melinda Kinnaman), som går ut på att det inte är svårt att vara god om man (som Mysjkin) kommer från en rik släkt och har fått det mesta serverat. Att hyl landet av hans godhet bara är en reproduktion av hierarkiska strukturer som bygger på kön, sexualitet, etnicitet ... Den här typen av kritik mot strukturer har varit livlig i Sverige

på senare tid och debatten är starkt polariserad.

Mattias Andersson väjer inte för att väcka obekväma frågor och ger inga självklara svar, han kastar gärna tillbaka frågorna till publiken. Vilket förstärks av att hela salongen vid flera tillfällen tänds upp, vi ska göras delaktiga, fundera över hur vi själva agerar. Det är sympatiskt. Men i dessa monologer går luften stundtals ur föreställningen, som får ett lätt redovisande och – även om det låter motsägsfullt – kanske för tydligt drag. Att Andersson regimässigt ibland blinkar till plakatteatern har jag inga problem med, men jag blir lite tveksam när rollernas undertext förklaras istället för att gestaltas. Som att den unga Aglaja (Jennie Silfverhielm) inte alls känner sig lycklig utan instängd och uttråkad, trots att hon har allt förspänt och är så lyckad i andras ögon. Hon delger Mysjkin detta, men på det sättet får också publiken ett slags «facit» Slutscenen, då en grupp barn strömmar in på scen och omringar den saligt leende fursten, som har en nära relation till de små, kan också kännas väl söt, nästan tillrättalagd.

Som helhet är det här dock omskakande och briljant teater. Mattias Anderssons förmåga att lyfta fram det komplexa, problematisera och diskutera det som bränns i vår nutid, och hans vilja att få oss i publiken att tänka vidare, gör föreställningen på sätt och vis outhärlig. Frågorna den väcker släpper inte taget ...

Bidragstere

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap, Universitetet i Bergen. Publiserte internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og workshoper i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Performance Art by Baktruppen: first part*. knut.arnitzen@iuh.uib.no

Bernhardt, Emil. Utdannet musiker og komponist fra bl.a. Norges musikkhøgskole og har mastergrad i filosofi fra Universitetet i Oslo. Han arbeider som frilans musikkritiker i bl.a. Morgenbladet. emilbe@online.no

Bikset, Lillian. Teater- og showkritiker for Dagbladet, fagansvarlig for flere teaterartikler i Stor Norske leksikon og oversetter for sceneweb.no. Frilanser, utdannet Cand. Mag fra UiO, med noen ekstra vekt-tall. Lillian.bikset@online.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* siden 1998. Pt. teaterkritiker i Klassekampen. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Mastergrad i litteratur fra Københavns Universitet med avhandlingen *Julian Henning von Gärtners Blauers pseudonyme agitasjon*. Har gjort performancer ved bl. a. Deutsche Oper Berlin, Theater Bonn, Deutsches Nationaltheater Weimar, DNS, Black Box Teater, Kunsternes Hus. Jobber i krysningfeltet mellom religiøse ritualer, filosofisk agitasjon og politisk dekonstruksjon. Skribent i bl.a. Morgenbladet og Kunstforum. julian.blaue@yahoo.de

Broud, Rania. Utdannet teater- og medieviter. Skriver en tverrfaglig masteroppgave i medieviten-skap på Universitetet i Bergen om bruken av film og video i teateret. Teaterinstruktør for Vestlandske Teatersenter. Pt. scenekunstnemedler og journalist for *stoffmagasin*. no. Var skribent for BIT Teatergasjen under METEOR-festivalen 2015. rania.h.broud@gmail.com

Frøysnes, Valborg. Frilansskuespiller. Utdannet ved Rose Bruford College i London. Mastergrad i teatervitenskap fra Goethe Universität Frankfurt am Main. Vant Hedda-prisen i 2010. vfrøysnes@gmail.com

Gripsrud, Jostein. Professor i medievitenskap ved UiB. Han har forsket på mange slags kultur og mange slags medier, samt kultur- og mediepoltikk, i mange år. Siste bok-utgivelse på norsk er 5. utgave av *Mediekultur, mediesamfunn* (2015). Jostein.Gripsrud@uib.no

Hagerup, Henning. Litteraturkritiker og oversetter. Utga i 2015 essay-samlingen *Metafysisk skrapjern*, og sammen med Kaja Schjervan Mollerin redigerte han en bok om Handke-debatten i Norge. brodin.hagerup@gmail.com

