

norsk shakespeare tidsskrift

Taylor Mac:

**–La oss grave «skeivheten»
frem fra historen!**

Intervju med vinneren av Ibsen
International Award 2020

s. 48

**Regissør Katie
Mitchell** om å gi
kvinner indre et
rom på scenen

Intervju s. 16



Ūrsina Lardi
om rollen som
Lenin og samarbeidet
med Milo Rau

Intervju s. 68



Demian Vitanza
om samtidsdrammet
og «dramatikkens
umulighetsrom»

Essay s. 122





DRAMATIKERFORBUNDET

gratulerer

Camara Lundestad Joof
med ansettelse som husdramatiker
på Nationalteatret de kommende
to årene!

Lundestad Joof er scenekunstner,
dramatiker og forfatter og har blant annet gjort
seg bemerket med den selvbiografiske soloforestillingen
Pavlovs tise, om hvordan en skeiv, brun kvinne navigerer i det
skandinaviske samfunnet. Hun har tidligere vært husdramatiker
ved Dramatikkers hus, er rådsmedlem i Norsk kulturråd, spaltist i
Dagbladet og har gitt ut boka *Eg snakkar om det heile tida* – om
oppvekst, språk, makt og identitet. Som husdramatiker på
Nationalteatret skal hun skrive to dramatiske
verk for oppføring

Foto: Øyvind Eide

Slagordet «Perfection is for Assholes» var programoverskriften i Taylor Macs 24 timer lange *A 24-Decade History of Popular Music*, da den ble vist i Berlin i fjor høst. Forestillingen er den overordnede årsaken til at Taylor Mac ble tildelt Den internasjonale Ibsenprisen for 2020: Den regnes ikke bare som et hovedverk innenfor en rik produksjon, men har også karakter av et livsverk. Taylor Mac er både skuespiller, dramatiker, regissør, drag queen og performance-artist, sanger og song writer – men (det over åtteårige) arbeidet med materialet og forestillingen forløste også Mac som aktivist og (pop) kulturkritiker. I intervjuet vi trykker med Taylor Mac (s. 48), forteller han at han aldri så eller hørte om noe «skeivt» da han vokste opp, og på et tidspunkt bestemte judy (som er det personlige pronomenet Mac bruker), seg for å grave fram all skeivheten i den amerikanske historien: «La oss lage et ritual ved å gjøre alle i publikum skeive.»

Undertegnede fikk bare sett én av fire deler av *A 24-Decade History of Popular Music* i fjor høst. Men hver del varte til gjengjeld i seks timer, uten pause. Den viste seg å være så intelligent, underholdende og intens at det ikke gjorde noe (Taylor Mac og co har ved et par anledninger fremført hele forestillingen non stop, i 24 timer). *A 24-Decade History of Popular Music* graver ut den amerikanske historien tiår for tiår, fra 1776 til cirka 2016, og for hvert tiår har Mac valgt ut et titalls sanger som var populære i samtiden, og som for en stor del tilhører den nasjonale sangskatten. judy får publikum til å lytte oppmerksomt til tekstene, men også til å delta i en form for re-enactments av de historiske omstendighetene, eller som kommentarer til sangene. I intervjuet forteller Mac om hvordan publikum under framføringen av den dypt homofobe sangen «Snakeskin Cowboys» av Ted Nugent, blir kommandert til å danse med en annen av samme kjønn, og så lenge at man «kan se at følelsene svinger i alle retninger.»

Den delen av forestillingen jeg så, dreide seg om perioden 1836 til 1896, med borgerkrigen og avskaffelsen av slaveriet. Her iscenesatte Mac en konkurranse mellom poeten Walt Whitman og Stephen Foster (/«Old Kentucky Home»), som skrev sangtekster for minstrel-show, som blant annet handlet om slaver som stod og gråt ved 'massas' (slaveeierens) grav. Mac spilte og framførte Whitman selv, og gikk (ikke overraskende) av med seieren.

Selv om forestillingen inneholder 246 sanger i alt, er den langt i fra bare en slagerparade. Mac er også en poengtert og vittig forteller, som løfter de marginaliserte og radikale stemmene fram, samtidig som han dirigerer publikum til å delta. «*The performance is the ritual; the audience the sacrifice*», skrev en anmelder i The Guardian. Og det er kanskje på grunn av det overlagt diktoriske at forestillingen overtrumfer alle

«PERFECTION IS FOR ASSHOLES»

innvendinger om «politisk korrekthet», fordi det så tydelig dreier seg om en reversering av maktforhold. Kall det gjerne en søt hevn, men publikum tas i hvert fall på alvor, og inviteres med på den selvoverskridelsen som teater kan være. I juryens begrunnelse heter det: «*For Taylor Mac, queerness is a practice of transforming the social here and now into a utopian world that does not remain behind the fourth wall but becomes a rite of passage in the theatre itself, a journey through both the centuries and a day. Mac's productions are centred on the potentiality of theatre itself.*»

På grunn av pandemien var det dessverre ikke mulig å gjennomføre et gjestespill med Taylor Mac i tilknytning til prisutdelingen på Nationalteatret (derimot ble det vist en live streaming av et annet verk, *Christmas Sauce*, etter at herværende tidsskrift gikk i trykken). Året som gikk har til gjengjeld vist at juryen traff planken med denne tildelingen. Og Taylor Mac står på programmet til både Nationalteatret og Festspillene i Bergen i 2021.

I denne utgaven trykker vi en noe annerledes enquete, som heller enn å forfølge debattene som har rast gjennom denne høsten og året, har preg av en tilstandsrapport. Vi har også gleden av å publisere ni tekster fra boka *Why Theatre?* som er et initiativ fra belgiske NT Gent, redigert av Kaatje de Gest, Carmen Hornbostel og Milo Rau, med bidrag fra scenekunstnere og dramatikere fra hele verden. Pia Maria Roll og Hanan Benammar skriver om *Ways of Seeing*, men dette bidraget er rettet mot et internasjonalt publikum som ikke kjenner til forestillingen og debatten. Her kommenterer Ragnhild Freng Dale rettssaken i Oslo tinghus (s. 38).

I denne utgaven trykker vi også Runar Hodnes intervju med den britiske regissøren Katie Mitchell, i en transkribert oversettelse av første del i tidsskriftets nye podcast-serie. Mitchell er kjent som en regissør som borer dypt ned i stoffet, og i intervjuet forteller hun om sine eksperimenter med «live cinema», som en form for kubisme på scenen, og om sitt ståsted som kvinnelig regissør og feminist. Hun har i flere år konsentrert seg om og utelukkende satt opp tekster

som er skrevet av kvinner. Katie Mitchell betegner seg som interseksjonell feminist, og arbeider nå på en bok om regi som høres ut som om den er bestilt til å gå inn i pensum på KHIO (he-he). I intervjuet med Mitchell legger hun vekt på at dagens feminisme er så kompleks at man må være åpen og intellektuelt generøs. Det samme burde gjelde for debatten omkring studentoppropet på KHIO, hvor medieoppslagene dessverre i liten grad har vært basert på journalistikk, men heller bidratt til å skape et inntrykk av en opprivende polarisering på skolen.

Ved siden av Mitchell og Taylor Mac bringer vi også et intervju med den sveitsiske skuespilleren Ursina Lardi om hennes samarbeid med Milo Rau, i forestillinger som *Everywoman* og *LENIN*. Vi trykker også Demian Vitanzas foredrag fra den nystartete Bergen Dramatikkfestival, hvor han diskuterer og reflekterer rundt ny norsk dramatikk, samtidig med en norsk oversettelse av Andrzej Wirths essay «Fra dialog til diskurs». Det ble opprinnelig publisert i *Theater heute* i 1980, men er en teaterhistorisk viktig tekst, som belyser den vendingen som er premisset for de tendensene Vitanza skriver om, når han erklærer at Robert Wilson «døde» med sin oppsetning av Jon Fosses *Edda*. I skrivende stund har den andre koronabølgen ført til en ny nedstengning for mange teatre, men i seksjonen Anmeldelser har vi bare med en liten del av alle teateranmeldelsene som er publisert på nettstedet www.shakespearetidsskrift.no. Det er en påminnelse om hvordan teatrene anstrenger seg for å imøtegå den prekære situasjonen de befinner seg i. Mange teatre har forsøkt seg på digitale formater og erstatningstilbud, som igjen (tildels) har blitt kritisert for å være en fattigsliggjøring av kunsten. En slik debatt er velkommen – men gjør det også fristende å gjenta slagordet til Taylor Mac: Perfection is for Assholes.

Therese Bjørneboe,
redaktør



4

ENQUETE

Mitt 2020
Egill Pålsson, Sara Baban,
Asle Nilsen, Håkon Ramstad
s. 5–8

Pernilla Mercury Lindstad:
**SATAN I GATAN
og andre ballader**
Kommentar
s. 10–13



67

URSINA LARDI

Thomas Irmer:
**Intervju med skuespilleren
Ursina Lardi**, Berlin
s. 68–72

Jenny Nörbeck:
Everywoman, Schaubühne/
Festspillene i Salzburg
s. 73

74

POLSK #METOO

Anna Burzyńska:
**Gardzienice og guru-tradisjonen
i polsk teater**
Kommentar
s. 75–77



144

ANMELDELSER

Susanne Øglænd:
Stefan Herheims **Die Walküre**
Deutsche Oper, Berlin
s. 145–148

Johanne Elster Hanson:
Death of England: Delroy
The National, London
s. 149–150

14

KATIE MITCHELL

Runar Hodne:
**Intervju med regissør
Katie Mitchell**
s. 16–21

46

IBSENPRISEN 2020:
TAYLOR MAC

Dennis Pohl:
Intervju med Taylor Mac
s. 48–53

120

TEKST OG DRAMATURGI

Demian Vitanza:
Dramatikerens umulighetsrom
Essay
s. 122–129

Rania Broud:
Bergen Dramatikkfestival 2020
s. 130–135

Andrzej Wirth:
Fra dialog til diskurs
Essay
s. 136–143

22

WHY THEATRE?
HVORFOR TEATER?

Kelly Copper/
Nature Theatre of Oklahoma
s. 23

Jan Lauwers/
Needcompany
s. 24

Alexander Karschnia/
andcompany&Co
s. 25

Ivo van Hove
s. 26–27

Radha D'Souza
s. 28

Kathrin Röggla
s. 29

Rabih Mroué
s. 30

Matthias Lilienthal
s. 31

Hector Aristizabal
s. 32

Tormod Carlsen:
**Europeisk scenkonst:
Peter Brook**
av Theresa Benér
s. 34–36

78

DANS

Venke Sortland:
Intervju med Alexander Roberts
s. 80–85

Jonas Øren:
Det klassiske komplekset
Kommentar
s. 86–90

Berit Einemo Frøysland:
**Tanz im August
Special Edition, 2020**
s. 92–95

Andrea Csaszni Rygh:
CODA-festivalen 2020
Sandvika/Oslo
s. 96–99

Venke Sortland:
Øy
Carte Blanche/ Dansens hus
s. 105–106

Per Roar:
Human
Dansens hus
s. 107–108

54

ISOLERT PÅKOBLING

Hedda Fredly:
Adjø sosialitet?
Introduksjon
s. 56–57

Intervju med:
Goksøyr & Martens
s. 58–60

Intervju med:
**Marie Bergby Handeland og
Olav Rune Ekeland Bastrup**
s. 61–63

Intervju med:
**Tormod Carlsen og
Ingeleiv Berstad**
s. 64–66

109

BØKER

Tone Avenstroup:
**Heiner Müller. Der amerikanischen
Leviathan**. red.: Frank Raddatz
s. 110–112

Ilse Ghekiere:
**Time has fallen asleep in the
afternoon sunshine**
red.: Mette Edvardsen, m.fl.
s. 113–115

Anna Watson:
Drama for barn. Teatrets Sjel
av Anne og Petra Helgesen
s. 116–117

Roland Lysell:
Kunstnere og yrkeskvinner
av Live Hov
s. 118–119

Erik Exe Christoffersen
og Ida Krøgholt:
En fortælling om blindhed
SORT/HVIT og Aarhus Teater,
Århus
s. 155–156

Lars Elton:
Trust me tomorrow
Verdensteatret, Black Box teater
s. 157

Erik Exe Christoffersen:
My Deer Hunter
Fix & Foxy, Betty Nansen Teater,
København
s. 158–159

37

KOMMENTAR

Ragnhild Freng Dale:
Hvem skal tolke bildene?
Kommentar til Bertheussen-
saken
s. 38–41

Svante Aulis Löwenborg:
**Mot en scenkonst post-
Covid-19**
s. 42–45

TI TOZ OM

I intervjuer med Egill Pálsson, Sara Baban, Asle Nilsen og Håkon Ramstad gjør vi nedslag i noen av prosjektene til kunstnere som har satt sitt preg på teater- og pandemiåret. Pernille Mercury Lindstad har skrevet en tilstandsrapport.

EGILL PÁLSSON

Teatersjef,
Hålogaland Teater



Foto: Jan Fredrik Frantzen

Kanskje du vil kommentere Riksrevisjonens aktuelle rapport om fiskeriforvaltningen? Det later til at den bekrefter fremstillingen av fiskerinæringen i Blå åker, som du satte opp på HT i fjor, og som også ble opptakten til at du ble teatersjef?

– Riksrevisjonen er enige med oss i det vi viste i *Blå åker*, nemlig at det foregår en utstrakt, men ulovlig handel med kvoter. Jeg har merket meg at Stortinget skulle behandle den nye kvotemeldingen kun få dager etter at Riksrevisjonens rapport var lagt fram. Det ga dem ikke tid til å sette seg inn i rapporten og dennes konklusjoner og saken ble tvunget igjennom på mangelfullt grunnlag. Metoden illustrerer akkurat det vi kritiserte i *Blå åker*. Det er kvotebaronenes interesser som kom-

mer først. Det er som en slags omvendt Robin Hood: ressursene blir stjålet fra folket og gitt til noen få.

Hvordan har situasjonen og stemningen vært på HT i 2020?

– Hålogaland Teater har i hele år kjempet engasjert og modig mot en pandemi. I stedet for å dempe lysten til å skape, har krisen ført til det motsatte. Vi har brukt året til å utvikle oss og vi har lært og gjort mye nytt. Blant annet har vi for alvor tatt i bruk det jeg kaller vår femte scene, nemlig teater på digitale flater. Det har vært utrolig inspirerende for meg som ny teatersjef å komme til et hus så fullt av skapertrang og vilje til å få til teater for publikum, tross alt. Jeg er imponert over dugnadsånden og teatrets vilje til å omstille seg uten å gi opp. Jeg kunne ikke ha ønsket meg et bedre lag å skape teater med!

På HT har vi faktisk gjennomført hele høstens program som planlagt, og publikum kommer. Vi ser også at de er klare for digitale plattformer og det åpner helt nye muligheter for programmeringen framover. Året har vært preget av usikkerhet og uforutsigbarhet, men HT har møtt det med samhold, kreativitet og vilje til å tenke nytt.

Hvordan har det vært å få dette i fanget i ditt første år som teatersjef, og som utlending?

– Det har vært vanskelig å sitte på Teams i Berlin og lage et program under så uforutsigbare omstendigheter, men det har gått greit. Nå er vi i full sving. Vi er fortsatt preget av pandemien, men jobber på og håper på det beste.

Når du spør om min bakgrunn som utlending må jeg si at jeg har vært utlending siden jeg ble født. Jeg er halvt spansk og halvt islandsk og har alltid vært «utlendingen», enten jeg bodde på Island, i Tyskland eller andre steder i verden. Likevel har jeg selvfølgelig en tilknytning til Norden, og det å komme til Nord-Norge kjentes som å komme hjem. Både folkesjela og naturen har gjenklang i meg. Jeg kjørte opp hele veien fra Berlin til Tromsø i sommer og kan med hånden på hjertet si at Norge er verdens vakreste land.

Hva har gjort sterkest inntrykk på deg dette året?

– Det som har gjort mest inntrykk på meg er vår aller første Relæxt-forestilling. Det må være det sterkeste jeg har opplevd noensinne. Vi la til rette for barn som vanligvis ikke går i teatret på grunn av ulike utfordringer og det endte med en magisk opplevelse av samspill mellom scene og sal. Det er dette teater handler om for meg. Det handler om vårt møte med publikum. Jeg er sjeleglad for at vi får fortsette prosjektet sammen med enda flere samarbeidspartnere neste år.

Les mer om Relæxt her:
<https://halogalandteater.no/nyheter/2020-09/det-er-dette-teater-handler-om>

Skuespiller



Foto: Therese Bjørneboe

*For deg (og resten av Ways of Seeing-ensem-
blet) har dette vært en helt spesiell høst. Men
hvordan var dette året for deg før rettssaken
startet?*

– Jeg har vært på skolen (кнiо) mes-
teparten av tiden og arbeidet med mas-
terprosjektet mitt som handler blant annet
om Midtøstens historie generelt, det autori-
tære regimet til Saddam Hussein spesielt og
kurdernes plass i dette. Og om å bruke disse
erfaringene til å dra paralleller og undersøke
de konturene av de autoritære tendensene vi
ser i Vesten i vår tid.

Parallelt med dette, da BLM-beve-
gelsen igjen fikk oppmerksomhet, kom jeg
i kontakt med flere studenter på tvers av
avdelingene for å arbeide med disse spørs-
målene og formulere et brev som foreslår
endringer ved кнiо. Det var en krevende tid
i og med at skolen var stengt mesteparten av
tiden på grunn av Corona. Men vi klarte inn-
ad på skolen å skape en bevegelse og bevisst-
gjøring rundt spørsmålet om representasjon,
diskriminering, kunnskap, kunsthistorie og
teori.

Jeg har også fortsatt å arbeide med
andre prosjekter utenfor skolen, som blant
annet WoS-tv, samt en ny originalversjon av
Ways of Seeing-musikken under Ultimafesti-
valen sammen med mange andre kunstnere i
prosjektet Observation Room.

*Hvordan var det for deg og Hanan Benam-
mar å følge rettssaken i Oslo tinghus? Dere
ble ikke innkalt som vitner, fikk altså ikke
komme til orde?*

– Vi var i rettssalen nesten hver dag,
og det var en utmattende prosess. Det var på
en måte rart å være i samme rom som alle de

andre hovedpersonene i denne «historien»,
og å være midt i en politisk skandale og en
alvorlig straffesak.

Vi ble nevnt mye i løpet av disse ukene,
spesielt Hanan på grunn av trusselbrevene
som var basert på et av hennes intervjuer
i Morgenbladet, publisert noen dager før
begynnelsen på «angrepene» i desember
2018. Det ble veldig tydelig for oss hvor mye
Bertheussen hadde prøvd å frame oss for å
være ansvarlige for disse angrepene. Det er
ekstremt forstyrrende. Akkurat på grunn av
dette er det urettferdig at vi ikke ble kalt inn
som vitner. Igjen ser man denne blindsonen
fra etterforskerne. Hvem er de virkelige ofre-
ne i denne straffesaken?

*Ways of Seeing er for en stor del basert på
deres historier. Men disse ble gitt liten opp-
merksomhet i mediene og teateranmeldel-
sene?*

– Ways of Seeing er et dekolonialt tea-
terstykk. Det har vært noen gode og viktige
anmeldelser, men for å kunne forstå dekol-
onialitet trenger anmelderne også kunnskap
rundt disse spørsmålene og det er ikke veldig
vanlig i Norge. Dette er også noe som vi peker
på i кнiо-brevet.

For tiden jobber vi med en bok for å
kunne insistere på historiene våre, slik at de
ikke forsvinner i støyen.

*Ja, i sommer og høst har det rast en debatt
om кнiо, hvor du er masterstudent. Hvordan
opplever du medienes fremstilling av debat-
ten og «ytringsklimaet» på skolen?*

– Igjen viste media total mangel på
kunnskap og interesse rundt disse spørsmå-
lene, og det er ikke overraskende. Det var
også veldig lite støtte fra kunstfeltet, noe
som jeg har opplevd før med Ways of Seeing.
Så det er heller ikke overraskende. Dette vi-
ser bare at vi må fortsette å insistere på dis-
se problemene, og at det er mye arbeid som
gjenstår.

*I debatten i Norge er det uttrykt bekymring
for at vi skal importere en amerikansk men-
talitet, knyttet til USAs historie, etter Black
Lives Matter-protestene. Du kommer jo fra
et annet sted på kloden (Irak), hva mener du,
er identitetspolitikk noe som er typisk ame-
rikansk?*

– Norge er ett av de mest amerikani-
serte landene i Europa, og det har vært til-
felle i flere tiår. Hvis folk er redde for impor-
tert av amerikansk mentalitet, foreslår jeg en
sterkere kritikk mot kapitalisme og nylibera-
lisme. Alle sosiale bevegelser fra de to siste
århundrene har hatt globale påvirkninger,
det er ikke noe nytt her. Antirasistisk kamp
har alltid eksistert i Norge, som for eksempel
med urfolksspørsmålet (Sapmi, Grønland)
og afro-skandinavisk historie knyttet til
slavehandelen og Norsk-Dansk kolonistyre.
«Identitetspolitikk» er et begrep som har
blitt brukt som våpen mot antirasistiske og
feministiske kamper.

Billed- og scenekunstner,
Verdensteatret



Foto: Privat

*Verdensteatret er et av Norges mest aner-
kjente kompanier, og et av de som har vært
programmert mest internasjonalt. Hvilke
følger har korona-krisen hatt for dere, med
tanke på både 2020 og 20201?*

– For oss betyr korona-restriksjonene
at mange av de utenlandske avtalene vi har
bygget opp står på vent. Særlig Europa, usa
og Asia. Så derfor har vi fokusert på mulige
spillesteder i Norge. Vi hadde premiere på
vårt nye verk Trust me tomorrow i september
på Black Box/Ultimafestivalen her i Oslo og
rakk akkurat å spille på Rimi/Imir i Stavan-
ger, før smittereguleringene strammet seg til
november. De internasjonale interessenter
som vi pleier å invitere kunne ikke komme

denne høsten og dermed er mange invitasjo-
ner nå lagt på vent. Men la meg understreke
at disse visningsarenaene vil overleve denne
krisen – og det samme vil vi.

*Vil du si at korona-krisen og uoversiktlighe-
ten den har medført, preget arbeidsproses-
sen og kanskje også forestillingen Trust me
tomorrow? Den dreide seg jo blant annet om
tålmodighet og en følelse av kontrolltap. Mye
på grunn av at en lang sekvens utspilte seg i
mørke, og lydbildet bestod av et komprimert,
mange timer langt opptak av flaggermus –
som jo er blinde og navigerer ved hjelp av lyd.*

– Dine ord «kontrolltap og tålmo-
dighet» treffer oss midt i hjertet. Det er vel
akkurat det vi prøver å fokusere på i vår ar-
beidsprosess. Å være tenkende mennesker
i tvil. Når det gjelder den spesifikke mørke
scenen du referer til så er den knyttet til vår
tilstedeværelse i Carlsbad Caverns i New
Mexico. Vi sendte inn en søknad og fikk til-
gang til grottene etter stengetid da flagger-
musene blir aktive (med en us-ranger som
veiviser). Det er noe særegent i å gå inn i et
slikt jordisk mørke. Det er nesten som å gå
inn i en stor kropp.

*Tenker du på Verdensteatrets forestillinger
som politiske?*

– Jeg tenker på alle våre forestillinger
som eksistensielle forslag til hva et menneske
er.

*Verdensteatret har beveget seg stadig lenger
bort fra det litterære teatret, og skuespiller-
ne i forestillingene deres fungerer nå ofte mer
som en slags operatører. Forestillingene er
kalt konserter, og de er vist på museer/ galle-
rier. Føler du det som om det interdisiplinære
ved arbeidene medfører at dere står litt på
utsiden av «scenekunst-Norge»?*

– Det er riktig at vi har beveget oss i en
retning som tilsynelatende peker bort fra te-
atret. Men jeg ser det mer som en annen inn-
gang til det teatrale og til scenen. Verdenste-
atret vil alltid være et alternativt teater.

*Det har vært et dramatisk år for Verdenste-
atret. I august–september så det ut som om
dere ville mistet Kunstnerskapstøtten (tid-
ligere kalt Basisfinansiering) fra Norsk kul-
turråd. Det gikk jo heldigvis ikke helt slik,
men hva ville vært konsekvensen?*

– Verdensteatret er et kunstnerkol-
lektiv av veldig forskjellige kunstnere som
utrolig nok klarer å samarbeide. For å skape
våre spesielle verk må hver enkelt person og
kunstner gi sitt beste.

*Hvordan tror du såkalt «smale» kunstut-
trykk vil klare seg gjennom korona-krisen?
Hva hører dere fra deres kolleger og samar-
beidspartnere i andre land?*

– Mine kontakter og meldinger fra
kunstnere internasjonalt er at vårt arbeid
herfra og til evigheten ikke kan betales i pen-
ger eller antall publikum.

HÅKON RAMSTAD

Skuespiller



Foto: Øyvind Eide

Dere hadde premiere på LEAR på Det Norske Teatret bare to uker før nedstengningen i mars. Men oppsetningen ble egentlig enda mer aktuell som følge av pandemien. Har dere snakket og tenkt mye på det?

– Vi tenkte ikke på det i prøveperioden. Når det først kom, så kom det så fort. Jeg var nede i trimrommet og varmet opp for det som skulle vært forestilling nr. 6. Dette var 10. mars. Jeg kom opp i maskeavdelingen og der fikk jeg beskjed om at forestillingen var avlyst. I tillegg har jeg snakket med Tatu (Hämäläinen, regissør) om dette. Og at den ble ekstra aktuell med Covid-19 og isolasjonen av eldre, sårbare mennesker. Ensomheten. Frykten.

Nedstengningen må også ha vært tøff for deg. Lear er jo en av de virkelige store rollene. Du er samtidig en så ung Lear, at rolle tilbudet må ha vært uventet?

– Det er klart det var tøft, men ikke bare for min del. Det var mange som var engasjert i denne produksjonen. Rolle tilbudet var ikke helt uventet. Tatu og jeg jobbet sammen i sciri gruppa på Torshovteatret, og vi hadde snakket om å arbeide sammen igjen. Tatu skulle i gang med LEAR og spurte om jeg ville være med. Jeg fikk permisjon fra Nationalteatret og takket ja. Vi ble etterhvert enige om at jeg skulle spille narren. Tatu var klar på at han ikke ville lage en klassisk versjon av *Kong Lear*. Mye ville bli strøket og bearbeidet. Og noe lagt til. Ettersom det ville bli mye fokus på alderdom og demens, skulle narren fungere som en samtalepartner, styggen på ryggen, en Shybert-figur, monkeymind, som følge av hallusinasjoner og vrangforestillinger, og kun synlig for Lear. Det var også en plan B. Dersom Jan Grønli, av helsemessige årsaker ikke kunne gjennomføre, skulle jeg overta Lear. Så da Jan måtte trekke seg ble det bestemt at jeg skulle spille Lear. Jeg var 62, Lear 80, men siden jeg var såpass «ung» ble også fokuset på demens sterkere.

Forestillingen rettet seg, mye mer enn oppsetninger av Kong Lear vanligvis gjør, direkte til publikum, ved å utfordre vårt verdisyn og villighet til å gi avkall på materielle goder

og individuell frihet. Er dette en beskrivelse du er enig i? Og kan du si noe om hvordan dere skrudde forestillingen til for å involvere publikum?

– Vi ville forsøke å skape et felles rom. Unngå at publikum ble passivt, men aktivisere publikum i den problematikken forestillingen undersøker. Hvordan behandle vi eldre? Gjør vi så godt vi kan? Dette skulle ikke foregå i forskjellige slott i førkristen tid, men her og nå. Lears hundre riddere som han beholder etter maktoverdragelsen, er erstattet av åtte eldre statister som bryter ut av publikum, og slutter seg til Lear. Den første, en av de eldre, en kvinnelig statist, vandrer ut på scenen og ber skuespillerne om å snakke høyere. På en forestilling tok en publikummer ansvar og kom ut på scenen for å hjelpe kvinnen på plass i setet sitt. Det viste seg at publikummeren var pleier og hadde erfaring med demente. Disse åtte vennene har Lear med seg når han tar bolig hos sine døtre annenhver måned. Problemet, eller utfordringen, er ikke entydig. Begge parter, eldre og unge, får uttale seg. Begge parter appellerer til publikum med sin sak. Hvor urimelig den andre part oppfører seg. Hvor uutholdelig situasjonen er.

Lear er jo en mann som plutselig får en masse med (fri)tid. Men det er ikke så attraktivt når ingen interesserer seg for ham mer. Hvordan er det for skuespillere, som har en så sosial og så eksponerende jobb, å oppleve en så plutselig isolasjon?

– For meg, som jobber så pass mye, er livet i teatret stort sett det som utgjør mitt sosiale liv. Så i tillegg til det å savne arbeidet, savnet jeg også praten i skuespillerfoajeen og i kantina. For min del varte det heldigvis ikke altfor lenge. I midten av mai var vi forsiktig i gang med prøver på *Vildanden*. Jeg hadde også litt lydbokarbeid å holde på med. Det satte jeg stor pris på.

Ironisk nok, er du i en liknende situasjon med en ny produksjon nå i midten/slutten av november?

– Vi skulle hatt premiere på *Linda Vista* på Torshovteatret 21. november. Vi spiller noen få forestillinger for tilnærmet tom sal for å komme i gang. Vi vet ikke om vi noensinne får spilt for et publikum. Om vi ikke får spilt i 2020 går det kanskje an å legge det vekk og ta det opp igjen når forholdene er bedre. Igjen, det er mange som har lagt ned mye arbeid i prosjektet.

Hva tror du teatrene kan lære av koronakrisen?

– Jeg vet ikke hva vi kan lære, men for meg blir det tydeligere hvor uerstattelig teatret er som kunstform. Møtet mellom menneskene på scenen og menneskene i salen. Energien. Det sosiale i det å samles for å fortelle og høre historier. Det ble så tydelig da det ble fraværende. Ingen strømming kan erstatte det.

Hvor mye kan en stat tåle?

Opplev *Hamlet*, teaterhistoriens største klassiker, aktualisert i en verden av politisk kaos – i Johannes Holmen Dahls renskårne regi.

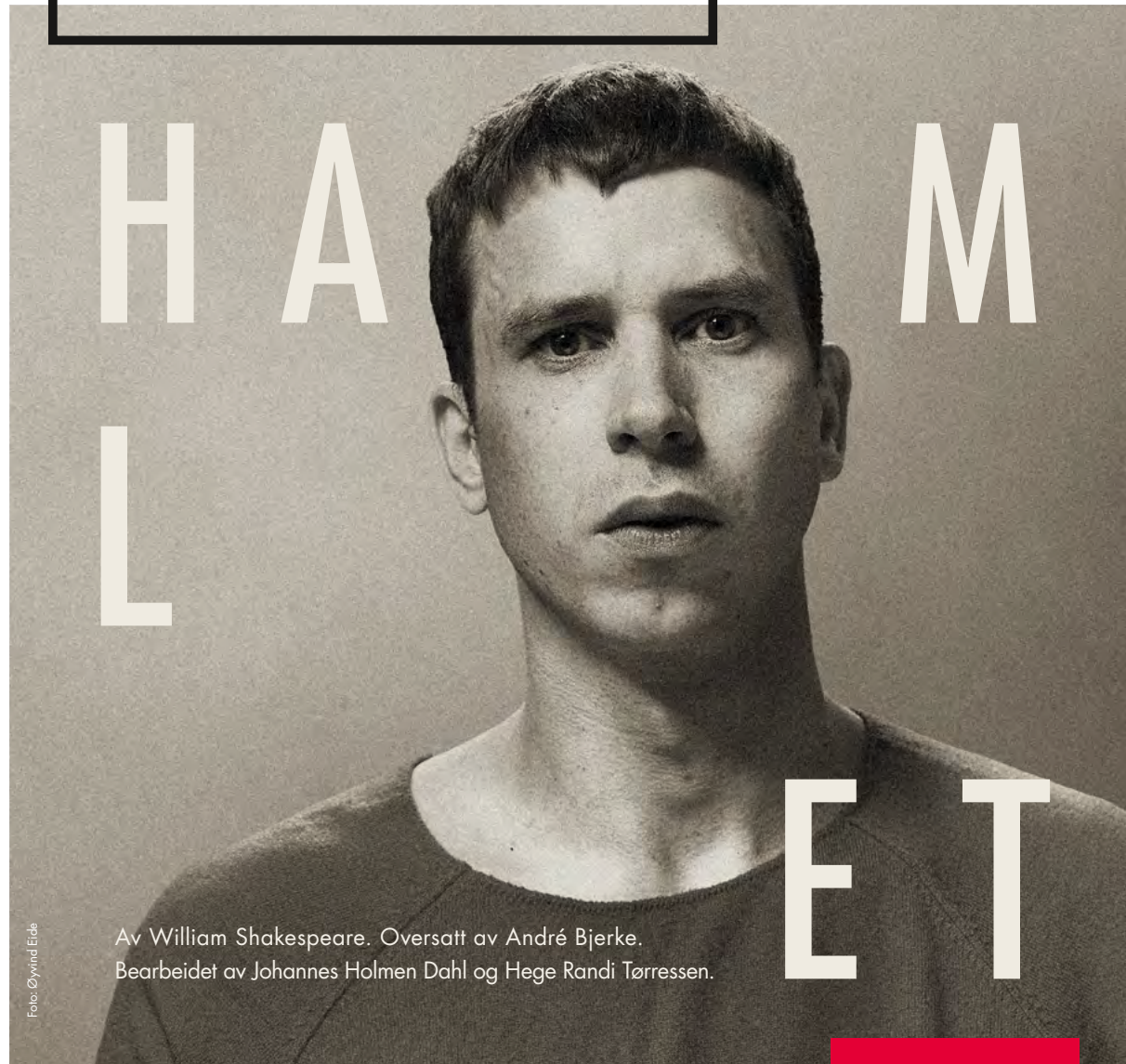


Foto: Øyvind Eide

Av William Shakespeare. Oversatt av André Bjerke.
Bearbeidet av Johannes Holmen Dahl og Hege Randi Tørresen.

Regissør:
**JOHANNES
HOLMEN DAHL**

Skuespillere:
HERBERT NORDRUM, JAN GUNNAR RØISE, ÅGOT SENDSTAD, MARIA HILDONEN, HÅKON RAMSTAD, JOHN EMIL JØRGENSRUD, SIGURD MYHRE, PATRICK INGVALDSEN, ANNE KRIGSVOLL, KIM HAUGEN.

Scenografi og kostymedesign: Nia Damerell. Komponist og musikalsk ansvarlig: Alf Lund Godbolt. Lysdesign: Norunn Standal. Kampinstruksjon: Huw William H. Reynolds. Maskør: Eva Sharp. Dramaturg: Hege Randi Tørresen. Regiassistent: Simon Holmen Legerenes.



**PREMIERE
29. JANUAR**
Hovedscenen

nationalteatret.no / 22 00 14 00





Selvportrett med illustrert corona dikt

SATAN I GATAN

og andre ballader

av
Pernille Mercury Lindstad

Jeg begynte og skrive uten noen bestemte mål, jeg var først og fremst drevet av lysten til å glemme, i det minste for en stund, det jeg er og det jeg gjør. I begynnelsen trodde jeg altså at den personen som snakket i første person, ikke hadde noen forbindelse med meg. Men så en dag...

Utdrag fra: Georges Bataille *Historien om øyet*

Arret år

Tipper jeg fikk pesten etter den siste orgien før verden stengte ned... jeg ble meget syk. Selv om jeg alltid pleier og bli syk etter disse episodene, hvor jeg deler min munn med ca 20 kropp, var dette noe meget annet... en ny straff for syndens skyld ville gudene ha svart?

Ville gudene svart det?



Ordet og og å... hmmm aldri lært.

Når startet egentlig dette 2020?

Egentlig har jeg blacka ut hele året, jeg husker ingenting, det er som en grå masse av fortrellinger og overlevelse syndromer. Det siste jeg husker var at jeg var ganske glad, jeg hadde endelig funnet tilbake til rytmer og rutiner med Kickboksing og sunt stersstæs. rvtv som jeg samarbeidet med Siri Hjorth på Henie Onstad Kunstsenter var avsluttet, og jeg var etter et års intenst underbetalt arbeid, blakk som en bøtte og Navet i skammens sky. Nå skulle jeg fokusere fullt på og lære meg hva et privatliv var? Samt fokusere på produksjonen *Odysean en indre og en ytre reise* med premiere i mai.

Mitt liv, min sessong

Jeg er midt i livet. Netflix og HBO har tatt over min fritid. Jeg lever gjennom disse seriene. Mitt humør og min livsanskuelse er det de som kontrollerer. Litt som og delta i et større forhold som innebærer flere parter. Mesteparten av tiden er jeg en Etterforsker som har et rusproblem, parallelt med at jobben har tatt over livet. Dette igjen, betyr at det er vanskelig å leve et samliv med en partner. Jeg tviholder på kontorjobben og mine kollegaer ser på meg med en bekymret mine. De vet at jeg gjør en unik jobb som etterforsker. En sjelden gang sitter jeg i fengsel, det er veldig behagelig og veldig pirrende. Jeg lærer meg reglene innenfor murene etter et par slagsmål vell og merke. Vaktene/ fengselsbetjentene er mine foreldre. En eldre herre i 3. Etasje er min læremester og elsker. Mee Too finnes ikke bak murene. Noe vi innsatte er fornøyd med. Vi er alle u-politisk korrekte det er derfor vi sitter her. Maten som blir servert er helt ok., I dag er det fritert kylling. Jeg passer på og spise litt tomater for å unngå underernæring. Underernæring er en underliggende fiende her i fengselet. Fangedrakten er en grå joggedress med kongeblå nummer 38 trykket på ryggen og på det høyre benet. Drakten er behagelig og ganske sexy. Jeg pumper jern og mister ofte såpestykket på dusjgulvet når min læremester er kåt. Ute er det høst, snart vinter. Et løvblad forviller seg inn i min celle. Løvbladet blir en slags påminnelse av verden der ute. ... «Årstidene blir min alder» skriver jeg på løvbladet før jeg spiser det opp. Ingen her inne må vite at jeg er en poet.

Farlig å føle for mye. I morgen kommer Johnny Cash. Jeg skal ikke gråte. Når jeg kommer ut om ca 10 år skal jeg søke jobb på NRK og bli styrtrik. Programmet skal handle om følelser i en moderne tid sammen med teknologi, inspirert av Kunstneren G.Wetten. Mitt navn er 36 noen kaller meg 38. Vi bor i Demokranietszsche. The End.

Mutasjonen av kunst, mutasjon av Korona, mutasjon av mennesker. Faan bakterier er kule ass, så smarte! De minner mye om oss mennesker, ville jeg kanskje tenke...



Når blir du et produkt av en tid?
Pesten ankommer i påsken. Nei Mars. Nei før det.
Det var rart, det var sånn, nå skjer det? Jeg var redd for å gå ut døren.
For i forhold til min ocd hypokonder hjerne, kom jeg antagelig til og smitte hele blokken hvor jeg bor. Blokken vår består av alderdom. Min alder er ca 4 i forhold til gjenomsnittet.
Trump skrek på norges over-amerika-niserte tv og jeg skrek tilbake.



Individualist-kunst så lyset.

Skagen malernes aften på Alexander Kjellands plass.
Jeg dro til atliet på Alexander kiellands plass, mine kollegaer som var i utlandet hadde kommet hjem og karantenet klart.
Folk kom faktisk hjem... Norge = Trygghet = Takk Bent H? Og Mormor osv.
FY og flyskam og avstand og bar-livets angst å undergang.
Frisørene led og alle led og de grusomme lederne i verden som fortsatt besto av hjerneskada menn mistet sin siste motstand? De drepte Polen og spiste videre på Amerika, hele konspirator maskineriet var en stå pikk. Jeg kjørte buss og spøkelses trikk, svaiende i midtgangen i frykt for og ta på noe. Jeg trynte hver gang bussen stoppet. Jeg syklet gjennom folketomme gater.
Føltet som den filmen med Will Smith hva het den? Han er alene i ny.

Fremtids dystopia i trynet. Sykebiler ulte forbi trikken som skreik alene.
I atlieet til Hjorth og Kjølaas på Ila dannet vi Skagensmalernes aften, som begynte ca kl 14.
Vi tegnet og skrev til Skagen aftens time tikket inn og vinen ble satt på bordet.
Siri og Sebb oppfordret meg til og tegne mer, resultatet av den indre verden ser dere her.
Jeg skrev parallelt på stykket Avstand og begjær i tåkens tid.



Bilde av Corona fuckers.

Jeg elsker og klemme mennesker
Jeg er lært opp av min far til og klemme mennesker, det er en del av mitt språk.
Jeg elsker og klemme mennesker. Det ligger en varm kjærlighet og et trygt språk i denne omfavnelsen, en godkjennelse.
Avrusning av kropp, for en skrekk.
Takk Jesus for «Skagen malerne».



"Skagensmalerne" Siri Hjorth og Sebastian Kjølås

BLM black lives matter
Den største gave i den dystre tid.
Dette er det vakreste jeg har tatt del i og det mest fornuftige. Tanken og avgjørelsen var at hvis jeg blir smittet under denne demonstrasjon var det verdt alt sammen.
Jeg holdt meg såklart unna de gamle under denne tid og trynte videre på tomme trikker og i tomme busser, på nakne forblåste gater. Min hvite far var forbanna.

En hund gikk på tur med en rik nedslått mann,
Hunden trakk mannen i et bånd, mannen gikk i shorts i vinden. Han hadde ny-alkoholiserte rynker og fjeset var tomt, som om det hadde mistet all sin kapital.
Alle fikk valper i gata og barna lo.

Jeg gråt med plaster i panna
Følte meg plutselig som en 4 åring som ikke hadde full kontroll lenger.
Jeg savnet/savner kjærlighet. Min venn og nabo AK Dolven satte en stol i yttergangen og slapp meg inn. Hun serverte meg Entrecot, poteter, grønnsaker og hvit vin.
Jeg gråt med plaster i panna, hun lyttet fra stuen og trøstet meg med sitt lange blikk.
Denne gesten reddet mye.
Venner er viktig, venner er viktig, venner er viktig!
Jeg vet det enda bedre nå.



Selvportrett med illustrert corona dikt



Nytt bilde av diktet

Samfunnet åpnet seg sakte
Jeg satt med fire meters avstand og tittet på min far som var eldre, sommeren var varm.
Alle drakk i gata og sommeren var veldig varm. En venninne trykket meg på foten det var digg.

Odyseen en indre og en ytre reise
Odyseen var tydelig bygd opp for individualister.
Så den passet godt for pesten., Oslo kommune var redd for nazi trappen og jeg protesterte.

«Kanskje ved åpenhet kan vi finne verdens vakreste språk sammen?»

Theater F fikk lage sin kunst for folket og vi bygde og vi bygde... et helt tverrkunstnerisk teater.