Haglund, Brigitta. Redaktør for Teatertidningen. Frilanser som kulturskribent og kritiker. brigitta@teatertidningen.se

Hall, Snelle. Koreograf og danser, bl.a. med en rekke forestillinger innenfor Siri & Snelle produksjoner, og teaterviter. Utdannet ved Statens balletthøgskole og ved Universitetet i Oslo. snellehall@online.no

Helland, Frode. Senterleder ved Senter for Ibsen-studier, UiO. Har bl.a. skrevet *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*, *Voldens blomster. Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys* og *Ibsen in Practice*. frode.helland@ibsen.uio.no

Larsen, Wenche. Faglitterr forfatter og kritiker, PhD i litteraturvitenskap på en avhandling om bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill. Har skrevet om norsk og nordisk samtidsdramatik og teater i en rekke tidsskrifter og antologier. wenchela@online.no

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rim-bereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@gmail.com

Lotherington, Tom. Forfatter og oversetter. Siste utgivelse: *Et dikt om Elise* (roman), 2014. tom1@gmail.com

Mathiesen, Finn-Wilhelm. Cand. Mag ved UiO (teatervitenskap, litt. vit.) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalrer. finnwn@nacepe.eu

Melberg, Enel. Författare och versttare, hon har btt 20 r i Norge men bor numera i Sverige. I Norge har hon utgett 5 romaner, en av dem heter *Herr Brecht og hans kvinner*, den senaste heter *Skyggen av en modell* (2012). I Sverige har hon utgett ett femtontal romaner och tre barnbcker. Hon har studerat Drama-teater-film i Lund och arbetat som dramalrare i Stockholm. enel.melberg@gmail.com

Melby, Grethe. Lektor i medie- og samfunnsfag ved Laksevåg videregående skole. Hovedfag i Medievitenskap fra UiB, hvor hun skrev om de immaterialrettslige debatter som har fulgt utviklingen av operativsystemet Linux. Har arbeidet som teaterprodusent, prosjektleder og koordinator i kulturfeltet. I tillegg til  undervise er hun frilans skribent, først og fremst om scenekunst, moderator og kursholder. lektor-melby@gmail.com

Moi, Ruben. Førsteamanuensis i engelsk og irsk litteratur og kultur ved UiT Norges arktiske universitet. Han publiserer jevnlig på både engelsk og norsk om samtidslitteratur og drama. Han er også styreleder i Ordkalotten, Tromsøs internasjonale litteraturfestival. ruben.moi@uit.no

Maagerø, Lars Harald. Har en bachelorgrad i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen og McGill University (Montreal) og en mastergrad i Shakespeare Studies fra King's College London. Han studerer nå regi ved LAMDA (London Academy of Music and Drama). I tillegg driver han bloggen teaterkritikk.no. larsi6@hotmail.com

Oppedal, Thorbjørn. Litteratur- og teaterviter med mastergrad fra UiO. Skribent, oversetter, museums-pedagog og tidligere dramaturg ved Studio Matejka, Wroclaw. torbjoop@gmail.com

Pettersen, Anette Therese. Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Morgenbladet og for Scenekunst. no. anepettersen@gmail.com

Rongved Amundsen, Julie. Ph.D. i teatervitenskap. Disputerte høsten 2013 med avhandlingen *Performing Ideology. Theatricality and Ideology in Mass Performance*. juliera@gmail.com

Sørbøe, Ilene Myriann. Bachelor i teatervitenskap, UiO. Har arbeidet som sufflør, regi- og produksjonsassistent ved bl.a. Nationaltheatret, Riksteatret, Det Norske Teatret og The Goodman Theatre i Chicago. Medlem av Kritikerlaget. Foredrags-holder og skribent. ilenesorboe@gmail.com

Vitanza, Demian. Forfatter og scenekunstner. Har gitt ut romanene *urak* og *Sub Rosa* og teaterstykket *Londinium*. Han var kunstnerisk leder på *Papirlose fortellinger* på Nationaltheatret og har gjort flere prosjekter med fengselsinnsatte. m.d.vitanza@googlemail.com

Østby, Hilde. Hovedfag i idéhistorie fra Universitetet i Oslo på Shakespeares *The Tempest*, og har jobbet som journalist og skribent i en årrekke. I 2013 debuterte hun med romanen *Leksikon om lengsel* (Tiden). kranveien@gmail.com

norsk shakespeare og teater tidsskrift

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av Fritt ord og Norsk kulturråd.