Jeg var stolt for første gang i livet. Stykket var om ensomhet, som passet bra og beskrev en verden av i går, før krisen kom, som Stefan Zweig ville sagt.

Gleder meg til den neste utopia.
Noen har skrevet Røynd på døra igjen.
Lyset er vakkert og jeg er primitiv sul-ten.



Drømmer meg tilbake til livet som thaiboxer i en jungel, det er kveld og lyskasterne trekker til seg hele jungelens flyvende greier. Den rituelle musikken til de fuktige mennene bringer hjernen inn i scener fra Netflix.
Eier jeg i det hele tatt en historie som er min?

Karakterbeskrivelse:
Hikikorimi Tek, drug-addict and cheese-eating zombie, sleeping on pills, fantastick to be 35 years old in 2020. Dyslecktik, muscle-strong female soon to be fat. Singel. Hwite privilege.

Master-degree.

Places:
The sofa, the tram, the office, the tram, the sofa.

Story:
Digital smukk.
Black aout.

Replikk:
Jeg skrev dette på en måte, men så forandret teksten seg av seg selv.

Jeg skriver teatermanus for Henriette Peder-sen.
Arbeidstittelen er «Madame», og ma-nuset er fritt basert på *Madame Bovary* av Gustave Flaubert. Her jobber jeg med sex som avhengighet, og jeg skal peile meg inn på Transgressive fiction, det vil si litte-ratur og tekst som beskriver karakterer som føler seg innesperret av samfunnets normer og forventninger. Karakterene bryter seg løs fra disse forventningene på uvanlige eller ulovlige måter (antisosial atferd, overseksualisering, misbruk av stoff eller kriminalitet). Mitt utgangspunkt er *Historien om øyet* av Georges Bataille. Og Marquis de Sades *Filoso-fi på kammeret*.
Premiere: Black Box, 2021.

På radioen snakker de om at metoo har kommet til Danmark og ettereffektene me too har skapt i norge. Jeg tenker på Benny som tok sitt liv....
De sier på radioen at menn har dem-pet seg, blitt mer ydmyke, lytter mer og stiller spørsmål.
Det skal bli spennende og se hvordan det nye språket utvikler seg.
Sexualitet, for et komplisert språk.
Og få sine referanser feilaktig plassert i en tidlig fase, kan vri om på ting, du kan ende opp med og tenne på noe som du tidligere oppfattet som en traumatisk hendelse.

Kanskje ved åpenhet kan vi finne verdens vakreste språk sammen?
Vi kan jo øve oss nå i tidsalderen da «plutselig-sex» igjen er forbundet med mulig dødelig sykdom.

Men ja, uansett, jeg har begynt og skrive mye om primitiv erotikk i det nye stykket. Det er en slags faan i meg som spruter ut torett ord på arket, i en desperasjon antar jeg... for denne innelåstheten i corona er på kanten av panikk om du er en person som liker og være sammen med mennesker på den kroppslige arenaen.

En annen ting er at jeg føler at jeg ikke kan språket lenger, altså sjekke språket, det er nytt.
Jeg har jo egentlig tidligere blitt opp-lært av menn, og har blitt en som tar initiativ.
Jeg jobber med og slutte og ta initiativ, det blir bare feil og koster for mye.
Føler jeg fornærmer og skader redde dyr.
Jeg kan ikke språket lenger. Det er en sorg her. Men jeg vet og at det var kult og lære tysk for eksempel... i mellomtiden lever jeg ut det grenseløse i fiksjonens verden der det ene blir et uttrykk for det andre som igjen kan peke mot det tredje.
Alt er fiksjon og jeg er et menneske?

Jeg finner det interessant at parallelt med at verden strammer inn alle frie tøyler og pres-ser på med ny høyrepopulisme, så lever pa-radoksalt nok de eksperimentelle arenaene i en ny gullalder. Det er vel her i disse kry-sningspunktene vi kanskje kan ane en ny tid, der noe vil krasje? La oss prøve på noe nytt, la demokratiet leve lenge, for en gang skyld.
Ønsker dere alle en riktig god jul og et godt nytt år!
Livet er gøy om vi tør og ta fatt i ud-fordringen;) Ikke dø.

Mvh

P. MERCURY

Oslo Norway 2020.

Klasseforskjellen øker, pass på!
Menneskeheten er et langt menneske.
Hilsen Theater F/ Mercury F

KATIE

MITCHELL



Runar Hodne:
Intervju med regissør
Katie Mitchell
s. 16-21



Billedtekst
Katie Mitchell.
Foto: Stephen Cummiskey

Shakespearetidsskriftet med Podcast

Intervjuet med den britiske regissøren Katie Mitchell, er første del i Norsk Shakespearetidsskrifts podcast-serie hvor Runar Hodne samtaler med sentrale regissører i samtidsteatret. Intervjuene vil fortløpende gjøres tilgjengelige på nettstedet www.shakespearetidsskrift.no, hvor vi også publiserer Jonas Ørens podcaster om kunstformidling og stemmene/språket som «definerer» kunsten.

Katie Mitchell er engelsk regissør, og arbeider i Storbritannia og Europa. Hun studerte litteratur ved universitetet i Oxford, og jobbet som regis-assistent blant annet ved Royal Shakespeare Company. Hun var husregissør ved RSC i 1996 til 1998, og ved Royal Court Theatre 1999 til 2003, der hun blant annet satte opp *Nightsongs* (*Natta syng sine songar*) av Jon Fosse. Hun har fra 1994 regissert regelmessig ved National Theatre, og har samarbeidet med dramatikere som Martin Crimp og Duncan Macmillan. Mitchell ble invitert til Theatertreffen med sin oppsetning av *Wunschkonzert* fra Schauspiel Köln, i 2009. Samme sted satte hun opp Virginia Woolfs *Die Wellen* (*The Waves*) i 2011, og hun satte opp Woolfs *Orlando* på Schaubühne i Berlin i 2014. Mitchell har i de senere årene iscenesatt flere kvinnelige dramatikere og forfattere, som Elfriede Jelinek, Herta Müller og Alice Birch, og hennes oppsetning av *Reise durch die Nacht*, etter Friederike Mayröcker ble invitert til Theatertreffen i 2013. I 2009 utga hun boka *The Director's Craft*. (Se anmeldelse av Ole Johan Skjelbred i *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr. 2 2011, samt av flere tidligere produksjoner av Mitchell, *red. anm.*)

Dette er en tid hvor det er virkelig viktig å være intellektuelt generøs. Forsøke å forstå så mange måter å tenke omkring feminisme som mulig, sier regissør Katie Mitchell, som i dette intervjuet snakker om hvordan hun fant fram til en måte å skildre en kvinnelig indre verden på scenen, om interseksjonell feminisme, og hvordan hun sliter med å holde intellektuelt tritt med studentene sine.

**Å SKILDRE ET KVINNELIG
INDRE PÅ SCENEN**

V

i tenker vanligvis på britisk teater som et dramatikernes teater. I den kontinentale konteksten er regissøren mye viktigere, men også konsepter og det performative i seg selv. Derfor er det første spørsmålet mitt hvordan du oversetter mellom disse kontekstene, etter som du reiser så mye rundt?

– Ja, det er riktig at jeg er vokst opp i land med en tekstbasert og mainstream teaterpraksis. Men jeg har aldri følt at jeg hørte til den kulturen. Da jeg var ung og gikk på skolen hadde jeg lyst til å bli billedkunstner. Men jeg var ikke så flink til å tegne, så jeg ramlet inn i teatret som mitt andrevalg. Jeg tror at det at jeg startet med et billedkunstperspektiv, betydde at jeg var litt i utakt med den tekstbaserte tradisjonen i Storbritannia. Så jeg orienterte meg mot teaterformer utenfor mitt eget land. Da jeg var ung, på 80-tallet, var jeg påvirket av britiske avantgarde-kompanier, som Impact and Hesitate and Demonstrate, men også mer radikale internasjonale navn som The Wooster Group, Theater of the Eighth Day, Tadeusz Kantor

og Pina Bausch. Allerede da jeg var veldig ung, reiste jeg mye, og spesielt til internasjonale teaterfestivaler. Så jeg er en kunstner som er født i Storbritannia, og ut av den britiske tradisjonen, men inspirasjonskildene mine kommer fra andre land.

Britisk og tysk teater
Hvordan har dette påvirket ditt forhold til standardrepertoaret i engelsk teater? Du har jo også jobbet en hel del på de større institusjonene i England.

– Ja, i de første 16 eller 18 årene var jeg basert i Storbritannia og brukte impulsene og inspirasjonen jeg hadde fått fra reiser i utlandet i arbeidet jeg gjorde der. Og noen ganger ble folk veldig sinte over påvirkningen som kom til uttrykk i de mer radikale tolkningene mine. Så jeg har alltid hatt et konfliktfylt forhold til mitt eget land. Men så begynte jeg å jobbe rundt i Europa – i Tyskland, senere i Frankrike, Nederland og Sverige. På det punktet ble det litt enklere, fordi jeg beveget meg mellom kontinentet, der ideene mine var velkomne og England, der



Oversatt fra engelsk av:
Therese Bjørneboe

Dette er redigert og forkortet versjon av Runar Hodnes podcast-intervju.

Billedtekst
s. 14–15 Jenny König i *Orlando*, etter Virginia Woolfs roman, regi: Katie Mitchell. Schaubühne 2014. Foto: Stephen Cummiskey

forholdene var mer konfliktfylte. Men det førte naturligvis til en slags schizofreni, for når jeg var i Storbritannia sa de til meg: «Bare gjør stykket», og når jeg kom til Tyskland så sa de: «Ikke bare sett oppstykket, lag et auteur-konsept». Nå jobber jeg hovedsakelig på kontinentet og ikke så mye i Storbritannia.

Føler du deg mer hjemme i det europeiske?

– Ja, jeg føler meg mye mer hjemme, særlig i Tyskland. Tyskland er et land som jeg ikke kjente så veldig godt, men som har en av de beste teaterkulturene i verden. Å regissere der, er uten sidestykke. Noen av de beste regissørene i verden bor der og jobber der. Så jeg føler meg lykkeligere i Tyskland, og jeg ville nok bodd der hvis jeg ikke hadde hatt et barn i Storbritannia.

Uttalt feminist
Betyr det at du på en måte startet med et politisk prosjekt? Og at man kan forstå ditt arbeid fra begynnelsen av innenfor en politisk kontekst?



Billedtekst
Wunschloses Unglück,
etter Peter Handkes roman,
regi: Katie Mitchell,
Burgtheater, Wien 2014.
Foto: Burgtheater

«Jeg skjønte at publikum søker etter mening hos de mannlige karakterene.»

de kvinnelige karakterenes indre, fordi jeg bare trengte å sette et kamera på en kvinnes ansikt og blåse det opp. Men jeg antar at «live-cinema» også ga meg en

mulighet til å takle det at jeg syntes at en lineær handlingsgang var en kjedelig måte å organisere erfaringer på. Og tradisjonelt har den lineære handlingsgangen i den klassiske kanon, vært bygget opp omkring mannlig erfaring. Man har en mannlig karakter som kommer inn i fortellingen, overvinner noen hindringer og er lykkelig eller ulykkelig på slutten. Jeg fant ut at den måten å organisere erfaringer på ikke talte til meg i det hele tatt ut ifra mine egne erfaringer som kvinne og menneske. Så jeg lette hele tiden etter en form som kunne formidle en annerledes erfaring, persepsjon og identitet. Så videoen ga meg også en form til å uttrykke meg på en annen måte og til å organisere på en måte som ikke var den *well made* lineære – med en mannlig helt med en stor penis som slår seg gjennom alle prøvelser han utsettes for.

«Kubistisk teater»

Så ved å bruke video, bryter du opp det lineære narrativet og skaper en annen struktur eller dramaturgi. Hvilke oppdagelser har det ført til? Hvilke andre strukturer er det du har funnet frem til gjennom denne utforskningen?

– Jeg sammenlikner det med kubismen eller collagen i

billedkunsten. For meg dreier det seg ikke bare om å fokusere på kvinnelig erfaring, men også om at man både ser hvordan et kunstverk blir konstruert, og det fullførte verket. Det er som å både se på en tagning og den ferdige filmen, samtidig. Jeg tror det kan minne om Picassos kvinneansikt, fra hans kubistiske periode, som viste alle synsvinklene på ansiktet innenfor samme flate lerret. Jeg liker dessuten tanken på at det er en totalt kunstig form for teater, slik som film. Begge er svært konstruerte kunstarter. Så for meg er det også interessant å blottstille konstruksjonsprosessen. Jeg misliker et teatersystem som skjuler disse prosessene. Formalt sett handler det ikke bare om å adressere feminisme og kvinnelige erfaringer, men også om å skyve teaterformen i retning av andre sjangre, som kubismen, noe det ikke er så enkelt å gjøre i teatret. Men med denne teknikken kan man faktisk lage kubistisk teater, og det synes jeg er ganske gøy.

Forestillingen starter på et bestemt tidspunkt og slutter på et annet, så man har en «timeline», som på en måte organiserer historiefortellingen. Du henviser til kubismen, som er en veldig innflytelsesrik periode i kunsthistorien, og selvfølgelig basert på dette visuelle uttrykket. Så hvordan kan du organisere tidslinjen i en kubistisk dramaturgi?

– Vel, jeg forestiller meg en kubisme i bevegelse. De forskjellige planene beveger og forandrer seg kontinuerlig. Jeg antar at det er to ting som foregår på scenen i disse arbeidene. Det fortelles en historie om en kvinne, men måten det fortelles på, tilfører et annet nivå. Og det nivået får det til å eksplodere og utfordrer måten vi konstruerer teaterkunstverket på. Så man ser hele tiden to plan. På det ene ser du historien om en kvinne, på det andre ser du hvor uekte den er, fordi det hele er kunstig konstruert. Så på skjermen oppe ser du historien om kvinnen og på gulvet under ser du sminkøsene, kostyme-folka, sceneteknikerne, lyssettingen, lyden og videoen som er med på å konstruere det hele.

Identitet og selvet

– Og slik blir man oppfordret til å reflektere omkring

kunstigheten ved teatret, men også verdsette det fantastiske resultatet i form av en historie om en kvinne. Kanskje det inviterer til en annerledes filosofi omkring selvet, slik som den franske filosofen Hélène Cixous har foreslått? Hun betrakter ikke selvet som en fiksert identitet. Vi har nok ofte en forestilling om at vi har en fast identitet og at vi beveger oss gjennom tiden med fikserte responser på det som skjer, og med en følelse av at selvet ikke forandrer seg. Men Cixous har denne ideen om at følelsen av selvet blir re-konfigurert hvert eneste øyeblikk, slik at vi ikke vet hvem vi er. I min interaksjon med deg i denne podcasten, blir jeg re-konfigurert på en måte som er forskjellig fra hvordan jeg blir konfigurert i møte med tenåringsdatteren min, når hun om noen få timer vil våkne, eller hvordan jeg er når jeg underviser studentene mine. Så det finnes ikke noe fiksert selv. Ideen om denne fragmenterte identitetsfølelsen interesserer meg også på et intellektuelt nivå, og det er enda et nivå som jeg kan ta med meg i arbeidet – følelsen av at vi ikke kan vite hvem vi er.

«Leser bare kvinner»

Du har også sagt at du har sluttet å arbeide med mannlige dramatikere. Skyldes det forfatterne eller karaktertegningen?

– Jeg tror det er en forskjell mellom det kvinnelige og det mannlige blikket, og mellom kvinnelig og mannlig erfaring – i positiv forstand, ikke negativ. Det er vanskelig å utforske dette ordentlig ut ifra den eksisterende kanon, som består av stykker som er skrevet av menn og som først og fremst reflekterer mannlige erfaring. Og derfor mener jeg at det er viktig, om bare for en kort periode, ikke å sette opp noe som er skrevet av menn, men å lete etter verker som er skrevet av kvinner for å fortsette å utforske det kvinnelige blikket og kvinnelige erfaringer. Jeg leser heller ikke bøker av menn, men kun litteratur skrevet av kvinner, og det har jeg gjort i en periode på fire år, fordi jeg også leter etter mulig nytt materiale. Og ikke bare i dramatikken, men i romaner, dikt og faktabøker. I lang tid har det skriftlige materialet som er brukt i teatret vært skrevet av menn og reflektert en mannlig erfaring,

så for meg er det virkelig viktig å fordype meg i en ny kanon, og se etter materiale som reflekterer en kvinnelig erfaring.

Og det som selvfølgelig virkelig er interessant, er at når man tar for seg romanen, vil man oppdage at mange av de radikale eksperimentene med romansjangeren er gjort av kvinner. Folk som Virginia Woolf, Elfriede Jelinek, Friedrike Mayöcker. Det er så mange fantastiske eksperimenter som er gjort av kvinner. Og spørsmålet er om det på en eller annen måte fanger opp en annerledes følelse av kvinnelig identitet, et annerledes perspektiv. Det fins et fantastisk essay av Virginia Woolf som heter «Three Guineas». Det er ikke så kjent, alle kjenner jo «A Room of one's own», men «Three Guineas» er virkelig godt. I essayet skriver, fornemmer hun at det er utenkelig at kvinner vil gripe til vold for å løse problemer, det er en mannlig tilbøyelighet, og et trekk det er virkelig vanskelig å forholde seg til hvis man er kvinne.

Det fins selvfølgelig mange møtepunkter og masse felles erfaring. Jeg tror det er veldig viktig å bygge en ny kanon, en ny verksamling, for å kunne skape et mer balansert kulturelt hold. Jeg er ikke ute etter å ut-

«Kanskje det inviterer til en annen filosofi omkring selvet?»

– Jeg tror at jeg alltid har vært opptatt av kvinners erfaringer, og alltid har vært interessert i en radikal form og vært sosialistisk og pro-europeisk. Det var dette som interesserte meg. Men med tiden har jeg blitt en mer uttalt feminist, og i tillegg mer uttalt i forhold til mitt engasjement i miljøkrisen. De to trådene er de jeg vil jeg si er de politiske trådene i arbeidet mitt. For 10 år siden tok jeg et valg om å bruke ordet feminisme når jeg snakket om arbeidet mitt, og det var et politisk valg. Jeg følte at jeg som en eldre, kvinnelig og europeisk praktiserende regissør, måtte være mer uttalt politisk. Så det er mine politiske interesser, feminisme og miljø.

Men var det en spesiell grunn til at det skjedde en endring i arbeidet, med tydeligere fokus på en feministisk innfallsvinkel? Hadde det sammenheng med en spesiell hendelse eller erfaring?

– Saken er at arbeidet mitt alltid har vært sentrert omkring kvinners erfaringer. I begynnelsen var jeg kanskje ikke så bevisst på det, men når jeg reflekterer rundt det, så har det alltid uttrykt kvinners erfaringer. Jeg tror ikke det knytter seg til en hendelse, men at det var fordi jeg ble eldre, og følte et ansvar overfor den yngre generasjonen. Det har skjedd enorme politiske endringer innenfor den fjerde bølgen feminisme, blant annet med interseksjonell feminisme og Metoo-bevegelsen. Man må ta et valg – skal man late som feminismen ikke er viktig, eller skal man snakke om det? Og jeg følte at det ville være nyttig for andre om jeg snakket om det.

Grunnen til at jeg spurte er at du kanskje er den mest innflytelsesfulle kvinnelige regissøren i europeisk teater, og samtidig opererer innenfor en regiteater-tradisjon som er dominert av veldig sterke

mannlige regissører. Hvordan har det påvirket arbeidet ditt?

– Jeg opplever ikke et så sterkt hierarki i Tyskland. Det stedet jeg tydeligst opplever patriarkalske og hierarkiske strukturer er i operaen. Der er de veldig sterke, støtende og vanskelige å forholde seg til. I Tyskland opplever jeg at jeg står fritt i forhold til egne preferanser og valg. Det er i grunnen slik at du kommer med en idé, organisasjonen liker den, finansierer det hele så godt de kan og lar deg drive på. Jeg har aldri følt meg undertrykket når jeg har jobbet i Europa, men jeg er naturligvis klar over at jeg er en av få kvinner i en sektor som er dominert av veldig mektige menn, og som jeg har lært å fungere i. Men jeg skylder disse mektige mennene, som har gitt meg utrolige muligheter, mye, og er veldig takknemlig. Saken er jo at de hierarkiske og patriarkalske strukturene ikke bare finnes innenfor teaterverdenen.

De gjennomsyrrer våre liv, de er en del av de politiske og sosiale institusjonene – som hjemmetjenesten, utdanningssystemet og kultursektoren.

«Live-cinema»

En av de klare markørene i forestillingene dine, er arbeidet med video-design og «live-cinema». Du har sagt at det har sammenheng med din interesse for feminisme, at det er en måte å skape en kvinnelig indre verden på scenen. Kan du fortelle om det?

– Ja, jeg tror jeg i de første 20 årene av min karriere var interessert i å artikulere kvinners indre erfaringer, og prøvde å oppnå det innenfor en naturalistisk ramme, ved å bruke lyd, lys, design og musikk. Men jeg skjønte at publikum vane-messig søker etter mening hos de mannlige karakterene. Så videoen ga meg endelig et virkemiddel til uforbeholdent å insistere på at publikum skulle fokusere på



Billedtekst
Jenny König i *Orlando*, etter Virginia Woolfs roman, regi: Katie Mitchell. Schaubühne 2014. Foto: Stephen Cummiskey

slette den eksisterende kulturelle dietten, som henvender seg til en mannlig erfaring, og som jeg synes er fantastisk. Men jeg tror vi trenger å utvide kanon og dietten vår, slik at den snakker rettferdig til både kvinner og menn. Og selvfølgelig trans-samfunnet. Det er det også enormt viktig at vi omfavner og inkluderer.

The Director's Craft og rollen som lærer

Du har skrevet den svært innflytelsesrike boken The Director's Craft. Kan du si noe om forholdet mellom å undervise og å lage teater, og om hvordan det kan virke gjensidig befruktende?

– Ja, jeg har visst alltid fulgt tre spor. Jeg har alltid laget teater, men også eksperimentert og gjort research gjennom workshops, og undervist. Undervise er noe jeg har gjort når jeg har hatt mulighet til det, men når jeg har det virkelig travelt har jeg alltid et åpent prøverom, som vil si

at alle som skriver og ber om å få se prøvene, kan komme og gjøre det. For som en erfaren og eldre regissør bør man være i kontakt med de yngre, på en eller annen måte, enten det synes eller ei.

Å undervise eller skrive om regi, har hjulpet meg til å bli bedre. Hvis man tvinges til å formidle et komplisert håndverk, som regi er, på en enkel måte, enten det skjer skriftlig eller muntlig, hjelper det en i å forfine ens egne verktøy. Og i neste omgang til å forbedre sin kunstneriske praksis. For min del tror jeg at undervisningen er viktig på to måter. Det forbedrer min egen praksis, og det gir meg en mulighet til å oppfylle en moralsk forpliktelse til å overlevere det jeg har lært til de yngre. Så for meg er det veldig berikende. Årsaken til at jeg gjør mer av det nå, er at en rekke av prosjektene mine har strandet på grunn av Covid-19. Du kan si at to års arbeid ble utradert på to døgn. Så jeg spurte meg selv, hva

skal jeg gjøre med all denne tiden? Jeg tenkte at vel, jeg vil undervise og skrive en bok til om regi.

Har undervisningen fått deg til å endre syn på ditt eget arbeid?

– Ja, jeg utfordres hele tiden. Jeg tror at bakgrunnen for at jeg gjorde min hittil siste adaptasjon med bruk av live-kamera, Virginia Woolfs *Orlando*, var at jeg ble veldig utfordret (*latter*) av unge mennesker med flytende kjønnsidentitet, på at feminismen min var gammeldags og ikke interseksjonell og integrert. Den største gevinsten fra undervisningen min de siste årene, er at jeg har blitt en interseksjonell feminist, i motsetning til å tilhøre den feministiske andre bølgen, slik jeg lenge har gjort, fordi jeg vokste opp på 1970-tallet. Sammen med de unge, føler jeg hele tiden at jeg må løpe for å holde intellektuelt tritt med dem og måten de tenker på. Med en tenåring hjemme, blir jeg hver

eneste dag overrasket av hvor gammeldags jeg tenker. For ikke å snakke om i undervisningen (*latter*). Og det er jo strålende.

Den andre og fjerde bølgen feminismen

Kan du utdype hva som er forskjellen mellom den feminismen du vokste opp med og den nye bølgen? For det er tydelige forskjeller, er det ikke?

– Ja, jeg tror... det er vanskelig å snakke om feminismen fordi folk har veldig sterke oppfatninger om feminismen, som noe som er dypt plantet i deres egen identitet. Jeg blir alltid nervøs av å snakke om det, fordi jeg ikke har lyst til å fornærme noen eller gjøre krav på en definisjon eller på rommet. Men jeg vokste opp på 70-tallet, under den andre feministiske bølgen, som selv om den var interseksjonell, ikke var like interseksjonell som i dag. Hovedvekten den gangen, slik jeg oppfattet det, lå på li-

kestilling og på likelønn, spesielt. Problemet er at vi ikke har innhentet lønnsgapet, så veldig mange kvinner i min generasjon føler seg fortsatt frustrert over at disse problemene fra 1970-tallet ikke er blitt tatt skikkelig tak i. Vi har fortsatt ikke samme lønn (*latter*), og derfor vil de at disse spørsmålene fortsatt skal stå på dagsordenen. Mens Metoo-, transe-bevegelsen og Black Lives Matter-bevegelsen har satt andre og interseksjonelle spørsmål på dagsorden, og det har ført til en veldig kompleks diskusjon, på tvers av mange ulike identitets-grupper som er interessert i feminismen som intellektuell idé.

Så jeg tror at det er langt mer mangesjiktig og komplekst nå enn på 1970-tallet. Selv om det er teoretikere fra 70-tallet som hevder at det var sånn den gangen òg. Vi befinner oss nå i en fjerde feminisme-bølge men det gjenstår fortsatt problemer fra 70-tallet (*latter*), som likelønn og likestilling, som må løses. Så jeg opplever dette som en tid hvor det virkelig er viktig å være intellektuelt generøs. Forsøke å forstå så mange måter å tenke omkring feminisme som mulig, og å være åpne for diskusjon.

Det er dessverre en del kvinner i min generasjon som er fastlåst i en måte å tenke på, og spesielt i forhold til trans-sam-

funnet, og det opplever jeg som problematisk. Jeg mener at det er viktig å være åpne for et bredt spekter av forskjellig tanker og ideer omkring hva det vil si å være kvinne og hva feminisme er. Så jeg mener at det er en veldig spennende periode feminismen er inne i, men den er også veldig komplisert.

En tøff tid å være ung og liberal kunstner

Når du snakker med de unge regi-studentene, hva har du inntrykk av at de er mest bekymret og urolige for?

– Vel, når jeg tenker tilbake på 1980-tallet, da jeg startet, så levde jeg i et ganske høyverridd samfunn, under Margaret Thatcher, men det er ingenting mot hvordan det er i dag. Med folk som Donald Trump og den engelske statsministeren har vi en tydelig høyrebevegelse, og med den nye populismen og fascismen tror jeg at det er en veldig tøff verden å være en ung og liberal kunstner i. Og på toppen av det, kommer miljøkatastrofen, som Covid-19 er et symptom på. Så jeg merker mye angst hos de unge, som både er knyttet til det politiske systemet og den økologiske katastrofen de beveger seg mot. Jeg tror at de virkelig kjemper hardt for å takle det. Men på gode dager, føler jeg bare at job-

ben min er å få dem til å utvikle ferdigheter som kan gjøre dem i stand til å uttrykke sine følelser rundt det som skjer så klart og så profesjonelt som mulig. Jeg ønsker at de skal være faglig sterke, fordi de kommer til å oppleve en virkelig vanskelig og utfordrende periode. De neste tiårene kommer til å bli ekstremt tøffe.

The Director's Craft er en bok som blir lest av mange unge studenter, og som utstyrrer dem med en rekke ferdigheter, i forhold til å iscenesette. Hvordan ser du på denne boken i dag, er det 12 år siden du skrev den?

– Vel, jeg holder på å revidere den nå, fordi verden er blitt veldig annerledes, og fordi jeg har lært mye om hva unge mennesker trenger. Jeg skriver også på en ny bok, som vil hete *The Essential Guide to Directing*, der jeg forsøker å skape en bro mellom et høyt antall forskjellige identitetsgrupper i samfunnet og en mainstream teaterpraksis. Den er dominert av universitetsutdannede, hvite, mannlige regissører, og dette hegemoniet må brytes ned. Måten å gjøre det på er å beskrive hvordan man lager teater på en måte som inviterer ulike identitetsgrupper inn. Det som har skjedd, er at én identitetsgruppe, som består av hvite menn har betraktet seg selv som

norm, og de trenger å endre sitt selv bilde og begynne å forstå seg selv som én av mange identitetsgrupper i et stort samfunn.

Det har vært mye debatt omkring regissørens rolle og makten regissøren har over en stor gruppe ulike kunstnere. Ett av spørsmålene er tolkningsmakten, det at man som fortolker snakker fra ett bestemt ståsted. Hvem er vi som påtar oss en slik rolle? For å formulere det litt annerledes: når du reviderer boken, berører det også spørsmål om tolkning og konsept? Endrer du synet på regissørens rolle i teatret i boken?

– Når jeg nå reviderer den første boken, vil jeg ikke gjøre det på en radikal måte, ut ifra et annerledes syn på min rolle og posisjon. Men det gjør jeg i den nye boka. Spørsmål omkring posisjoner er i dag virkelig viktige, og vår generasjon er nødt til å dykke ned i dem. Men jeg er en novise i forhold til dette, og må virkelig jobbe og anstrenge meg for å tenke annerledes. For jeg er ikke blitt spurt om å gjøre det før. Men jeg mener det er viktig at vi tenker annerledes rundt vår måte å tolke historier på. Når jeg har denne samtalen med meg selv, føler jeg meg ganske trygg på at jeg kan overføre håndverksmessige ferdigheter til andre. Men jeg er mer usikker på min rett til å tolke samfunnet.

WHY THEATRE?

I sin nye monografi *Scenkonst Europa: Peter Brook*, tar teaterkritiker Theresa Benér utgangspunkt i en av Peter Brooks siste forestillinger: *Why?* Hvorfor teater? I boka forfølger Benér Brooks søken etter svar på dette spørsmålet, skriver vår anmelder. s. 34

Why Theatre?

På de følgende sidene trykker vi ni forsøk på å besvare dette spørsmålet, skrevet av internasjonale teaterfolk, scenekunstnere og forfattere under pandemien, våren og sommeren 2020. Bidragene ble først publisert i *Golden Book V: Why Theatre* av NTGent, og er også utgitt på Verbrecher Verlag. Redaktører: Kaatje de Gest, Carmen Hornbostel og Milo Rau.

HJEMME

Nature Theatre of Oklahoma er et prisvinnende New York-basert kunst- og skuespillforetak under ledelse av Pavol Liska og Kelly Copper. Med hvert eneste prosjekt prøver de å gi seg selv og publikum en umulig utfordring. Forestillingene deres krever total tilstedeværelse av alle i rommet. De bruker de allerede eksisterende rekvisittene rundt dem, et rom de oppdager, observerte gester, og tydelige manipuleringer for å endre perspektiv på den gjengse virkelighet.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim



Pavol Liska og Kelly Copper. Foto: Nature Theatre of Oklahoma

de vi ikke sløse bort og noensinne ta for gitt.

Men i disse dager er teatrene tomme og mørke, og dramaet foregår i gatene, slik det burde.

Min partner, Pavol, er fra det tidligere Tsjekkoslovakia, hvor fløyelsrevolusjonen i stor grad var drevet av teaterfolk, som sluttet å lage teater for isteden å skape forandringer i regjering og samfunn. Jeg tror noen ganger vi lurar oss selv til å tenke at en slik endring kan skje på innsiden av et teater, eller gjennom et show (hva slags show?) – men dette har aldri vist seg å være sant.

Jeg ønsker ikke å virke deprimerende, men...

Hvorfor teater?

Drit i teatret, menneske. Akkurat nå, drit i teatret. Og teatret er ute å kjøre/ fucka. Folk er triste og fortvilte i kveld, og selv om jeg gjerne ville ha bydd på litt trøst – jeg kan ikke, i hvert fall ikke ut fra det jeg har kunnskaper om, som er teatret.

Da jeg begynte å tenke på hva jeg skulle skrive for denne utgivelsen, for mange uker siden, hadde jeg tenkt å si noe annet, noe mer håpefullt og optimistisk, kanskje. Akkurat nå kan jeg ikke gjøre det. Kanskje en annen gang. Forhåpentlig kommer det lysere tider.

Jeg har vært for mye hjemme alene, kanskje, vært isolert og med en følelse av ikke å være til

noen nytte, og jeg har flere ganger lurt på om det noensinne vil komme et tidspunkt da det arbeidet jeg elsker å drive med, igjen vil bli nødvendig.

Hjemmet mitt er, heldigvis, et hyggelig sted. Det er her vi vanligvis pleier å arbeide. Det fungerer også som øvingslokalet vårt. Så det oppleves ekstra tomt for tiden.

I dag, den 4. juni, hører jeg at noen teatre har kommet til nytte, endelig, og de fleste har åpnet lobbyområdet som hvilerom for demonstranter, de deler ut vann og tillater bruk av toalettene.

Kanskje jeg nå burde lete etter noe oppmuntrende å si.

Når vi kommer oss gjennom denne tiden – og det er jeg sikker på at vi gjør – så vil vi om ikke annet kanskje stå der med et stort sug etter og en skjerpet takknemlighet for hva det betyr å sitte nær andre kropper, som levende vesener å dele et rom.

Det er noe vi pleide å gjøre når vi opptrådte på et nytt teater; Pavol og jeg pleide alltid å si til skuespillerne at de måtte forsikre seg om at de kjente hver eneste millimeter av rommet: Pass på at dere setter dere ned på hvert eneste sete, pleide vi å si til dem, vit hva det er publikum ser, hvordan de hører, hvordan stolene kjennes ut, lyset i rommet, hvordan de opplever rommet – fordi dette rommet må gjøres intimt.

Det må bli et hjem først og fremst. Før du inviterer dem inn – publikumet, dine gjester. Forstå og sett pris på at de tar med seg sine egne hjerner og hjerter og erfaringer med seg inn i rommet – at de har spist middag, eller ikke, at de har hatt en dårlig dag, eller ikke – men husk at de har sine egne historier. Pass på at dere virkelig ser på dem (dette er grunnen til at vi har lyset på i salen) – og ikke behandle dem som en masse som sitter der i et mørke, men ta dere tid til virkelig å se dem, og å bli kjent med dem like godt som dere ønsker at de skal bli kjent med dere, og oppdag nok en gang hvorfor dere gjør dette. Vi vet alle sammen at teatret har sine egne regler og tradisjoner, så de kommer ikke til å snakke med dere (eller i hvert fall ikke vanligvis) – men dere kan fortsatt erfare dem, og sette pris på og ære deres kompleksitet, og å være takknemlige for at de har kommet.

Akkurat nå er det kanskje ikke tiden for dette – det er andre ting å gjøre. Men jeg ønsker en dag å ha dette rommet igjen, denne plassen, dette stedet, dette hjemmet – igjen. Slik at vi kan sitte sammen og se og føle hverandre og infisere hverandre med vår menneskelighet, med kreativ kraft, som akkurat nå er det eneste jeg kan komme på av hva teatret kan gjøre og som fortsatt er noe som trengs.

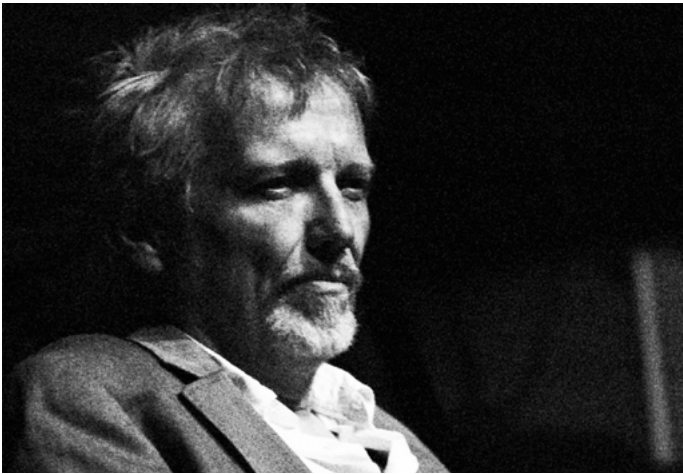
JEG TRENGER KOMPANI

London, 15. mars 1592: En pandemi har redusert Europas befolkning. Det er dessuten isende kaldt. Uforståelige endringer i klimaet. Folk får panikk eller dør av sult og kulde. Shakespeare må stenge teatret: En lockdown er blitt pålagt alle. Han er tilbake fra et møte med kompaniet sitt: De har ikke noe arbeid og er sultne. De er urolige: Richard Burbage, Shakespeares beste skuespiller og publikumsfavoritten, roper ut at dette er slutten på teatret. De er utrøstelige. Shakespeare kaster sitt siste og ennå uferdige stykke i søpla, må oppholde seg i hjemmekarantene og gjennomgår livet sitt. Han skriver sin første, verdensberømte sonette. Noen få år etterpå bygger han Globe Theatre og skriver *Julius Caesar*, og Burbage får nok en gang muligheten til å skinne. Mer enn 400 år etter dette er teatret fortsatt uforgjengelig og fortsatt høylydt og ustoppelig tilstede.

Det er april 2020. Akkurat som i det 16. århundre tvinges vi inn i karantene. Aldri noen gang i menneskehetens historie har så mange mennesker vært nødt til å tilbringe tiden på en slik annerledes måte. Til å gjennomtenke sin tid. Til tross for all elendigheten forbundet med dette, er det en fabelaktig ide. Og det skjer på et tidspunkt da mange viktige spørsmål er blitt stilt, omkring klima, likhet, rasisme, kvinneundertrykkelse, det forbannede patriarkatet osv. Så det er allerede mye som skjer i dag. Og på toppen

Jan Lauwers er en belgisk kunstner som arbeider med omtrent alle slags medier. I løpet av de siste 30 årene er han mest kjent for sitt pionerarbeid innen scenekunst med Needcompany, som han grunnla sammen med Grace Ellen Barkey. Han har også en betydelig kunstsamling som er vist hos bl.a. BOZAR (Brussel) og McaM (Shanghai), blant annet.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim



Jan Lauwers. Foto: Festival de Marseille

bindelse til verden. Teoretisk sett er det ingen forskjell på, la oss si, Michelangelo, Rothko og Warhol: Alle starter de fra det tomme øyeblikket, det tomme lerretet, og derfra bestemmer de når de vil slippe verden inn. Jeg er overbevist om at jo lenger støyen holdes ute, dess mer levende vil kunsten åpenbare seg. Tiden Michelangelo brukte på å stirre på marmorblokken før han skar ut Pietà: Det er støyfri tid. Til og med en kunstner som Warhol, som alltid var omgitt av folk, var en mester i å kontrollere den støyfrie tiden; det oppnådde han ved å gjøre menneskene selv støyfrie, ved å redusere dem til materiale. Dette er grunnen til at han ble omtalt som verdensfjern og autistisk. Mens det faktisk var en nobel anti-støy-holdning. Men i kritiske situasjoner kreves det lett forståelige språket. Og så må dette språket ropes ut så høyt som mulig. Det skaper mengder av støy. Denne støyen gjør den stille/tause kunstnerens virke svært sårbart, tidløst, men alltid førent gjennom ett enkelt begrep: tid. «Tid» ble oppfunnet slik at ikke alt skjer på samme tidspunkt. Teatret er et av de stedene i det store kulturelle hele hvor alt kan skje til samme tid. Teater betyr å sette spørsmålstegn ved tid. Dette er det eneste politisk viktige med teatret. Det er her dets sanne skjønnhet ligger. Og den skjønnheten er mørk, skinnende, uutholdelig langsom eller hurtig som en pil, fløyelsmyk eller ondskapsfullt hard, diffus eller klar,

kjedelig eller voldelig, blødende i et hjørne eller dansende på en grav, og alltid krevende. Teater handler om å mislykkes med stil og om det spektakulære ved det meningsløse. Om det ekstreme ved hva som er underholdende. Om magi. Om ekstase. Viktigheten av et ritual. Nødvendigheten av å være sammen i en mørk sal. Applausens tragedie. Om skjønnheten ved å arbeide sammen. Teatret er det eldste og mest intakte kunstneriske mediet som alltid har bekreftet sin sosiale og politiske betydning. Teatret er herlig konservativt og et uforgjengelig medium. Ingen bølge av ikonoklasme, dogmatisk bevegelse eller noe manifest har noensinne vært i stand til å rette et angrep mot teatrets sjel. Shakespeare måtte konkurrere med populære hundeslårskamper og offentlig tortur. Han bivånet selv hvordan hans mentor, Campion, i levende live fikk magen skjært opp og innvollene satt fyr på, «slik at han kunne skue helvete». Folket var fra seg av så mye moro. Likevel elsket han mennesker. Og det å jobbe sammen. Og teater. Dette er det som bestemmer forskjellen mellom de fine kunster og anvendt kunst. Fabelaktig isolasjon og samarbeid. Som forfatter søker jeg ensomhet. Som teater-skaper underkaster jeg meg samarbeidets diktatur. Som teater-skaper trenger jeg kompani. Jeg trenger kompani.

A ER IKKE. NOE MER ENN B.

Hvorfor teater? I urolige tider er det vanskelig å komme med et godt svar. Men én setning kommer stadig tilbake til mange av oss: «Jeg får ikke puste» («I can't breathe»). Og åstedet i Minneapolis, med politiets brutale drap på George Floyd. Setningen er blitt til et verdensomspennende politisk kor. Et forferdelig déjà-vu, fordi vi har hørt disse ordene før, da Eric Garner ble drept av politiet i New York i 2014. Setningen bringer tankene hen til Frantz Fanon. I boka *Black Skin White Masks* reflekterer han over grunner til opprør: «Fordi det, forstått på mer enn én måte, rett og slett ble umulig å puste.» («Quite simply (...) because it became impossible (...) to breathe, in more than one sense of the word.») Fanon refererte til fargede mennesker, men han snakket alltid også om hvite mennesker. Han analyserte dette forholdet og konkluderte med at det var psykologisk-eksistensielt komplekst. «Jeg håper at jeg ved å analysere det, kan ødelegge det.» Samtidig som han håpet på en «ekte de-fremmedgjøring, viste han i hvor stor grad «fremmedgjøring» er innskrevet i ethvert aspekt av «identitet». «N. er ikke. Noe mer enn det hvite mennesket.» Tilbakeblikk: I november 2016 hadde andcompany & Co premiere på *Not my revolution, if...: The stories of Angie O.* Stykket var ment å handle om ngo-ifiseringen av politisk protest. Men under prøvene banker

Alexander Karschnia er teater-skaper, utøver, forfatter og medskaper av det internasjonale performanskollektivet andcompany&Co. Han oppfant blant annet den Frankfurt-baserte «night.dance.demo», overtok Schlingensiefs politiske parti CHANCE 2000 og har kuratert konferanser som «NA(AR) HET THEATER – after theatre?».

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim



Alexander Karschnia

virkeligheten på døra. En tidligere reality-tv-stjerne vinner presidentvalget i USA. Hvorfor teater, spør vi oss selv, når teatraliseringen av politikken antar slike bisarre former? Vårt fokus endres, mot direkte aksjon og begrepet «tilhørighetsgrupper» («affinity groups»). Inspirasjon finner vi i teksten *Coalition Politics: Turning the century* av Bernice Reagon. En av utøverne faller sammen på scenen: «Beklager, men jeg kan nesten ikke puste her blant dere. Det føles som om jeg skal synke og at jeg hvert øyeblikk kan dø.» Reaksjonen: «Men det er slik det er i en sann gruppe. Den eneste grunnen til at du er sammen med folk som vil drepe deg, er fordi du ikke klarer å finne en annen måte å holde deg i live på.» Johnson, sammen med the Combahee River Collective, var pionerer under 1970-tallets såkalte identitetspolitikk. Som fargede kvinnelige feminister følte de seg verken representert av den hvite kvinnebevegelsen eller av grupper med menn, både fargede og hvite, som kjempet for sosial rettferdighet. De trakk derfor den slutning at kilden til radikal politikk lå i deres egen identitet. 40 år senere ble denne vendingen mot identitet gitt skylden for Trumps seier. «Identitetspolitikk» har endret retning vekk fra sosiale spørsmål og fremmedgjort venstresiden fra arbeiderklassen. Mark Lilla kalte det for «kulturelt teater». Så dukket de høyreradikale opp, fylte igjen tomrommet og over-

tok de sosiale spørsmålene. Men kanskje forsto Lilla verken «identitetspolitikk» eller teater. For er ikke problemet egentlig det at de høyreradikale hadde utviklet sin egen identitetspolitikk, som ikke handlet om å slåss mot utestengelse, men isteden dreide seg om å forsvare egne privilegier? Og blant disse privilegiet om fortsatt å kunne være for seg selv. Dette er helt motsatt av det som står i den opprinnelige teksten om identitetspolitikk. Den er ingen bønn om å kunne trekke seg tilbake til et eget rom, en «safe space». «En ting burde være klart, og det er at døra inn til dine fire vegger er malt skinnende rød. De kommer definitivt til å finne deg, hvis de begynner å rydde opp omkring her.» Hva enn dere gjør, hold sammen. Tous ensemble. Lær dere å arbeide på tvers av forskjeller. Det er hemmeligheten bak tilhørighet. Og svaret på det første spørsmålet. Teaterpraksis er samarbeid. Og en motgift til «identitetspolitikk» fra høyresiden. Den bryter ned identitet istedenfor å støtte den. For omtrent 100 år siden ga Brecht innhold til begrepet «fremmedgjøring» («v-effekten»). Han ville få tilskuerne til å zoome ut, til å distansere seg fra det de så på scenen. I dag trenger vi å radikaliserer dette begrepet. V-effekten kan hjelpe tilskuerne til å distansere seg fra seg selv. Alle identiteter trenger å bli fremvist (eller spilt ut/vist på en scene), gjentatte ganger. Dette er styrken til all performativitet. I gjentakel-

sen ligger potensialet for radikal endring. Det er et løfte, og ikke en trussel: «Du er ikke deg selv!» A er ikke. Noe mer enn B. Denne omvendte «identitetspolitikken» trengs særlig blant hvite mennesker. For hvite mennesker (særlig menn) har en tendens til ikke å se på seg selv fra utsiden. Mens fargede mennesker, derimot, flerfoldige ganger har beskrevet hvordan de ser på seg selv fra utsiden, hvordan de speiler blikket de får fra sine hvite omgivelser (dobbel bevissthet). Vi finner ekko av den hvite holdningen i (post) dramatiske stykker som Heiner Müllers *Hamletmaskinen*. «Jeg går hjem og dreper tid/i ett med mitt usplittede selv.» En presis beskrivelse på hvordan tilskuere ikke burde forlate teatret. For kun de med et splittet selv kan i egentlig forstand tenke. Ingen tenker alene. Tenkning er alltid en «dialogue interieur». Det øyeblikket da denne indre aktiviteten blir eksternalisert, kaller vi for «teater». Andre kaller det for «politikk». Hannah Arendts «vita activa». Eller «kjærlighet til verden». «Verden?» spør Donald Trump. «Jeg elsker verden!» «Ja, det gjør du», ville Fanon ha svart. «Den hvite mannen ønsker verden, han ønsker å ha den for seg selv.»

Angie O. endte med en sang til «mannen som solgte verden». Hvorfor verden? Fordi den er en scene: det rommet mellom oss hvor vi kan bli den vi er. Og å være hva vi blir: Puste. Tenke. Begynne...

KUNST ER EN MENNESKE- RETT

«For mange tusen år siden oppdaget mennesket hvordan det skulle lage ild. Han ble sikkert brent på det bålet han hadde lært sine brødre å tenne. Han ble ansett som en illgjerningsmann som hadde samarbeidet med en makt fryktet av menneskene. Men etter det hadde menneskene ild, slik at de kunne holde seg varme, lage sin mat, tenne lys i hulene. Opp gjennom århundrene var det mennesker som tok de første skrittene ned nye veier. Deres skritt var de første, veien var ny, og responsen de mottok, var – hat. Men mennene med det ikke-nedarvede klarsynet gikk foran.»

Disse ordene er ytret av Howard Roark, den kompromissløse arkitekten i Ayn Rands *Kildens utspring*. Han spiller Prometevs, han som var den første til å bringe ild til menneskene og som ble straffet fryktelig for det. En fortelling som er blitt til en myte og som etter tusenvis av år fortsatt appellerer til fantasien. Slike fortellinger gir oss identitet som individer, som et individ i et samfunn og som et samfunn. For at vi skal forstå vår eksistens og

Ivo van Hove er en prisvinnende belgisk teaterregissør og kunstnerisk sjef ved Internationaal Theatre Amsterdam. Hans produksjoner er blitt vist for eksempel ved Festival d'Avignon, Edinburgh International Festival, Venezia Biennale, Holland Festival, Theater der Welt, Festspillene i Wien, på BAM og Broadway i New York og på The Barbican og i West End London.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim



Ivo van Hove. Foto: Internationaal Theatre Amsterdam

hva som skjer i våre forhold, i våre familier, våre landsbyer, våre byer, våre land, vår verden. De er der for alle. De byr på innsikter i livets store strømmer. De har kraften til en forsinket reaksjon. De forholder seg ikke til aktuelle hendelser, de er ikke politiske. De reflekterer et alvor overfor en virkelighet i konstant endring. Fortellinger er ikke objektive fakta, de kan bli fortolket på mange vis. De kan styre og forandre et samfunn. En fortelling tilbyr en subjektiv, ikke en objektiv sannhet. Kunstneren er en resonansbunn for menneskeheten, samfunnet, humaniteten, og vi kan forme vår eksistens, vår fremtid, igjen og igjen. Det er grunnen til at det alltid har vært kunst. Det er grunnen til at vi ikke kan leve uten kunst.

Og kunst er også en Pandoras boks som gemmer all den ondskap og undergang som er mulig. En boks full av sinne, frykt, frustrasjon, forbudte begjær. En boks vi foretrekker å holde lukket. Men dersom vi ikke gir rom til negative, onde følelser – både i våre små liv og i våre samfunn – så vil de råtnes, stinke, bli til betennelse og patogene bakterier. Mot

slutten av *Orestien* av Aiskylos etablerer gudinnen Athene ikke bare et demokratisk rettssystem for å få en slutt på den vedvarende voldsspiralen; hun gir også de blodtørstige furiene en plass i Athens nye demokratiske samfunn. Dette er bemerkelsesverdig, siden furiene er ødeleggere, drevet av sinne og hevsn. Aiskylos innså allerede for tusener av år siden at det å skyve det onde ut av samfunnet, ikke er en løsning. Kunstneren som en nødvendig, positiv og konstruktiv terrorist for vår tenkning og våre følelser.

Jeg vender tilbake til min tid i Hellas. Å besøke Athen er utenkelig uten å vandre på Akropolis. Turen opp starter ved Dionysos-teatret. På veien passerer du stedet hvor noen viktige vitenskapelige undersøkelser ble foretatt, og fra toppen kan du se Agora, en åpen plass hvor folket kom sammen for å diskutere ulike temaer som var viktige for samfunnet (og som vi i dag kaller et storting). Og rett ved siden av ligger Areopagos, en kjempestor stein der rettferdigheten ble bestemt. På toppen er Partenon, et tempel tilegnet gudene. Det er slående at byen Athen er bygd

rundt dette unike og visjonære stedet. Grekerne var fullstendig klar over at kunst sammen med politikk, vitenskap, religion og rett gir samfunnet en identitet. I dag driver vi konstant og setter spørsmålsteget ved kunstens rett til å eksistere og har skjovet den ut av samfunnets sentrum. En tragisk og historisk feil. Hvordan er det mulig at vi fortsetter å stille spørsmål ved betydningen av kunst for samfunnet? Hvorfor blir kunstnerne alltid skjovet over på defensiven?

Det nederlandske byrået for økonomisk-politisk analyse konkluderte i 2019 med at kultur- og kunstsektoren bidro med 25,5 milliarder euro eller 3,7 prosent av brutto nasjonalprodukt, noe som representerer den totale pengeverdien av alle produkter og tjenester produsert i Nederland. 3,7 prosent er dobbelt så mye som landbruket, så vidt litt mindre enn turismen. I tillegg, kultursektoren står for 320 000 arbeidsplasser, hvilket vil si 4,5 prosent av den totale arbeids-

mengden i Nederland. Kunst er derfor viktig; først og fremst med hensyn til vårt følelsesliv og vårt intellektuelle liv, men også når det gjelder økonomi. Like viktig som politikk, religion, rettsvesen eller vitenskap. Benjamin Barber, en innflytelsesrik statsviter og god venn, skrev: «Den urbane økonomien tjener på kunsten fordi det er bra for økonomien når samfunnet blomstrer og samholdet styrkes, og når et offentlig rom skapes. Men verken kunstnere eller politikere burde

bli tvunget til å komme med disse instrumentelle argumentene kun når de slåss for kultur.»

Problemet med vår nåværende målbaserte velferdspolitik og vårt økonomidrevne og konsumorienterte samfunn er at det ikke klarer å få noe ut av den skapende energien som ligger i mytene. Kunst kan ikke bli legitimert av kun økonomiske argumenter. Det er ikke fordi den kan bli målt at kunst betyr noe. Den betyr noe fordi den utgjør et basalt menneskelig behov. Den er en menneskerett.

«Hvorfor blir kunstnere alltid skjovet over på defensiven?»

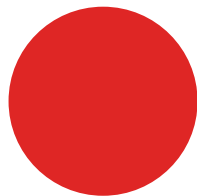
Kalender

Program

Mer...



• Digitale barneverksteder

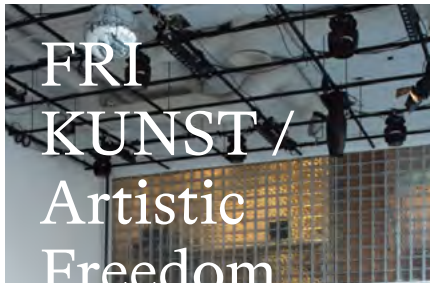
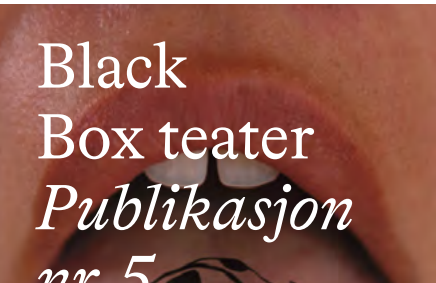


• Oppdatert program



• Podkaster

eside • Ny hjemmeside • Ny hjemmeside



Black Box teater

blackbox.no

«HELE VERDEN ER EN SCENE» (VIRKELIG?)

«Hele verden er en scene», skrev Shakespeare, og ordene hans gjorde meg glad. Hvis hele verden er en scene, er jeg skuespilleren og tilskueren, den som snakker og tilhøreren, regissøren og motakeren av regi, koreografen og danseren... Min fargerike sjel som ligger og slumrer dypt inni meg i en grå spekkpose mellom ribbeina, rørte på seg og forstyrret min glade tankerekke.

«Shakespeare var en hvit mann. Du leser Shakespeare som en farget kvinne.» Etter at jeg hadde uttalt disse ordene, falt min fargerike sjel tilbake til slumringen igjen. Virkelig? Jeg gikk tilbake til Shakespeares ord. Denne gangen leste jeg linje to, tre, fire frem til linje 27, 28, 29. Jeg ble rystet. Er dette hva han sier om meg? At jeg, da jeg var et lite spedbarn, ødela min mors brystvorter i et desperat ønske om å leve, selv når hun la meg til sitt bryst for å gi meg næring, selv når hun vred seg i smerte forårsaket av hennes betente, såre, røde brystvorter?

At jeg, nå som jeg sitter på min stol foran pulten og ser på ansiktene, fra halsen og opp, hele dagen Zoomer inn og ut av data-

Radha D'Souza er en indisk forfatter, kritiker og aktivist for sosial rettferdighet. Hun har arbeidet som jurist i Mumbais høyesterett, under feltene arbeidsrett, konstitusjonell rett og menneskerettigheter. Nå er hun jusprofessor ved universitetet i Westminster.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim

skjermen, bryster uten kropp eller lemmer?

At jeg, vil fortsette å sitte på stolen min, foran pulten, mens Zoom administrerer alle inngangene og eksisterer, dag etter dag, helt til hodet mitt en dag faller ned på pulten, mitt siste pust forlater den grå spekkposen, og min slumrende, fargerike sjel griper muligheten og flykter fra fangenskapet?

En forferdelig avslutning. Jeg snur meg østover.

«Hele verden er maya, en illusjon», skrev Sankara. «Det har ingenting å si hvem som kommer inn og hvem som forsvinner, når og hvordan, og hvilke ord de ytrer. Hele verden er maya, dette stadiet en luftspeiling.»

Menneskene som zoomer inn og ut av min LED-skjerm, ser faktisk ut som luftspeilinger. Jeg kan ikke kysse dem, omfavne dem, fange lyset i øyekroken mens de snakker. Jeg forestiller meg deres skjulte kropp, og min bakgrunnsbelyste LED-skjerm lyser opp ansiktene deres som måneringer.

Jeg lukker øynene, mediterer, tømmer sinnet mitt for alle tanker, renser øynene mine for



Radha D'Souza

«Menneskene som zoomer inn og ut, ser ut som luftspeilinger»

alle bilder, mine ører for all lyd, selv mens ansiktene blinker inn og ut av HD LED-skjermen min. Lenge etter at hodet mitt faller ned på pulten, mitt siste pust forlater min kropp og min frekke, fargede sjel rømmer til frihet, vil Zoom fortsette å blinke ansikter over skjermen min. Innenfor maya, i konsentriske sirkler av maya som innsirkler meg, Zoom er endeløs, evigvarende.

Min fargerike sjel gjespet og krøllet seg tett sammen i den grå spekkposen. Hvite mann. Fargede mann. Hva er det med disse mennene? skriker jeg. Jeg dytter vekk stolen og spretter opp. Jeg hører føttene mine trampe på bakken under meg. Jeg tramper igjen og igjen. Jeg gjenkjenner mønstre, rekker med beats, en rytme. Snart danser jeg uten et publikum, og dansen min beruser meg. Ord snubler ut av mine skjelvende lepper og kaster et magisk trylleformular omkring meg. Det er ingen lyttere. Jeg slår armene mine omkring og oppdager at de spiller ordene ut til mine føtters rytme. Det er ingen tilskuere. Mine berusede øyne legger merke til døra, og jeg trapeserer inn og ut av innganger og utganger.

Jeg er i min hage, de fargerike blomstene er i full blomst, trærne drekktige med frukt, vannet i bassenget skimrende som en luftspeiling. Mine tilskuere. Mitt publikum. Mine lyttere, regissører, koreografer, mine lysteknikere.

Se! Roper jeg ut.

Etter å ha besjelet meg, er hennes jobb gjort, min fargerike sjel sover dypt, døv overfor meg og mine ord. Jeg fremfører en dialog på impuls. Mr. Shakespeare, du tar feil. Skuespillerne er viktigere enn scenen.

Sri Sankara, du tar også feil. Verden er kan hende maya, men en luftspeiling er like vakker som vannet den etterligner.

Med kjærlig hilsen. Jeg nei-er med blomster.

Epilog.

Liv er besjelet. Besjeling er dramatisk. Drama er teatralisk.

TEPPET BURDE GÅ OPP PÅ DEN RIKTIGE SIDEN

«Jeg tror at det eneste mulige, noe som kunne være et svar, ville være å stenge alle teatrene ... i hele verden i ett år – men det må være ett helt år – og så vet man kanskje etterpå, hvorfor det er nødvendige.» Slik formulerte Heiner Müller det i 1995 i teksten *Theater ist Krise* (Teater er krise).

Kan vi se noen resultater ennå? Okei, året er fortsatt ikke over og noen teatre har åpnet igjen. Vi vet at året aldri vil være over og at teatrene aldri vil stenge helt.

Mens jeg skriver dette, ser jeg i et slags digitalt *stop-and-go* på Robert Wilsons versjon av *Die Hamletmaschine* (Hamletmaskinen) fra Thalia Theater i 1986.

Stadig er det noen som forstyrrer meg, kommer inn i rommet, vil ha noe, avbryter meg. Også Heiner Müller er selv en litterær stop-and-go, nærmest som et stroboskop. Og nå Robert Wilson: klovnefjes, No-teaterklanger, abstraksjon, stilisering. Overdrevne gester fra skuespillstudenter – ulike lag av avbrytelse, slik kan man beskrive det. Senere leser jeg et sitat av Heiner Müller på nettsiden til Thalia Theater i Hamburg: «*Hamletmaskinen*, skrevet med utgangspunkt i oversettelsen av Shakespeares *Hamlet* for et teater i Berlin/DDR, kan leses som en pamflett rettet mot den morderiske illusjonen om at man kan forbli uskyldig i vår verden.»

Illusjonen har brutt sammen for lenge siden, lenge leve illusjonen! Og kanskje er den til og med blitt enda mer morderisk. «Alt står på spill!» hevdes det nå om dagen stadig vekk, så ofte at det har mistet betydning, politisk retorikk på tomgang. På teaterscenen må dette utsagnet gjøres merkbart igjen, dvs. det må konkretiseres. Gjennom abstraksjonen av samfunnsforholdene. Jeg tenker, og her slekter jeg nok på Robert Wilson, at her hjelper det med stilisering. Jeg har en motstand mot teater som later som om det viser det ekte livet, og omvendt mot teater som later som om ikke det ekte livet står på spill. I tillegg burde teppet gå opp på den riktige siden. Det gjør det nemlig veldig ofte ikke, blikket inn i salen er ikke fritt, åpningene er ikke gitte, og nå sies det at vi må innrette oss på den gale siden, noe som ikke er mulig.

I 1986 var det den rette siden, et så stilisert grep på Heiner Müllers tekster ble forstått som et scenisk språk, men allerede litt senere ble det ikke forstått lenger eller ikke lenger så godt. Så fulgte det som man kan kalle en flørt med det autentiske, med teatrets direktet. Vi lot den såkalte virkeligheten falle sammen med teatret, lot dem gå løs på hverandre, og venter nå på språket og scene-teppet, at det skal gå opp igjen. Det vil si, egentlig sitter jeg i tjueminutter og venter på at språket begynner: Språket lar imidlertid vente på seg. *Hamletmaskinen* var jo også en tekst! Jeg vil søren meg vite om det kommer til å dukke opp et språk derfra, eller holder det seg tilbake, finner det ikke fram til oss over scenen?

Når jeg skriver teater-tekster kommer de til meg fra alle kanter av scenen, dem er det jo som kjent mange av, noen ganger blir de også stående ute og okkuperer aldri rommet fullstendig, rommet som alltid er symbolsk og reelt samtidig. Tekster for-

Den østerrikske forfatteren **Kathrin Röggla** skriver romaner, skuespill og radioteater. Hun har vunnet mange priser for arbeidet sitt, bl.a. Bruno Kreisky-prisen (2004), Nestroyprisen for beste teaterstykke (2010) og den østerrikske kunstprisen for litteratur (2020).

Oversatt fra tysk av:
Eivind Haugland



Kathrin Röggla. Foto: Renate von Mangoldt

binder rom med hverandre, det er deres medfødte oppgave, de transporterer oss fra hit til dit.

Når det ikke finnes et offentlig rom lenger, finnes det heller ikke noe teater lenger; når det ikke finnes et offentlig rom lenger, finnes det heller ingen politiske subjekter lenger, bare individer i parseller. Når det ikke finnes noe teater lenger fordi det ikke finnes noe offentlig rom lenger, forsvinner stedet der samfunnet kommuniserer med seg selv. Seriøst? Seriøst. Derfor er hvilket som helst teater, men – og her følger jeg Heiner Müller i *Theater ist Krise* – et ødslingens teater. Et som ikke lønner seg og derfor egentlig er dømt til å gå under i et gjennomøkonomisert samfunn.

I teatret er det ikke bare ødslingen som regjerer, men også her og nå-et. Alltid. Tilstedeværelsen. Her og nå sitt regime kan man nøytralisere teatralt (skikkelig gøy!) og de kan bli dine allierte, fordi her og nå-et er det døende menneskets her og nå, slik Heiner Müller skriver i *Theater ist Krise*, den døende skuespilleren og den døende tilskueren, og som jeg tilføyer, satt under press av alle mulige samtidigheter, nået til mediene, nået til børsene, til liveoppdateringene som ikke har så mye med livet å gjøre som navnet skulle tilsi. Scenen er stedet for konflikten mellom de ulike samtdsformene, og den døende skuespilleren må alltid ha et konfliktfylt forhold til hennes døende karakter og vil aldri være hundre prosent fortrolig med overdødeligheten, som vi observerer her og der.

Teater er et fortolkningsorgan for stedene, tidene og de ulike erfaringene. Dersom fortolkningstjenestene mangler, virrer vi enspråklig rundt omkring uten å vite hva som forbinder den venstre og den høyre hånda. De er nemlig forbundet gjennom bl.a. fjellenes, myrenes og elvelandskapenes samtale med hverandre. Gjennom skyenes og mikrobenes, insektenes og grisenes, flaggermusenes og steppenes samtaler. Også forsvinningen er for tiden med på samtalen, men vi kan ikke svare fordi vi mangler ordene. Vi mangler alltid ordene. Men konflikten er i hvert fall sikker. Teatret er stedet for å la den symbolske konflikten utfolde seg og ikke for å pasifisere den reale, men for å kunne utkjempe den, fordi vi gjennom teatret forstår hva som egentlig står på spill.

I München ble det for eksempel avholdt en rettsak og vi vet ikke hva det var for noe, fordi den gav oss lite innsikt i en rasistisk mordserie i Tyskland, men isteden åpenbarte den tilstanden dette landet befinner seg i. Man kan ikke reenacte denne rettsaken som man gjør med andre for kanskje å forstå den bedre. Når noe varer fem år, må man jobbe på en annen måte. Man kan betrakte den fra sidene eller man kan plukke tidslinjen fra hverandre. Jeg sier til meg selv at dersom noe allerede fra begynnelsen av absolutt vil være fortid, da må man motsette seg det på et vis. Det er om å gjøre å motsette seg de tingene som fra begynnelsen av vil være fortid, og det gjør teatret. Det er om å gjøre å skape en fremtidighet, og det kan teatret.

MELLOM

HER

OG

DER

Rabih Mroué

ble født i Beirut. Han er teatersjef, skuespiller, dramatiker, medredaktør i tids-skriftet The Drama Review (NY) og medgrunnlegger av Beirut kunstsenter. Han arbeider i skjæringspunktet mellom performans og bildekunst, kombinerer estetikk og politisk research.

«Jeg lengter etter et teater som får meg til å føle meg som en fremmed.»

Jeg drømmer om et teater hvor arbeidene mine ikke lenger trenger et faktisk sted. At de heller ikke trenger skuespillere, en scene, store ressurser til oppsetting, en kjøreplan som bestemmer hvor mange forestillinger... Det som teller for meg, er talen (la parole) som vil bli produsert etter forestillingen, talen som dukker opp her og der på samme tid, talen som genererer «fascinerende» ideer som blir til forestillingen selv, talen som prøver å skape tvil og uoppfylte ideer, som skiller seg ut fra konservative normer og alminnelige fordommer, en tale hvor det ikke finnes noen retorikk, ingen preken, men som bare åpner for uendelige fortolkninger og muligheter for debatt.

*Revidert utdrag fra «What has slipped away is so far, and what is yet to come so close ...», et essay som først ble utgitt hos Doomed by Hope: *Essays on Arab Theatre* – PlutoPress (2013).

Rabih Mroué

Foto: Bobby Rogers, Walker Art Center

Matthias Lilienthal

FREMTIDENS

LABORA-

TORIER

Matthias Lilienthal

Oversatt fra engelsk av: Aasne Jordheim

T

eatret er et ideelt medium for å uttrykke urolige og komplekse forhold, for så å dykke ned i dem. Det er et sted hvor spørsmål blir stilt, uten at det nås frem til en konklusjon. På noen vis kan teatret sammenlignes med en retts-sal, der hvor rettssaker tar plass foran et publikum; men med en viktig forskjell, som er at teatret, i hvert fall i prinsippet, ikke feller noen dom over den ene eller den andre parten.

Det er et sted hvor ideer formuleres. Teatret er ikke en talsperson for den ene eller andre siden, uavhengig av hva situasjonen er og selv ikke hvis vi har å gjøre med et offer. Å forenkle et komplekst saksforhold ved å redusere det til en boddel og offerdikotomi er intet annet enn en avvisning av hele teatrets idé.

Teatret understreker forskjeller heller enn likheter; det understreker konfrontasjon heller enn enighet. Det er et sted for usikkerhet, et sted for utkjem-

ping av ideer; det er et rom som byr på en åpen debatt omkring uløste forhold, i nærværet av et våkent publikum, som lytter til de forskjellige stemmene og bivåner konfliktene mellom karakterene.

Teatret trenger et publikum som er sammensatt av individuelle borgere, som er forunt borgerrettigheter, muligheten til å velge, til å ytre sine meninger, nok tid til å tenke og reflektere.

En av teatrets roller er å forholde seg til publikum som en gruppe enkeltstående borgere og ikke som en massiv steinblokk bestående av én farge, én stemme og som tenker kun som én. Den som driver med teater, må være seg bevisst faren med å forhåndsdømme publikum, med å prøve å forestille seg på forhånd hva slags smak de har og hvilke meninger de har og hva slags reaksjoner de vil komme med. Det er et kjennetegn ved teatret at vi stiger inn i det som fremmede. Og den fremmede er den som alltid stiller spørsmål ved tradi-

sjonene, normene og det gitte, er den som tviler på det velkjente som hun/han er blitt vant med og som vanligvis skaper behag for ham/henne. Det velkjente er dødelig for teatret. Teatret ligner et eksil. Det er ikke et sted for hygge, heller ikke er det et sted for vane eller tilbedelse; det er oppdagelse, forskning og omorganisering av relasjoner.

Jeg lengter etter et teater som får meg til å føle meg som en fremmed blant mine egne mennesker, familie og venner, slik at jeg kan bli kjent med dem og meg selv på ny. Det er behovet for å gå utover de begrensede rommene vi ble født og oppdratt innenfor; å reise for å møte den andre uten fordommer og forventninger, å oppdage det ukjente for på ny å oppdage det kjente. Det er behovet for alltid å komme hjem igjen for på ny å oppdage det ukjente, å utvide grensene inni oss selv, og viske ut streker; streker mellom «her» og «der» så vel som mellom «her» og «her».

30 | WHY THEATRE?

WHY THEATRE? | 31

TEATRET SOM EN ÅNDELIG VEI

Teatret har vært med meg hele livet. Mens jeg gikk på universitetet og studerte psykologi, brukte jeg hver eneste kveld på samlingen av teaterstykker som tar opp sosiale forhold. Som skuespillere bestemte vi oss for å støtte revolusjonen i Colombia fra scenen.

Som psykologistudent begynte jeg å bruke improvisasjon for å fordype meg i temaer som interesserte meg. Iført skoene til karakterer som Zicotico streifet jeg gatelangs i Medellín som en psykotisk vandrør, jeg falt ned i byens kloakk, våknet opp med kjøtere og prostituerte i parker og skitne sidegater, alt mens jeg samlet sammen i min egen kropp og sjel den sosiale og emosjonelle verdenen til dem mange behandlet som menneskelig søppel. Mange av disse var karakterer som jeg skapte i et ønske om å forstå hvordan det er å være menneske når man er i konstant kamp med sosiale forhold preget av økende ulikhet og vold. Det offentlige rommet var overtatt av krigen mellom ulike geriljaer, paramilitære grupper, politiet og hæren som tjente makten, og de nye kokainbandene med sine armeer av unge folk rede til å drepe og dø uansett pris. Livet mistet alt hellig, og kaos tok over livet vårt. Vi dannet teatergrupper for å holde sjelen i live, selv om veldig få kom for å se stykkene våre.

I 1982 ble jeg arrestert og torturert av hæren, beskyldt for å være geriljasoldat. Jeg overlevde og holdt ut noen år til, inntil et attentat mot flere venner tvang meg til å forlate landet. Skjebnen førte meg til USA, det imperialistiske landet som hadde forårsaket de fleste av våre problemer.

Hector Aristizabal ble født og vokste opp i Medellín i Colombia under borgerkrigen. Han arbeider over hele verden i tidligere konfliktområder og krigssoner for å hjelpe mennesker å bruke teatrets transformerende kraft. Han er blitt tildelt den prestisjefulle Otto Rene Castillo-prisen for politisk teater.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim

Uten penger, uten at jeg kjente noen, mens jeg holdt på å lære meg engelsk, tillot teatre meg å begynne å arbeide på skoler. Jeg ble forelsket, fikk to skjønne barn, returnerte til universitetet, lagde teater på skoler, så i fengsler, og sammen med TAYE'R kunstnerkollektiv og bruk av stipendmidler regisserte jeg og lagde jeg et stort antall teaterstykker for lokalteatre. I 1990, i Omaha i Nebraska, traff jeg Augusto Boal på en konferanse om pedagogikk og teater for de undertrykte, og livet mitt endret seg dramatisk. Som psykolog startet jeg umiddelbart å bruke *the Rainbow of Desire*, som kombinert med psykodrama ga meg en sterk metode for å kunne bevege meg fra det intrapsyriske og intersubjektive til det sosiale. Jeg regisserte en rekke forumskuespill med gjengmedlemmer, mennesker med HIV og aids, overlevende etter tortur, immigranter og i fengsler.

Samtidig i Colombia, i 1998, ble broren min, Juan Fernando, bortført, torturert på det groveste og drept av paramilitære grupper. Smerte, sinne, hjelpeløshet og hat festet seg i psyken min. Antakelig opplevde jeg posttraumatiske symptomer, jeg fant ingen vei ut. Smerten, mordet på min bror og at barndommens sår igjen åpnet seg, gjorde at jeg, sammen med en gruppe venner, skapte monologen *Nightwind*; der jeg snakket om hvordan jeg i 1982 hadde blitt torturert av den colombianske hæren og om bortføringen, torturen og henrettelsen av min bror av paramilitære grupper. Jeg ble torturert da jeg var 22 år, og 22 år senere var jeg i stand til å oppsummere disse erfaringene i et teaterstykke. Det var min rituelle måte å bli



Hector Aristizabal

en forfatter av mitt eget liv på, og ikke et offer eller en overlevende. Nok en gang samlet teatret bokstavelig talt livet mitt sammen på en organisk måte, ved at jeg på denne måten klarte å integrere og redefinere de verste traumatiske erfaringene mine.

Jeg ble invitert til universiteter, symposier om tortur, sosiale organisasjoner. Med ImaginAction, kompaniet jeg startet i 2000, begynte jeg etter hvert å gi opplæring i teknikkene til De undertryktes teater/Theatre of the Oppressed, til pedagogisk og terapeutisk arbeid og til aktivisme. Jeg lagde øvelser egnet for psykososiale team under krig og i etterkrigssoner og i områder med naturkatastrofer eller ekstrem vold.

De undertryktes teater / Theatre of the Oppressed ble forsterket med Playback-teatret og ikke minst ved at jeg i Nord-Irland møtte Teya Sepinuck, grunnleggeren av Vitnemålets teater/the Theatre of Witness. På denne måten har jeg i løpet av de siste 20 årene hatt det privilegiet at jeg har kunnet lære fra samfunn i mer enn 50 land. Men når det er sagt, det er arbeidet i krigssoner og tidligere konfliktområder som sterkest har preget min personlige utvikling. Det å ha arbeidet med tidligere stridende i Nord-Irland, Guatemala, Sør-Afrika, El Salvador, Nepal, Baskerland, Palestina, Israel og andre land gjorde at jeg ble i stand til – uten at jeg var klar over det – å dra tilbake til mitt hjemland og møte min egen skygge igjen.

Det var da fredsforhandlingene mellom FARC-geriljaen og Santos' regjering syntes å bære frukter at jeg bestemte meg for å dra tilbake, for å vie livet mitt helt

og holdent til fredsprosessen og for å kunne tilby samme medisin som hjalp meg i min helbredelse.

Jeg dro tilbake til Colombia i 2016, og sammen med en fantastisk gruppe folk skapte vi et prosjekt vi kalte *Reconectando*, for å bidra i det utfordrende arbeidet til Sannhetskommisjonen. Prosjektet inviterer 20 mennesker, fra eks-stridende i alle grupperinger, ofrene deres, sosialeledere og andre som er interessert i å delta i en femdagersprosess, bokstavelig talt i Moder jords indre. I disse rommene kombinerer vi dypøkologi, sosialt teater og helbredelsesritualer for å knytte bånd til hverandre som mennesker som har gjennomlevd krig og som nå er forpliktet på fred gjennom å bringe sannheten frem og ved å skape forhold som gjør det mulig å leve sammen og ikke lenger gjenta det som har vært.

I dag er teatret måten å komme i kontakt med vår økologiske side på, med hva vi alltid har vært, døtre og sønner av jorda, naturlige vesener med en evne til å symbolisere, biologiske vesener med en evne til å lage teater. I mange år var jeg, til tross for at jeg er en naturelsker, fanget i antroposentriske forståelsesrammer, som spaltet meg fra vårt vesen.

Alle mennesker kommer til verden for å gi gaver, for å levere vår medisin, som er unik og som er ugjentakelig slik den uttrykkes i hver og en av oss, og som er noe verden trenger. Teatret er en av de medisinene som huser min sjel og som har tillatt meg å gi min gave til verden og på den måten å ta del i den stadige tilblivelsen av liv. Teatret har vært min åndelige vei.

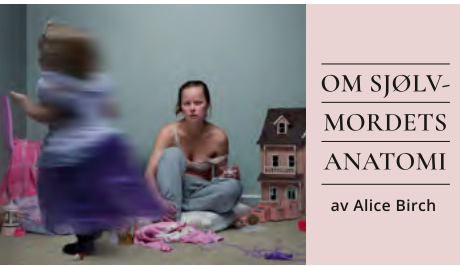


NOKO Å GLE SEG TIL:

VÅREN ER LANSERT!

Ein eventyrleg musikal, Noregs 57. morosamaste mann, Steinbecks romanklassikar og Lehman-dynastiet si dramatiske historie. Det er mykje å gle seg til i 2021!

DET
NORSKE
TEATRET



SJÅ FULLSTENDIG PROGRAM FOR VÅREN 2021 PÅ
DETNORSKETEATRET.NO



EN FENGSLLENDE OG INNSIKTSFULL

REISE I HVORFOR

Med lett språk og skarpe observasjoner er Theresa Benérs *Europeisk scenkonst: Peter Brook* noe så sjeldent som en god innføringsbok – samtidig som den belyser hvilken betydning hans åndelige søken har hatt for teatret.



Europeisk scenkonst: Peter Brook
Av Theresa Benér
29 Media, Malmö 2020
240 s.

Peter Brook fremheves ofte som en av vår tids største regissører. Han har mottatt en rekke priser, er æresprofessor ved to universiteter og har utgitt hele åtte bøker omkring teater. For ikke å nevne biografier og innføringer, «behind the scene»-bøker osv. Han er på alle måter en bauta i teaterhistorien. Samtidig har det, i det minste i miljøer jeg har beveget meg i, vært en slags passiv avvísning og mystikk rundt Peter Brook. Alle vet hvem han er, alle er enige om kvaliteten i hans arbeide, men det er få som diskuterer eller referer til ham når de forteller om sitt teatersyn eller inspirasjonskilder. Theresa Benérs bok gir ikke bare innsikt i kvalitetene ved Peter Brooks arbeide, men gir også et godt bud på hvor denne mystikken kommer fra.

Hvorfor teater

Hun angriper Peter Brook gjennom spørsmålet som var utgangspunkt for en av hans siste forestillinger: *Why?* «Hvorfor teater?». På en scene er intet tilfeldig. Det er valg – og det er regissørens oppgave å sørge for å ta disse valgene, bevisst eller

ubevisst. Hvorfor Peter Brooks forestillinger ser ut slik som de gjør, er denne bokens anliggende. Altså; hvilke valg han har tatt, bevisst eller ubevisst. Den essayistiske formen på boka tillater Benér å forfølge Peter Brooks søken etter et svar på hvorfor vi trenger teateret, samtidig som hun kontekstualiserer hans søken gjennom sine egne refleksjoner. På den måten kommer sammenhengen mellom Peter Brooks bevisste og mer ubevisste valg tydelig frem. Ved å fremlegge Brooks kunstnerskap på denne måten, oppnår hun å fremheve det undersøkende som ligger til grunn. Nettopp fordi hun har en undersøkende holdning selv. Det er en sympatisk og engasjerende måte å nærme seg Peter Brook på. Det avslører kompleksiteten og motsetningene i hans arbeider uten at det undergraver kvaliteten i kunstnerskapet. Snarere tvert imot, gir det oss et innblikk i hvordan Peter Brooks åndelige søken har farget hans produksjoner.

Tre tilnærminger

Benér har delt boka inn i tre kapitler: *Scenen*, *Resan*, *Mötet*. De representerer ulike måter å se Peter Brooks kunstnerskap på.

Hun mestrer å skape en god utvikling og progresjon mellom essayene, både innad i kapitlene og kapitlene seg i mellom. De bygger på hverandre og trekker leseren nærmere og nærmere Peter Brook, helt til det siste kapittelet som lar en møte ham gjennom en samtale i Paris, som ble gjort til denne boken.

Forsøk på å forstå

Den første delen; *Scenen* er den mest omfattende. Her briljerer Benér med sin kritikerbakgrunn og belyser Peter Brook fra tilskuerens og leserens perspektiv. I essayform og med et enkelt språk diskuterer hun begrepe- ne, kritikken og innvendingene som tradisjonelt har blitt brukt om Brooks kunstneriske virke. Benér veksler mellom sine egne forestillingstolkninger og fremleggelse av Brooks ideer. Dette er fornøylig lesning. Ikke bare fordi hun har innsikt i Brooks kunstnerskap, men også fordi hun mestrer å diskutere dette med et skarpt og personlig blikk for de sceniske kvalitetene som hun ser i hans forestillinger. Hennes beskrivelse av *L'homme qui* (Mannen som), er så presis at jeg husker hele forestillingen som om jeg skulle sett den i går –

«För at något av kvalitet skal äga rum, behöver en tom spelplats skapas. En tom spelplats möjliggör för ett nytt fenomen att få liv.»

– Peter Brook

oversatt av Benér s. 31



selv om det er over 10 år siden jeg så den.

I det påfølgende essayet bruker hun forestillingen som et utgangspunkt for å belyse Peter Brooks tanker om «det tomme rommet» – et tilbakevendende bilde og begrep hos Brook, men også i denne boken. Ved å lese begrepet opp mot forestillingen får Benér frem hvordan det representerer utgangspunktet for Brooks tilnærming til å lage teater. Men hun viser også hvordan det er utgangspunktet for hans verdenssyn: først er det bare et tomt rom – så begynner ting å skje; et menneske går gjennom rommet. Meningen oppstår med mennesket her og nå. Slik viser hun hvordan de ofte enkle scenografiene og lettheten i de presise skuespillerfremtoningene hos Brook slett ikke er resultater av en søken etter minimalisme, snarere er det en søken etter det ekte – ut ifra ideen om at tomhet ligger til grunn. Han leter seg frem til øyeblikk da mening oppstår i det tomme rommet – som ut av ingenting.

Brook fremla ideen om «det tomme rommet» i boken *The Empty Space* (1968) – en absolutt klassiker i teaterlitteraturen, som mange kjenner. Men mange

husker den nok mest for hans inndeling av ulike tilnærminger til å lage teater. Brook beskriver her ulike teaterformer og forestillinger som enten «Deadly», «Holy», «Rough» eller «Immediate». En ung Peter Brook bruker disse kategoriene til polemisk å si noe om hvilket teater han ikke vil lage og hvilket han forsøker å lage. Men noe av problemet med disse begrepene har vært at de er kategorier som vanskelig kan brukes av andre – de beskriver ingen metode; men et blikk på teateret. Om det er dette Benér har forstått, eller om det er det at hun tar utgangspunkt i Brook i dag, og at disse tankene er fra en annen tid, som forhindrer henne fra å gjøre som mange andre, ved å henge seg opp i å skulle forstå og problematisere disse begrepene, fremstår ikke helt klart for meg. Men det er befriende. Isteden for å diskutere begrepene diskuterer Benér om Leif Zern og Anita Dahls oversettelse til svensk (1969) får frem kompleksiteten i klangbunnen i disse begrepene. Eksempelvis mener hun at oversettelsen av «*Rough Theatre*» til «*Primitivt teater*» ikke får med seg Brooks referanse til «*den elisabetanske teaterns publikfriande*» (s. 32). Det er et stimule-

rende utgangspunkt for å forstå Brooks velkjente måte å dele teateret inn på. Det handler ikke om en konkret idé, eller en konkret måte å lage teater. Det handler om en assosiativ opplevelse av teaterets virkemåte.

Det er en kunst i seg selv å trekke opp alle de diskursene og begrepene vi forbinder med Peter Brook med en slik integritet og samtidig holde en letthet i språket. I den essayistiske formen hopper hun elegant mellom Brooks tanker og sine egne observasjoner og analyser. Hele tiden vender hun tilbake til et stødig fokus på hva som faktisk foregikk på scenen i Brooks ulike oppsetninger. På den måten unngår hun å bli polemisk i sin fremleggelse, og holder seg til kjernen av saken – kunsten. Så kan man, som jeg gjorde, spørre seg om det er noe som forsvinner i denne tilnærmingen?