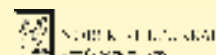
Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Dramatikens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet sttteabonnement på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. En særlig takk til Norske Dramatikeres Forbund.

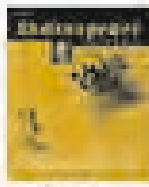
Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772. e-post: tbjorneboe@gmail.com.

Forside: «Madame Leroy (le-wah)» fra serien *Rewriting History* (2015). Copyright: Fabiola Jean-Louis

Layout: Nina Lykke. Trykk: X-ide as, Fjellhamar. Opplag: 1700. Papir: Arctic Silk.





Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



Nr. 3/1998



Nr. 4/1998



Nr. 1/1999



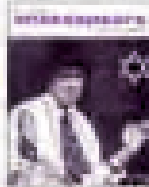
Nr. 2/1999



Nr. 3/1999



Nr. 4/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



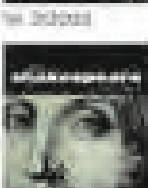
Nr. 3/2000



Nr. 4/2000



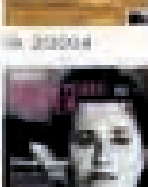
Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 3/2001



Nr. 4/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



Nr. 3/2002



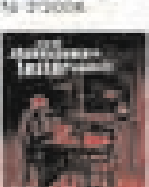
Nr. 4/2002



Nr. 1/2003



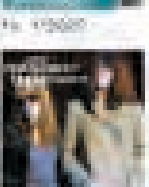
Nr. 2/2003



Nr. 3/2003



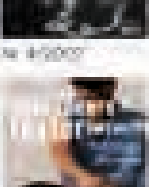
Nr. 4/2003



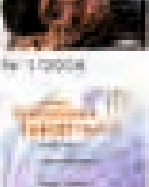
Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