Baksider

Den essayistiske formen har jo en bakside. Noen vil kanskje savne kronologien i de større diskusjonene rundt Brooks kunstnerskap i første del. Til det skal det sies at Benér har gjort et godt grunnarbeid, at alle de sentrale av elementene i Brooks kunstnerskap

er med selv om Benér ikke forholder seg til en klassisk teatervitenskaplig pensumliste, som eksempelvis indiske Rustom Bharuchas kritikk av *Mahabarata* som kulturell appropriasjon. Men hun nevner den og henviser til videre lesning og andre kilder. For noen kan det nok også oppleves påfallende at en forestilling som *Mahabarata* kun omtales som «viktig», og ikke blir fremhevet og diskutert – mens en forestilling som *L'homme qui* blir viet et helt essay (selv om jeg personlig er enig i at det er en mye mer interessant forestilling). Det er lett å tilgi henne dette. Forfatterens personlige tone og engasjement aktualiserer Peter Brook på en måte som historiske gjennomganger eller akademiske avhandlinger ikke ville klart, og strukturen i boken er et poeng i seg selv.

Boken forfølger en nærmest «brooks» tilnærming til kunstnerskapet. Den starter her og nå, og beveger seg bakover, innover, belyser, lytter, husker og nærmer seg kunstneren Peter Brook – den er undersøkende, og forsøker å nærme seg kjernen. Da blir slike innvendinger sekundære. Det er litt som filosofien bak Brooks forestillinger: Forklaring får vi i bokens andre del.



Billedtekst
1 Fra venstre: Marie-Hélène Estienne, Hayley Carmichael, Kathryn Hunter, Marcello Magni og Peter Brook, under prøvene på *Why?*. Foto: Simon Annand
2 *Why?*, prøve: Peter Brook og Marie-Hélène Estienne. Foto: Simon Annand

En åndelig biografi

I andre del; *Resan* belyser The-resa Benér Brooks kunstneriske utvikling. For meg er det her hun virkelig viser at hun har en dyp forståelse for kunstneren Brook. Her tillater hun seg et mer biografisk perspektiv og fokus. Men der hun kunne listet opp meritter og ulike livshendelser, er det hans åndelige og filosofiske reise i teateret hun i denne delen forsøker å undersøke. Konkret forfølger hun hans interesse for den russiske mystikeren og åndelige veilederen George Gurdjieff, og for Antonin Artaud og Jerzy Grotowski.

Å lese Brook som en følger av den åndelige veilederen Gurdjieff kan, som Benér selv påpeker, virke påståelig. Filmen *Meetings With Remarkable Men* (1974), og hans kone Natasha Parrys beskjeftigelse med Gurdjieffs filosofi og dansepraksis, er den eneste konkrete linken mellom de to. Allikevel klarer Benér å vise oss hvordan Gurdjieffs esoteriske filosofi og livspraksis speiler Brooks egen søken etter et meningsfylt nærvær i teateret. Likheten ligger i tilgangen til det åndelige gjennom det konkrete.

Fra det konkrete arbeidet til nærværet

«Det finns bara konkreta handlingar, och genom att omsorgsfullt utföra dem öppnar sökaren sin blick för de tidigare oanade möjligheterna i det som är.» (s. 124) heter det i Benér's beskrivelse av Gurdjieffs filosofi. Gjennom praksis og ved å fokusere på det som er konkret og det som gjøres åpnes opplevelsen av at alt

er mulig og her og nå. Slik skapes nærvær i øyeblikket. Det er elegant hvordan hun viste hvordan Brook angriper teateret med en slik holdning i første del, og nå knytter det opp mot hans søken i en esoterisk tradisjon.

For hans skuespillere er det å gjenta en konkret handling, og å fokusere kun på det som er og som de gjør, en måte å være til stede på. Det skaper et nærvær fylt av uforklarlig «mening». For regissøren Peter Brook er det en måte å jobbe på. Prosessene hans er lange, ting undersøkes og gjen-tas til man treffer øyeblikket hvor man opplever en befriende tilstedeværelse. Prøvene er en prosess som forbereder og muliggjør at meningsfylt nærvær kan oppstå i øyeblikket på scenen. Det poen-get Benér får frem er i mine øyne et viktig bidrag til forståelsen av teaterregissøren Peter Brook. Hans «metode» er en søken og livsfilosofi – eller teaterfilosofi om du vil.

Et «franskt» blikk

«Franskmennene må forstå at kunst ikke bare er ånd og filosofi. Engelsmennene må forstå at kunst ikke bare er praktisk know-how», sa en kollega av meg en gang vi diskuterte forskjellene mellom britisk og fransk teaterkultur. Benér kan kanskje tidvis sies å hvile i et «fransk» fokus på ånd og filosofi. Spesielt når hun spekulerer i hvordan en åndelig søken kommer til syne i hele hans biografi, eller spekulerer i om det var nærheten til Gurdjieffs elev og arvtaker Madame de Salzmänn som førte til at Brook flyt-

tet hele sitt kunstneriske virke fra London til Paris – og ikke bare det faktum at det var i Frankrike han fikk finansiert et eget teater og teaterlaboratorium. I mine øyne tipper perspektivet over til å bli noe reduktivt. Sterkere enn slike spekulasjoner omkring livsvalg er poenget om at det er håndverket og det praktiske arbeidet som ligger til grunn for den åndelige søken hos Brook.

De erfaringer Brook gjorde i sine dannende år i britisk teater ga ham, i det minste i mine øyne, et tydelig håndverksperspektiv i forhold til både tekst, karakterarbeid og produksjonsledelse. Den lyttende leseren forstår at også Benér har blikk for håndverket han legger til grunn, selv om årene i England faller litt i skyggen av hans åndelige søken innenfor en øst- og sentral-europeisk eller fransk kontekst. Gjennom å vektlegge Gurdjieff som inspirasjonskilde i Brooks kunstnerskap gir hun allikevel et slags mulig svar på hvorfor Peter Brook er unik og hjemmehørende i den britiske håndverksteatertradisjonen så vel som i en fransk filosofisk tradisjon og kontekst. I hans teater står ikke det konkrete i motsetning til det åndelige. Det er forutsetningen. Jeg burde kanskje sagt til min kollega at det er Brook som forener den britiske håndverks-tradisjonen med den franske, filosofiske tradisjonen?

Møtet

I bokens siste kapittel lar Benér Peter Brook, sammen med sin dramaturg og mangeårig samarbeidspartner Marie-Hélène

Estienne selv komme til orde gjennom referater av samtaler de har hatt. Det er sympatisk og oppklarende, men først og fremst opplever jeg denne siste delen som merkelig rørende og «brooksk». Bokens foregående essay oppleves som en forberedelse til *forestillingen*. Mellom linjene i Brooks svar leser jeg således ikke bare utsagn, tanker og opplysninger, men også at han har en fortsatt meningsfylt tilstedeværelse i eget kunstnerskap. Ord som, ja også i mine ører, har virket mystifiserende, fremstår med større tyngde. Hule betraktninger av eget liv og virke, som; «*Jag har inte gett mitt liv åt teatern. Men teatern har gett mig så mycket liv*» (s. 200), skaper ikke bare et bilde av en gammel og nostalgisk kunstner, men av en kunstner som forstår at kunstens rolle også er å gi liv til livet.

Elegant får boken en slags sirkulær avslutning, idet det vendes tilbake til den innledende samtalen, forestillingen *Why?* og spørsmålet *hvorfor teater?* Ved å fokusere på Brook som en åndelig søker klarer Benér å fremheve en av Brooks, i mine øyne, sterkeste sider som regissør – hans glede over, og evne til å lytte etter det meningsdannende i teaterets her-og-nå.

Boken er utgitt på eget forlag og tittelen antyder at det er starten på serie med bøker om europeisk scenekunst. Jeg ser frem til flere slike bøker fra The-resa Benér og forlaget 29 Media.

Ragnhild Freng Dale:
Hvem skal tolke bildene?
Kommentar til Bertheussen-saken
s. 38–41

Svante Aulis Löwenborg:
Mot en scenkonst post-Covid-19
s. 42–45

I denne kommentaren til rettssaken mot Laila Bertheussen i Oslo tinghus, minner Ragnhild Freng Dale om at *Ways of Seeing* ble misforstått med overlegg av aktører langt ute på høyresiden og i miljøet rundt FrP, og at et narrativ skapt av dem domierte offentlighetens oppfattelse av forestillingen. Hva kan vi lære av det som skjedde, hvor også kunstnerorganisasjonene nølte med å komme på banen? I sin opptreden i retten

viste Laila Bertheussens vesker (!) at hun har en avansert forståelse av at tekster og bilders flertydighet. Hennes forsvarer John Chr. Elden prosederte derimot på at alle (også kunstneriske) ytringer skal tolkes bokstavelig. Slik forestillingens tittel *Ways of Seeing* spiller på, er dette en kamp om perspektiver og makt som ikke er over selv etter at dommen har falt.

HVEM SKAL TOLKE BILDENE?

Kommentaren bygger på og utvider en kommentar som ble lagt ut på nettsidene til Shakespearetidsskriftet 14.10.2020. Forfatteren var tilstede i rettssalen i uke 40 og 42, og fulgte ellers saken gjennom direkteoverføringer av de delene som ble sendt fra Oslo Tingrett, samt mediedekning i ulike medier og direkteferat på nrk.no og vg.no



Av Ragnhild Freng Dale

«

Vi venter i hagen, som steinene venter, som ringdua og svarttrosten og isen og det klare vannet. Vi venter, som en tohodet nisse; møkkete, grov, upålitelig. Ibland ser vi dere gjennom soveromsvinduene: Purketryner, kutryner, håpets rotspisende parasitter.»

Ordene er hentet fra en scene i *Ways of Seeing*, og ble lest opp i Oslo tingrett av advokat John Chr. Elden i den mye omtalte rettssaken mot Laila Bertheussen. Bertheussen er tiltalt for brudd på Straffelovens § 115, «angrep på de høyeste statsorganers virksomhet», for ved bruk av blant annet trusler å ha sørget for at det var en fare for å hindre eller påvirke arbeidet til tre samfunnstopper: hennes egen samboer og daværende justisminister Tor Mikkel Wara, daværende beredskapsminister Ingvil Smines Tybring-Gjedde og hennes mann og stortingsrepresentant Christian Tybring-Gjedde. Rettssaken gikk over ti uker i Oslo tingrett, ti uker som best kan beskrives som et rettssalsdrama for delvis åpen scene, i en tid hvor kulturlivet holdt stengt mens retten var åpen for et lite, heldig publikum på noen-og-førti interesserte som fikk tildelt plass i den ellers så romslige rettssal 250.

Gjennom ti uker har aktoratet bygget opp sin sak rundt at Bertheussens motiv for å iscenesette angrep mot sitt eget og Waras hus var et ønske om å ramme kunstnerne bak *Ways of Seeing*. De iscenesatte angrepene, politianmeldelsen av kunstnerne, og trusselbrevene til Wara og Tybring-Gjedde var gjort slik at det skulle se ut som noen utenforstående, tilknyttet forestillingen eller dens innhold, stod bak.

I like lang tid har Elden gjort sitt for å trekke den store mengden indisier i tvil, og for å bevise for retten at Bertheussen ikke kan stå bak alt hun er anklaget for. Foruten politiets eksperter og ulike øyenvitner, har selvsagt Bertheussen selv, Tor Mikkel Wara, Christian og Ingvil Smines Tybring-Gjedde forklart seg, samt scenekunstner og regissøren av *Ways of Seeing*, Pia Maria Roll.

Makt og sirkus

Hva skal vi i scenekunstfeltet ta med oss fra disse ti ukene, hvor mediehusene har produsert en overflod av direkteferat, analyser og karakteristikker av tiltalte og vitner? Hva er igjen å si, når Bertheussen har fått så mye oppmerksomhet at andre aktører som har

Billedtekst
«Piken som lekte med Elden», Laila Bertheussens veske, 22.10.2020, Oslo tinghus. Foto: Therese Bjørneboe



bidratt til å true kunstens frihet og kunstnerne bak forestillingen har havnet fullstendig utenfor søkelyset? Nettopp det. For der rettssalen følger rettens språk, logikk, og historiefortelling, bør vi rette søkelys ikke bare mot det som handler om skyld og uskyld i rettslig forstand, men om mennesker og makt.

La oss derfor se litt på forklaringen til Pia Maria Roll, som i vitneboksen redegjorde for hvordan *rights.no* (bloggen til Human Rights Service) grep fatt i Aftenpostens anmeldelse av teaterstykket i 2018, hvor anmelderen hadde diskutert forholdet mellom fiksjon og fakta og skrevet om «venstre-radikale» scenekunstnere som gjemte seg i tujahekken og grøftekantene.¹ HRS grep fatt i dette, og under overskriften «Dette er farlig», intervjuet Rita Karlsen i HRS daværende statssekretær Ingvil Smines Tybring-Gjedde.² Hun reagerte kraftig på det hun ble fortalt om teaterstykket, og signaliserte at hun hadde «tatt det videre i systemet». Dagen etter delte hennes mann, stortingsrepresentant Christian Tybring-Gjedde denne artikkelen på sin Facebook-vegg. Han navnga skuespiller Sara Baban og satte henne i forbindelse med potensiell terror. Dette

var starten på en rekke trusler Baban mottok, samtidig som det skapte det narrative som ble hengende i månedsvis; at kunstnerne hadde «snikfilmet» og at dette var ulovlig. Disse anklagene ble tidlig tilbakevist av kunstnerne, men ble hengende ved omtalen av WoS frem til pågripelsen av Bertheussen, og til en viss grad også etterpå.

Om å misforstå med vilje

Her kan vi gå tilbake til Elden og spørsmålet om markedsføringen av stykket, som han kalte det: for det forsvarsadvokaten ville vite, var ikke hvor denne teksten kom fra eller hvilken sammenheng den var presentert i. Han var ikke interessert i referansen til poeten Aimé Césaire, som scenekunstnerne har hentet teksten fra, eller hvorvidt dette sitatet ble lest opp utenfor de filmede husene. Det sentrale for Elden var ikke bildetolkning eller forståelse av metaforer, men at de hadde inkludert denne teksten i markedsføringen av stykket på Black Box sine hjemmesider. Han ville vite hva Roll og hennes samarbeidspartnere ville at de som fikk husfasadene sine vist frem skulle føle på bakgrunn av en slik tekst? Til NRK senere

«Bilder og narrativ oppstår ikke fra intet: de skapes.»



Billedtekst
Laila Bertheussens veske den 24. oktober, da John Chr. Elden holdt sin sluttprosedyre. Foto: Therese Bjørneboe

sa han at de hadde markedsført seg med at de hadde gjort skjulte opptak, og at han ikke kunne forholde seg til hvorvidt dette var sant eller ikke – det var ikke hans oppgave.

Elden vil lese dem bokstavelig, fordi det tjener hans klient best. Det finnes knapt et sidestykke til denne hendelsen i norsk rettshistorie, om en da ikke ser etter paralleller til protestene mot *Guds grønne enger* på 1930-tallet, hvor et planlagt teaterstykke på Nationalteatret ble forsøkt stanset gjennom beskyldninger om krenkelser i religiøs forståelse, eller den rettslige forfølgelsen av Jens Bjørneboe, etter utgivelsen av den angivelig «utuktige» romanen *Uten en tråd*, i 1967. I *Ways of Seeing* må anklagene om krenkelser, først og fremst forstås som en strategi for å distrahere fra det stykket egentlig handler om: å snu blikket, se på makta. Se på de som bestemmer og som skaper narrative-ne som former så mye av samfunnet, særlig for dem av oss som ikke tilhører majoriteten.

I *Ways of Seeing*-kontroversen er det også anstendighet, etikk og moral som anføres av stykkets motstandere, med tilhørende narrativ om at kunstnerne har angrepet privatlivets fred, navngitt politikere som omtales som rasister, og fremmet konspirasjonsteorier om nettverk på høyresiden.

Disse beskyldningene forplantet seg helt til toppen av det politiske Norge: justisminister Wæra skrev at Black Box teater var «moralisk konkurs»³, noe han antydte at han fremdeles mente under forklaringen sin i retten (selv om vi nå får tro han har lært seg forskjellen på institusjonene og aktørene i det frie feltet). Statsminister Erna Solberg mente WoS hadde «gjort det tøffere å være politiker» i Norge,⁴ og hun har siden nektet å si unnskyld selv om det har blitt åpenbart at denne beskyldningen er grunnløs. Det hele burde være pinlig for både statsministeren og andre som har formulert lignende kritikker – for det de i realiteten har gjort, er å tro på det narrative som HRS drev frem, og som fikk feste seg i perioden fra november 2018 til mars 2019 – et narrativ som misforstod bildene i stykket med vilje.

Makten i offerrollen

HRS tok i bruk strategier de behersker svært godt: å spinne på uttalelser, sitater tatt ut av kontekst, bevisst provoserende uttalelser og intervjuer, overskrifter med store bokstaver. Som vi kjenner til fra bevisførselen i rettssal 250, var ikke dette noe de gjorde uavhengig av Bertheussen selv. I tiden mellom stykkets premiere og Bertheussens pågrepelse gikk

det en rekke chatmeldinger mellom Bertheussen, Smånes Tybring-Gjedde, HRS-leder Rita Karlsen og andre FrP-kvinner. Disse ble publisert av Filter Nyheter, og kan leses i sin helhet på deres nettsider.⁵ Her kommer det frem at Bertheussen fikk hjelp av de andre kvinnene i chatgruppen til å forfatte sine utspill i offentligheten – inkludert VG-kronikken 1. desember, hvor hun fremstilte seg selv som offer, som syk, og som mor til to barn – en anklage om at WoS hengte henne og familien ut da de snakket om justisministeren på scenen.⁶

En lignende anførsel ble bragt opp av daværende leder i Oslo FrP, Tone Ims Larsen, men da på vegne av andre FrPere. I en debatt på Vega Scene 1. mars 2019, framholdt hun at stykket også hadde eksponert huset til Kent Andersen, og at hun var bekymret for hans to små barn og deres sikkerhet – barn som ikke var nevnt i eller kjent i ordskiftet rundt forestillingen, før hun brakte dem inn, og dermed skapte flere ofre. Det var også Oslo FrP med Ims Larsen i spissen som foreslo både i bystyret og i FrPs Stortingsgruppe, at støtten til Black Box teater måtte opphøre fordi de hadde vist stykket, og at det samme burde gjelde den kommunale støtten til Vega Scene, som hadde vist det på nytt.

Billedtekst
Regissør Pia Maria Roll, Hanan Benammar og Sara Baban fotografert på rettssakens siste dag, 24.10.2020, Oslo Tinghus. Foto: Therese Bjørneboe



Kombinasjonen av å iscenesette offerroller, anklager om uanstendighet, og et narrativ fra ytre høyre-kanalen HRS som fikk feste i media, er en strategi det er verdt å notere seg. Når vi nå i ettertid har fått eksponert så mye om hvordan narrative ble til, får også den tvilen som var så utbredt vinteren 2018/19 en annen alvorlighetsgrad. En rekke mediehus publiserte artikler som insinuerte at scenekunstnerne bak *Ways of Seeing* hadde et direkte eller indirekte ansvar for angrepene mot Wæra og Tybring-Gjedde. Det viser seg nå at beskyldningen ikke var noe de hadde tenkt seg frem til selv – tvert imot, det var noe de (uforvarende, får vi tro) plukket opp fra disse andre kanalene, og fra en kontrovers som bevisst var skapt av de som var motstandere av stykket og de temaene det ville undersøke. I samme tidsrom nølte de store scenekunstinstitusjonene og –organisasjonene med å komme på banen, og lot en liten gruppe scenekunstnere stå alene i stormen, uten kommunikasjonsrådgivere eller mektige personer i ryggen. Med det vi nå vet bør vi ikke bare spørre hvordan det kunne skje, men hvordan kunstfeltet skal respondere når noe lignende skjer igjen.

Lærdommer for fremtiden

Det er her Eldens utspørring blir interessant,

for det er verdt å huske på hvorfor han spør som han spør. Elden er advokat for siktede. Når han forsøker å overbevise retten om at det som står i en kunstnerisk programtekst skal oppfattes bokstavelig, eller i det minste kan oppfattes sånn av dem som fikk hjemmene sine filmet, bør vi spise ørene – for det er det samme som med overlegg ble misforstått av HRS og Bertheussens støttespillere i FrP, som ville fjerne støtten til stykket. Rolls svar til advokaten understreker dette: «Hvis vi skal leve i et samfunn hvor folk ikke forstår bilder, så blir det farlig. Ikke bare for kunstnere, men for absolutt alle andre også.»

Ekstra interessant blir også Eldens hang til bokstavelig tolkning når den ses i sammenheng med veskene hans klient har hatt med seg i retten. Nesten hver gang hun har vist seg i retten har hun kommet med tvetydige budskap om skyld og uskyld via – nettopp – bilder, metaforer, og emojis trykket på tøynett. Det minner oss om at denne iscenesettelsen av hendelser, om nå Bertheussen blir funnet skyldig eller ikke, har handlet om bilder, om enn på en helt annen måte enn det WoS har gjort.

Det viktigste kunstfeltet og samfunnet forøvrig kan gjøre for å ruste seg for fremtiden, er å huske på at bilder og narra-

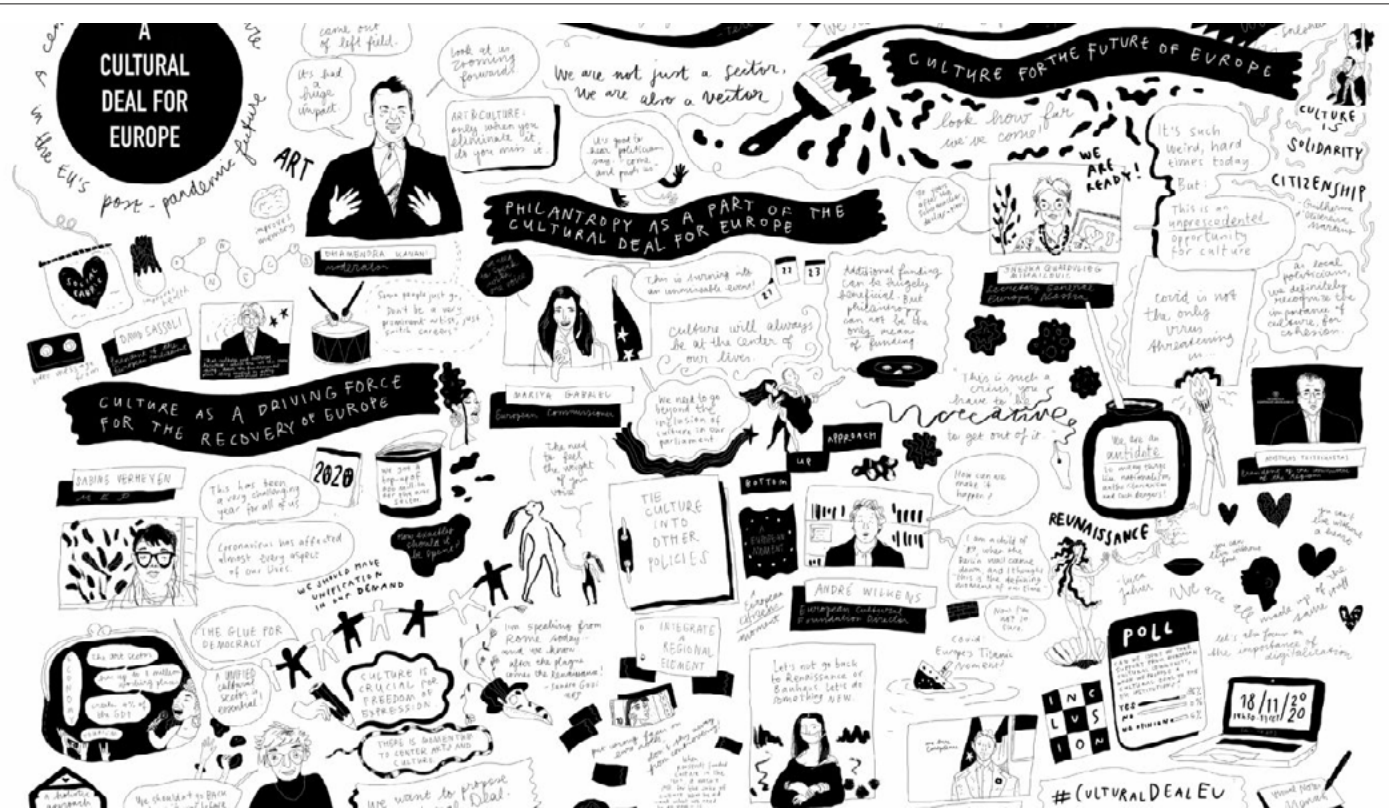
tiv ikke oppstår fra intet; de skapes. Og hvem som skaper dem, er aldri et nøytralt spørsmål. Derfor betyr det noe hvordan pressen dekket *Ways of Seeing*. Det betyr noe at ulike maktpersoner offentlig og i chatgrupper på Messenger diskuterte hvordan de skulle bruke sin makt mot en ytring de ikke likte. Og det betyr noe hvordan vi responderer på dette – hvorvidt oppmerksomheten vår svinner når støvet har lagt seg etter mediesirkuset i rettssal 250, eller om vi fortsetter å følge med på hvordan de bruker makten sin videre.

Tilstede på tilhørerbenken ti uker til ende, var to av skuespillerne i WoS, Sara Baban og Hanan Benammar. I forlengelsen av bildet de tegnet av seg selv i forestillingen har de fortsatt å lytte og observere, og plassert kroppene sine så nært det som har utspilt seg i rettssalen som mulig. De har vært tilstede og sett på når mennesker med makt, og mennesker som har hatt makt, har forklart og forsvart seg selv eller andre, samtidig som de har levert stikk mot nettopp dem, kunstnerne, underveis. Dette er ikke en prosess som er over, men to år etter at det hele startet, var det flere som lyttet sammen med dem under rettssakens gang. Det ligger mye lærdom i akkurat det.

EU förbereder sig för utökade stöd-program som ska rekonstruera Europa efter Covid-19-pandemin. Kulturpolitiken ser ut att få allt större betydelse i det arbetet.

I en serie artiklar kring de konsekvenser kulturpolitiken har för scenkonsten i Europa, undersöker Svante Aulis Löwenborg några av orsakerna varför det ser ut som det gör. Först ut är EU och krispaketet till kulturen.

NY RENÄSSANS FÖR EUROPA -
MOT EN SCENKONST
POST-COVID-19:1



Läs mer:
www.ietm.org
eaipa.com
cultureactioneurope.org
culturalfoundation.eu
Statistik över bland annat andelen anställda inom kulturnäringar: https://ec.europa.eu/eurostat
European Theatre Forum och European Theatre Conference kan ses i efterhand på: Howlround.com

Bilddetekster
s. 43 Visuella anteckningar av Menah Marleen Wellen från den pågående debatten A Cultural Deal For Europe
s. 45 Leonardo Da vincis Vetruviansk man, ur bilden för den historiska renässansen: människan som alltings mått.

Det har varit febril aktivitet inom det som rör scenkonst, och i större mening kultur, i Europa den sista tiden. Ja, kanske framför allt nu i november. *European Theatre Conference* startade just vid slutförandet av denna artikel, där första dagen ägnades åt *Grön teater*. Konferenserna och mötena har duggat tätt, och dessa leder rätt upp till EU-kommissionens budgetmöten i början av december som sedan ska tillbaka till parlamentet för beslut. Det är ett krispaket, samtidigt som EUS nya program för åren 2021–2027 ska planläggas färdigt och lanseras. Det program som har stött kulturen åren 2014–2020, kallat *Creative Europe*, får nytt utseende och utökade direktiv. Om man får tro parlamentsutskottets handlingar och den ansvarige EU-kommissionären för kultur, Mariya Gabriel. Hon har aktivt deltagit på flera fora och seminarier. Parlamentet och kommissionen verkar dessutom ganska eniga och arbetar i samma anda.

Mot ett starkare EU?
Enda hindret just nu verkar vara Ungerns och Polens regeringar, som skarpt motsätter sig vad de kallar en ideologisk styrning som EU vill ta under kommissionens president Ursula van der Layen. Att gemensamma europeiska värderingar stadfästs som gällande i alla EUS medlemsstater, såsom det som ligger i uttrycket «Rule Of Law», att arbeta i

demokratisk process med rättsstatlig praxis för ett rättssäkert samhälle, ses av vissa som stora ingrepp i deras ideologiska övertygelse. Nationalism står med andra ord mot internationellt samarbete.

Känns det igen? Detta har präglat debatten i EU under lång tid, liksom det varit en av de stora frågorna i det amerikanska presidentvalet. Det kan hända att Polen och Ungern i värsta fall kommer att ombudjas att lämna unionen. Någon uteslutningsmekanism finns nämligen inte, det går bara att lämna den frivilligt. Men som gamla kulturländer och starkt bidragande till inte minst hela den europeiska kulturen vill man förstås göra allt för att hålla dem kvar. EU är satt på prövning, inte minst efter alla turer med Storbritannien, som ännu inte har ett giltigt avtal med EU efter Brexit.
Detta är en artikelserie som skulle ha tagit sig an kulturpolitikens konsekvenser för scenkonsten i en rad utvalda europeiska länder och regioner. Resor skulle genomföras till en rad centrala orter och platser, där förändringar är på gång, eller där saker stått stilla och offentliga medel till kultur har urholkats. På mer än ett sätt har istället den statliga interventionen på kulturområdet skärpts sedan utbrottet av Covid-19. Med nödvändighet blir detta då till en beskrivning

av vad som har hänt i spåren av pandemin. Även vad som kan vara till gagn för kulturen och scenkonsten i framtiden på grund av pandemin.
Frågan är nämligen: Kommer världen någonsin att se likadan ut efter denna virusattack på våra kulturvanor? Det talas på en del håll om en kulturell renässans och potential till en storartad förnyelse av samhället i stort, men också inom kultursektorn. Det kommer inte bara från kulturpolitiker och högre tjänstemän. Den kreativa sektorn, som den också kallas, har börjat se möjligheter.

Webb-konferensernas höst
Just nu, i november, vecka 48, år 2020, verkar det nästan som att EU:s kulturpolitik står helt stilla i skuggan av pandemin. Det pratas, motioneras och läggs resolutionsförslag, och allt kan följas direkt på nätet. Det arbetas nationellt för att rädda hela branscher. För kulturens del är det en tid av spänd väntan. Kommer de pengar man vill dela ut att räcka? Kommer EUS kulturbudget också att kunna fördelas på ett bra och rättvist sätt? Sedan i våras har ett intensivt arbete gjorts inom EU för att skapa en ny handlingsplan för kulturen. Har detta arbete varit förgäves? Blir det till en urvattnad kompromiss – eller ett så radikalt förslag som det faktiskt ser ut att vara? Förslaget kallas *European Parliament*

Resolution On The Cultural Recovery Of Europe och är ingenting mindre än ett upprättande av kulturfältets status som det som binder oss samman, med förslagets egna ord, i sin «diversitet». EU ska vara en sammanlutning som bejaktar olikheterna och de många kulturskillnaderna inom EU:s gränser, såväl som att unionen vill hjälpa ekonomier som går dåligt att komma på fötter för att lyftas upp till samma nivå som övriga medlemsstater. Tron på de goda effekterna överväger, de enormt höga kostnaderna till trots. Idealismen är inte att ta fel på, europatanken lever i kraft av sin kulturpolitik, kan man säga. Det ska vara så mycket välstånd till så många som möjligt.
Redan 28 mars kom en rapport från branschorganisationen IETM om konsekvenserna av Coronaviruset och hur man ska arbeta framåt, med mer än 80 bidrag av organisationens medlemmar, från 23 länder. Framför allt gällde detta vad som går under beteckningen «performing arts». Att kartlägga konsekvenserna och att mana till politisk aktion inom kulturfältet har sedan dess varit en del av agendan, medan politikerna och ländernas administration med sina långsammare processer följt på.
Kulturens gröna och arbetsvillkoren
En ledande tanke är den gröna omställning-

«En ledande tanke är den gröna omställningen och att kulturen kan bli ledande inom det som kallas «sustainable development».»

en och att kulturen kan bli ledande inom det som kallas «sustainable development». Det låter inte som ett kulturområde, men när man gå mer in i det och tittar, ser man att transportererna för exempelvis turneran- de teatrar och orkestrar, uppvärmingen av arenor, energisparande teknisk utrustning och återbruk av material till scenbruk som dekor, scenografi, kostym, är något som kan få större fokus. Eftersom många kompanier just lever på att turnera så är det samtidigt relevant för folk som arbetar inom de perfor- mativa konstarterna. Kulturverksamhet kan med andra ord bli ledande i utvecklingen av arrangemang som är hållbara miljömässigt. Detta är åtminstone ett av de starka argu- menten för deltagandet i den gröna omställ- ningen av Europa.

Mycket av arbetet handlar även om att lyfta statusen, framför allt ersättningarna, till konstnärer och yrkesverksamma som är knutna till kulturella och kreativa näringar. Under *European Theatre Forum, European Performing Arts In Focus*, en webbsänd kon- ferens 11–13 november som initierades av Europakommissionen, var tanken att eta- blera en dialog mellan beslutsfattare och lag- stiftare, representanter från olika bransch- organisationer och expertis från teaterfältet. I tre dagar på Zoom, var en av frågorna hur arbetsförhållandena för scenkonstnärer i Europa har blivit under krisen. Ulrike Kuner, ledaren av österrikiska Freie Theater och av sammanslutningen *European Association of Independant Performing Arts* (grundad 2018) sade där att medeltalen för årsinkomst ligger på mellan 15.000–25.000 €. Hon men- ade mycket riktigt att detta gör denna sektor till enormt sårbar för inkomstbortfall, efter- som det finns små eller inga marginaler att överleva om grunden rycks bort.

Kuner menade också att politiker så här långt mest har brytt sig om institutionell konst, inte om grupper eller fria kompanier. Man måste enligt henne verka för att skapa hållbara arbetsförhållanden, inte bara ut- veckla arbetslöshetsunderstöd för konstnä- rer utan jobb. Här går det att lägga till: Det är inte bara att bidra till hållbarhet, för att kun- na klara av att leda utvecklingen inom grön teater är det än viktigare att konstnärerna får försvarbara ersättningar.

EU-kommissionären Mariya Gabriel verkar helt enig i de perspektiv som radas upp. Vi behöver en direkt dialog med kultursektorn som politiker, menade hon. Dessutom upp- manade hon just teatersektorn att kontakta EU-kommissionens vice ordförande Dubrav- ka Šuica för att bidra till att visualisera brans- chens behov i den kommande konferensen *On The Future Of Europe*. Alltså ber hon te- atern om praktisk hjälp i det förändringsar- bete som pågår.

Stöd under eget ansvar

EU-parlamentarikern Niklas Nienass (från tyska Die Grünen) uppmanade under detta

första europeiska teaterforum alla att gå till sin regionala organisation och arbeta för att få ut EU:s fondmedel. Han menade att även om EU delar ut 600 miljoner € extra i stödåt- gårdер i *Creative Europe*-programmet, totalt 2,2 miljarder €, så är det ingen som aktiverar de pengarna om man inte verkligen frågar ef- ter att de används till det som är deras syfte. Nienass menade att detta är viktigt för att medlen ska hamna rätt, särskilt i länder som inte riktigt har haft samma agenda som EU och gärna hanterar tilldelade resurser kre- ativt. Pengar försvinner lätt. Detta säger han med trolig hänvisning till situationen i Ungern och Polen. Det är alltså de yrkes- verksammas eget ansvar att se till att medlen används som de ska.

Kulturell «deal»

18 november arrangerades debatten *A Cul- tural Deal For Europe av Europa Nostra* (som arbetar för att bevara Europas kulturarv), Europeiska Kulturfonden (som lyder under EUS Creative Europe-program) och Culture Action Europe (lobbyorganisation för kul- turfrågor). En av talarna var ordföranden i CULT, Europaparlamentets utskott för kul- tur, Sabine Verhoeven, som menade att de i sitt parlamentariska arbete behöver hjälp av en förenad kultursektor inriktad på samar- bete och samverkan.

Man kan kanske fråga sig varför en så uppsatt politiker ber alla inom en sektor att stå upp samordnat för saken. Är det möj- ligen en alltför stor mångfald i Europa och därmed en alltför stor splittring kulturellt, för att parlamentarikerna ska kunna hantera det själva och ta sina beslut? Det handlar inte bara om samhandling och samordning, hur pengar ska fördelas är även det en stor fråga. Troligtvis inser dessa politiker att de behö- ver all hjälp de kan få, för att i sin tur kunna hjälpa sektorn de ansvarar för och som de utsett som en av de viktigaste i ett framtida postpandemiskt Europa.

Verhoeven tryckte på behovet av att inte minst hjälpa de som är anställda i sina egna verksamheter, som enmansföretag, vilka ofta inte får samma möjlighet till stöd och som lever utan tryggheten i det att ha en institution i ryggen. Alltså samma sak som Ulrike Kuner var inne på. Det är unikt att just en kulturpolitiker frontar den insikten.

För att referera vidare menade Tere Badia från *Cultural Action Europe* att situ- ationen var dålig för kulturarbetarna redan innan pandemin. Det finns med andra ord starka skäl att inte bara understödja, utan också att utveckla sektorn för att stärka den ekonomiskt och statusmässigt. André Wil- kens, som är ordförande i EUS kulturfond, menade att det är viktigt att inte gripa till- baka till hur man har gjort förut, utan att se att detta nuläge gör det möjligt att skapa något helt nytt. Det kan betyda ett skifte, en ny syn på kulturens roll, något som han såg som hans huvudfråga som ledare av fonden just nu.

«André Wilkens, ordförande i EUs kulturfond, menade att det är viktigt att inte gripa tillbaka till hur man har gjort förut, utan skapa något helt nytt.»

Och det är väl också som generalse- kreteraren för Europa Nostra, Sneška Qua- edvlieg-Mihailovic, sade: «Det finns andra vi- rus som är starkare än Covid-19, och som det är viktigare att få bukt med just nu», med en skarp hänvisning till de nationalistiska kraf- ter som inte minst försöker bryta sönder EU.

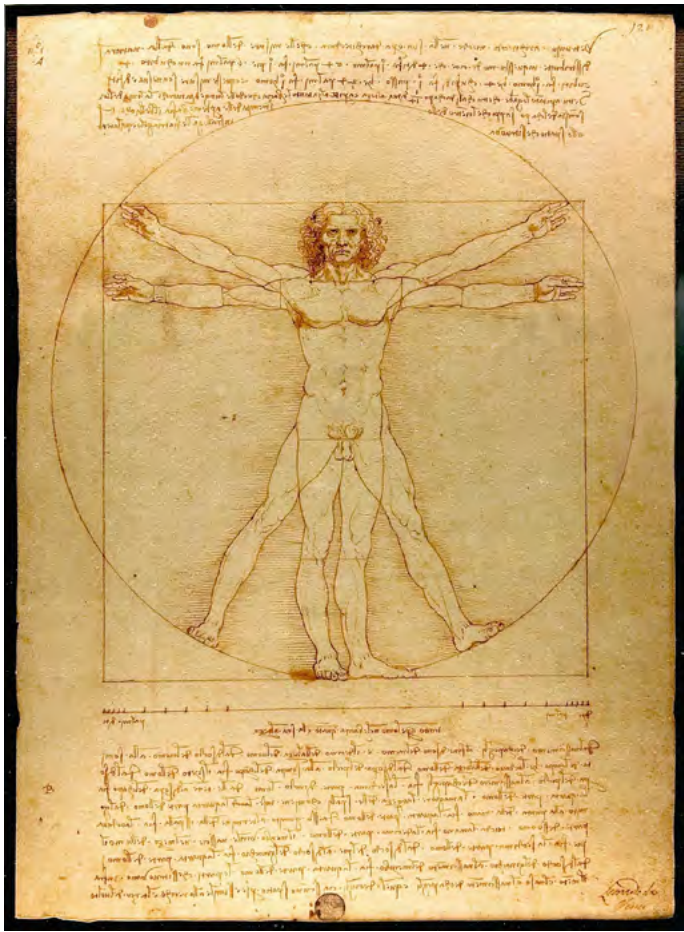
En god nyhet är att det så kallade REACT-EU röstades igenom 18 november och träder i kraft som ett tillägg till EUS program för att få ekonomin på fötter igen efter pandemin. REACT-EU är en aktionsplan för att följa upp insatserna under krisen och bland annat ämnar man ge stöd åt enskilda. Det är goda nyheter för egna företagare och entreprenörer, likaväl som personer inom kultursektorn som driver egna företag, så kallade «creative professionals». Aktions- planen syftar till att bidra till en grön, digital och motståndskraftig återhämtning av eko- nomin genom att ge ytterligare resurser till EUS redan existerande samarbetsprogram.

Europeisk renässans

Den svåraste frågan är nog att EUS med- lemsländer måste bli eniga om den kultur- politiska strategin, dessutom vilka rättsliga principer som ska gälla i medlemsstaterna. Kulturpolitiken riskerar annars att bara bli till pynt. Av energin att döma är det just nu ett bra läge att åstadkomma förändring, kanske just på grund av krisen under rådan-

«Our new Renaissance that goes hand-in-hand with the green and digital transition will allow Europe to bring its unique added value to the world.»

–Sandro Gozi



de pandemi. Kultursektorn, lika mångfaldig som de olikartade samhällena i Europa, ska på något sätt lära sig att tala med en röst. Detta är den politiska inriktningen.

Ett referat från *A Cultural Deal For Eu- rope* finns på Europeiska kulturfondens hem- sida, liksom ett kungörande «Statement», som sammantaget är ett kraftfullt försvar för kulturen. På samma gång blev delar av uttalandet något av ett EU-euforiskt själv- förhärligande. Just genom att vi nu har en revolutionerande lösning inom räckhåll blir det högsända tal om en europeisk renässans. Som MEP Sandro Gozi uttryckte det: «To get out of deep social and economic crisis, cul- ture has historically been one of the main al- lies and should be such this time too. Our new Renaissance that goes hand-in-hand with the green and digital transition will allow Europe to bring its unique added value to the world.»

Om kulturbyråkrater med fast lön utropar en renässans för kultursektorn, och en ny fram- tid för Europa, så förväntar man väl också att just de jobbar hårt för det, att det inte bara blir vackert tal om en utopisk framtid, inte bara adderar till en annars välkänd EU- retorik som går ut på att hylla själva euro- paprojektet. EU är en koloss, och det är sä- kert lätt att ge upp och försvinna i korrido- rerna och plenisalarna. Men det som ser bra ut på pappret ser bra ut på papper.

Här följer några utdrag ur *European Parlia- ment resolution on the cultural recovery of Europe* (2020/2708(RSP)), offentliggjord 14 september 2020.

Punkt P

«– whereas the full consequences of the covid-19 pandemic on the cultural and crea- tive sectors and industries are just becoming apparent, with the overall medium and long- term impact still unknown; whereas this af- fects the social rights of artists and cultural professionals, who have the right to be fairly financially compensated for their work, and the protection of a diversity of cultural ex- pressions.»

Punkt Q:

«– whereas the covid-19 crisis has already and will continue to have a lasting negative effect on cultural and creative production, diffusion and income, and therefore on Eu- ropean cultural diversity.»

Det kanske viktigaste uttalandet, i punkt 1:

«Underlines that the post-pandemic recov- ery and revitalisation of European cultural policy are strictly connected to the other challenges that the European Union and the world are facing, starting with the climate crisis; is convinced that the future culture policy has to be deeply interconnected with

social challenges as well as with the Green and digital transitions.»

Kan alltså kulturen, och därmed scenkon- sten, få en framskjuten plats politiskt, jäm- ställd med andra former som miljöpolitik, socialpolitik och inte minst ekonomisk po- litik?

Det är talande för hela krisen sedan virusets utbrott att ingen hade förberett sig på en så omfattande och katastrofal utveckling, trots att det finns «preppers» överallt. Men dessa kanske inte är så många varken inom politiken eller bland de som förbereder sig på undergången. Det har egentligen inte funnits någon som hade en färdig plan för att kunna presentera ett nytt sätt att organisera sam- hället. De flesta har snarare försökt att finna vägar att gå tillbaka till det som existerade före pandemin.

Troligen är det svårt att gå tillbaka helt – och kanske är det så, att just EU och de till EU kopplade aktionsgrupperna, stödorga- nisationerna och lobbyverksamheterna, har funnit något helt nytt? Det kanske är en verklig renässans på gång i Europa? För hela samhället, inte bara för kulturen. Eller för att formulera det annorlunda: Det samhälle som är detsamma som vår kultur.



Dennis Pohl:
Intervju med Taylor Mac
s. 48-53

TAYLOR MAC



Taylor Mac – vinneren av International Ibsen Award 2020 - er skuespiller, drag-artist, dramatiker, regissør, sanger og *song writer*. Født i California i 1973, utdannet ved American Academy of Dramatic Arts i New York. Mac debuterte som dramatiker i 1999, og har skrevet over 17 skuespill, inklusive bl.a. *Gary. A sequel to Titus Andronicus* (se NST nr. 2 2019) og *Hir* (Hen), som har Norges-premiere på Nationaltheatret i januar 2021. Ved siden av å jobbe som teaterskuespiller, er Taylor Mac performance- og drag-artist, og har fremhevet betydningen av erfaringer fra Club-scenen for *A 24-Decade of Popular Music* – som regnes som Macs hovedverk. Det hadde urpremiere i 2016, og har blitt spilt i en rekke byer og steder, under medvirkning av lokale artister. I tilknytning til prisutdelingen på Nationaltheatret 12. desember 2020, ble forestillingen *Christmas Sauce* strømmet live fra New York, i en ny versjon kalt *Christmas Sauce Pandemic. Red*.

(NEW YORK): Ibsenprisvinneren Taylor Mac forteller i dette intervjuet om bakgrunnen for den 24 timer lange forestillingen *A 24-Decade History of Popular Music*, diskuterer pop'ens rolle som identifikasjonsmiddel og alternative måter å presentere den amerikanske historien på.

LA OSS GRAVE «SKEIVHETEN»

FREM FRA HISTORIEN!

J

eg må tilstå at det var ganske vanskelig å forberede dette intervjuet. A 24-Decade History of Popular Music spenner over mer enn 240 års pophistorie, oppsummert gjennom 246 sanger og en 24 timers forestilling. Så la meg først stille det pinlige spørsmålet: Hvordan klarer du å huske alt sammen?

– Vi jobbet med dette prosjektet i seks år før første forestilling (i St. Ann' Warehouse i Brooklyn, i oktober 2016, *red. ann.*). Og nå har vi jobbet med den i ti år. Det betyr at vi er trent på samme måte som til en maraton. Først spilte vi bare 90-minutters forestillinger, deretter tre timer, så seks timer, og så tolv timer. Jeg har trent de musikalske musklene mine til et punkt hvor det bare går av seg selv.

Det er som å sykle, mener du?

– Noe slikt ja. Med den forskjell at det stadig er noe jeg glemmer. At jeg faller av, så å si. Showet er konstruert slik at endel av attraksjonen består i at ting går på trynet. Det er da moroa starter. Og slitet med å rydde

opp i alt rotet har også en veldig viktig funksjon. Det bidrar til å samle rommet og redusere avstanden mellom scenen og salen.

Du gjør også kostumeskiftene dine på scenen. Handler det om pragmatisme eller er det et bevisst valg for å gjøre forestillingen transparent?

– Det er to svar på det. For det første mener jeg at teatret har en moralsk forpliktelse til å overraske. Derfor roter jeg ting til. Noen ganger går jeg av scenen, andre ganger skaper vi en «look» foran øyene på publikum. Begge deler virker forvirrende. På den andre siden er det et bevisst valg om å skape større transparens, for transparens virker alltid overraskende. I teatret er folk vant til alt virker forutbestemt, og det er uvanlig å komme til et sted der beslutningene gjøres i øyeblikket.

Du har gang på gang sagt at du ønsker at folk skal ta med seg sine forbudte følelser inn i A 24-Decade History of Popular Music. Hva har forestillingen latt komme opp til overflaten hos deg?

– Det er det ingen som har spurt meg om før, faktisk. Vel. Jeg gikk ikke på verdens beste skole. Jeg tror faktisk den ble regnet til de dårligste offentlige skolene i USA. Amos Alonco Stagg High School i Stockton, California. Så jeg hadde ikke store kunnskaper om historie da jeg gikk ut av skolen. Men jeg hadde lyst til å forstå den, og bestemte meg for å lage et slags historie-stykke. I løpet av denne prosessen merket jeg at jeg ikke egentlig hørte til, i det man vanligvis kaller «hjemme». Og med det oppsto en aktivisme som egentlig alltid har ligget og slumret i meg.

Hva mener du med det?

– Som skeiv mann i Amerika, uten noen reell tilhørighet til dette «hjemmet», ville jeg forandre virkeligheten min på en eller annen måte. Det var i hvert fall to viktige aspekter. Og så er det å jobbe med et så omfangsrikt materiale, også finansielt, sammen med andre kreative mennesker, naturligvis en opplevelse i seg selv. Å jobbe sammen, betyr alltid også at man velger seg en midlertidig familie.



Intervjuet ble gjort høsten 2019 for programmet til *A 24-Decade History of Popular Music* ved Berliner Festspiele, 16.-24.11. 2019.

Oversatt fra engelsk av:
Therese Bjørneboe

Billedtekster
s. 46–47 Taylor Mac i *A 24-Decade of Popular Music*. Foto: Little Fang
s. 48 Skuespiller, performance-artist og dramatiker Taylor Mac. Foto: Little Fang



Billedtekst
Taylor Mac i A 24-
Decade of Popular Music.
Foto: Teddy Wolff



Billedtekst
Taylor Mac i A 24-
Decade of Popular Music.
Foto: Teddy Wolff

Utfordrer publikum
I dette tilfellet, med A 24-Decade History of Popular Music, gjelder det ikke bare for folk på eller bak scenen. Du etablerer også et veldig spesielt forhold til publikum?

– Det stemmer. Og det som har overrasket meg, er at dette forholdet ikke er begrenset til det tidsrommet forestillingen varer. Etter premieren har jeg sett mange av de samme menneskene i publikum. Folk som kommer igjen og igjen. Jeg opplever det som en veldig spesiell form for samhold. Og det er ikke noe jeg forbinder med teater ellers. Hos oss fører det så langt at det er folk som møter hverandre på showet, blir gift og så skilt igjen (*latter*).

Mens vi snakker om publikum – i 2016 spilte dere hele stykket sammenhengende. Hva skjer med publikum under en sånn maraton-forestilling?

– Etter 17 eller 18 timer, kom det til et punkt hvor folk var fullstendig blåst emosjonelt. Når jeg sa noe som i beste fall var halv-morsomt, begynte alle å le.

Og hvis jeg sa noe som var litt sentimentalt, hørte jeg folk gråte. De var antagelig bare trøtte. Men det var et transformativt øyeblikk for meg. Det var noe som oppløste seg, man gikk over en grense.

Hvorfor fremkaller forestillingene dine så sterke, personlige følelser?

– Det henger sammen med forpliktelsen på å overraske folk. Ikke sjokkere dem, nødvendigvis, men støte dem, på en positiv måte. Derfor kobler vi inn så mange uventede momenter som mulig. Det trenger ikke å være et gigantisk moment, det kan være hvordan et kostyme reflekterer lyset, eller noe tilsvarende. Jeg tror ikke folk er vant til at teatret er så dedikert til slike overraskelsesmomenter.

Selv ville jeg kanskje si at det er fordi du gir folk mulighet til å koble seg på følelsesmessig.

– Jeg serverer ikke dyp-sindigheter til folk. Jeg vil skape omstendigheter som gjør det mulig for publikum å grave videre selv. Jeg tenker på meg selv mer

som en veileder enn en som utvikler store filosofiske ideer. Jeg gjør egentlig bare oppmerksom på en idé, og så oppmuntrer jeg publikum til å søke videre. Det gir dem en «agency» som de ikke er vant til, og på den måten oppmuntrer jeg dem til å vurdere sin egen posisjon, sine egne følelser. Det kan naturligvis virke polariserende, men man reagerer i det minste på mer enn bare et følelsesmessig nivå.

Når vi snakker om å grave: kan jeg spørre deg hva som var din første favorittlåt?

– Det vet jeg ærlig talt ikke. Men min første yndlingsfilm, som ikke var en tegnefilm, var *The Sound of Music* av Richard Rodgers. Så det var antagelig en sang derfra. Men det er det jo umulig å innrømme, fordi det ikke er cool (*latter*). Så tillat meg å svare at det var «Under Pressure» av Queen og David Bowie.

Popkulturens tvetydighet
Ok, så la oss skifte til et høyere gir. Hva betyr pop-kulturen for deg?

– Den er som alt annet et redskap. Men den er i stand til

noe highbrow-kulturen ikke nødvendigvis kan: å nå ut til folket. Og fordi vi forsøker å oppnå en form for virtuositet i showet, som trekker i retning høykultur, er det et mål å lage noe som ikke går over hodet på folk, men som snakker til dem.

Og pop-kulturen er et godt redskap til å nå folk?

– Ja, men det har ofte forferdelig konsekvenser, slik man ser i dagens populistiske bevegelser. Pop er noe man bør ta seg i akt for, noe man kontinuerlig må dekonstruere for å kunne bruke de beste delene. Den kan brukes til å samle oss og til å overskride fasttømrete forestillinger. Til å identifisere normative holdninger som har eksistert i uminnelige tider og undersøke hvordan vi kan bruke nettopp dette verktøyet til å overvinne dem.

Det som fascinerer meg ved pop-kulturen, har også med identifikasjon å gjøre, men på en annen måte. Jeg tror ikke det finnes en bedre indikasjon på hvor et samfunn befinner seg til et bestemt tidspunkt, enn pop'en.

Se på populærkulturen og du vil forstå samfunnet rundt.

– Jeg skjønner det du sier om ærlighet. Fordi pop'en vanligvis ikke er sofistikert nok til å holde ting skjult. Men på den andre siden, se på propaganda: den er nesten alltid infisert av pop og har til hensikt å lyve til folk. I amerikansk historie fins det mange sanger som bare har hatt én hensikt: å få folk til å bli på sin anviste plass – uansett om de er svarte, skeive eller hva som helst. Så ja, jeg synes at pop er gjennomskuelig, men ikke ærlig.

«Ja, pop er gjennomskuelig, men ikke ærlig.»

Og man bør ikke glemme at pop-musikken, i hvert fall siden 30-tallet har vært en av drivkreftene i kapitalismen?

– Å gud, naturligvis. Vel... (*pause*) kapitalismen ødelegger alt (*latter*).

Skeiv USA-historie
Så hvilken rolle spiller disse aspektene i A 24-Decade History of Popular Music?

– Det er det vanskelig å si. Men man kan lære ganske mye av å se på pop-historien. Ta de gamle minstrel-show-sangene, for eksempel. De fleste kjenner dem, mer eller mindre godt, men om man hører nærmere etter på tekstene, oppdager man at «Oh Boy, det er jo grunnlaget for dagens industrielle fengselssystem.» Det er slike tankeprosesser jeg ønsker å sette igang.

I sammenheng med det, tenker jeg på to forskjellige sanger. Den første er «Yankee Doodle Dandy», som du senker tempoet i, slik at den lyder skremmende – og dermed forvandles til en ganske subversiv sang.

– Det er en av de veldig populære, revolusjonære sangene vi

lærte som barn og som representerer det Amerika er for mange mennesker. Jeg tror ikke noen egentlig har lyttet til teksten. Så jeg ville vel bare sakne tempoet litt slik at folk faktisk hører på teksten, og så....

... den er temmelig «queer»?

– Ha! Jeg vokste opp i et land hvor det ikke var noe skeivt å se noen steder. Det eneste jeg noensinne hørte om homofili på skolen, var da engelsklæreren sa at Shakespeare muligens kan ha vært soper. Og så handler denne sangen, som vi har basert hele vårt fundament på, om en dandy! (*latter*). Så jeg tenkte, la oss grave fram all skeivheten i historien vår. La oss lage et ritual ved å gjøre alle i publikum skeive. Amerikanske også, naturligvis. Men først og fremst til skeive amerikanere.

Så det er som å skrive en skeiv, amerikansk historie?

– Saken er at skeive mennesker aldri har fått representere noe annet enn seg selv. De har ikke lov til å representere den større kulturen. Men vi sa: Nope.

«La oss lage et ritual ved å gjøre alle i publikum skeive.

Amerikanske også, naturligvis. Men først og fremst til skeive amerikanere.»

«Man kan ikke gi hovedrollen til den personen som forsøker å stjele historien. Det er historien som har hovedrollen, ikke Trump.»

Her skal de skeive representere De forenede stater.

Den andre sangen jeg ville nevne, er den ekstremt homofobe låten til Ted Nugent... – ... som heter «Snakeskin Cowboys».

For et navn. – Jøsses ja. Han skrev den på 70-tallet og sa faktisk i et intervju at den handler om å banke opp homoer, og at han likte det. Det dreier seg om å banke opp alle som har fancy klær på scenen. Så han gjør narr av David Bowie, Iggy Pop og Elton John og mange andre homofile artister som poppet opp på den tiden.

Og du tar denne homofobe sangen og sakner den ned slik at det høres ut som en slags skoleballmusikk? – Vi får også publikum til å danse med personer av samme kjønn. Slik at denne homofobe sangen forvandles til en hymne på et homo skoleball. Det er egentlig et «fuck you» til mannen som skrev den, men også et moment hvor man kan utfordre publikum på et offentlig sted. Mange i publikum vil aldri ha danset med noen av samme kjønn før. For ikke å snakke om de som har med seg sine mødre og fedre (latte).

Og dette lar du være lite gran len ger enn man er komfortabel med? – Man kan se hvordan følelsene begynner å svinge i alle retninger.

Det ser ut som at dette er noe du klarer med mange av arbeidene dine. Du tar vonde ting, pakker dem ut og setter dem sammen på en måte som forvandler dem til noe positivt. Er det en bevisst fremgangsmåte eller en form for selvterapi?

– Ett av de viktigste målene med teatret mitt er å helbrede folk. Jeg vil ikke påstå at jeg har lykket med det, men det er en målsetning å spørre om hvor det gjør vondt og hvordan vi kan bruke det til å hjelpe andre mennesker. Det er noe jeg tenker mye på når jeg skaper en forestilling, fordi jeg ønsker meg en verden som er mer rettferdig og hvor man kan puste friere.

Kulturell appropriasjon Med tanke på alle årene som re flekteres i showet ditt, klarer jeg ikke å la være å huske på at den amerikanske pop-historien også i stor grad dreier seg om kulturell appropriasjon og ekskludering. – Det har vært en tilbakevendende diskusjon gjennom hele arbeidsprosessen. Noe av

det jeg virkelig ønsket å understreke, er at vi ikke er «the thing». Minoriteter blir ofte spurt om å strekke seg i retning majoriteten, men i dette showet ber vi majoriteten om å strekke seg i retning minoritetene. Det er en hårfin balansegang, men vi er nødt til å gjøre det, fordi så mye av den amerikanske pophistorien dreier seg om tyveri. Og jeg vil at folk skal tenke på dette under forestillingen: hva er roten til denne følelsen, hva er roten til denne smerten? Og hva er roten til denne frigjøringen? For i mange tilfelle har jo også frigjøringen blitt gjort til en vare.

Så den alminnelige oppfatningen om at pop så å si pr. definisjon er sympatisk innstilt til outsiders, er feil?

– Jeg tror det. Lady Gaga har tjent masse penger på en skeiv estetikk og et skeiv narrativ. Jeg føler meg ikke helt sikker, men for meg fremstår det å skrive en sang som «Born This Way», og tjene millioner på det, som en form for utnyttelse av den skeive frigjøringskampen.

Slikt har foregått i mange tiår. Uten at jeg skal forsvare henne, kan man også argumentere med at det har hjulpet samfunnet,

gjennom ren og skjær masseutbredelse?

– Det er det som er det rare med pop. Selvfølgelig kan det ha hjulpet. Men selv om det er en hjelpsom gest, kan den bli brukt til å undertrykke et samfunn ved å holde dem på sin anviste plass. For å gjøre seg til en stemme for dette samfunnet, forsøke å hjelpe det, er på en måte også med på å la den streite kvinnen fortsette å være historiens sentrum.

I en slik kontekst, ser du på A 24-Decade History of Popular Music som en måte å ta dette narrativet tilbake?

– Jeg tror ikke jeg har tenkt på det som et krav om å ta tilbake. Minoriteter er minoriteter fordi det er færre av dem. Vi har en svakere stemme i kulturen, fordi det er færre av oss. Så det dreier seg ikke om krav om tilbakebetaling av noe vi aldri har eid. Det er mer som vi forsøker å grave ut vår lille del.

Trump og historieskrivning Men man kan kreve noe tilbake på et subjektivt plan, selv om det ikke kan bli «ditt» i det store bildet?

– I bunn og grunn handler det bare om å nekte å la Amerika bli definert av Donald Trump.

Billedtekst Taylor Mac i A 24-Decade of Popular Music. Foto: Teddy Wolff

Han er president, og det mektigste mennesket på kloden, men han skal likevel ikke få lov til å definere oss. Fordi det er mange av oss og vi vil definere oss selv. Mer generelt handler det om å forsikre seg om at historieskrivningen ikke helt og holdent blir overlatt til folk med makt.

Stykket ble laget en god stund før det vi kan kalle den nåværende politiske turbulensen i USA. Har meningen med forestillingen endret seg underveis for deg?

– Vi hadde en 24-timers forestilling like før valget i 2016, og det kjentes som en manifestasjon av den verdenen vi ønsket å leve i. Og det handlet ikke bare om et statement eller ønsketenkning, det var til å ta og føle på, i salen. Og så kom valget og det kjentes som om det overskygget alt det vi hadde skapt.

Hvordan fortsatte dere etter det?

– Vi måtte bare møte opp og fortsette å snakke sammen. Når noen truer med å stjele oppmerksomheten fra den som forteller historien, må man for all del inkorporere denne trusselen i historien. Man kan ikke gi hovedrollen til den personen som forsøker å stjele den. Det er historien som har hovedrollen, ikke Trump.





IT R E L L E S P Å K E P Å K E

Hedda Fredly:
Adjø sosialitet?
Introduksjon
s. 56–57

Intervju med
Goksøyr & Martens
s. 58–60

Intervju med
Marie Bergby Handeland
& Olav Rune Ekeland Bastrup
s. 61–63

Intervju med
Tormod Carlsen
& Ingeleiv Berstad
s. 64–66

Hva skjer med scenekunstens begreper om nærhet og distanse, intimitet og fellesskap når publikum opplever den én-til-én?

ADJØ SOSIALITET?



Fotnoter
1 <http://www.scenekunst.no/sak/samhold-savnet/>
2 <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/produksjon-enhver-pris/>, <https://medium.com/@nicholasberger/the-forgotten-art-of-assembly-a94e164edf0f>
3 <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/teatret-som-samfunnsak-tor-og-affektivt-lim>
4 <https://medium.com/@nicholasberger/the-forgotten-art-of-assembly-a94e164edf0f>
Billedtekst
s. 54–55 Goksøyr & Martens, *Gå*. Foto: Signe Fuglesteg Luksengard

Ganske snart etter nedstengingen i mars begynte skribenter å etterlyse det spesielle nærværet og fellesskapet i teaterrommet, som de nå var blitt fratatt. De skrev at de savnet fellesskapet, lengtet etter å være sammen med andre kropp¹, og slo fast at det felles opplevde og multisanselige utgjør selve fundamentet for scenekunsten². Flere av disse tekstene inneholdt en eller annen form for avstandstagen fra de første digitale framstøtene fra teatrene. Men snart begynte scenekunstnere og teatre å undersøke mulighetene som begrensningen ga. Det kom forestillinger for færre publikummere, eller forestillinger som ble flytta ut av teaterhusene, og som gjerne oppsøkte publikumsgrupper scenekunsten vanligvis ikke når. Og stadig flere valgte å plukke opp en tradisjon for lyd- og vandring, eller andre former for scenekunst der publikum opplever verket ute i verden *alene*.

I møte med flere av disse verkene tok jeg meg i å være mer engasjert og emosjonelt aktivert, og faktisk kjenne meg nærmere både kunstverket og omgivelsene, enn på lenge. Kan hende kom det av at jeg var så takknemlig for min privilegerte situasjon, at jeg fikk lov til å møte alle disse verkene igjen etter å ha vært avskåret fra scenekunsten så lenge. Men var det også noe som begeistra ut over dette? Kunne disse smittevernforvarlige formene for individuelle tilskuerposisjoner åpne for nye former for nærhet og sosialitet i scenekunsten?

Frihet

Tre av forestillingene som representerer slike én-til-én-møter er Tormod Carlsen og Ingeleiv Berstads *Gangar fra Svartdalen*, Goksøyr & Martens *Gå* og Marie Bergby Handeland *Kirkedanseren*. Interessant nok var alle planlagt før koronakrisa, men har til felles at de har en smitte-

vernforvarlig form. De tre verkene kommenterer på ulike vis koronasituasjonen form- og innholdsmessig, samtidig som de forhandler med begrepene nærhet, intimitet, avstand og sosialitet. På de neste sidene reflekterer kunstnerne bak disse prosjektene rundt egne verk og framtiden for scenekunsten sett i lys av koronakrisa.

Kunstnerne bak alle de tre verkene ønsker – riktignok på svært forskjellige måter – å slippe publikummen fri. Tilskueren skal være fri til å oppleve verket, rommet og omgivelsene det foregår i individuelt. Selv om det legges noen rammer for opplevelsen, er kunstnerne klare på at de ikke kan eller ønsker å styre den for mye. Hva slags virkninger gir denne friheten?

Nærvær

I flere av én-til-én-møtene har jeg kjent meg både sårbar og nær verket, som om konsentrasjonen,



Goksøyr & Martens, *Gå*. Foto: Signe Fuglesteg Luksengard



Berstad/Carlsen, *Gangar fra Svartdalen*. Foto: Ifrah Osman

oppmerksomheten og intensiteten blir forsterket. Hva som fordrer nærvær i teatret er dynamisk og komplekst. I artikkelen «Teatret som samfunnsaktør og affektivt lim»³ skriver Drude von der Fehr og Siren Leirvåg at «Fornemmelse av nærvær [i teatret] har å gjøre med hva og hvordan teksten og iscenesettelsen virker på mennesket som helhetlig organisme» og at «En følelse av nærvær [er] avgjørende for at leseren/tilskueren skal oppleve et engasjement, ansvar og innlevelse i temaer som løftes». Jeg knytter fornemmelsen av nærvær i mange av disse én-til-én-møtene til en opplevelse av påkobling av omgivelsene, og at verkene tydeliggjør og slik også kobler meg aktuelle samfunnsspørsmål.

Men ikke minst opplever jeg en tilstedeværelse i meg selv, som igjen gjør meg mer åpen og vår på omgivelsene: Naturen som omkranser meg, folk jeg møter i bybildet, det tomme kirkerom-

met, blir størrelser det er umulig å avfeie, realiteter jeg må forholde meg til på ordentlig – og som forsterker det kunstneriske møtet.

Å få være i fred

En annen tanke som melder seg er at muligheten til å få være i fred sammen med verket kanskje kan oppleves som en motsats til den hyperdigitaliseringa Covid-19 førte til. Om vi ikke opplevde oss digitalt iaktatt og oppslukt av digitale medier fra før, ble vi i alle fall tvunget til det nå – både via de mange digitale kunstneriske framstøtene som erstatninger for «livemøtene», men også i vårt sosiale liv, med møter med venner, kolleger, besteforeldre, barn via skjerm.

De mange individuelle utvandringene tilbyr ofte et frirom fra alt dette. Mobilen skal ofte skrus av og slik blir du «fri» til å konsentrere deg utelukkende om kunstmøtet gjennom det mediet kunstnerne formidler det i, men



Marie Bergby Handeland, *Kirkedanseren*. Foto: Alvilde Horjen Naterstad

også uten andre publikummers blikk på deg. Jeg har opplevd det som en lise.

Omsorg

Den amerikanske scenekunstneren og skribenten Nicholas Berger skriver: “We come to the theatre to see a part of ourselves reflected back, to feel seen, to recognize that we exist in a community.”⁴ Dette tematiseres i de tre intervjuene: Carlsen og Berstad snakker om hvordan de følte en form for omsorg for alle som vandra i Svartdalen med deres kvad på øret, og at de la vekt på en avvæpnende form som kunne understøtte publikummernes selvfølelse. Goksøyr & Martens er opptatt av å gi form eller uttrykk til de utfordringene publikum selv står i i sine liv, slik at de skal føle seg mindre alene, mens Marie Bergby Handeland legger til rette for at publikummen kan utføre dansen i kirkerommet akkurat slik hen selv vil – og på den

måten, forhåpentligvis, knytte kunsten og livet enda tettere sammen. I mange av disse én-til-én scenekunstmøtene har jeg følt meg svært velkommen med min egen tolkning, oppførsel og opplevelse – og slik invitert til en annen type scenekunst-fellesskap.

«Gjennom medfølelsen blir individet mer enn bare seg selv», skriver von der Fehr og Leirvåg. Er det kunstners uttalte omsorg, som gjør at jeg har opplevd mange av disse møtene som nære og mer inviterende enn det jeg ofte har gjort i «tradisjonelle» teatersaler?

Etter den nylige *totale* nedstengingen av teatrene i flere norske byer (alle de tre intervjuene ble gjort før vi ante noe om dette), burde man kanskje vurdere om ikke slike verk som er skreddersydd for situasjonen, og som kanskje også har spesielt sterk kraft i lys av pandemien, burde få fortsette å møte sine individuelle publikummere.



GJENNOM LYD- VANDRINGEN GÅ ØNSKER GOKSØYR OG MARTENS AT VI SKAL KOMME TETT PÅ HOVED- KARAKTEREN FOR Å FØLE OSS MINDRE ALENE.

Billetekst
Toril Goksøyr og Camilla Martens.
Foto: Anne Valeur

IToril Goksøyr og Camilla Martens' *Gå* får publikum gjennom hvert sitt headset høre tankene til en kvinne (spilt av Ane DahlTorp) som er på vei til et akuttmottak. Mens både hun og tilhørerne beveger seg gjennom byen, hører vi hva hun tenker om moren sin, om mannen, om sønnen – og om alt hun registrerer i byen rundt seg. Langs ruta vil den oppmerksomme publikummer også oppdage at skuespillere fra Det Norske Teatret iscenesetter små situasjoner i bybildet.

Mange teatre og frie grupper har satset på lydvandring som et svar på dagens krav om fysisk avstand. Men *Gå* var i utgangspunktet planlagt som ei vandreforestilling, uavhengig av teatrenes koronarestriksjoner. Den ble bare flyttet fram i rekkefølgen til Goksøyr & Martens pentalogi *Livet* – ei forestillingsrekke som skildrer overgangene i livet fra fødsel til død. Her har de tidligere vist *Dottera* og *11 år* og var egentlig i gang med tredje del i rekka, men så kom korona.

Toril Goksøyr: Vi kastet om på rekkefølgen fordi *Gå* tematisk snakket så direkte til situasjoner mange befinner seg i nå. Det å være pårørende har fått en helt annen valør i dag enn det hadde da vi startet arbeidet med denne delen av *Livet*. Også dét at vi hadde valgt lydvandring som form gjorde den praktisk å gjennomføre nå.

Nærhet gjennom lyd
Goksøyr & Martens er blant annet kjent for en særegen publikumsplassering, der tilskuerne sitter på stillaser og ser ned på skuespillerne på scenegulvet – et grep som skaper avstand. Samtidig benytter de seg av lydformidling gjennom individuelle headset, som gjør at man som publikummer kommer tett på igjen, siden man blant annet kan oppfatte nokså private lyddetaljer som pust, svelging, toalettlyder og annet fra scena. Mye av dette lydarbeidet er tatt videre i *Gå*, men nå beveger altså publikum seg rundt i byen mens de lytter.

– *Selve formen på vandringa i Gå er veldig talende for tiden vi er i: At man er lukket inne i sin egen boble med headsettene, samtidig som man vandrer parallelt med en gruppe publikummere. Hva har dere tenkt rundt forholdet avstand og nærhet, fellesskap og ensomhet i denne audiovandringa?*

Camilla Martens: Våre forestillinger med publikum plassert oppe på stillaser rundt spillplassen har vært laget nettopp for å undersøke forholdet mellom avstand og nærhet. Vi har bevisst valgt at skuespillerne aldri ser opp for å møte publikums blikk. Tilskuerne ser det som utspiller seg i fugleperspektiv – samtidig som vi sørger for nærhet gjennom den detaljerte lyden i headsettet. Vi tenker det gir noe du ikke får i en typisk titteskapssituasjon – den effekten av nærhet det kan gi når du tydelig hører lyden av skuespilleren som drikker et glass melk. Du kan bevege deg ganske langt bare ved hjelp av lyd. Du kan gjengi lyden av det som skjer på scenen, eller av noe som skjer i rommet ved siden av –

eller ved hjelp av lydbilder flytte tilskueren til et helt annet sted. Slik kan du jobbe med *avstand og nærhet* på ekstremt vis. For å ta *Gå* som eksempel: De publikummerne som opplever forestillinga om høsten vil fornemme at de vandrer i en helt annen årstid, fordi vi har ønsket å gjenskape lydbildet av en varm solskinnsdag i byen.

TG: Det at vi i *Gå* har skapt et lydbilde der det kan være krevede å skille mellom det som er iscenesatt og det som er virkelig, at man blir usikker – gjør at sansene skjerpes, og at man blir ekstra åpen for inntrykk. Noen har snakket om hvordan de etter forestillingen opplevde byen, mennesker og situasjoner de passerte med en annen oppmerksomhet, og det er vi fornøyd med. Verket går på den måten i dialog med det vi oppfatter som virkelig, og man kan oppleve at denne virkeligheten blir synlig på nye måter gjennom iscenesetelsen. Når det gjelder nærhet, har vi i *Gå* ønsket å komme så tett på som mulig ved å velge en form der du som publikummer skal kunne oppleve karakterens tanker som dine egne, og hvor manus er utformet ved hjelp av ikke-lineære tankesprang og andre tankenære effekter.

CM: Målet er at du som publikummer skal kunne oppleve deg selv som hovedkarakter.

Det ustyrlige
– *Dette ligner vel på slik dere har arbeidet i flere forestillinger tidligere: å hente inn elementer fra virkeligheten, å ta utgangspunkt i dokumentariske innslag. Hvilken effekt ønsket dere å oppnå ved å ta med slikt materiale og bevege dere ut igjen i den virkelige verden?*

CM: Vi kan ta eksempelet der du går forbi en basketballbane langs løypa. Du kan enten oppleve at den faktisk er stappfull av ungdommer som spiller basket. Da kan lydbildet du hører der forsterke situasjonen. Men du kan like gjerne se at banen er helt tom, da vil lyden fylle basketballbanen med det du ikke faktisk ser. På samme måte når du hører karakteren tenke «Går ikke han der i klassen til Emil?» Det kan hende at det faktisk dukker opp en tiårig gutt du kan plassere disse tankene på. Eller det kan i stedet stå en jente der. Eller det

står ikke noen der i det hele tatt. For meg er alle alternativene like interessante! Det å ta forestillinger ut i verden åpner for det ustyrlige. Og vi har å gjøre med to ganske ustyrlige størrelser her – det ene er verden, og det andre er tankestrømmen, for tanker er også uregjerlige.

TG: Det er riktig at *Gå* tar utgangspunkt i det dokumentariske og temaer vi kjenner til. Bildet på mobilen av den forslåtte moren ligner et jeg har fått av faren min, og situasjonen å skulle stå og vinke til noen gjennom et sykehusvindu, vet jeg noe om.

CM: I mai opplevde min nærmeste familie at det ikke var mulig å komme inn til et menneske som var døende. At sykehuset i ettertid innrømmet at de hadde opptrådt for strengt hjelper ikke så mye.

Små publikumsgrupper
– *En tendens som følge av smittevernreglene er at de fleste teaterforestillinger får kun små, eksklusive publikumsgrupper. Dette er noe dere har jobbet med en stund, lenge før korona. De få plassene oppe på stillasene har gitt en naturlig begrensing på hvor mange som får sett hver forestilling. Hva tenker dere det gjør med publikumsopplevelsen?*

TG: En gang eksperimenterte vi med å lage stillaser med to etasjer for å kunne romme flere, men vi fant da ut at publikum på toppen kom for langt fra skuespillerne! Vi lager ikke produksjoner man kan se på for lang avstand, for da mister du detaljene. Det har vært viktig å opprettholde en *passee avstand* slik at du hele tiden har oversikten over alt som foregår på scenen. Du vet hele tiden mer enn hva karakterene på scenen får med seg, fordi du kan se hva som skjer overalt.

– *Jeg tenker at de eksklusive publikumsmøtene også betyr en ekstra nærhet til verket fordi du blir så synlig som publikummer – at utøverne kanskje blir mer påvirket enn vanlig av enkeltpublikummers blikk og reaksjoner? Er dette noe dere jobber bevisst med?*

CM: Dette er et godt poeng, fordi vi vanligvis rigger våre forestillinger helt annerledes. Skuespillerne på scenen opplever aldri å «være i samme rom» som publikum. Det skaper en

avstand mellom dem og oss som gir skuespillerne en frihet til bare å konsentrere seg om det som foregår mellom dem på scenen. Samtidig kommer publikum som sagt nært på skuespillerne gjennom lydbildet, da. Dette gjelder i *Gå* også. Skuespillerne på det innspilte lydsporet har så klart ingen mulighet til å reagere på publikums innspill, og skuespillerne langs ruta har også helt klare mål, nesten uavhengig av hva som skjer rundt dem. Men samtidig har de opplevd at folk i gata har tatt kontakt; på måter vi ikke kunne planlegge – og det har vært veldig bra – og styrket publikums opplevelse av «virkelighet».

TG: Vi har også erfart tilfeller der folk langs løypa har forstått at det foregår en forestilling, med publikumsgrupper som passerer dem, så de har fått lyst til å opptre selv. Det er for eksempel et kjærestepar i ett av husene vi passerer som stiller seg fast opp i vinduet og lager små scener. Virkeligheten blir med andre ord satt i spill på flere måter, og verket lever sitt eget liv.

Der mennesket er skjørest
– *Hvordan vil Covid-19 påvirke scenekunsten framover, tror dere? Vil vi se en ny tradisjon for organisering av publikum, nye temaer som blir løftet, flere digitale framstøt, eller andre tillempinger?*

CM: Jeg tror det er veldig avhengig av hvor langvarig dette blir. Dersom vi får en vaksine veldig snart vil vi kanskje ikke se så store forandringer i scenekunsten, sånn generelt. Jeg ser ikke for meg en stor omveltning slik det ser ut nå. Den dagen man åpner for fulle publikumsamfier igjen, kommer nok dette fortsatt til å være de største arenaene for scenekunsten.

TG: Nei, scenekunstfeltet er ikke totalt forandret per i dag, teatrene produserer jo som aldri før, de – men jeg ser at det kanskje åpnes opp for nye former, at noen prøver ut nye formale grep. *Tematisk* tror jeg ikke vi har sett hva korona gjør med kunsten ennå. Jeg tenker at det er mange virkninger av pandemien vi ennå ikke har sett, vi vet ikke fullt ut følgene for folks liv. Tragedier vil komme til syne, som det vil være underlig



Billedtekst
Gå, av Goksøyr & Martens, Det Norske Teatret 2020. Foto: Signe Fuglestad Luksengard/Ultimafestivalen

«Folk langs løypa har fått lyst til å opptre selv.»

om ikke også vil komme til uttrykk i kunsten. Fordi det er jo det vi holder på med, gjennom kunsten forsøker vi å forstå hva det er vi står i, forstå livet her og nå.

CM: I pentalogien *Livet* undersøker vi jo overganger i menneskelivet: Det er i disse overgangene vi mennesker er som skjørest, hvor det er lettest at vi faller, hvor det er viktigst at noen hjelper oss opp. I slike overgangsfaser forstår vi gjerne ikke hvem vi er, og da er det også vanskelig å forstå hva vi skal gjøre. Hvis du i en slik vaklende situasjon samtidig opplever at *hele verden* rundt deg vakler, slik den kan gjøre for eksempel under en pandemi – da kan man snakke om ubalanse. Og for igjen å knytte an til *Gå*: Hvis du får vite at moren din er funnet sterkt forslått, er det dramatisk i seg selv. Men om hele samfunnet er lukket ned betyr det noe annet. Har du

en usikker jobbsituasjon, ligger du våken om natta. Men om du ser at hele samfunnet lukkes ned, så gjør du det iallfall.

TG: Den usikkerheten som oppstår nå kan nok virke lamrende. Jeg tror dessverre vi kan miste mange kunstnerskap. Samtidig er kunsten alltid i utvikling, og hvis du har vært inne på noe i denne perioden som er interessant, og du fortsatt har mulighet til å jobbe, vil det sette spor i arbeidet inn i framtida.

Skildre det man står i
– *Mange mener at kjernen i teatret er det sosiale møtet, mellom skuespillere, mellom skuespillere og publikum, og mellom publikummere – som kan skape en form for «affektivt lim» mellom folk. Hvilke tanker har dere om teatret som sosial møteplass?*

TG: Fellesskapet scene-kunstmøtene kan by på kan handle om fysisk å befinne seg

på samme sted, at man både kan oppleve og reflektere over noe sammen. Men jeg vet ikke egentlig om alle scenekunstmøter gjør at jeg føler meg så veldig nær, det skjer kanskje bare en veldig sjelden gang. For eksempel hvis en forestilling omhandler noe jeg kan relatere til og er opptatt av.

CM: Det var en publikummer til *Gå* som sa hun syntes det var så fantastisk å få gå med denne historien på øret, og kjenne på en «ensomhet sammen med andre». Jeg synes det var en god beskrivelse av publikumsposisjonen – og jeg håper den opplevdes slik av flere. Det å oppleve at man går sammen, selv om man ikke går hånd i hånd, liksom, tror jeg er en kvalitet i seg selv. Jeg tror sterkt på at hvis man tar utgangspunkt i sitt eget liv og noe man vet noe om, vil man også treffe andre i deres liv, og i det de står i – for så forskjellige er vi mennesker ikke. Det er også en viktig måte å være sammen på.



I HØST HAR DEN ENKELTE PUBLIKUMMER FÅTT VÆRE HOVEDPERSON I GRØNLAND KIRKE.

Kirkedanseren av koreograf Marie Bergby Handeland er et verk der én og én publikummer booker seg tid i et kirkerom for å danse uten tilskuere. Organist Olav Rune Ekeland Bastrup spiller det musikkprogrammet publikummen har valgt på forhånd. Målet er å gi hver enkelt publikummer mulighet til å være hovedperson, i sine *15 minutes of private fame*.

Høsten 2020 har *Kirkedanseren* foregått hver lørdag i Grønland Kirke, fram til de nye koronarestriksjonene stengte ned all scenekunst i Oslo.

Billedtekster
s. 61 Marie Bergby Handeland. Foto: Tale Hendnes
s. 62 Kantor Olav Rune Ekeland Bastrup. Foto: Marie Bergby Handeland
s. 63 Kantor Olav Rune Ekeland Bastrup. Foto: Marie Bergby Handeland

DANSER I BESTEMT FORM, ENTALL

Marie Bergby Handeland: Jeg ønsker at danserne – altså publikummerne – skal føle seg mest mulig fri til å eie de tildelte 15 minuttene i *Kirkedanseren* selv. På forhånd blir de forsikret om at ingen kommer til å iakhta dem og at de har lov til å ta for seg hele rommet. Organisten spiller med ryggen til og rommet er «demokratisk opplyst» – det vil si at ingen deler av kirkerommet er mer fremhevet enn andre. En hver krik og krok kan altså være et aktuelt sted for kroppen.

– *Hvordan blir denne åpenheten og friheten tatt imot av publikum?*

MBH: Jeg er ikke i kontakt med alle de som har deltatt, og har heller ikke noen liste med navn. Slik sett er jeg uvitende om hva folk har opplevd. Men jeg har fått mange sms'er fra både kjente og ukjente kirkedansere som ønsker å dele sin opplevelse. For noen virket opplevelsen så sterkt at de knakk helt sammen i gråt. Andre gråt stille liggende på gulvet. Noen skriver at de ble rammet av en uventet sjanse, mens andre opplevde det mer

nøkternt, typ «det var en fin opplevelse, et fint avbrekk hva hverdagen». Det er i grunn en interessant opplevelse å kun tenke på verket hjemme i stua mi hver lørdag mens det foregår – være helt på utsiden av det.

– *Du har altså «sluppet verket ditt helt løs». Kan man se det som en forlengelse av dine tidligere arbeider? Hvilken effekt tenker du denne friheten gir?*

MBH: Ja, det er beslektet med tidligere verk der jeg har vært opptatt av hvilke kropper som deltar, og verk der jeg har forsøkt å tilnærme meg en bredere del av allmennheten. Kanskje er det et ytterpunkt av å aktivere allmennheten når folk inkluderes i en slik grad at de selv skaper verket. Jeg ser på *Kirkedanseren* som en ramme, der den som vil skaper innholdet. Slik er *opplevelsen* viktigere enn hva verket betyr. Det mest interessante for meg i *Kirkedanseren* er hvordan opplevelsen plasserer seg tydeligere i publikummerens kropp, enn i deres blikk. Kroppene er påkoblet, aktive, og fylt av et an-

svar – det er deres føtter, armer, lunger, ambivalens, følelser og valg som skaper innholdet. I lys av dansekunsten – som kanskje er den kunstformen der det jobbes mest eksplisitt med kroppens be-vegelser som estetisk opplevelse – synes jeg det er en interessant tanke å se for seg at kunstformen derfor også «virker ekstra godt» når publikummeren selv beveger den. I et arbeid som *Kirkedansen* tillater jeg meg å dvele litt stort og svulstig ved kunsten som mindre isolert i kunstens sfære, og mer direkte koblet på livet. Det vekker interessante kultur-politiske samtaler om makt, an-svar, offentlige rom, kunstens virkning, nærhet, og tolkningsi-dealer. Dette interesserer jeg meg generelt for i mine arbeid.