Nr. 4/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3/2005



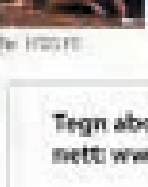
Nr. 4/2005



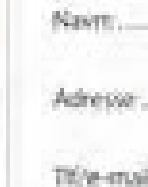
Nr. 1/2006



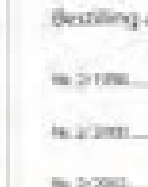
Nr. 2/2006



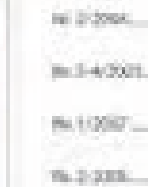
Nr. 3/2006



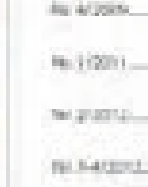
Nr. 4/2006



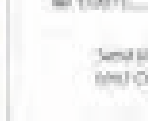
Nr. 1/2007



Nr. 2/2007



Nr. 3/2007



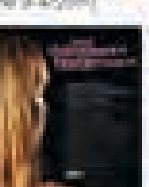
Nr. 4/2007



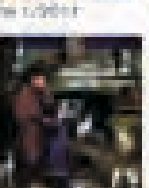
Nr. 1/2008



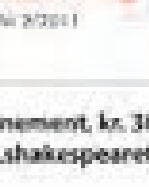
Nr. 2/2008



Nr. 3/2008



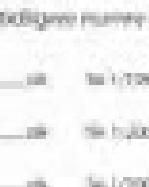
Nr. 4/2008



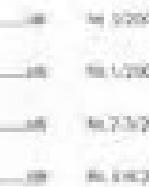
Nr. 1/2009



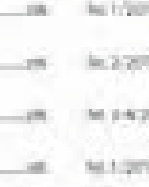
Nr. 2/2009



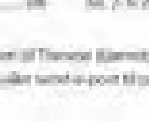
Nr. 3/2009



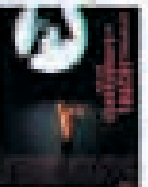
Nr. 4/2009



Nr. 1/2010



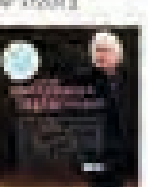
Nr. 2/2010



Nr. 3/2010



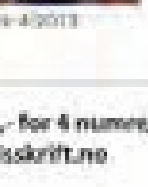
Nr. 4/2010



Nr. 1/2011



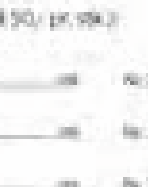
Nr. 2/2011



Nr. 3/2011



Nr. 4/2011



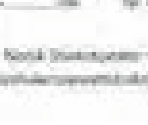
Nr. 1/2012



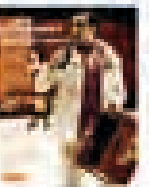
Nr. 2/2012



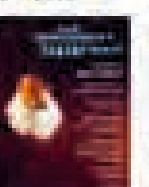
Nr. 3/2012



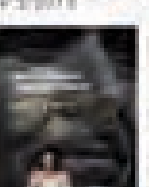
Nr. 4/2012



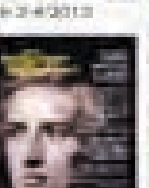
Nr. 1/2013



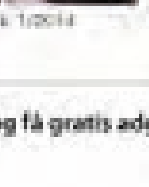
Nr. 2/2013



Nr. 3/2013



Nr. 4/2013



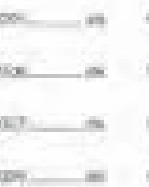
Nr. 1/2014



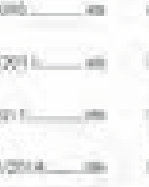
Nr. 2/2014



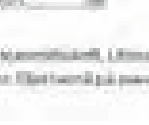
Nr. 3/2014



Nr. 4/2014



Nr. 1/2015



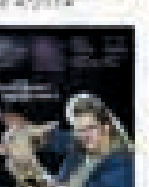
Nr. 2/2015



Nr. 3/2015



Nr. 4/2015



Nr. 1/2016



Nr. 2/2016



Nr. 3/2016



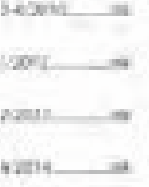
Nr. 4/2016



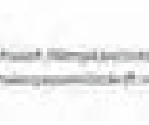
Nr. 1/2017



Nr. 2/2017



Nr. 3/2017



Nr. 4/2017

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 15 års arkiv på netti: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

Adresse:

Til/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (hå 50,- pr. stk.):

Nr. 3/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk
Nr. 3/1999.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk
Nr. 3-4/2001.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 3-4/2003.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2/2/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2/2/2009.....stk
Nr. 4/2008.....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. 3-4/2013.....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	

Send tillegget av Tegnelse, Barneteater, Norsk Shakespeare og Kvinneteater, Littmerkehuset, Skolepublikken, 2017 Oslo eller send e-post til abonnement@shakespearetidsskrift.no. Eller tvenk på www.shakespearetidsskrift.no

25. MAI — 08. JUNI
2016

FESTSPILLENE
I BERGEN

SE MER
WWW.FIB.NO

Sjekk ut scene- programmet!

Urpremierer og internasjonale teaterforestillinger med brodd – mellom 25. mai og 8. juni fylles Bergens scener nok en gang med nye muligheter og opplevelser.

Hele programmet finner du på www.fib.no.

Urpremierer: **Falsche Welt, dir trau ich nicht!**

26. & 27. MAI

Peter Konwitschny, en av verdens ledende operaregissører, har valgt ut tre av Bachs kantater og gitt dem scenisk liv.

Kjære Europa

06. JUNI – 08. JUNI

Kjære Europa er ingen tradisjonell forestilling. Regissør Uwe Cramer lar skuespillerne bruke sine egne liv i forsøket på å forstå krisen i Middelhavet.

En plass i solen

27. MAI – 04. JUNI

Folkets festspillscene presenterer en forestilling bygget opp av forskjellige livshistorier – med historiefortellerne selv på scenen.

Europapremiere: **Ambassadøren**

06. & 07. JUNI

En historie om den norske diplomaten Frode Nilsen, som reddet flere hundre chilenerne etter militærkuppet i 1973.

Ordsifte: **Hvem var Frode Nilsen?**

06. JUNI

Norgespremierer: **Direktøren for det hele**

12. MAI – 10. SEPTEMBER

Lars von Triers komedie med treffende understatements og sprelske elementer av ellevill farse.

Dödsdansen

28. MAI – 30. MAI

Mikael Persbrandt, Lena Endre og Thomas Hanzon i Strindbergs tidløse trekantdrama.

**UNDER 30 ÅR?
MAKS 150,-
FOR FESTIVAL-
BILLETTER!**