Lett eller melankolsk

Før publikummerne starter sin «kirkedans» i Grønland kirke lar en publikumsvert dem velge mel-lom tre ulike stemningsforløp for orgelmusikken de skal danse til. Det første er kalt «Komplekst, kontrastfylt og dramatisk», og be-står av et sammenhengende styk-ke på 15 minutter: *Passacaglia og fuga i c-moll* av Johan Sebastian Bach. Det neste har fått tittelen «Lett, drivende, harmonisk, me-lodisk» og består av fire enkelt-stående låter: *Chess* av Benny Andersson/Björn Ulvæus, *Euphoria* av Loreen, *Largo fra Fløyte-konsert i c-moll* av Antonio Vival-di og *Viva la Vida* av Coldplay. Det siste forløpet kalles «Melankolsk, rolig og flytende» og inneholder verkene *Lux aeterna* av Egil Hov-land, *Adagio d-moll* av Antonio Vivaldi og *Fäbodpsalm från Da-larne* av Oskar Lindberg.

– Etter hvilke kriterier satte dere sammen disse musikkprogram-mene?

MBH: Jeg tenkte det var interessant å sette opp tre ulike forløp for å gi publikummerne mulighet til å påvirke sin egen opplevelse også i valg av musikk.

Olav Rune Ekeland Bastrup: Det er ingen tvil om hva jeg selv synes er finest, det er Bachs *Passacaglia og fuga*. Men det er også ekstremt krevende å spille. Dersom den blir bestilt mange ganger på en dag sliter jeg meg helt ut. Program nummer 2 med poplåtene er det jeg føler jeg lyk-kes dårligst med. Det er ikke lett å overføre popmusikkens musi-

kalske virkemidler til orgelet. Så jeg vil helst at de ikke skal velge det programmet. Mens det tred-je, mer meditative programmet er lettest å spille fordi det er så rolig. Jeg har også vært opptatt av hvem som velger hvilke pro-gram. Det var ikke så unaturlig at to fjortis-jenter valgte pop-varianten. Men det handler også om signalene rommet gir. Kirke-rommets sakralitet legger kan-skje klare føringer – og slik er det faktisk flest som velger Bach.

MBH: Selv om jeg er enig i at nummer 1 og 3 funker best, sy-nes jeg det er interessant med for eksempel *Euphoria* i neddempet orgelversjon – du selv må liksom fylle låta med storslagenheten den opprinnelig er prega av.

Ikke inntonet

– Olav Rune Ekeland Bastrup, du er alene i kirkerommet sammen med kirkedanserne – hvordan har du opplevd dette litt spesielle utøver-publikum-oppsettet?

OREB: Om jeg spiller høyt får jeg med meg lite av hva som skjer, men om jeg spiller svakere kan jeg liksom fornemme sus av bevegelse eller i sideblikket opp-fatte danserne som skygger som fyker forbi. Det meste skjer på et fornemmelsesplan, men jeg har fått med meg at noen er veldig aktive og bruker hele rommet, mens andre bare går stille rundt.

– Toner du deg inn på de som dan-ser i din utøvelse?

OREB: Nei, jeg holder meg strengt til de tre faste musikkfor-løpene. Og selve utøvelsen med spill av mange slike forløp på en dag er så fysisk krevende at jeg blir helt utkjørt. Jeg har rett og slett ikke kapasitet til å ta inn danserne.

MBH: Danseren og orga-nisten trenger ikke ta hensyn til hverandre. Men det er interes-sant å høre at de er ganske våre på hverandre likevel – men uten noen forpliktelser eller krav om denne varheten.

Naken som en nyfødt

– Er det noen spesielle opplevelser fra Kirkedansen du har bitt deg merke i i løpet av høsten?

OREB: Jeg opplevde ett til-felle der en eldre mann kledde seg helt naken da han dansa. Etter musikkprogrammet var ferdig brukte han lenger tid enn de an-dre på å komme seg ut siden han



måtte kle på seg, så jeg rakk å se at han trakk på seg buksene.

MBH: Jeg visste ikke at du hadde fått med deg dette! Jeg har blitt fortalt om episoden direkte fra mannen selv. Han er en 77 år gammel tidligere matematikk-lærer og kirketjener, og er ikke en type som har kommet for å utfordre rammene eller kødde med verket. Jeg møtte ham til-feldig, vi snakket litt om at han hadde *kirkedansa*, og det var bare i en bisetning han kom inn på at han hadde fått lyst til å ta av seg klærne. Som han selv sa, had-de han «kun vært ikledd høre-apparatet.»

– Da var han iallfall påkoblet mu-sikken...

MBH: He-he, ja. Han sa han hadde hatt en nydelig opplevelse. Han snakka om det å være født na-ken, at han som en gammel mann kan få lov til å nærme seg den type nakenhet og barnlighet igjen, i

kraft av å nærme seg døden – og livet som en syklus. Jeg synes han hadde noen fine tanker om at det ikke er noe motsetningsforhold mellom å være en gammel mann og det å ta seg lekne friheter, som å kle seg naken i et kirkerom og rulle rundt på gulvet – som en al-vorlig og nærmest eksistensiell lek for ham. Å få vite om denne hen-delsen er snacks for fantasien – jeg synes det er vakkert å se for seg.

OREB: Han dansa til Bach-programmet, som gjerne kalles *Livsfrisen*. Det er ikke det stykket egentlig heter, men det er min og manges tolkning at det handler om livets gang fra fødsel til død – så kanskje musikken inspirerte ham?

Kirke og kropp

– Hvor kom inspirasjonen til ver-ket fra?

MBH: Det finnes mange ty-per kirkedans – som *sakral dans/hellig dans, sirkeldans og ut-trykksdans*. Dans kan brukes til



prosesjoner, til salmer, og til de faste leddene i gudstjenesten. Men som fellestrekk virker det som all kirkedans bygger opp un-der liturgien, ofte har ganske fas-te og strenge bevegelsesmønstre/gester, og er enkle koreografier man gjør sammen. Slik jeg har forstått det er det altså primært et kollektivt fenomen. Derfor tenkte jeg det var interessant å legge til rette for kirkedansen i bestemt form entall, og se hva som skjer når man overfører den-ne kollektive tradisjonen til noe man utfører fritt og alene.

– Hva gir selve kirkerommet til opplevelsen av å danse alene?

MBH: Jeg tror at man uav-hengig av tro/ikke tro, kulturell bakgrunn, eller hvilken erfaring man har med kirken fra før, vil kjenne på ulike typer fordi rom-met er så ladet. Jeg er interessert i at man dealer med ulike kropps-ligheter og tanker.

– Hva sier dette verket om dagens situasjon hvor mange føler seg iso-lerte og alene, går det i dialog med den?

MBH: Verket er jo på et vis en forlengelse av den isolasjonen og ensomheten mange allerede kjenner på i koronatilværelsen. Og kanskje også en forsterkning, i dét at man befinner seg i et of-fentlig rom der det kollektive vanligvis er det sterkeste. Men jeg håper likevel det kan ha mot-satt effekt, og fungere som en slags trøst.

Adjø sosialitet?

– Både teatret og kirkerommet er tradisjonelt et sted for fellesskap. Men er det bare de fysiske møtene som kan by på denne fellesskaps-følelsen?

OREB: Regissør og tidligere teatersjef Kjetil Bang-Hansen sa en gang at kirken hadde løst «te-atrets problem», som han mente var samhandlinga med publikum.

«Jeg tillater meg å dvele litt stort og svulstig ved kunsten som mer direkte koblet på livet.»

Han mente det var løst gjennom liturgien, fordi tradisjonell li-turgi er basert på samhandling. Man reiser seg, man svarer, man synger med – publikum er hele ti-den involvert. Han mente at det tradisjonelle teatret ikke hadde klart å knekke denne koden med publikums involvering.

– Men har ikke dette blitt forster-ket i scenekunsten nå – gjennom ritualene for smittevernsporing, styrt gange i rommet for ikke å komme i nærheten av andre pu-blikummere, at man blir høytide-lig geleidet til plassen sin. Har det sprunget en form for rituell høyti-delighet ut av dette som kan ligne på den liturgiske involveringa?

MBH: Ja, merkelig nok kjenner jeg en større fellesskaps-følelse i teaterhusene nå enn jeg har følt tidligere. Jeg synes det er veldig deilig å slippe minglinga i foajeen, jeg får ofte ikke noen god fellesskapsfølelse av den.

Det kan jo så klart ha å gjøre med meg som person, men jeg misten-ker at dette er en ganske vanlig opplevelse. Smittevernritualene gir liksom en følelse av omsorg for hverandre, at man tar vare på hverandre, og en slags høy-tidelighet ved at «nå skal vi se noe sammen». Selv om jeg ikke kan relatere innholdet i guds-tjenester opp mot noen personlig tro, har jeg alltid likt de enkle ele-mentene av kroppslig deltagelse – å reise seg, synge og gjenta ting sammen, og gå ut rad for rad.

OREB: Liturgien i guds-tjenester er gjerne den samme fra søndag til søndag, det er kjent for publikum. Men der er det jo ikke noe rom for spontane ytringer.

– Ja, slik sett befinner vel Kirke-dansen seg helt i andre enden, hvor alt er tillatt.

OREB: Ja, den ligner kan-skje mer på karismatiske pinse-møter, he-he.



I GANGAR FRA SVART- DALEN UTFORSKET TORMOD CARLSEN OG INGELEIV BERSTAD HVA TELEFONSAMTALER KAN BY PÅ AV FELLESSKAPSFØLELSE OG INTIMITET.

Billedtekster
s. 64:1 Tormod Carlsen. Foto: Grethe Børsand
s. 64:2 Ingeleiv Berstad. Foto: Erlend Ringseth
s. 65:1+2 Gangar fra Svartdalen. Foto: Ifrah Osman

RELASJONS- NOSTALGI

Strategier for hakking
Teksten i kvadet sammenstiller fortid og nåtid, bibelske metaforer, arbeiderkamp, klimakamp, filosofi, mystisisme, joggere langs elva og bregner i grøfta. Alt holdt i en veldig uformell stil – med overraskende rim, nødrim, gjentakelser, repetitiv melodi.

– *Jeg fikk tydelige assosiasjoner til hvordan små barn synger og dikter verden mens de leker. Har dere tenkt at teksten også slekter på barns affektive tilstedeværelse i naturen og verden?*

Tormod Carlsen: Oh, yes! Hehe. Jeg tenker det skaper nærvær, fordi det minner om barndom, det åpner for hvordan scenekunsten kan speile naturen – det setter i gang ganske mange ting. Om det hadde vært litterært strøket mistet man kanskje denne dimensjonen?

Ingeleiv Berstad: Pluss at det kan skjerpe både utøveren og publikummen. Dersom sangen og gangen *gynger for bra*, våkner man til om noe hakker. Vi jobbet altså med ulike strategier for hakking.

– *Det skal virke avvæpnende på publikum?*

TC: Humor skaper jo et slags fellesskap. Det humoristiske lavterskelpreget var også en måte å bekrefte at det er ikke du som er en dum publikummer, det kan like gjerne være oss, skaperne, som er «på tur». En måte å si «la oss forsøke å ha det gøy og space ut sammen».

Fellesskap gjennom kroppen
Tanken er at Svartdalen forteller om seg selv. Kvadet begynner med «Her og nå vi sammen går» og avsluttes med «Husker du hvordan vi sammen gikk».

– *Både det opprinnelige prosjektet og slik det ble i Svartdalen har en ganske eksplisitt fellesskapstematikk. Hvordan opplever dere begrepet «fellesskap» i dag?*

TC: Tja, ordet har jo fått noen nye valører under pandemien.

IB: Vi har ikke ønsket å undersøke fellesskap som er sentrert rundt meningskonsensus, men heller om vi kan samle oss om noe så tradisjonsrikt



og menneskelig som musikk og dans. Inspirasjonen kom fra den færøyske lenkedansen «stordans». Hovedfokuset var at koreografien skulle skje i publikums egen kropp. Det repetitive, suggererende og tvangsmessige i folkedanser gjør at folk *tvinges inn i det*. Dette føler vi at vi har klart å ivareta i *Gangar*.

– *Er det en politisk dimensjon i dette arbeidet?*

TC: Det er interessant at meningsfellesskap helt opp til vår tid hadde en forbindelse med kroppslige tradisjoner. Arbeiderbevegelsens sangkultur eller hippies «intellektualisering» av seksuell frigjøring er jo eksempler på at like måter å tenke på henger sammen med, og bekreftes av, kroppskulturer. I en visuell og verbal tid opplever jeg vel et savn etter å forene kroppslighet og tenkning. Å lage opplevelser som synliggjør kroppslig deltakelse tror jeg er politisk viktig i dag.

Teknisk omsorg
Fem utøvere roterte på å syng

i øret til én og én publikummer av gangen. Sammen med utøverne jobbet Berstad og Carlsen mye med å utvikle strategier for den live samhandlinga, så ferden skulle flyte lett gjennom Svartdalen.

IB: Vi åpnet for at utøverne kunne ta individuelle valg som å hoppe i rekkefølgen på versene i kvadet ut fra hvor publikummen befant seg. I denne kontinuerlige forhandlingen lå en stor del av utøverarbeidet. Innlyttingen handla om å være tilstede i den faktiske, personlige kontakten.

TC: Vi opparbeidet strategier for dette, som blant annet gikk på å zoome inn på pusten til folk, prøve å forstå hvordan de hadde det utfra mengden av tilbakemeldinger de ga, å insistere på et tempo de skulle følge – og innimellom spørre hvor langt på ruta de hadde kommet

– *Hvordan opplevde dere som utøvere samspillet med publikummen? Fornemmet dere noen ganger at dere kom spesielt nære de enkeltpersonene dere sang for?*



TC: Både ja og nei. Vi vet at publikum ofte opplevde seg nære oss, mens vi oppfattet jobben som ganske teknisk. Men også preget av omsorg. Vi ble som sykepleiere – hadde omsorg for kroppen til publikummen: om de var kalde, hvor fort de gikk, om de var nervøse. Men hva de følte utover dette hadde vi nesten ikke overskudd til å ta inn.

IB: Noen publikummere formidlet verbalt hvordan de hadde det. Da satte vi gjerne i gang en forhandling om hvordan de skulle *koble seg tilbake på kroppen* – for å komme videre.

TC: Noen ble veldig nervøse, noen hadde sterke behov for å fortelle hvordan de hadde det, andre for å ta seg en pause og gå ned til elva. Vi dealet med hva som helst, egentlig. Det var noen som leste kodene raskt og ville utfordre oss. Det var én som endte opp på Rema 1000, mens en annen bare la seg ned i mosen mens vi sang og sang og hun aldri nådde fram til endestasjonen der vi satt. Da måtte vi bare finne en annen måte å avslutte på.

Peformativitet og sted
– *Dere sier at det er «Svartdalen som synger om seg selv». Hvilke tanker har dere om «menneskelige fellesskap med steder og natur»?*

TC: Vi har jobbet mye med dette, med folks forhold til omgivelsene sine. Forbindelsen mellom performativitet og sted, hvordan man danner et sted. Først når man begynner å forholde seg til et sted ved navn og kjenner historien begynner det å eksistere for deg – og det trigger hvordan du oppfører deg i møte med plassen.

IB: Opprinnelig tenkte vi at vi kunne ha en telefonsentral i sentrum i lokalene våre på Bananaz på Grøndand i Oslo. Men så oppdaga vi hvor viktig det var å være i selve Svartdalen samtidig som publikum. Vær, stemning, etc., var svært viktig å oppleve på egen kropp for å kunne tune oss inn på publikums.

– *Ligner dette på publikumsmøter dere har koreografert før?*

TC: Én-til-én-relasjonen jeg har jobbet med i flere av mine



Billedtekst
Gangar fra Svartdalen. Foto: Ifrah Osman

«I en visuell og verbal tid opplever jeg vel et savn etter å forene kroppslighet og tenkning.»

tidligere verk. I scenekunsten er det jo mange konvensjoner for løgn, men i én-til-én-møtene kan du ikke lyve på samme måte som på scenen. For eksempel er kostymebruk i så nære møter noe annet enn i en teatersal. Man må rett og slett ha et annet forhold til ærlighet og løgn i slike tett på-møter.

IB: I tillegg skaper selve telefonformatet en helt særegen publikumsrelasjon, i det at vi ikke vet hva personen i den andre enden faktisk gjør, at vi ikke ser publikummeren mens vi snakker med ham eller henne. Selv om vi jo vet hvordan løypa i Svartdalen ser ut, har vi mindre kontroll over publikums opplevelse enn i vandringer vi har laget før. Vi kan gjette hva de har innen synsfeltet, men vi vet det ikke – så vi forsøker å koble på assosiasjoner hvor de kanskje kan treffe. Slik

legger vi mye av ansvaret for opplevelsen over på publikum.

Realitycheck

– *Hvordan tror dere koronapandemien og smittevernglene forandrer scenekunsten?*

TC: Det ligger jo en form for underkastelse i en vanlig teatersituasjon. Jeg tror kanskje vi er blitt mer bevisste på dette i koronatida. Kanskje vi får et publikum som er mer klar over maktstrukturene man underlegger seg når man går inn i scenerommene. Jeg tenker vi vil se en ny form for demokratisering av scenekunsten. Mange prosjekter problematiserer maktsituasjonen mellom scenen og salen og viser et ønske om å være mer demokratisk. Eksempelvis ser jeg Tore Vang Lids utforskninger av parallelle scenehandlinger og de oppløste publikumssituasjonene man har sett i

flere danseforestillinger den siste tiden som eksempler på dette. Jeg tror også at flere av de nye prosjektene hvor man opplever verket alene i sin egen stue eller når man vandrer ute, åpner for flere typer publikumsoppførsel. I og med at man ikke alltid sitter i en sal, kan man pause, snakke med barna sine underveis, rette blikket dit man vil, osv.

– *Hva tenker dere om scenekunsten framover? Er det her, som noen hevder, vi bør dyrke det fellesskapet mange savner nå?*

IB: Scenekunsten har godt av å være med på å forhandle nærhet og fellesskap. Men det er jo vanskelig å nå så mange publikummere nå...

TC: Både i de live, eksklusive teatermøtene og de digitale formatene ligger det muligheter

til en annen form for performativt nærvær. Vi snakka mye om det da vi bestemte oss for vårt telefonsamtale-format, hvilken type performativt nærvær som ligger i selve mediet. Kanskje mange som bruker skjerm eller film i scenekunsten ikke er bevisst det performative nærværet som ligger i mediet i seg selv, at man ikke gjenkjenner det fordi man er så vant til skjermformatet?

IB: Si oppdaga jo at dette telefon-formatet var kleint og slitsomt og skjørt og nært – det var så gøy at formatet bød på alt det! Så vi ønsker å ta det videre. Til neste år har vi tenkt å lage «Kvadraturen» og synge folk gjennom Oslo sentrum!

LARDI URSINA

Thomas Irmer:
Intervju med skuespilleren
Ursina Lardi, Berlin
s. 68–72

Jenny Nörbeck:
Everywoman,
Schaubühne/
Festspillene i Salzburg
s. 73





(BERLIN): Samtale med Ursina Lardi om hennes arbeid med Milo Rau og en kvinnelig skuespillers innfallsvinkel til å spille Lenin.

«KONSTRUERTE REALITETER»



Oversatt fra tysk av:
Therese Bjørneboe

Billedtekster
s. 67 Ursina Lardi i *Everywoman*. Regi: Milo Rau. Schaubühne 2020. Foto: Armin Smailovic
s. 68 Ursina Lardi. Foto: Urban Ruths

Sveitsiske Ursina Lardi hører til toppsjiktet blant dagens tyskspråklige skuespillere. I tre av produksjonene til Milo Rau har hun spilt hovedroller, men også vært medforfatter. Deres seneste felles arbeid er *Everywoman*, som er en samproduksjon mellom Salzburg Festspiele og Schaubühne i Berlin. I tilknytning til Salzburg-festspillenes 100-årsjubileum, ble de invitert til å lage en adaptasjon eller en bearbeidelse av Hugo von Hofmannsthals mysteriespill *Jedermann*. Men istedenfor en moderne bearbeidelse ville de lage et fullstendig nytt stykke, basert på motiver fra *Jedermann*, og i en dokumentarisk form som Milo

Raus har utforsket på stadig forskjellige måter helt siden hans *Die letzten Tage der Ceaucescus* i 2009 (se anmeldelse av *Everywoman* på de følgende sidene. Red. anm.)

Ursina Lardis fremstilling av komplekse rollefigurer, tvinger publikum til å følge årvåkent med, og gjør henne predestinert til å arbeide med Milo Rau. Lardi har også medvirket i filmer som *Det hvite båndet* av Michael Haneke, og ble i 2017 tildelt Hans-Reinhart-Ring, den høyeste teaterutmærkelsen i Sveits, for sitt samlede arbeid.

«Total tillit»

Du har utviklet og skrevet stykket *Everywoman*, som ble vist samtidig med den tradisjonelle oppsetningen av *Jedermann* under Festspillene i Salzburg i sommer, sammen med Milo Rau. Var hensikten å distansere seg mest mulig fra originalen?

– Samarbeidet med Milo Rau er alltid en lang og tidkrevende prosess. Vi fikk henvendelsen om å lage noe til festivalens hundreårsjubileum i fjor sommer. Fra da av har vi hatt det i hodet, men vi har gått mange runder. *Jedermann* ga oss for lite handlingsrom til å lage en bearbeidelse. Vi var klare på at vi ikke ville gjøre som den østerrikske forfatteren Ferdinand Schmalz, i stykket *Jedermann (stirbt)* hvor historien om den rike mannen er tilpasset samtiden. Vi ville heller konsentrere oss om ett motiv, og i begynnelsen beskjeftiget vi oss med karakterene: Hva er det man, stilt overfor døden, har oppnådd, og hva er det man etterlater seg? Vi ville trekke en tett forbindelse til oss selv, altså; hva etterlater man seg som kunstner? Hva etterlater man seg som en kunstner som agerer globalt, slik som i Milos tilfelle? Av den grunn dro vi til og med til Brasil for å møte andre kunstnere som arbeider globalt. Så kom korona-epidemien, og vi måtte avbryte og reise tilbake. Det ble fort klart for oss at vi ikke hadde nok materiale, og at vår research ikke hadde gått tilstrekkelig mye i dybden. Vi hadde havnet i en blindgate. Vi forkastet teksten og startet forfra, og kom fram til at vi ville begrense og konsentrere oss om hovedmotivet i *Jedermann*: et menneske dør.

Hvordan fordelte dere, helt konkret, arbeidet i utviklingen av stykket dere imellom?

– Når man jobber med Milo, er det i etterkant alltid vanskelig å svare på hva som kom fra hvem. I forkant av dette, har vi skrevet tre andre stykker. I det ene sto originalverket i sentrum, i det andre den gode venninnen til *Jedermann*, og så hadde vi en versjon der døden sto i sentrum, men på en helt annen måte enn i den endelige versjonen *Everywoman*. Hver gang var det en smertefull prosess å bestemme seg for om vi skulle forfølge ideene videre, eller om det var så dårlig at vi burde forkaste det. Diskusjonene var av episk format. Milo skriver riktignok det meste, men sjeldent som en forfatter som sitter alene på lønnkammeret. Tekstene oppstår gjennom utallige meningsutvekslinger og diskusjoner, som fører til at stoffet går i stadig flere og nye retninger. Så redigerer og kutter vi, og kommer tilbake med nye forslag, og nok en 16-timers arbeidsdag. Det er et anstrengende samarbeid – basert på total tillit.

Flerspråklighet

Og på grunnlag av tidligere arbeid – for fem år siden hadde dere deres første felles premiere, med Mitleid. Die Gesichte des Maschinengewehrs. Deretter fulgte LENIN, som er et enda mer komplekst stykke?

– Til Mitleid trengte vi ett års forberedelsestid, før premiere i 2015. Da var Milo invitert til Schaubühne for å lage en produksjon, og slik ble vi kjent. Å arbeide med Milo er så intenst, at jeg i disse periodene egentlig ikke gjør noe annet, bortsett kanskje fra å spille i et par stykker. I disse månedene av gjensidig samarbeid, eksisterer bare dette ene, og ingenting annet. Det er også et uendelig stort materiale vi forholder oss til.

Leser du sosiologisk og filosofisk litteratur, slik som Milo Rau, som man pleier å støte på med en bokstabel under armen?

– Jeg har ikke studert sosiologi, slik som ham, men jeg leser også denne typen tekster til inspirasjon. Slik oppstår det et ikke-hierarkisk forhold i den forstand at det alltid foregår en jevnbyrdig meningsutveksling om det aktuelle innholdet. Det er en utveks-



Billedtekst
Ursina Lardi i *Everywoman*. Regi: Milo Rau. Schaubühne 2020. Foto: Armin Smailovic

ling mellom to mennesker med svært ulik bakgrunn og interesser. Slik forbinder to verdener seg på en måte som overskrider dem begge. Når det går bra.

Er det noe dere har til felles, og som knytter dere sammen, som sveitsere?

– Det er vanskelig å si. Det er mulig at vi sveitsere er mer nøkterne, mindre retoriske enn tyskerne. Effektive, men uten å gjøre et stort nummer av det. Milo og jeg slår naturligvis over til sveitsertysk når vi arbeider sammen, som et felles språk.

Hvilken del av Sveits kommer du fra?

– På farssiden kommer jeg fra den italienske delen av Sveits, og på morssiden fra den rumenske. Jeg vokste opp med begge disse minoritetsspråkene, og lærte først tysk som tiåring. Det var starten på min flerspråklighet, og etterhvert har det kommet andre språk til. Så jeg er sterkt preget av å komme fra denne delen av Sveits. Milo derimot kommer fra St. Gallen, den østlige delen av det

tyskspråklige Sveits, som er noe helt annet. Han har også skrevet om det: «Joda, det finnes en egen humor og en slags avstand til den tyske innbittheten. Vi er friere – og samtidig mer disiplinert.»

Føler du seg noen ganger som en gjest i tysk teater?

– Mitt første møte med Tyskland var Øst-Tyskland, da jeg kom til Schöneweide i Berlin for å begynne på skuespillerskolen Ernst Busch in 1992. Jeg har aldri følt meg fremmed eller ute-stengt her. Men det er jo mulig at det er mye jeg ikke har fått med meg. Flerspråkligheten har sikkert vært til hjelp for å kunne slå meg til ro og tilpasse meg nye omgivelser. Kanskje jeg ikke har noe egentlig morsmål mer.

Ikke dokumentarisk!

Mitleid er en nærmest grenseløs blanding av biografisk og politisk provoserende materiale (relativt tileuropeernes rolle i Afrika), hvor du spiller sammen med en fremmedspråklig skuespiller, Consolate Siperius.

– For meg var det et avgjør-

ende arbeid. Men å gjøre min egen historie til materiale, ville jeg ikke, og kampen mellom meg og Milo Rau varte i flere måneder, før vi endelig kom fram til en figur som er et konglomerat av ham og meg, men også av mange andre.

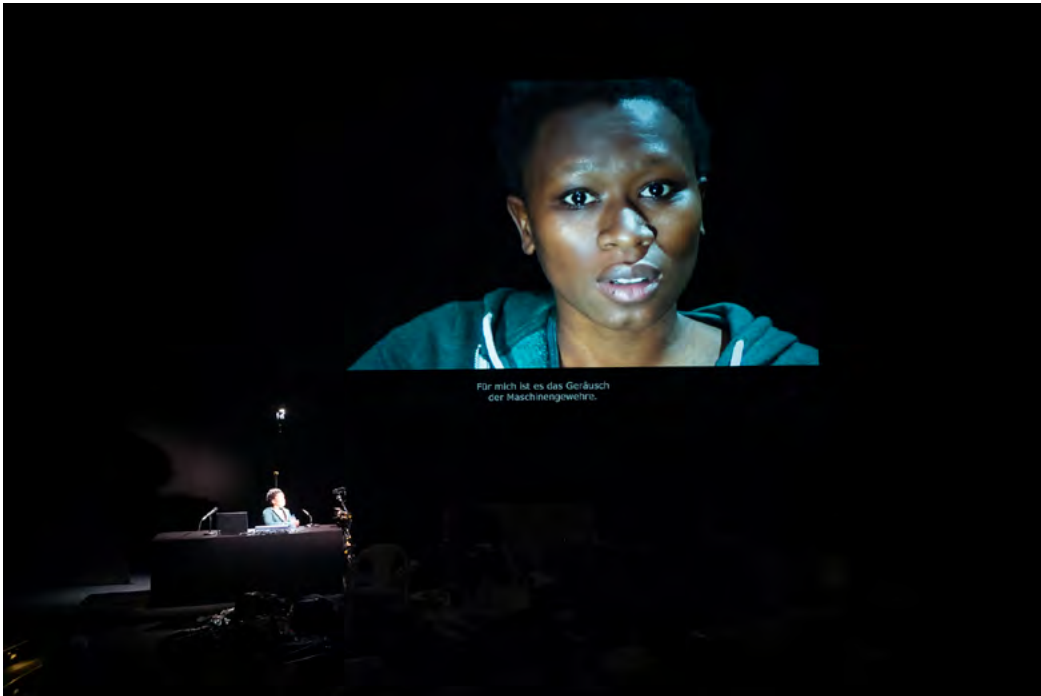
Og det var starten på deres forfatter-samarbeid?

– Ja, for meg handlet det om en form for ugjenkjennelighet. Jeg ville ikke at mitt liv skulle forklares på scenen, i motsetning til Consolate, som i stor grad forteller sin egen livshistorie. I prinsippet blir disse stilt overfor hverandre: Hennes rolige, nesten distanserte måte å snakke om seg selv på, og min, som er basert på intervjuer med et dusin forskjellige mennesker som agerer emosjonelt og tar seg stor plass på scenen. Jeg vil kalle det som oppstår for en «komponert virkelighet».

Dersom vi gjennom dette eksemplet kan utlede noe grunnleggende om Milo Rau, vil jeg gjerne spørre deg om noe jeg har diskutert med ham i årevis: er det en form for dokumentarteater?

«Det er et anstrengende samarbeid – basert på total tillit.»

Billedtekst
Ursina Lardi og Consolate Siperius i *Mitleid. Die Gesichte des Maschinengewehrs*. Regi: Milo Rau, Schaubühne 2015. Foto: Daniel Seiffert



– Det involverer både den ene og andre metoden. Intervjuer er for eksempel en grunnleggende byggestein i arbeidene hans, men i forhold til sluttresultatet er de det ikke. Formalt griper det langt utover det dokumentariske. Det er jo ikke slik at noen ganske enkelt bare forteller om seg selv på scenen. Man kan uansett ikke sette Milo Raus arbeid på ett enkelt begrep, fordi han hver gang forholder seg til materialet på forskjellige måter, og utvikler nye metoder hver gang.

La oss for eksempel stille rollefigurene jeg spiller i *Mitleid* og *Everywoman* opp mot hverandre. I det ene er jeg en selvpplukket person med en kjempemonolog, som later til å handle om hennes eget liv, og i det andre stykket er jeg framfor noe én som gir rommet til en annen person, og som i enkelte øyeblikk blir til den personen og praktisk talt oppløser seg til en «ingen». Som snakker med henne, snakker om henne, mens hun snakker, ettersom det er tre måter jeg forholder meg til denne dødssyke kvinnen, fru

Bedau, på. Det hun sier, er også i siste instans gestaltet og komponert sammen med mine partier. Av den grunn vil jeg ikke kalle det dokumentarisk teater.

Helga Bedau var selv med i en teateroppsetning på 70-tallet en gang, og i et teater som ikke ligger så langt unna Schaubühne. Nå er hun på scenen igjen, men det finnes også andre koblinger mellom motiver som virker overraskende og likevel er komponert?

– Slike muligheter, altså motiver, må man først oppdage, men Milo har veldig god teft. Det er nettopp det jeg mener med «komponert realitet».

Hva kommer til å skje når fru Bedau sykner hen og dør? Hva vil skje med forestillingen?

– Det kan jeg virkelig ikke si ennå. Det kommer til å bli tungt. Nå har jeg beveget meg noen første skritt sammen med henne. Først gjennom samtalene og opp-takene, senere klippingen og prø-vene på scenen hvor hun ikke var tilstede, og så premieren, hvor hun heldigvis kom, både i Salzburg og

Berlin. En eller annen gang, kommer hun ikke til å være der mer. Det kommer til å bli vanskelig å spille, men så vil forestillingen helt sikkert finne en annen form igjen; vi har vært bevisst om dette fra begynnelsen av. Jeg er bare ikke i stand til å vurdere dette ennå.

Da dere var ferdige med prøvene forrige sommer, hadde dere følelsen av å ha beveget dere langt nok bort fra Jedermann?

– Poenget var ikke å distansere seg fra *Jedermann*, men å sette oss i forbindelse med det og utvikle det motivet vi hadde bestemt oss for, så langt vi kunne. Det som var viktig for oss – og derfor er fru Bedau et lykketreff – er at hun virkelig er en «Enhver». Hos Hofmannsthal og Schmaltz handler det om ekstraordinære mennesker, handlekraftige og sjåvinistiske superkapitalister, mens Helga Beglau kan være hvilken nabo som helst. Jeg tror at vi på den måten treffer det sentrale i stoffet, også fordi vi ikke egentlig ville at det skulle være politisk, slik man forventer med forestillinger av Milo Rau.



Ikoniseringen av Lenin

Hvordan hadde det seg at du skulle spille hovedrollen i LENIN, i denne, fullstendig annerledes oppsetningen av Milo Rau?

– Pussig nok, dreide det seg om et hundreårsjubileum det også. Hundreårsjubileet for den russiske revolusjon i 1917. Det var mange grunner til at en kvinne skulle spille Lenin. Det viktigste var at man ikke skulle nærme seg ham som en biopic, men ha en avstand til skikkelsen helt fra begynnelsen av.

Selv om oppsetningen har en estetisk inngang via Stanislavskij og en naturalistisk filmkulisse, i form av live-opptak?

– På begynnelsen av forestillingen er jeg usminket og går kledd i vanlige klær. Men bit for

bit forvandler jeg meg til Lenin for åpen scene og ved hjelp av en utvendig maske. Ved første øyekast skulle man kanskje tro at forestillingen, eller filmen, som vi tar opp live, ville utvikle seg i en stadig mer naturalistisk retning, men i realiteten blir den historiske skikkelsen, gjennom stadig tydeligere maskering og utvendig forvandling, stadig mer kunstig og fremmed, inntil man mot slutten av forestillingen filmer i svart-hvitt. I tillegg til det faktum at jeg som kvinne spiller Lenin, i utgangspunktet fungerer som en forstyrrelsesfaktor. På denne måten fullfører vi ikoniseringen som Lenin opplevde, gjennom dette stykket og iscenesettelsen. Masken er en voldshandling mot meg som skuespillerinne. Jeg blir berøvet for det jeg er.

Hvordan har du forberedt deg og kommet fram til Lenin-figuren?

– Jeg har ikke lest noen biografier, bare hans egne tekster, framfor alt brev og taler, for å forstå tenkingen hans og finne fram til hans tonefall. Da det ble klart at stykket kom til å dreie seg om hans siste tid før døden, rykket tapet og oppløsningen opp i sentrum for skikkelsen. I ukene og månedene før sin død ble Lenin som følge av flere slaganfall til et menneske som alt glipper for, som er fullstendig slått ut. Dette er noe som griper langt ut over hans individuelle historie; det er allment og menneskelig. Å spille denne erosjonen, interessert meg.

Venstre-radikale grupperinger demonstrerte mot oppsetningen,

Billedtekst

Ursina Lardi i *LENIN*, regi: Milo Rau. Schaubühne 2017. Foto: Thomas Aurin

1

Everywomen – en kontemplativ teaterforestilling kring liv & død.

(Berlin): Mysteriespelet *Jedermann* av Hugo von Hofmannsthal har tradisjonsenligt spelats 750 ganger på Salzburger Festspiele sedan 1920. Vid festivalens 100-års jubileum i år gavs ytterligere en foreställning på temat döden. I *Everywoman* gestaltas ett lägmält samtal mellan Helga Bedau med obotlig cancer och skådespelerskan Ursina Lardi som vill veta vad det är att dö. Foreställningen är nykter, redogörande, atmosfärisk och suggestiv men inte helt utan risk för illustration.

Av Jenny Nörbeck

Everywoman

Av Milo Rau & Ursina Lardi
Regi: Milo Rau & Ursina Lardi
Scenografi & kostym: Anton Lukas
Video: Moritz von Dungern
Ljud: Jens Baudisch
Medverkande: Helga Bedau, Ursina Lardi & statister
Premiär: Salzburger Festspiele 19:e augusti 2020 & Schaubühne vid Lehniner-Platz, Berlin 15:e oktober 2020

Ursina Lardi inleder kvällen med att berätta att hon ofta får beundrabrev men att ett brev sticker ut speciellt. Det är från Helga Bedau med önskan om att medverka i en teaterforeställning innan hon dör.

Ung på 60-talet uppträdde Helga som amatör-skådespelerska i en biroll på Freie Volksbühne i Berlin, ett stenkast från Schaubühne. Decennier senare, medverkar hon nu för andra gången i sitt liv i en teaterproduktion. Denna gång har hon huvudrollen.

Perspektiv

Ett svagt ljud hörs av kyrkklockor långt borta. Ett svart spegelblankt golv. En lika svart spegelblank flygel. En gigantisk sten vid scenfonden. Scengolvet är täckt med vatten. I det står en kassettbandspelare från anno dazumal och flytkartonger fyllda med pärmar och porträttfoton. De få scenelementen är bilder av kultur och natur med associationer till borgerlig bildning, flödande förgänglighet och beständighet. Scenrummet är dunkelt och andas allvar.

I fonden en projektion. Människor i olika åldrar dukar ett långbord till fest med blomgirlanger i vackra färger, fint porslin och dryck. Projektionen är som en färgmåttad målning med kolsvart bakgrund. Sällskapet sätter sig och väntar på huvudgästen. Associationen till sista måltiden med Jesus är ofrånkomlig (liksom till *Jedermann*). Foreställningens huvudperson skrider långsamt in i bilden och slår sig ner i mitten. Helga Bedau är liten, späd och med både ett milt och bestämt ansikte. De små ögonen vittnar om nyfikenhet och en stor trötthet. Hon blickar ner ovanifrån, som från en höjd, mot scengolvet där skådespelerskan Ursina Lardi, iklädd joggingbyxor, gymriskor och linne, står i vattnet. Helga Bedau bär grön klänning. Färgen kan tolkas symboliskt. Så även positionerna. Helga kommer aldrig ner på scenen (jorden/helvetet?). Och när Ursina talar till Helga måste hon rikta huvudet högt och blicka uppåt mot filmfonden där Helga sitter (himlen?). Både bokstavligen och bildligt spelar de inte på samma planhalva. Den ena har livet framför sig den andra har två år kvar ifall hon har tur.

Livets och dödens gång

I von Hofmannsthals *Jedermann* finns frälsningen som möjlighet att försonas med döden men hur försonas man med döden om det inte finns någon frälsning eller gudstro?

Skådespelerskan Ursina Lardi vill veta. Hur umgås man med döden? Hur står man ut med vetenskapen att man ska dö? För är det inte en vansinnig orimlighet att man först ska leva och sen dö, utbrister hon. Ursina driver foreställningen och ställer frågor i lätta tonfall. Helga svarar med den så typiska Berlin-lakonin som avdramatiserar. Det är egentligen bara två gånger som texten bränner till. Det är när Helga frant frågar vad Ursina tjänar per foreställning. Ursina svarar motvilligt, undvikande och förklarande. Andra gången är när Helga säger att hon inte gärna pratar om sig själv och förvånat konstaterar att hon trodde hon skulle spela *Jedermann*.

Men Helga Bedau är generös med att berätta om sitt liv. Ett förflutet liv som lärare med man och son. Sen kom skilsmässan. Sen längtan efter sonen, som flyttade efter sin pappa till Grekland. Hon beklagar sig inte men vi anar att hon har burit på en sorg över att inte ha levt nära sitt enda barn. Jag anar att kontakten kanske t.o.m. är bruten till sonen. Helga vill vara nära honom. Därför vill hon begravas i Grekland. Men det är dyrt. Det kostar 6.600 euro. Pengar som Helga krasst konstaterar att hon inte har. Man hoppas att gaget från *Everywoman* infriar hennes absolut sista önskan.



Helga Bedau og Ursina Lardi i *Everywoman*, regi: Milo Rau og Ursina Lardi. Schaubühne / Salzburg Festspiele 2020. Foto: Armin Smailovic

Tidsförskjutningar

Det är svårt att slita blicken från Helgas ansikte – ofta en blow-up – och att inte imponeras av hennes saklighet. Ursina Lardi imponerar också starkt med hur hon lyckas hålla en dialog levande med en förinspelad motspelare. Eller är Helga en live-projektion? Naturligtvis inte men något gör mig osäker, något gäcker och det är bra. Och just denna osäkerhet skapar spänning då varseblivningar förskjuts. När Ursina vill visa Helga programbladet från foreställningen *Romeo och Julia*, som Helga spelade i på Freie Volksbühne, så lämnar Ursina scenen och träder plötsligt in i filmprojektionen och sätter sig bredvid Helga. Det är elegant gjort och en mycket ömsint scen uppstår mellan dem. Helga ler för första gången och verkar uppriktigt förvånad över att Ursina har hittat det gamla programbladet med hennes namn i. Andra ljusa glimtar från Helgas liv och påminnelse om en annan tid – 68-rörelsen och de fria Västberlin – är när «Cortez the killer» av Neil Young – kommer från kassettbandspelaren i vattnet och senare fyller hela rummet.

Tillförsikt

När Helga har försvunnit, samtidigt som sista tonen hos Bach, återstår bara kompakt tystnad på scen. Är det nu vi ska applådera? Just detta mellanrum av osäkerhet, när man inte vet om en foreställning är slut eller inte är något Ursina Lardi älskar på teatern, låter hon oss veta leende för att sen gå fram till kassettbandspelaren, trycka på play och låta Helga uppstå igen med sammanfattningen: livet var vackert. Det är gott att Helga får sista ordet i foreställningen.

Everywoman är en kontemplation på 80 minuter som avdramatiserar döden på ett befriande sätt tack vare regiteamets lyhörddhet och Helgas stoiska förhållningssätt. Med filmprojektionen rör vi oss på flera tidsnivåer samtidigt. Ett nu. Ett då. En iscensatt väg till hädangången. Och ett farväl. Det etsar sig fast som ett blivande minne av en människa som ska gå efter de som har gått före.



KRAKOW STILLHETEN ER BRUTT POLSK #metoo

Anna Burzyńska:
Gardzienice og guru-
tradisjonen i polsk teater.
Kommentar
s. 75–77



Anna R. Burzyńska
er kritiker, dramaturg,
kurator og oversetter.
Underviser ved Jaggel-
lonia universitetet i
Krakow, redaktør for
tidsskriftet *Didaskalia*
og fast kommentator
i *Norsk Shakespeare-
tidsskrift*.

Oversatt fra engelsk av:
Aasne Jordheim

Billedtekst
s. 74 *Metamorfoser*,
Gardzienice. Foto: Piotr
Znamierowski

(KRAKOW): #metoo-skandalen kan bli ødeleggende for det legendariske teaterkompaniet Gardzienice. Eller redde det, gjøre det til et annerledes, og bedre, teater. Debatten bør ikke slutte ved til #metoo; den bør dreie seg om den anakronistiske troen på teater-guruer, skriver Anna Burzyńska

STILLHETEN ER BRUTT

Bildet som er skapt av polsk teater verden over og forståelsen av hvor kulturelt viktig dette teatret er, er skriver seg i all hovedsak fra tre legendariske kompanier, nemlig Tadeusz Kantors Cricot 2, Jerzy Grotowskis laboratorieteater og Włodzimierz Staniewskis Gardzienice. Susan Sontag skrev i begeistring at «Gardzienices prestasjoner oppleves som en fantastisk gave», og Richard Schechner beskrev det som ett av de mest fremragende kompaniene i verden («[de] utgjør selve hjertet og essensen av polsk eksperimentelt og antropologisk teater.»).

Tidlig på 1970-tallet, da Włodzimierz Staniewski var student, var han aktiv ved Grotowskis laboratorieteater. I 1977 bestemte han seg for å danne sitt eget teater i den lille bygda Gardzienice, nær den polsk-ukrainske grensen der det knapt fantes noen sivilisasjon, men hvor det fortsatt var en levende folkekultur. I de første 20 årene var arbeidet til Staniewski og skuespillerne hans basert på «ekspedisjoner»: De pleide å vandre til fots rundt i området, snakket

med innbyggerne, samlet lokale fortellinger, sanger og ritualer, for så å presentere sanger og utdrag fra forestillingene for lokalbefolkningen som del av en «byttehandel». Senere ble ensemblet også interessert i å forsøke å gjenskape den originale musikken og opptredenene fra antikkens Hellas. «Her, i teatrets vugge, leter vi etter bærekraftige verdier – vi leter etter regelmessigheter, målestokker, vi ser etter ideer og mønstre», sa Mariusz Gołaj, ledende skuespiller og medgrunnlegger av Gardzienice, «Vi utforsker temaer, allegorier, arbeider; i sporene fra fortiden, i steiner og i de gjenværende bitene av papyrus, fra tradisjoner – ukjente og kjente, fra «høye» og «lave» kulturer, vi bygger en labyrint – forestillingens vesen.»

Pilegrimsreiser

Gardzienice kombinerte antropologisk utforskning med et ekstremt intensivt arbeid (i Grotowskis ånd, selv om Staniewski senere på det sterkeste benektet en slik innflytelse) med å utvikle skuespillernes fysiske og



«Gardzienice var stedet man dro på pilgrimsferd for å oppleve kunstens opprinnelige skjønnhet.»

vokale evner. Resultatet var perfektionerte forestillinger som ble presentert på festivaler verden over og som overvældet publikum med all den kraften som utsprang fra ekstatiske danser og korsang. De viktigste av disse inkluderer *Avvakum* (1983), som var inspirert av ortodoks musikk og arrangerte karakterene som ikoner; *Carmina Burana* (1990), som hentet fram poesien fra middelalderspill, og de som hentet inspirasjon fra antikken: *Metamorfoser* (1997), *Elektra* (2004) og *Iphigenia i A...* (2007).

Teatret startet også en dramaskole, som tiltrakk seg unge kunstnere fra hele verden (deriblant en størrelse som Katie Mitchell) som ville utvikle sin spiritualitet og fordype og forbedre sine ferdigheter, langt unna storbyliv og modernitet. Staniewski ble en slags ny profet innen det polske teatret, dets mester og guru. Det var derfor ikke rart at han ble invitert til å holde forelesninger, å arrangere workshops og gi dramaklasser på de aller viktigste universitetene og teaterskolene, eller at den polske kulturministeren bestemte seg for å forære ham Det gamle nasjonalteatret i Krakow (noe som det til slutt ikke ble noe av). Selv om noen av de tidligere samarbeidspartnerne etter hvert røyk uklare med lederen og formet sine egne kompanier for å fortsette den antropologiske og teatrale utforskningen (Song of the He-Goat Theatre, Korea), så undergravde det på ingen måte myten om at Gardzienice var stedet man dro

på pilgrimsferd til for å oppleve kunstens opprinnelige og rene skjønnhet.

Sadovska bryter stillheten

Bomben slo ned i 2020. Mariana Sadovska, som var den ledende kvinnelige skuespilleren og musikkansvarlig ved Gardzienice fra 1991 til 2001 (i dag en respektert teatermusikk-komponist og vokalist som bor i København), utga (først på ukrainsk, så på engelsk og polsk) et essay med tittelen «Coming Out». Essayet åpner med en forsikring om at hun i mange år ikke hadde noe ønske om å gå inn på tidligere traumatiske erfaringer som sant nok hadde formet henne som kunstner, men som mentalt hadde brutt henne ned og hadde ledet til en dyp krise det tok flere år med terapi å komme seg ut av. Men #metoo-samtalene som pågikk i hennes fødeland Ukraina (noe forsinker sammenlignet med Vesten), fikk henne til å snakke.

Sadovska skriver: «Jeg begynte ved Gardzienice-teatret da jeg var 19. Lederen ble min lærer og mester. Jeg trodde på hvert eneste ord han sa, mens han lekte kunstferdig med sitater fra Jung og Platon og forklarte, under prøvene, hvorfor han kunne tillate seg å drive en annen ung, kvinnelig skuespiller inn i et epileptisk anfall. Mitt tilfelle var et lærebokseksempel på en psyko-fysisk underkastelse: et portrett av mesterregissøren hang på veggen på rommet mitt, og andektig skrev jeg ned hvert eneste poeng han kom med un-

Billedtekster

s. 76 *Elektra*, Gardzienice.

Foto: Ryszard Kornecki

s. 77:1 Skuespiller og musiker Mariana Sadovska. Foto: Raimond Spekking

s. 77:2 Regissør og leder av Gradzienice, Włodzimierz Staniewski. Foto: Osrodek Brama Grodzka

der prøvene. Jeg tok det som en bibelsk sannhet at jeg var hans muse og inspirasjon når jeg gjenfortalte mine drømmer om fantasifulle forestillinger, og de bærende ideene ble brukt av ham under videre prøver.»

Sadovska beskriver de trinnvise nivåene som ledet til at hun utviklet et avhengighetsforhold til en «mester» som skiftevis kritiserte kroppen, stemmen og skuespillertalentet hennes, og som truet henne med at dersom hun forlot teatret, ville hun være ferdig, for så i neste omgang å forsikre henne om at hun var teatrets største stjerne og at alle disse ydmykelsene kun var til for at hun skulle kunne oppnå det kunstnerisk ypperste. Sadovska og andre kvinnelige skuespillere skulle «tjene kunsten», mens de rent faktisk tjente Staniewski, ved at de lagde mat til ham, strøk skjortene hans, handlet, pakket koffertene, var sjåfør og masserte ham. I tillegg måtte de tåle raseriutbruddene hans; «en gang i løpet av et sinneutbrudd mishandlet sjefsregissøren meg fysisk, og så låste han meg inn på rommet sitt noen dager, slik at ingen skulle se blåmerkene mine og skjønn hva som hadde skjedd».

Sadovska ble avhengig av beroligende medisin, misbrukte slankemiddel og plaget seg selv med hard styrketrening. Følelsen av avmakt og den manglende evnen til å bryte ut av avhengighetens onde sirkel gjorde at hun prøvde å ta livet av seg. Først da maktet hun å forlate Gardzienice.

Et større mønster

Historien til Sadovska ble gjort offentlig kjent i oktober 2020, i en artikkel i Gazeta Wyborcza (den viktigste liberale polske avisa), av journalisten Witold Mrozek; sammen med utsagn fra en god del andre tidligere kvinnelige skuespillere ved Gardzienice. Etter det er mange flere vitneutsagn kommet til og offentliggjort. Alle følger det samme mønsteret. Aller først: en ungdommelig forelskelse i karismaen, talentet og kunnskapen til «mesteren», og ofte også i hans seksuelle tiltrekningskraft. Deretter, å bli tvunget til å tåle ydmykelser (ved at det ble satt spørs-



målstegn ved ferdigheter og talenter, gjennom kommentarer rettet mot skuespillernes kropp, som vekt eller tiltrekningskraft) og krenkelser (ved at private steder på kroppen ble berørt uten noen begrunnelse) under prøver. Skuespillerne ble også tvunget til å stille opp for ham (de måtte være tilgjengelige hvert øyeblikk Staniewski ønsket det, de ble ofte ringt opp om natta eller tidlig om morgenen). I tillegg til at han approprierte kunstneriske prestasjoner og «utslettet» fra gruppens historie de svikene som bestemte seg for å dra derfra. I tillegg til økonomisk vold (ensemblet sultet og led nød; skuespillerne ble tvunget til å ta opp lån fra et felles fond). Til sist: Han overtalte kvinnelige skuespillere til å ha sex (og reagerte svært aggressivt dersom de nektet); og så, trusler, slag og kvelertak. Og alt dette sammen med – akk, så ironisk! – en lang liste med forbud som skuespillerne og studentene måtte underkaste seg betingelsesløst («ingen sex, ikke narkotika, ikke alkohol, ingen mobiltelefoner, ingen kjæreste, ingen snakk om Gardzienice til andre mennesker», dette ifølge opplistingen til Tomasz Ducin, en tidligere student ved Gardzienice-akademiet).

Mannlige forsvarere

Det er påtakelig at når det gjelder mennene, er listen over Staniewskis krenkelser mye kortere; faktisk koker det ned til fornærmelser, skjellsord og et krav om absolutt lydighet i den kreative prosessen. Kanskje er dette grunnen til at ingen menn, bortsett fra Tomasz Rodowicz (den ledende mannlige skuespilleren ved Gardzienice de første tiårene av dets eksistens) og den tidligere nevnte studenten, deltok i beskyldningene, og at noen (som Mariusz Gołaj, stjerne i gruppa) tok parti til forsvaret for ham. Interessant nok refererer de som forsvarer ham, overhodet ikke til kvinnes anklager; de nekter ikke for at det var ting som skjedde i teatret som må anses lovstridige. Isteden bruker de alle de argumentene som ofte benyttes i #metoo-sammenheng, som at talentløse og late kvinner, frustrerte på grunn av manglende suksess, bestemmer seg for å få



publisistet i mediene og derfor noen få tiår senere plutselig bestemmer seg for å stå frem. Utakknemlige angriper de den ene som de skylder absolutt alt... Så de overtok forsvarsstrategien om at «målet helliger middelet», og beviste derved at en enestående kunstner, en «mester», kan tillate seg bortimot hva som helst så lenge det fører til kunstnerisk perfektjon (og det høye nivået på Gardzienices kunstneriske ferdigheter og det nyskapende ved deres skuespill er udiskutabelt).

Som følge av essayet i Gazeta Wyborcza åpnet påtalemyndigheten opp for etterforskning av Gardzienice. Włodzimierz Staniewski forholdt seg først taus en lang stund, før han kom med en uttalelse der han hevdet at vitneutsagnene til hans tidligere kolleger var ærekrenkende, og han sa følgende: «I mellommenneskelige forhold er irritasjoner, konflikter eller vanskelige problemer generelt en del av hva som er normalt heller enn noe patologisk, og som sådane blir de vanligvis ikke blottlagt i offentligheten.» Når jeg skriver dette (midten av november), pågår fortsatt etterforskningen, og nye vitneutsagn kommer stadig til.

Til tross for alvorlighetsgraden i dette, er tilfellet Gardzienice dessverre symptomatisk heller enn noe enkeltstående. I Øst-Europa er det fortsatt en sterk tro på autoriteten (kunstnerisk og moralsk) til regissører, teater-profeter; og skuespillernes ydmykhet og villighet til å utholde fysisk og mental lidelse i kunstens navn, er lovprist. Det er ingen tilfældighet at det er polsk teater som har kunnet vise frem det plagede ansiktet og den smertefullt anspente, seige kroppen til Ryszard Cieślak, Jerzy Grotowskis favorittskuespiller, der han selvofrende lik en martyr brenner seg selv på scenen på et bål lagd av Antonin Artauds manifest.

Privat betalte Cieślak en svært høy pris for sin perfektjonisme; de kvinnelige skuespillerne ved Gardzienice betalte en tilsvarende høy pris. Diskusjonen omkring denne saken med Staniewski burde ikke bare dreie seg om #metoo, men også om den anakronistiske og farlige troen på teater-«guruer».



S N A O

Venke Sortland:
Intervju med Alexander Roberts
s. 80–85

Jonas Øren:
Det klassiske komplekset.
Kommentar
s. 86–90

Berit Einemo Frøysland:
Tanz im August
Special Edition, 2020
s. 92–95

Andrea Csaszi Rygh:
CODA-festivalen 2020
Sandvika/Oslo
s. 96–99

Jonas Øren:
Oktoberdans 2020
Berge
s. 100–104

Venke Sortland:
Øy
Carte Blanche, Dansens Hus
s. 105–106

Per Roar:
Human,
Dansens Hus
s. 107–108



«Skillet mellom byen og teateret må være porøst», understreker påtroppende kunstneriske leder for Rosendal teater i Trondheim. Som tidligere festivalleder i Reykjavik gleder Alexander Roberts seg til å utforske teatret som en teknologi for å samle folk.



Billedtekster
s. 78–79 LIGNA, Tanz im August/ HAU 2020. Foto: Dajana Lothert
s. 80 Just in Time - Ballroom av Deufert & Plischke, Reykjavik Dance Festival 2019. Foto: Owen Fiene
s. 81 Kurator og festivalsjef Alexander Roberts. Foto: Owen Fiene



KURATERING SOM RELASJONSBYGGING

Ueg møter Alexander Roberts over Zoom, en solfylt høstdag tidlig i november. Som de fleste samtaler gjør i disse tider, starter også denne med en kort oppdatering på våre respektive lands koronarestriksjoner. Britiske Roberts har de siste årene bodd og jobbet i Reykjavik, og jeg nikker gjenkjennende når jeg hører ham fortelle at de frem til nå ikke har hatt så høyt smittetrykk denne høsten, og at det omtrent bare har vært de unge som har testet positivt. Men da smitten nådde sykehjemmene våknet regjeringen, som ifølge Roberts har innført tiltak bare ett skritt unna total «lock-down». Blant annet er scenekunst blitt forbudt.

– Vi jobbet med en festival som egentlig skulle starte neste uke – den er en av mange arrangementer som nå er avlyst.

Samtalen dreier over mot konsekvensene restriksjonene har for de forestillingene som faktisk blir gjennomført. Roberts kommenterer noe jeg også har tenkt mye

på i det siste, at forholdsreglene som publikum må ta når de besøker teatrene, gjør terskelen enda høyere for mange – for de som ikke allerede er godt kjent med scenekunstens konvensjoner blir det nesten for mye å be om. Dette, omsorgen for relasjonen mellom publikum og kunstinstitusjonen, skal vise seg å bli en gjennomgående tråd i samtalen med Roberts. Men tross bekymringer, ser han ikke bare negativt på koronavirusets konsekvenser.

– I et kort vindu nå i sommer, da spredningen roet seg og vi kunne leve nærmest uten restriksjoner, så jeg en tørst etter scenekunst som jeg ikke tror jeg har sett før. Jeg opplevde en helt spesiell energi – en nyoppdaget takknemlighet for grunnleggende ting som muligheten til å samles og være omgitt av hverandre. Dette viser at det kanskje, kanskje, er et glimt av håp i den ikke så altfor fjerne fremtiden, hvor restriksjonene vi nå gjennomlever vil gi oss ny energi, entusiasme og takknemlighet.



Billedtekst
Happening ved svømmebassenget - Teenagers in Reykjavik, Reykjavik Dance Festival 2019. Foto: Owen Fiene

Kunstnerisk leder over natta

La oss glemme pandemien for et lite øyeblikk. Kan du gi oss en kort introduksjon av deg selv?

– Jeg ble født i en by som heter Coventry, som ligger omtrent midt i landet. Men siden jeg flyttet mye i barndommen, mest innad i Storbritannia, men også i en periode til Midtøsten, føler jeg ikke at jeg er fra noe sted. Min interesse for kunst startet med musikk – punk-og støyband – og det var gjennom dette jeg etter hvert ble interessert i scenekunst. Dette førte meg til å ta en bachelor i skapende scenekunst i London, og en master i «International Performance Research» i Amsterdam. MA-programmet bestod både av skapende kunstnerisk arbeid og teori, i tillegg til kuratorisk arbeid. Det å være i en akademisk kontekst der jeg fikk jobbe med og tenke rundt forholdet mellom kunst og teori, har vært veldig verdifullt for meg.

Roberts forteller at han, i løpet av studietiden, jobbet med mange ulike prosjekter på Island. I relasjonen han bygget til miljøet i Reykjavik inntok han raskt en kuratorrolle:

– Jeg var interessert i å kuratere forestillinger i ikke-konvensjonelle rom for scenekunst. I 2012 flyttet jeg og islandske Ásgerður Gunnarsdóttir, som både er min partner og som jeg har jobbet mye sammen med, hit til Reykjavik. Vi hadde inntil da bodd i Amsterdam, og skulle egentlig flytte til London, men bestemte oss for å stoppe i Reykjavik på veien dit. Under dette oppholdet kom vi i snakk med en koreograf, Erna Ómarsdóttir, som spurte oss om vi kunne bli på Island i ett år for å assistere med å kuratere og produsere festivalen hun ledet i samarbeid med partneren sin Valdimar Jóhannsson – Reykjavik Dance Festival. Etter ett års samarbeid trakk Ómarsdóttir seg ut av festivalen, og jeg ble kunstnerisk leder over natta. Siden det har jeg ledet festivalen, men også

startet mange kunstneriske samarbeid her på Island. Jeg har også vært pådriver og leder for et nytt masterprogram; en MA i «performing arts».

Hvordan endre en festivals narrativ?

Hva har vært ditt fokus som kunstnerisk leder for Reykjavik Dance Festival?

– Da vi tok over hadde vi et stort problem, for vi opplevde at én festival ikke kunne tilfredsstille alle de behovene scenekunstfeltet hadde på det tidspunktet. Alt var liksom fokusert inn mot dette 5-dagers vinduet av aktivitet, noe som medførte at feltet hadde veldig lite aktivitet resten av året – det ble et pop-up felt med kort blomstring. Vekten ble liggende på hvorvidt kunstnere var klare for det internasjonale kunstmarkedet. Vi tenkte at feltet trengte en relasjon til byen, fremfor internasjonale programmerere. Med det mener jeg at vi trengte plattformen for dialog, utveksling og refleksjon, der

kunstnerne kunne skape relasjoner mellom hverandre, men også til Island og byen de bor i. Motivasjonen vår var altså å gjøre Island til et hjem for dans, scenekunst og koreografi, og samtidig gjøre festivalen relevant for folkene i Reykjavik.

Men, mens Roberts og Gunnarsdóttir jobbet med ideer om hvordan de kunne endre eller fullstendig omstrukturere festivalformatet for å møte de overnevnte problemene, var Reykjavik i gang med å komme seg etter den økonomiske krisen, og i den forbindelse hadde byen kommet opp med en idé om at den var «the city of festivals»:

– For også å kunne ivareta byens interesser, bestemte vi oss for å fortsette å være en festival, men likevel stille spørsmål ved hva en festival kan være. Vi beholdt den internasjonale femdagersplattformen der lokale kunstnere kunne få vist frem arbeidet sitt for et internasjonalt publikum, men valgte i tillegg

Billedtekst
Tattoverings-salong på soverommet - Teenagers in Reykjavik, Reykjavik Dance Festival 2019. Foto: Owen Fiene



å ha to til tre andre satellitt-utgaver av festivalen hvert år der vi fokuserte på andre ting som residenser, samtalerier, utgivelser – formater som kunne respondere raskt, og puste med de behovene og interessene som oppstod i feltet.

Vi gjorde også en annen signifikant endring. Vi ønsket at Reykjavik Dance Festival skulle referere til flere enn et utvalgt knippe kunstnere. Og uten å gå på kompromiss med kunsten, ønsket vi å gjøre festivalen til noe mer enn et sted der scenekunstnere går for å se hverandres arbeid. Vi ønsket å gjøre festivalen mer porøs, gjøre den til en kontekst som involverer alle i byen, og til et sted for andre aktiviteter enn bare det å sitte og se – aktiviteter som integrerer både kunstnere og ikke-kunstnere. Nå har vi altså jobbet i seks til sju år under mottoet «into the city, onto the stage». I løpet av disse årene har vi endret festivalens narrativ, både gjennom å insistere på at dans er en sentral del av det å leve og av

kulturen vår, og ved å etablere noen relativt konkrete formater der vi redistribuerer maktforhold, så folk med ulike bakgrunn kan ha en essensiell og virksom stemme i festivalstrukturen.

Hvordan tenker du at du kan overføre disse ideene, konseptene og erfaringene til Trondheim og Rosendal? Hvilke narrativ ønsker du å endre her?

– Min arbeidshypotese er at Trondheim og Reykjavik er ganske like, for som byer er de nokså like i størrelse. Begge byene gir meg følelsen av at hvis jeg strekker ut armene så kan jeg røre ved ytterkantene – jeg blir inspirert av steder der man faktisk kan komme i kontakt med et stort antall av de som bor og lever der. På bakgrunn av dette tror jeg at jeg vil ta med meg både konsepter og formater som jeg har utviklet her i Reykjavik, og implementere dem ganske direkte på Rosendal.

Roberts understreker at det er nytt og spennende for ham, som kurator, å ha et hus, et tilholdssted:

–Jeg vil utforske hvordan jeg, sammen med kunstnere, kan bruke dette huset som en teknologi for å samle folk – og jeg vil vie en spesifikk oppmerksomhet til hvordan ulike personer gis stemme, makt og innflytelse i og over denne bygningen.

Amplifiserte soveromsaktiviteter
Noen av prosjektene du jobbet med på Island var rettet mot ungdommer. Kan du si litt om dette arbeidet – er dette noe du vil ta med deg inn på Rosendal?

– Mottoet vårt, «into the city – onto the stage», fikk oss til å utforske hvordan vi kunne gjøre folk mer komfortable både med publikumsrollen og i kunstnersamtalene etter forestillingene. Kan vi få flere til å gjøre observasjoner og stille spørsmål? Kan vi få flere til å komme på festivalfestene, kan vi gi plass til flere på scenen og kan vi la flere spille inn

på de kuratoriske valgene som gjøres? Vi var altså ikke interessert i å arbeide med ungdommer per se, men unge folk er ofte en god målgruppe å starte med om man vil utvikle pilotprosjekter, for de er modige, sultne, nysgjerrige og de har som regel tid. Vår første idé var at vi ville lage en utgave av festivalen hvor vi ville at unge folk skulle få gjøre en komplett «take over» – at det skulle være så mange ungdommer på arrangementene at de voksne begynte å føle at de var kommet på feil sted. I neste runde inviterte vi ungdommer inn som samarbeidspartnere. Gjennom en «open call» søkte vi ungdommer som ville være medkuratorer. Nesten ingen av ungdommene som søkte visste hva en kurator var, men det understreket jo egentlig bare hele poenget med prosjektet – nemlig at vi skulle finne ut hva kuratering kunne bety sammen med ungdommene.

Ett av de store gjennombruddene vi hadde med denne gruppa, var et program de ku-

Kva er det som gjer den klassiske balletten så upopulær og utskjelt blant somme og samtidig høgt elska av andre? I denne delen av serien om klassisk ballett i samtida, ser eg på kva den høgst stiliserte danseforma uttrykker i 2020.

DET KLASSISKE KOMPLEKSET



Kjelder
<https://www.fvn.no/nyheter/lokalt/i/wXlvP/300000-bloggere-i-Norge>
<https://www.norgeshistorie.no/oljealder-og-overflod/1956-fra-lokka-til-organisert-idrett.html>
<https://www.kk.no/livet/jeg-sov-bare-to-timer-hver-natt/67861747>
<https://www.talentnorge.no/nyheter/nasjonalballetten-soeker-nye-kvinnelige-stemmer/>
<https://davidhallberg.com/>
<https://www.kcur.org/arts-life/2019-11-01/kansas-city-ballet-says-it-will-phase-out-racist-stereotypes-in-the-nutcracker>
https://www.dancemagazine.com/burning_question_is_nutcracker_racist-2306921922.html
<https://www.nytimes.com/2018/10/18/arts/dance/new-york-city-ballet-me-too.html>
<https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/02/ballet-stage-me-too-sexual-abuse-harassment>
<https://morgenbladet.no/kultur/2020/09/jeg-vil-ikke-bli-hyllet-fordi-jeg-er-svart-jeg-vil-bli-anerkjent-fordi-du-liket-det>

Det har lenge vore «in» å kritisere den klassiske balletten og å bruke han som ein slags dansant syndebukk; ein konge på haugen som sit på store eigedommar, mykje pengar og admirasjon og beundring fordi gammal vane tilsynelatande er vond å vende. Danseforma konserverer på mange måtar gamle ideal og historiar. Men moglegjer ikkje nettopp dette for ei aktiv og strategisk reformidling, slik at vi kan forstå samtida i eit nytt lys ved å vere kritiske til fortidas menneskesyn og narrativ? Vil ikkje eit slik fokus gjere at det høgst kultiverte kroppstekniske språket då kan nyttast til å skape nye uttrykk og nye historiar i møte med ei ny framtid? Her vil eg rette blikket mot kva den klassiske balletten nyttast til å utforske i 2020, i verda og i Noreg, og kva som er Nasjonalballettens formidlingsoppdrag.

Kritikk og opprør
Klassisk ballet er, som dei fleste andre klassiske kunstformene,

særs kritisert. Allereie for nesten 100 år sidan var Isadora Duncan – definert som den moderne dansen si mor – tydeleg i sin kritikk. I teksten *The Dancer of The Future* frå 1928 kritiserte ho det strenge kroppssystemet for å vere alt anna enn sunt og frigjerande:

«All the movements of our modern ballet school are sterile because they are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them ... under the skirts, under the tricots are dancing deformed muscles ... underneath the muscles are deformed bones. A deformed skeleton is dancing before you. This deformation through incorrect dress and incorrect movement is the result of the training necessary to ballet. The ballet condemns itself by enforcing the deformation of the beautiful woman's body! No historical, no choreographic reasons can prevail against that».

Dansariske opprør mot den klassiske balletten har manifestert mykje spanande dans; kunst som har vore førande og definerande for dagens forståing av alt dans kan vere. Den vestlege dansen, som utvikla seg i USA og Europa frå og med byrjinga på 1900-talet, altså både moderne dans, uttrykksdans, postmoderne dans, improvisasjonstradisjonen, og dagens samtidige dans, handla i stor grad om anten å ta eit oppgjør med balletten, eller i alle fall å posisjonere seg i høve til han. Eg er sjølv trent og utdanna som klassisk ballettdansar, og måtte gjennom ein ny runde med høgare utdanning for å forstå kva dette ville si. For meg vart det eit personleg oppgjør eller eit opprør; eit oppgjør som kom som ein del av å forstå danseforma i eit perspektiv som strekk seg lenger enn det glansbiletet eg hadde forelska meg i. I nyare dansetori går kritikken forbi kropp og trening og handlar primært om representasjon. Danseforma er jo eit ekko av ei kontinental, eurosentrisk stordomstid, im-

Billedtekst
Whitney Jensen som Nikiya og Philip Currell i *La Bayadère*. Nasjonalballetten 2020. Foto: Erik Berg



perialisme og eit hierarkisk og elitistisk menneskesyn; eit ekko som bygger på rasistiske stereotypiar og eit anti-feministisk handlingsrom som mange meiner helst burde høyre heime i historieboekene. Og set ein det inn i eit norsk perspektiv, så bygger klassisk ballett på ei historie som ikkje har nokre åpenbare eller tydelege koplingar til Noreg si nasjonale historie, sett vekk i frå Noreg si kopling med kongehusa i Danmark og Sverige.

Tid er pengar
Den klassiske balletten står som eit symbol – på linje med andre klassiske kunstartar – for perfektjon, dedikasjon, og ikkje minst mykje tid. Kvar gong eg ser ein ballettdansar er det først og fremst all tida og alt arbeidet som ligg bak som kjem til skue for meg. Eg ser opp til den enorme mengda av tid, sveitte og slit som ligg bak kvar enkelt rørsle. Om eg skal vere ekstra personleg, og kanskje ein smule romantiserande, er det dette som blir så tydeleg for meg når eg sitt i salen og høyrer lyden

av orkesteret som spelar skalaar før teppet går opp. Denne augneblinken er som ei tidsbombe; ei samansmelting av tida som ligg bak kvar einskild kunstnar i den sceniske heildommen. Men kvi- for opplever eg dette så tydeleg i balletten?
Tid kan nok seiast å vere eit ganske så definerande fenomen og står i ei særstilling i det moderne mennesket si forståing av verda. Vi har lite eller mykje tid og veit godt at *time is money*. Og i ei tid som eg opplever ofte pregast av «tidsklemma» kan kanskje ballettdansaren oppfattet som ein ekstra fascinerande skapning som får drive med ei form for eksklusiv spesialisering. Det blir ei form for meistring på gamlemåten, der kunnskap blir overlevert frå meister til elev og der repetisjonen er nøkkelen til suksess. På asketisk vis krev den klassiske balletten størsteparten av barndom, ungdomstid og voksenalv i forminga etter kunstarens krav. Dansaren blir slik eit symbol på ei slags tidkrevjande og langsam kroppskultive-

ring, noko eg trur er verdifullt og som gir eit kunstnarisk utgangspunkt som skil seg frå mange andre kunstartar og kunstspråk, nettopp fordi den klassiske får lov til å vere så spesifikk.
Livsførsel formar kroppen. Dette gjeld også i stor grad for kunstnaren i det frie feltet, noko performance-teoretikar Bojana Kunst beskriv gjennom biletet på den multitaskande kunstnaren i boka *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism* (2015). Denne kunstnaren må også gjere alle aspekt av liv, arbeid og overleving om til ein del av kunstnarskapen. Ulikskapen på kompanidansaren og frilans-dansaren, er at søknadsskrivinga og ekstrasjobben til dansaren i det frie feltet ofte gjerast om til ein del av kunstnarpraksisen, lik den meir spesi- fikke kroppstreninga som kompanidansaren gjer dagleg. Dette faktumet førte med seg mykje frustrasjon i min overgang til samtidsdans og det frie feltet. Eg var trent i å ville arbeide i eit kompani, og det at eg ikkje fekk vere ein del av det som for meg

vart ein gjeng uhyre privilegerte dansarar, vart i starten oppleve som urettvist og kjipt. I tillegg til å vere trent i å skulle fungere som kompanidansar, forstod eg det frie feltet som å vere lik alle dei som ikkje hadde lukkast med å få kontrakt i eit kompani. Dette synet, som er absurd og som vart skrinlagt for lenge sidan, seier noko om eit verdissyn som er eit resultat av mitt eige fokus i mi utdanning, noko som resulterte i ein ganske så manglande og trong kunnskap om dans fordi eg valte å ikkje sjå ut og forbi min eigen *pointa* peikefinger.

Kulturell kapital
I store delar av verda kostar utdanninga av ballettdansaren enorme pengesummar, noko som også gjer det til ein aktivitet for dei som har råd eller blir finansiert av andre gjennom sponsing, stipend og *scholarships*. Her i Noreg er det ei grunnleggjende semje om at utdanning skal vere gratis og tilgjengeleg for alle. I mange andre land drivast altså kunstaren framover gjennom moderne



«Er ballettdansaren trent i å ha ei slags martyrforståing av eige virke?»

Billedtekst
Den amerikanske ballettstjerna David Hallberg. Foto: Kate Longley

mesenar, *charity events*, *fundraising* og sponsorar. Om namnet på firmaet ditt står i programhefta til American Ballet Theatre eller New York City Ballet, seier dette noko om velstand og ein viss posisjon i samfunnet.

I HBO-serien *Succession* forklarar mediemagnat-arvingen Kendall Roy familiens interesse for ballett slik: “My father’s first wife thought she was gonna, you know empty the ghettos and get everyone into ballet when they started this thing [eit *charity event*]. It is so patronizing. A couple of kids who got into New York City Ballet still send us cards at Christmas – because that’s nice or whatever”.

Den klassiske balletten har som ein slags bieffekt å uttrykke velstanden for dei som betalar for han – akkurat som ved hoffa til Katharina de’ Medici og Solkongen. Ballettscenane og operahusa – praktbygg – viser dette på

ein eksplisitt måte. Her i Noreg er ikkje sponsor-plansjane lagt i stein – eller marmor – slik det til dømes er på Lincoln Center i New York. Operaen i Oslo er på eit politisk plan eit «kunst til folket-tiltak», då ein her i Noreg meiner at det offentlege skal betale for dyre kunstinstitusjonar. Eg veljer likevel å kaste nokre spørsmål ut i lufta, då eg opplever at Operaen, som prøver å vere folkeleg, likevel ikkje klarer å framstå heilt slik: Gjer Operaen, samt all stordommen han inneheld, at det er vanskeleg å tilnærme seg han? Er Operaen meir eit bilete på vår nasjonale rikdom enn eit kulturtilbod som gir rom – og skjer dette ved å halde på eit bilete av *money flashing* frå eldre tid – altså gjennom dei statiske referansane til hoffball, adel og svunnen stordom? Er han med på å setje Noreg inn i ein slags europeisk rikdomskanon?

Martyrrolla 2.0

Treninga i det rigide kroppssystemet, som Duncan definerer som å vere alt anna enn organisk og sunn for menneskekroppen, er med på å definere kunstarten som ei av dei mest krevjande i verda. Samtidig opplever eg at det også mogleggjer ei voldsom romantisering av den lidande og oppofrande dansaren; ein sultekunstnar – etter Finn Skårderud sine ord – som legg vekk store delar av «normallivet» for kunsten og ikkje minst publikum. Ulike versjonar av eit bilete av ein teipa fot med kjøttsår og blåmerker sidestilt med ein tåspissko florerer på internett. Denne sjølvoppofringa er gjerne det populærkultur og media, og då særleg vekepressa, legg vekt på i portretteringa av ballettdansaryrket. Ein sketsj på BBC i 1993 viste den britiske humorduoen Dawn French og Jennifer Saunders som spelte to ballerinaer. I sketsjen viser dei

to føtene sine, der tærne er amputerte og ei tåspissblokk er satt på som eit alternativ. Eit intervju med Maiko Nishino, dansar ved Nasjonalballetten, hadde tittelen «Jeg sov bare to timer hver natt» på kk.no i 2014. Det er slik interessant å spørre om ballettdansaren er trent i å ha ei slags martyrforståing av eige virke. Filmen *Black Swan* tek for seg ein ganske så dramatisk – men likevel presis – versjon av denne særse komplekse offerrolla. Filmatiseringa minner mykje om den om Sergei Polunin, som lenge har spelt på ei strategisk sjølvoppofring med tilhørande martyr-kompleks. Ved å spele ball med media framstår ballettvirtuosoen som ein sjølvskadande martyr; ei rockestjerne som legitimerer det heile ved å kalle seg ein slave av dansen som berre blir frigjort av å danse. Eit anna eksempel, som samanlikna med Polunin framstår som ein engel,

Billedtekst
Sergei Polunin i *Sacre*. Foto: Alex Kerkis



er den verdskjende ballettstjerna og Australian Ballet Theatre sin nye kunstnariske leiar, David Hallberg. Etter å ha vore vekke frå balletten grunna ein alvorleg skade, skreiv han om kampen tilbake til scena i sjølvbiografien *A Body of Work: Dancing to the Edge and Back* frå 2017. Boka kom ut etter restitusjon og gjenoppretting av kroppen. Hallberg, som ein av mange, dokumenterer framleis treningsøktar og *coachingsessions* på Instagram. Slik viser han sitt elska publikum alt som må til for å få kroppen tilbake i form etter veker fri frå trening: [#balletbootcamp](https://www.instagram.com/balletbootcamp).

Mediestrategien: Offer + idrett
Også Den Norske Opera og Ballett (@operaen_) nyttar Instagram-stories for å vise glimt frå eit liv og ein jobbkvardag som er alt anna enn typisk, og som slik kanskje gjer ballettdansaren meir tilgjengeleg. I eit land

som har ein særskort ballettradisjon – Nasjonalballetten vart grunnlagt i 1958 – og ei relativt liten interesse for dans, er sosiale media det som tilsynelatande må til for å auke engasjementet i folket. Dette skaper eit enormt potensiale når det kjem til kva dans kan og skal få lov til å vere. Interesse for idrett er noko heilt anna. Noreg er det landet med flest blogggarar sett i forhold til innbyggartal (300.000 i 2019), og meir enn halvparten av den norske befolkninga er medlemmar i idrettsrørsla. Idrettsutøvararen er kanskje ho som stiller jamnast med ballettdansaren, både når det kjem til tidsbruk, blodslit og ofring av «normalliv». Men «ofrar» topp-ballettdansaren meir enn topp-idrettsutøvararen? I tillegg til å motta mykje meir speltid i media og å tjene mykje meir pengar (#ad), har toppidrettsutøvararen slik ein status som ikkje kan samanliknast med dansaren

som arbeider «like hardt». Den romantiserande martyrforståinga har slik kanskje vore nødvendig blant kunstnarar og dansarar, og får samtidig ein spesifikk gjenklang her i Noreg. Vår nasjonale fetisering av hardt arbeid gjennom forståinga av tidsofring, kroppsslit og sjølvrådige stridighet gjer at namna til idrettsutøvarane blir ein del av kvardagen gjennom at dei prydar mellom anna klede, brød, juice, såper og *gadgets*. Det skaper tidlause historiar; som den som handlar om Oddvar Brå som knakk staven, og det pregar daglegspråket gjennom uttrykk som *å hoppe etter Wirkola*. Denne forståinga sett også ballettdansen i ei særstilling; ikkje berre fordi dette høgst tydelege kroppsarbeidet manifesterast transparent og lettseleg på scena, men fordi det også konstant sidestillast med atlet-imaget og idrett. Slik opplever eg at den norske bal-

lettdansaren blir både definert og argumentert for gjennom konstante samanlikningar og samarbeid med idretts-Noreg. Gjer dette at kunsten nesten blir omgjort til idrett? Sjølv om det er nødvendig for ein ballettdansar å ha ein treningspraksis som liknar den til den profesjonelle sportsutøvararen, er det viktig å ikkje gjere dansen om til sport. Den klassiske balletten er likevel ekstra *sporty* grunna ballettkonkursar som fungerer som gulrøter gjennom trening og studiar. Dette er også typisk for andre klassiske kunstartar, som både opera og musikk, samt kunstformer- og dansesjangrar som driv ei aktiv talentdyrking. Dansaren står i ei særstilling fordi det er kroppen – som ein kan i denne samanhengen kan kalle instrumentet – som blir vurdert. Desse konkurransane er gjeldande for alle seriøse utdanningsinstitusjonar for klassisk ballett. Her i



Billedtekst
Skjermdump frå Operaen sin Instagram-konto

Europa er Prix de Lausanne ein av dei gjevaste. Dei ekstra talentfulle unge dansarane honorerast med pokalar og medaljongar, som slik fungerer som cv-mat og salspitch til kompania, heilt til dei får kransen plassert rundt hovudet når dei pensjonerast; lik veddeløpshestar eller nettopp idrettsstjerner. Slik oppfattar eg at både offerhistoria og sidestillinga til idrettsutøveren har vore ein strategisk del av identitetsbygginga til norsk ballett og Nasjonalballetten.

Sjølvsframstilling?

Nasjonalballetten har ein enorm formidlingsjobb. Dette for å legitimere sin posisjon, men også sin rett til å iscenesetje eit uttrykk som er lite relevant og aktuelt i dag. Kva seier sjølvsframstillinga om ei kunstform som har levd i nesten 400 år (som er lenge i ein vestleg kontekst)? Klassisk ballett må få fungere som ein

motpol til den tydelege dragninnga mot konstant nyproduksjon. Samtidig er det berre nye tankar og idéar rundt det museale uttrykket som gir balletten leverett i 2020; om dei då vil vere noko anna enn eit museum – eller verre; eit arkiv. I 2013 stilte *Dance Magazine* spørsmålet: Er *Nøtteknekkaren* rasistisk? Sidan den gongen har fleire internasjonale kompani valt å fase ut stereotypiske framstillingar, som mange meiner er eksplisitte og rasistiske. Om ikkje anna er samtalen rundt representasjon enormt viktig når ein iscenesett klassiske ballettar som inneheld stereotypiske framstillingar. #MeToo har internasjonalt hatt stor påverking på ballettmiljøet, også når det gjeld homoseksuelle menn. I 2018 skreiv journalisten Alexandra Villarreal teksten ”It’s like a cult: how sexual misconduct permeates the world of ballet” i The Guardian. Her i Noreg

har det vore ganske stille. Den Norske Opera og Ballett og Nasjonalballetten valte også å forbli stille under BLM-rørsla tidlegare i år. 1. oktober vart intervjuet i Morgenbladet med Nasjonalballett-dansar Shakir Muhammad; titulert «Jeg vil ikke bli hyllet fordi jeg er svart, jeg vil bli anerkjent fordi du liker det jeg gjør», vidareformidlinga på Operaen sin Instagram-konto.

Operahuset frå 2008 er i aller høgste grad eit moderne bygg, men viser likevel mest historiar frå ei svunnen tid. For meg er dette meir logisk i blant anna Stockholm, der den Kungliga Balletten har dansa sidan 1773. Klassisk ballett kan vere meir enn minner om gammal stordom i andre land enn Noreg. Og då er det fint at nye stemmer får kome fram, mellom anna gjennom Nasjonalballetten si satsing på å få kvinner til å skrive den nye klassiske balletten. Satsinga på

kvinnelege koreografar – lik eit stykke av Ibsen – er ein del av Talent Norge og Norsk Tipping si kvinnesatsing, og leiast av husregissør Marit Moum Aune. La den beste (kvite og tynne) kvinna vinne!

Det er tydeleg at den klassiske balletten, både nasjonalt og internasjonalt, går gjennom ei *rebranding* for tida – med særleg hjelp frå sosiale media – der ein i tillegg til det typiske presenterer andre stemmer og holdningar som skal få lov til å utfordre og rokke ved gamle sanningar og markere ei slags ideologisk ansiktsløfting. Eg trur formidlingsoppgøret til Nasjonalballetten vil primært handle om dette i tida som kjem, eit oppdrag som baserast på ein kombinasjon av leverett og ytringsbehov og å nettopp følge med i tida. Å følge med i tida handlar om meir enn å presentere det gamle på digitale formidlingsplattformer.

Trøndelag Teater våren 2021

ROMEO OG JULIET

av William Shakespeare

Regi: Kjersti Haugen

PREMIERE PÅ HOVEDSCENEN 23. JANUAR

FRK. FRANKENSTEIN

av Mary Shelley og Hildur Kristinsdóttir

Regi: Hildur Kristinsdóttir

PREMIERE PÅ STUDIOSCENEN 6. FEBRUAR

DEN HEMMELIGE HAGEN

av Frances Hodgson Burnett

Regi: Kjersti Haugen

SPILLES PÅ GAMLE SCENE FRA 25. FEBRUAR

VINTERREISE

av og med Hallbjørn Rønning og Jarl Strømdal

URPREMIERE I TEATERKJELLEREN 6. MARS

JESUS CHRIST SUPERSTAR

av Andrew Lloyd Webber og Tim Rice

Regi: Ronny Danielsson

SPILLES PÅ HOVEDSCENEN FRA 21. APRIL

TRØNDELAG
TEATER

Les mer om repertoaret på trondelagteater.no



Årets Tanz im August *Special Edition* er ein festival som gir noko, men held tilbake det meste.

FESTIVAL AV SMAKEBITAR

Billedtekster
s. 92 LIGNA, Tanz im August / HAU
Hebbel am Ufer, 2020. Foto: Dajana Lothert
s. 94 Ayelen Parolin i *After iWEG*.
Memories of a creation, 2020. © Filmstill
s. 95:1+2 Reklamer for Faye Driscolls
soloverk *Thank you for coming: Space*.
Skjermdump



Tanz im August Special Edition 2020
32. Internasjonale festival Berlin
21-30.8. 2020 | Online og utandørs
www.tanzimaugust.de

Tanz im August er eit desiert høgdepunkt for internasjonal dansekunst i Berlin. I løpet av nokre veker kan ein sjå førestillingar av koreografar frå heile verda, nøye plukka ut av kunstnarleg leiar Virve Sutinen og teamet. Spesielt for denne festivalen er den store publikumsrekkevidda – det er ikkje berre dansefeltet sine auger som verka til å vere retta mot samtidsdans i desse vekene, men heile Berlins. Å syne stykket sitt her for fyste gong kan på alle måtar reknast som eit definitivt internasjonalt gjennombrot. I år ville ein i so fall ha vore i selskap med «superstjerner» som William Forsythe, Boris Charmatz og Louise Lecavalier. Men festivalens program er ikkje berre kuratert med eit vestleg fokus. Pre-covid programmet inneheldt til dømes verk frå den nigeriansk-amerikanske performance-kunstnaren Jaamil Olawale Kosoko og den sør-afrikanske koreografen Robyn Orlin, som begge handsamar tematikkar rundt svarthet og identitet.

Ti dagars spesialutgåve
Nettopp det internasjonale as-

pektet ved festivalen gjorde det tidleg klart at han ikkje kunne gjennomførast i år. Festivalleinga gjekk i midten av mai ut med ei pressemelding om at festivalen slik vi kjenner den, utgår for i år. I staden er det sett saman eit ti-dagars alternativt program som inneheld både digitale og tilpassa ute-opplevingar i ei rekkje former. I formatet «Meet the artist» oppstår møter med kunstnarane med diverse innblikk i deira kunstnarskap på nett. Serien «Happy to listen» er eit diskusjonsformat som gir gehør for marginaliserte og underrepresenterte grupper. Det finst to verk som kan sjåast utandørs: *Untitled instructional series* av William Forsythe, der den kjende koreografen har skapa installasjonar rundt om i byen med koreografiske instruksar. I *Dissemination Everywhere! An international radio ballet* har media- og performancekunst-kollektivet LIGNA skapa eit interaktivt verk der publikum er invitert til å lytte på instruksar for koreografi via høyretelefonar. I tillegg finn ein digitale konferansar, eit magasin, bibliotek og offentlege «viewings». Mykje å ta tak i, med andre ord. Sjølv må eg fokusere

på dei digitale arrangementa, for eg er ikkje fysisk til stades i Berlin, men fylgjer det heile frå Noreg. Alle digitale arrangement kan opplevast no i etterkant av festivalen på deira YouTube-kanal.

Samtalar og smakebitar
To aspekt trer fram som gjennomgåande for dette festivalprogrammet. For det fyste, finst det eit behov for å skape ei kjensle av samling i ei tid der dette inneberer ein risiko, og ikkje tryggleik. Det kan sjå ut som om mange av dei spesialtilpassa verka svarar på dette behovet ved å nytte ulike former for det å instruere. Digitale instruksar, for eksempel «tutorials» på Youtube, har eksistert lenge, men vart ein større del av mange sin kvardag under karantenetida. I tillegg fekk våre eigne kroppars posisjonering i forhold til andre ein ny merksemd. Ingen kunne lenger berre brøyte seg fram, og det å fylgje instruksar har blitt ein større del av samfunnet no enn før. Kanskje kan desse instruks-verka sjåast på som ein respons på desse faktorene. For det andre, har *samtalen* fått ein større plass i årets program. Eit av hovudspørsmåla verkar til å



vere: Korleis kan scenekunsten navigere seg gjennom denne krisa, når den har blitt fråteke ei av dei mest grunnleggande føresetnadane for sin eksistens, nemlig fysisk nærleik, eit publikum som samlast? Det blir mykje prat og mindre dans (i form av ferdige verk), for festivalen strømmer ikkje førestillingane som skulle ha vore med i programmet. Ein av grunnane til det er at mange av dei forhåpentlegvis blir å sjå til neste år. I staden får ein sjå dokumentarar, trailarar og snuttar frå kunstnarskapa. Sett frå eit marknadsføringsperspektiv er dette slett ikkje dumt. Desse smakebitane triggjar ein nysgjerrigheit og ein lyst til å sjå meir. Likevel må eg spørje meg: Kven er denne festivalen for? Publikum, kunstnarane, eller festivalen sjølv?

Fjernt, men intimt med Faye Driscoll

Ein av dei kunstnarane ein får møte i «Meet the artist», er den amerikanske New York- baserte koreografen Faye Driscoll. Eigentleg skulle hennar soloverk *Thank you for coming: Space* synast på festivalen, eit verk om tap og død og den siste delen av

ein trilogi ho har jobba med sidan 2012. Driscoll sine arbeid er av interaktiv karakter, publikum får ofte danse med. Ofte kan ein kjenne på at ein blir «pulled in all directions», som ho sjølv seier. I dette digitale, alternative møtet ville ho skape noko som var «remote, but intimate» i form av eit auditivt verk kalla *Guided choreography for the living and dead*, etterfulgt av ein kunstnarprat frå Los Angeles med Virve Sutinen i Berlin.

Førebuingane er enkle: Ein skal finne seg ein roleg plass, ta på seg høyretelefonar og sette av 13 minuttar. Som sagt så gjort. Driscolls stemme er lun, oppfordrar ein til å gjere seg komfortabel, legge seg ned om ein vil. Eg anar i kva retning dette går, som dansar er den slags guida meditasjonar ein vanleg del av praksisen. Men dette viser seg å vere berre ei innpakking, ein ulv i fåreklede så å seie. Nettopp på grunn av at ein er innstilt på mental «kroppss-scanning» (der ein systematisk legg merksemda på kroppsdel for kroppsdel slik at ein kjem i ein meditativ tilstand), kjem det som eit lite sjokk at det ikkje er dette som

skjer. Instruksane følgjer ikkje noko system, dei hoppar frå det eine til det andre, fyst føter, anklar, so rett opp til augeepla, kjønnslege ord, banneord, eit insisterande mantra «come on, come on, come on». Eg kjenner meg litt på vakt, klar for det meste. Men òg denne kjensla er det heilt greitt å ha, manar Driscolls stemme slampoetisk vidare. Så er det over. Det tek litt tid å summe seg, for sjølv om det ikkje var avslappande, var eg likevel ein annan stad i 13 minuttar, dratt i alle retningar. Den påfølgjande kunstnarpraten får dure og gå litt i bakgrunnen medan eg hentar meg inn att. Driscolls tidlegare arbeider blir snakka om, det blir synt trailersnuttar frå trilogien, engasjerande, nydeleg klipt saman med lovprisande sitat, so-kalla «blurbs» frå pressa. Eg vil sjå meir, men lurar samtidig på kva marknadsføring har å seie for det viser på scena i dag. Treng ein å sjå det ferdige verket når ein har sett traileren?

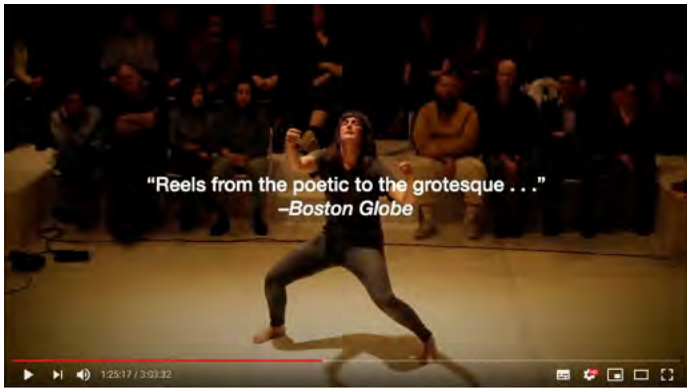
Bak sceneteppet

Eit anna format ein ser mykje av i festivalen, er korte dokumentarar, eller «making of». I ein av

dei, *After «WEG». Memories of a creation* møter me fem av dansarane i verket *Weg* av den Brüssel-baserte argentinske koreografen Ayelen Parolin. I dokumentaren er det utøvarane, altså dansarane og pianisten, som får kome til orde om sine opplevingar frå prosessen. I landlege omgivnader, ikledd kostyma frå førestillinga – nokre fargesprakande, ekstravagante og gjøglaraktige plagg som syner mykje hud – fortel dei om fridomen dei kjenner på når dei opptreverka og syner snuttar av sin dans frå stykket. Etterpå fylgjer ein kunstnarprat der koreograf Parolin samtalar med fysikaren og samarbeidspartnaren Pierre C. Dauby om dynamiske system frå fysikken.

Making kin

Ein annan slik dokumentar ser eg i den siste utgåva av «Meet the Artist», denne gongen med den tyske, veletablerte koreografen Stephanie Thiersch, som har skapa over 50 verk for scene. Saman med komponisten Brigitta Muntendorf var ho invitert med deira siste samarbeidarar, eller «making of». I ein av



«Men resultatet i denne utgåva blir at skiljelinja mellom kunsten og diskursen rundt kunsten er viska ut.»

kumentarfilmen *Spectacles of blending* (skapt på oppdrag frå festivalen), fylgjast dei «behind the scenes» i prosessen mot å skape eit nytt danseverk. *Archipel* skulle vere med i kunst-og musikkfestivalen Ruhrtriennale, men skapinga av verket måtte avbrytast midt i pandemien. Verket er ei utforskning i å finne nye måtar å kommunisere med kvarandre på, frå våre individuelle «øyer». Thiersch er, som mange andre scenekunstnarar, (som til dømes René Pollesch, teaterregissør og påtroppande teatersjef ved Volksbühne), sterkt inspirert av arbeida til den amerikanske professoren Donna Haraway og hennar berømte mantra «Make kin, not babies», der nye former for kollektive responsar på ei øydelagt verd står sentralt. *Archipel* blir skapa på ein enorm skulptur spesiallaga av Sou Fujimoto for dette verket. Skulpturen liknar ei modernistisk øy eller eit korallrev som fungerer som scene og som dansarane bevegar seg oppå. Kontaktmikrofonar som er festa under «øyene» gjer at det kan skapast musikk. Lydane frå dansen blir forsterka, forvridd og modulerert til alt frå

abstrakt lydlandskap til technomusikk. Det heile er nøye følgd opp av musikar Muntendorf. Strukturen er ein medspelar på lik linje med utøvarane og det blir skapa partitur der musikk og dans står ikkje-hierarkisk til kvarandre. Dansarane glir nedover den enorme strukturen, lagar perkusjonar, ekko og resonansar som blir til ein dialog mellom dei.

I kunstnarpraten med Thiersch kjem Virve Sutinen innpå noko av motivasjonen bak årets Tanz im August. Dei ynskja å tilføre verdi til den kunstnarlege prosessen. Festivalen velgjer å gjere dette ved å mellom anna syne alt arbeidet som ligg bak eit verk, alle ledda i ein prosess. Denne tida, då scenekunsten er sakna som mest, er ei god tid til å gjere dette meir synleg, meiner ho.

Det tilgjengelege

Noko av det som har komen fram som ein klar fordel ved det auka digitale fokuset under koronapandemien, er det som vart mogleg på tross av geografisk avstand. Brått vart det ein større normalitet rundt det å sjå og skape kunst på nett utan å måtte

reise – og det i ein skala ein ikkje har sett tidlegare. Det er difor pussig at ein av dei digitale innslaga i festivalen likevel ikkje fungerer på denne måten: Den 102 minuttars lange filmen om kanadiske Louise Lecavalier er grunna restriksjonar for rettighetene ikkje tilgjengeleg utanfor Tyskland. Filmen er eit portrett av Lecavalier, ikonisk medlem av det Quebec-baserte dansekompaniet La la la Human Steps (Édouard Lock) som på 1980- og 90-talet blanda punk med eksplosiv dans og samarbeida med David Bowie og Frank Zappa. Med sitt eige kompani, Fou glorieux, som ho grunnla i 2006, har ho skapa talrike kritikarroste førestillingar. Filmen er verkeleg eit av høgdepunkta i programmet, og skuffelsen er stor då eg innser at den er utanfor mi rekkjevidde. Det tilfører eit nytt ledd i diskusjonen om digital scenekunst: Korleis er landegrenser og geografisk ståstad framleis avgjerande for kva som er tilgjengeleg for kven i eit digitalt landskap? Dersom ein vil lytte til diskusjonar om slike emne, er utvalet rikt, til dømes i den tre dagars digitale konferansen *How to be together?*

Conversations on International Exchange and Collaboration in the Performing Arts, i samarbeid med Theater Spektakel-festivalen i Zürich, som føregår på same tid. Men det er ikkje til å stikke under ein stol at eg heller ville ha føredrege filmen.

Sektoren dans

Årets *Special edition* har ikkje den breie appellen festivalen vanlegvis har og kjennast på alle måtar som noko for og med bransjen sjølv. I løpet av dei ti dagane med glimt bak scena, smakebitar og diskusjonar, er det den udiskutabelt verdifulle *sektorens* samtidsdans som står tydeligast att. Festivalen opnar opp for fleire spørsmål enn den gir svar, noko som ikkje treng å vere ein dum ting. Men resultatet i denne utgåva blir at skiljelinja mellom kunsten og diskursen rundt kunsten er viska ut. Enno er det eit alternativ, ein erstatning, eit i *vente på*. Kva framtid ein slik type løysing som respons på restriksjonane har, er usikkert.

EN INTEGRERT FESTIVAL



NORMAL Research
av Daniel Mariblanca
og Maria Terese
Høgåsen Kittilsen
(Work in progress)



Ways of Doing
av og med DEED;
Suzie Davies og
Mattias Ekholm



Paradise Bois:
En sensorisk leksjon!
av Sindri Runudde

Fotnote
1 https://ntnuopen.ntnu.no/ntnxmlui/bitstream/handle/11250/2491192/nomads2015_bringsvaerd.pdf?sequence=1&isAllowed=y, og, Benjamin, Adam (2002): Making an entrance – Theory and Practice for Disabled and Non- Disabled Dancers, Routledge, ISBN: 0-415-25144-3

Billedtekster
s. 97 *NORMAL Research*, av Daniel Mariblanca og Maria Terese Høgåsen Kittilsen. CODA 2020, Bærum Kulturhus. Foto: Antero Hein
s. 98 *Paradise Bois: En sensorisk leksjon!* av Sindri Runudde. CODA 2020, Bærum Kulturhus. Foto: Antero Hein
s. 99 *Ways of Doing*, av DEED; Suzie Davies og Mattias Ekholm. CODA 2020, Bærum Kulturhus. Foto: Antero Hein



Hvilke muligheter har en som bruker rullestol til å ta en profesjonell utdanning i dans ved KHIO i dag? Hvem er det som får være med og definere kunstnerisk kvalitet i dansefeltet? Under årets CODA-festival ble noen av de ekskluderende mekanismene kunstnere kan møte i det profesjonelle dansemiljøet behandlet, samtidig som publikum fikk møte et knippe profesjonelle dansekunstnere med ulike synlige eller mindre synlige funksjonsnedsettinger. Bakgrunnen er at CODA i 2018, sammen med Dansens Hus i Stockholm og Iceland Dance Company, star-

tet et toårig mentorprosjekt kalt *Diverse Nordic Voices Choreographic Initiative* for å «støtte dansekunstnere med varierende fysisk utgangspunkt», som det står på hjemmesiden. Flere av kunstnerne fra mentorprogrammet var også med som kunstnere i årets festival. Det virker som festivalleder Stine Nilsen ønsker at CODA-festivalen skal være en katalysator for at dansefeltet skal ta et oppgjør med sitt forhold til inkludering. Til og med festivallogoen er angivelig laget med tanke på at 'funksjonsfriske' mennesker skal oppleve noe av den samme utfordringen som



«Det er ingen tvil om at det er mange ekskluderingsmekanismer for folk med nedsatte funksjonsevner i dansefeltet.»

en person med nedsatt syn har når vedkommende leser en tekst.

CODAs fokus på funksjonsvariasjoner i dansefeltet framstår relativt unikt for en dansefestival i norsk sammenheng. Men dansekunster, pedagog og forsker Tone Pernille Østen har lenge vært en pådriver for initiativ som Inclusive Dance Company, Danselaboratoriet og festivalen Multiplié Dansefestival i Trondheim, der inkluderende dans står i fokus. I en av festivalens kunstnersamtaler ble vi kjent med et britisk perspektiv på inkluderende dans, da Charlotte Darbyshire og Joel Brown presenterte sine erfaringer fra arbeidet med dansekompaniet Candoco, etablert i 1990 som det første integrerte dansekompani i Europa. Utgangspunktet for samtalen var spørsmålet: «Hva

betyr det egentlig å utfordre grensene for hva dans er og for hvem som kan stå på en scene?» Både Darbyshire og Brown svarte nølende på spørsmålet, som om de ikke (lenger?) egentlig kunne identifisere seg med en slik målsetting. Ideen om å sprengre grenser var kanskje viktig i etableringsfasen, men nå har kompaniet en status i dansefeltet, i likhet med flere andre integrerte kompanier og dansere, og har til og med opptrådt ved prestisjetunge scener som The Royal Opera House i London. Darbyshire mente at det likevel var én grense igjen å sprengre: det er veldig få ledere som har en funksjonsnedsetting, påpekte hun. I tillegg var både hun og Brown enige om at de godt kunne tenke seg en universitetsgrad i dans. Jeg må innrømme at jeg ikke har klart for meg hvordan de ulike

danseutdanningene i Norge stiller seg til å inkludere dansere med ulike funksjonsnedsetninger, men det er neppe noen tvil om at det er mange ekskluderingsmekanismer for folk med nedsatte funksjonsevner i det profesjonelle dansefeltet i Norge.

Under CODA-festivalen fikk jeg, i tillegg til kunstnersamtalen med Candoco, med meg en work-in-progress, to danseforestillinger og en publikumssamtale. Tatt i betraktning av at det var en dansefestival, ble jeg slått av hvor fremtredende plass samtaler, diskurs og tekstmaterialet i forestillingene hadde. Covid-19 har kanskje litt av skylden for at for eksempel kompaniet Candoco isteden for å opptre var representert gjennom en live-streamet kunstnersamtale fra England, men også etter de andre fore-



stillingene satt jeg igjen med en følelse av å ha blitt snakket gjennom opplevelsene mine.

Å samles rundt noe felles

Mariblanca og Kittilsen utforsket temaer rundt seksualitet og funksjonsnedsettelse i sitt work-in-project arbeid *NORMAL Research*. Innledningsvis snakket de om sitt samarbeid, som ble igangsatt av Stine Nilsen. Kittilsen fortalte at hun har en skjult funksjonsnedsetting og Mariblanca mente de hadde dette til felles, fordi hans seksualitet, som transseksuell, også på et plan kunne oppleves

om en funksjonsnedsetting i et kjønnsnormativt samfunn. Som del av arbeidsprosessen deres fikk vi blant annet se en film om en mor med et barn med en funksjonsnedsettelse. Hun hadde kontakten Mariblanca og Kittilsen og spurt om hennes barn kunne få delta i prosjektet. Duoens umiddelbare respons var å avvise tanken på å involvere et barn, fordi prosjektet deres tematiserte fenomener som nytelse og seksualitet. De bestemte seg likevel for å gi barnets mor en plattform for å dele erfaringer og tanker. Resultatet ble en tankevekkende film om en mors ønsker og bekymringer for sitt barns fremtid. Ville barnet

hennes noensinne få seg en kjæreste? spurte hun sårt.

Avslutningsvis viste Mariblanca og Kittilsen en arbeidsdemonstrasjon av deres fysiske utforskning. De flettet armer og ben sammen på gulvet i en edderkoppaktig posisjon og gikk inn i en langsom, meditativ og lyttende berøringssekvens, som fikk pulsen min til å senke seg flere hakk. Duo'en lyktes i å skape et konsentrert og engasjert rom gjennom deres tilstedeværelse og sensoriske tilnærming. Jeg syntes likevel at det ble en smule klamt og vekkelsesmøteaktig, da vi under den siste publikumssamtalen ble bedt om å fortelle om «det beste øyeblikket vårt» under forestillingen; som om det var gitt at vi hadde hatt et slik øyeblikk.

Kvotering? Ja, takk!

CODAS satsning kan kanskje ses på som en form for kvotering av folk med varierende fysisk utgangspunkt – ved å la individer med denne typen «identitetsmarkører» få en framtreddende rolle på festivalen. Spørsmålet om kvotering i kunstfeltet har også vært høytaktuelt i forbindelse oppropet for likestilling i norske kunstsamlinger. Kritikken av kvotering pleier å kretse rundt at det bryter med ideen om å velge kunst i henhold til kunstnerisk kvalitet. Et annet argument kan være at «ja, men hvis vi kvoterer inn kvinner, så må vi også kvotere inn mennesker med funksjonsnedsettelse, seksuelle- og kulturelle minoriteter», med en slags «Hvor skal det liksom ende?» -logikk. Lignende uttalelser hørte jeg også noen i publikum komme med under festivalen. Men hvem definerer hva som er kunstnerisk kvalitet? Hvis mennesker med funksjonsnedsettelse systematisk blir ekskludert fra profesjonelle arenaer vil denne gruppen mangle de samme forutsetningene til å være med å definere idéen om kunstnerisk kvalitet.

Sprikende fiksjoner om virkeligheten

Jeg vet ikke om tittelen i Suzie Davies og Matias Ekholms *Ways of Doing* var ment som en slags hyllest til kunstnerne i *Ways of Seeing*-saken, men i så fall har jeg sansen for det. Innholdet i forestillingen lot derimot ikke til å henspille på dette «virkelighetens teater» som utspilte seg i Oslo tinghus på samme tid. *Ways of Doing* er en personlig tematisering av Davies' skjulte funksjonsnedsettelse og hvordan en kronisk sykdom påvirker, begrenser og forandrer et kunstnerisk arbeid. I tillegg tematiserer forestillingen hvordan et parforhold kan påvirkes av en slik endring. Ved et tidspunkt strakk Davies og hennes livs- og arbeidspartner Ekholm ut en gaffateip imellom seg, over publikum og fra hverandre, som for å måle noe eller som et slags symbol på en «evig drakamp». En stor og blinkende høyttaler med robotlignende trekk var plassert midt på scenen, men både den og resten av scenografien virket noe vilkårlig. Tonen mellom de to utøverne var tynget av et alvor som ikke engang litt

slapstick-humor kunne bøte på. For meg ble behandlingen av temaet for bokstavelig og de koreografiske valgene og sceniske virkemidlene for sprikende. Forestillingen ga et tragikomisk bilde av et utfordret heteroseksuelt forhold med en forunderlig sammenfletting av virkelighet og fiksjon (noe de for så vidt har til felles med *Ways of Seeing*-saken).

Å føle gjennom en annen

Forestillingen *Paradise Bois: En sensorisk leksjon!* av den svenske danseren og koreografen Sindri Runudde, var helt klart festivalhøydepunktet. Jeg ble virkelig forført av Runuddes (scene)personlighet og kunstneriske prosjekt. Forestillingen var en blanding av fysisk oppvisning og forelesning om auditive og sensoriske praksiser. Runudde vekslet på en vellykket måte mellom å adressere publikum direkte, med tanker, morsomme og personlige anekdoter og instruksjoner, og å fortelle om hva han skulle vise oss på scenen. En formbar, stor, skrukkete og hvit papir-kreasjon ble berørt, klemt, brukt som kappe eller omsluttende kokong — og som med alt annet utførte Runudde dette med en unik evne til å skape et lekent og engasjert møte.

Runudde fortalte at hadde funnet opp et eget ord for å berøre; «tactalise», og oppfordret oss til å utforske ulike måter å berøre på. Ved innslipp fikk publikummerne ta med seg kaffekopper med avbruttet håndtak, slik at det bare var to skår i porselenet igjen. Senere i forestillingen ble vi oppfordret til å putte fingrene våre i skårene slik at fingrene våre erstattet det forsvunne håndtaket. Selv om jeg kanskje ikke delte Runuddes evne til å leve meg inn i den sensoriske opplevelsen, så verdsatte jeg oppfordringen og prøvde å sette meg inn i hans nerdete forhold til berøring av objekter. Ved frokostbordet morgenen etter serverte jeg faktisk ettåringen min litt yoghurt i en slik kopp med ødelagt hank. Jeg måtte smile da jeg de små fingrene instinktivt bevege seg mot skårene der hanken var forsvunnet. Det fikk meg til å tenke at Runudde, i motsetning til meg, har klart å bevare sin barndoms fascinasjon for «taktilisering».

De vanskelige begrepene

Festivalleder Stine Nilsen utleverte Daniel Mariblanca en smule under en publikumssamtale, da hun fortalte at han hadde kommet til henne med et ønske om å jobbe med folk med funksjonsnedsettelse. Hvorpå hun skeptisk hadde spurt: «Hvorfor det?». Selv om Mariblanca sikkert ikke mente det slik, kunne uttalelsen tolkes dit hen at det å jobbe med funksjonsnedsatte representerer et slags konsept det er «interessant å prøve ut», snarere enn at man verdsetter å jobbe med bestemte individer på grunn av deres kunstneriske tilnærming og kompetanse. Nilsen fortalte også at en utøver under årets festival hadde reagert da en publikummer hadde kalte hen «inspirerende». Nilsen po-



engterte at ordet kunne være problematisk fordi det lå noe nedvurderende i det å få slik oppmerksomhet i kraft av å ha en funksjonsnedsettelse. Diskusjonene henspiller på hvordan funksjonsnedsetting kan bli en dominerende identitetsmarkør. Selv om begreper som inkluderende dans og integrert dans kan være gode for å skape en bevissthet rundt inkludering i dansen, kan slike begreper også kritiseres for å gjøre «dansere med funksjonshemninger» til en kategori.¹

I publikumssamtalene ble det påpekt at Covid-19 kan ses som en form for kollektiv funksjonsnedsetting. Mange har kjent på

fysiske begrensninger som de tidligere aldri har vært i nærheten av. Da var det heldig at flere forestillinger under CODA ga eventuelt berøringssyke publikummere en mulighet til i hvert fall å observere andres nærkontakt og sensoriske nytelse. Kanskje kan en antroposentrisk dansekunst, altså dans/koreografi der kroppen står i fokus, være den kunstformen som fungerer best som et plaster på koronasåret? Med årets satsning på funksjonsvariasjoner i dansen, Mariblanca og Kittelsens visning og spesielt Runuddes *Paradise Bois*, lyktes CODA i hvert fall med å berøre meg, på et korona-vennlig vis.

FUTUREBODIES diskursprogram:
SeminaretTid,
Transhumanisme og Dramaturgi
Laboria Cuboniks:
The Xenofeminist Manifesto
Late Night Happening: Håkon Hoffart
Late Night Happening: Cibelle Cavalli
Bastos

Ulike spillesteder i Bergen,
22.– 26. Oktober 2020



The Field
Rosalind Goldberg



Nororocca
Carte Blanche



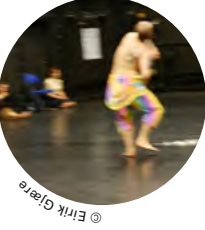
The Tail Holder
Yohei Hamada



Growing Stories
arbeidsvisning
Papirvinger / Ine
Therese Hogstad /
David Alnræk



Island Express
De Naive



Danced Work in Progress
arbeidsvisning
Speafico / Eckly

INTERNASJONAL FRAMTIDSKROPP

(Bergen): Oktoberdans Internasjonale Dansefestival måtte stryke inter- frå tittelen og sette fokus på dansekunst forankra i Noreg og det lokale Bergensområdet. I ei programmering influert av strømmingar innanfor posthumanisme, transhumanisme og kroppsteknologi, er det den «heilnorske» programmeringa som reiser flest spørsmål.



Billedtekst
s. 101 KOPF Kino.
Foto: Eirik Gjære

Etter ei tid med eit høgst begrensa scenekunst-program og færre IRL-møtepunkt, er det deilig å vere publikummar på ein dansefestival med eit tett pakka program. Berre det å sitje og sjå Zoom-foredrag i eit rom saman med andre menneske kjennast forfriskande; eit høgst ettertrakta alternativ til å sitje åleine ved skrivebordet heime. Programmet i år var i all hovudsak definert av skaparar og utøvarar baserte i Noreg. Covid-19 hadde kutta tilgongen på internasjonale prosjekt, noko som gjorde at det vart plass til fleire norske aktørar på programmet. Innlemma i årets

festivalprogram var også minifestivalen Dans – En Fest!; eit lokalt forankra samarbeidsprosjekt. Minifestivalen skulle opprinneleg ha funne stad i slutten av august, men vart kansellert grunna pandemien. Samtidig som det er bra at minifestivalen fekk ein ny moglegheit til å realiserast, er det vanskeleg for meg ikkje å oppfatte det som eit forsøk på å fylle holromma etter fråfallet av dei internasjonale produksjonane. Oktoberdans er eit viktig møtepunkt som trekk store delar av dansekunstfeltet til hovudstaden i Vestland fylke. I ei tid med restriksjonar og eit stort kutt i pu-



«Framtidskroppen – som fungerte som tematisk utgangspunkt for festivalen – rørte seg i eit smått asosialt og slalom-aktig mønster, luktande av handsprit og gjerne iført munnbind.»

blikumstalet, forsvann billettane til fleire av forestillingane kjapt. Det reduserte talet på seter gjorde at eg opplevde årets festival som ekstra intern: Talet på på scenekunstarbeidarar blant publikum vart meir tydeleg og understreka. Framtidskroppen – som fungerte som tematisk utgangspunkt for festivalen – rørte seg i eit smått asosialt og slalom-aktig mønster mellom uks Verftet, Studio Bergen og kode, luktande av handsprit og gjerne iført munnbind.

Framtidskroppen

Det som for meg kanskje var eitt av dei sterke elementa ved årets Oktoberdans var altså idéen om *framtidskroppen*. Tematikken fekk grobotn gjennom det omstendelege diskursprogrammet titulert FUTUREBODIES; eit

ganske saftig opplegg beståande av seminar, ulike foredrag, performance lectures, workshops og samlingspunkt. Saman danna dei eit gjennomgripande tematisk spindeltev som vikla sine trådar mellom og inn i det sceniske programmet. «Diskursen» er definert av festivalleiinga som ei gransking av dei spekulative dimensjonane i transhumanisme, tid og dramaturgi, i det dei kallar «ei hybrid-undersøking av sosiale normer, produksjonsformer, presentasjon, dokumentasjon og digitalisering innan scenekunstfeltet». Det digitale står i ei særstilling – både når det kjem til tematikk, men også sjølve utføringa – som eit slags ambivalent ekko av dei anti-fysiske retningslinjene Covid-19 la over scenekunstfeltet i vår. Store delar av diskursprogrammet foregjekk i eit visningsrom

ved Kode 2: Stenersen, der fire prosjektorar sende bilete og film på alle veggane. Ramma vart slik ei slags levande, men likevel digital kube, som det tidvis var slitsamt å vere ein del av.

Manus x machina

Opningsseminaret «Tid, Transhumanisme og Dramaturgi» gjekk over to dagar og var konsentrert rundt rammene til FUTUREBODIES. Kort oppsummert vart ein tematikk rundt meining, fantasi og abstraksjon og dramaturgi knytta til etikk, autentisitet og *faking*, samt potensialet som ligg i møtet mellom *manus x machina* – altså kropp og maskin – på ulike måtar drøfta og diskutert. Som ved mykje dansediskurs er den teoretiske terskelen relativt høg, noko som vart



Billedtekst
Multikunstnar Henrik Hoffart.
Foto: Eirik Gjære

«Om Hoffart framførte seg sjølv er usikkert.»

forsøkt parert gjennom både levande og digitale foredrag som varierte frå å vere standardiserte og powerpoint-aktige til teiknefilm-aktige; men difor også lite levande. Knut Ove Arntzen presenterte i sitt foredrag sine eigne framtidsvisjonar rundt digital-dramaturgi frå tidleg 1980-tal. Poeng vart begrunna og utvida gjennom referansar til italiensk new wave-teater og film, samt ulike verk av mellom anna The Atlas Group, Hotel Proforma og Baktruppen. Arntzen sine historiske referansar var interessante med tanke på korleis mange valte å presentere seg via Zoom. Cybelle Bastos sin kjønns-meditasjon, titulert *Debarinize*, vart presentert gjennom eit piksellert, Nintendo-estetisk bilete som på mange måtar kunne minne om Arntzen sine døme frå Italia og 80-talet. Har ein sett musikkvideoane til Soft Cell eller Erasure er det lett å forstå referansen. God-natt-historia *Relations of Unpredictable Encounters* av den Brooklyn-baserte dansekunstnaren Nikima Jagudajev, avslutta seminaret. Dette natta-eventyret, som eg opplevde mest som ei hip og Instagram-vennleg *daddy-issue*-historie, motsa si eiga form: Bruken av teoriunge ord ekskluderte heller enn å opne opp.

Hipt var det i aller høgste grad, men også gammaldags og teori-elitistisk med ein eim av 90-talet. Då var det desto meir spanande og interessant å høyre foredraget med Diane Bauer og Helen Hester frå det xeno-feministiske arbeidskollektivet Laboria Cuboniks snakke om *The Xenofeminist Manifesto*. Xenofeminisme, som er ei grein av cyberfeminisme, argumenterer for at «natur» hindringar for ei open og ikkje-binær tolking av mellom anna kjønn. Presentasjonen opna opp og var eit aktuelt og særst interessant foredrag om kropp som teknologi, ideal og begrepsforståing rundt natur.

Fenomenet performance lecture
Under opningshelga var det to performance lectures som fann stad i den digitale kuba på Stenersen. Forfattar, musikal og multikunstnar Håkon Hoffart hadde ei visning av ein kortfilm og gjorde samtidig ei foredragsforestilling som handla mest om memes, internettkultur og korleis kroppen påverkast av den digitale kvardagen med stadig nye og tekniske nyvinningar. Filmen hadde

eit veldig macho og action-aktig uttrykk og var bygd opp av eit utval korte snuttar; både animasjonar og video av Hoffart, som mellom anna stod i ein boksering. Videoen varte omlag i eitt minutt og gjekk på repeat gjennom det halvannan time lange foredraget. Om Hoffart framførte seg sjølv eller gjekk bevisst og strategisk inn i ein såkalla *cool douche bag*-rolle er usikkert, men han sjonglerte både det smaklause og sjarmende på ein grei måte. Hoffart lot seg ikkje affisere av publikum sine både kritiske og pågående spørsmål, og fungerte tidvis diktatoraktig i rommet då han kommanderte publikum til å gjere ulike oppgåver. At *art golden boy* Hoffart er meir enn gjennomsnittet oppteken av *gadgets* og *tech* kan ein forstå av å lese på Wikipedia, men om denne interessa fungerer som ei *performativ* akt er eg heller usikker på. I tillegg til å presentere eit meditasjonsaktig innlegg i opningsseminaret, presenterte også Cybelle Bastos sitt kjønnslause og diskrimineringsfrie, digitale univers gjennom eit foredrag der menneskekroppen og menneskehjernen vart samanlikna med software og hardware, om avatarar, dekonstruksjon av identitet og internettet si påverking på hjernen. Foredraget – som tidvis virka som ein *rant* – skjedde via Zoom og i eit superpikselert og kontinuerleg endrande bilete – også prosjektert på fire veggjar. Bastos sitt kunstnarvirke består mellom anna av programmering og skaping av AR-teknologi som ulike Instagram-filter. Formidlinga, som blanda stemma til Bastos med utydelege bilete og grafikk prosjektert på dei fire veggane, var så slitsom at eg gjekk etter nitti minutt. Foredraget skulle vare i omlag to timar.

Uterom og rørsle: Kunstig *gätschefts* gestaltung

Med tanke på at Oktoberdansen 2020 var ein festival som foregjekk midt i ein pandemi, var eg overraska over at ikkje fleire av forestillingane og arrangementa føregjekk ute. I tida eg var på festivalen var det berre to forestillingar som skjedde i friluft: *Island Express* av De Naive og arbeidsvisninga *Growing Stories* av Papirvinger / Ine Therese Hogstad og David Alræk. I sistnemnde prosjekt vart publikum ført gjennom Muséhagen til Naturhistorisk Museum der ulike dansante møter utspelte seg blant plantene. Kryssinga av forestilling og vandring hadde ein estetikk som minna meg om dansefilmane til Kjersti Alveberg og Dans Design på 90-talet, filmatiseringa av *Jakten på Nyrestein* og OL-opningsseremonien på Lillehammer på lågbudsjett. Det koreografiske innhaldet var definert av enkle oppgåver og rørsler. Det mest effektfulle var då tre av utøvarane rørte seg med hurtig gange i ein stadig endrande formasjon. Det at forestillinga skulle ta tak i Arne Næss sin djupøkologi var det imidlertid vanskeleg å forstå, om ein såg vekk i frå staden og eit lydspor beståande av intervju der dette vart presentert i overkant direkte. Etter ein miks av ulike former for ambient-

musikk og Buddha Bar-aktige remixar av folkemusikk frå ulike kantar av verda, kunne vi høyre intervju med ulike menneske som snakka om sine sterkaste naturopplevingar. Videoprosjektering på eit kostyme var eitt av dei sceniske grep; lyslenker på hovudet og glitrande tøystykker definerte fleire av kostymene. For meg var høgdepunktet å gå rundt i den flotte hagen etter stengetid. Lyssetjinga gjorde at plantene vart til noko nesten utanomjordisk og tok meg vekk i frå det høgst kultiverte hagelandskapet.

Island Express foregjekk i den vakre hagen til Christinegård i Sandviken. Publikum var plassert på ein staseleg balkong med utsikt over den sceniske hagen, med fjord, fjell og ein dramatisk solnedgong i bakgrunnen. Den faste trioen i De Naive; Harald Beharie, Julie Moviken og Charlotte Utzig, møtte scenograf og kostymedesignar Karoline Bakken Lund og artist Vilde Tuv. Saman iscenesatte dei fleire tilsynelatande poenglause handverks- og arbeidsrutiner. Arbeidshandlingane; mellom anna løfting av tunge gjenstandar, spyling av eit vått tre, høgtrykkspyling av vatnet i ei fontene, trilling av trillebor og raking, vart stort sett utførte på ein så lite effektiv og teknisk klossete måte at det i ein faktisk handverksjobb truleg ville ha ført til skade og sjukemelding. Referansen til arbeidarrørsla vart understreka av sælebukser, arbeidshanskar, røyk og båltenning, og slik vart vi i publikum opphøgde til eit slags skuande og vurderande borgarskap på den kvitmalte ovale balkongen. Dei høgst stiliserte og småparodiske arbeidshandlingane vart kontra med gruppa sine *signature moves*; til dømes å kaste seg i underlaget og å gå med høge hælar. Ein veldig formalistisk og koordinert rullesekvens avslutta stykket på *catchy* vis. Om denne avsluttinga skulle vise dei tre kroppane som ei slags samhandlande maskin, er usikkert, men det var i alle fall den mest effektive kroppshandlinga som skjedde i løpet av denne timen i den vakre hagen. Å kaste kroppen mot underlaget gjer dei mykje betre enn å hogge ved og å løfte stein.

Transformativ kropp
Scenerommet som moglegheitsgenerator for ulike kroppstransformasjonar, både når det kjem til interseksjonalitet, utsjånad, form, identitet, kjønn og rase, samt grenseoppgongen mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege, er samlande for det meste av dansekunsten eg såg under festivalen. Dette, altså kroppen som noko anna enn, som noko meir enn og som eit alternativ til «ordinær» kropp (kva nå det tyder), er primus motor i arbeidet til blant andre Daniel Mariblanca, Ingri Fiksdal og Friedrich Floen, Rosalind Goldberg og duoen Signe Becker og Ingvild Langgård. I fleire av arbeida fekk kostyme og miljø påverke forståinga av kropp, form og uttrykk: Goldberg tek for seg utforskinga av kroppsplastisitet, Fiksdal og Floen undersøker potensialet i menneskeleg og ikkje-menneskeleg sameksistens, mens



Billedtekst
Island Express, av De Naive.
Foto: Eirik Gjære

«Og slik vart vi i publikum opphøgde til eit vurderande borgarskap.»

Becker/Langgård utforskar femininitet og råskap i ritual og kostymer.

I verket *Nororoca* av koreograf Lia Rodrigues er det samhandlinga mellom utøvkroppane til Carte Blanche-dansarane som legg utgangspunktet for den sceniske kroppstransformasjonen. Stykket er ei vida-reføring av forestillinga *Pororoca* (2009) og definerast som ei kulturutveksling mellom Noreg sitt nasjonale samtidsdansk kompani og favelaen i Rio de Janeiro. Rørslespråket som definerer koreografien, som består av småbanale – tidvis barnslege – dansariske handlingar og som ofte fører til scenisk interaksjon, slettar utøvarindividet og skapar ein massiv utøvkropp som kan lesast både som basal, banal, tiltrekkande, fråstøytande, komisk og problematisk. Kroppane som koreograferast av Covid-19 er alt anna enn *Nororoca*-kroppane, som er i konstant kontakt og som kyssar, klemmer, jokkar og rir kvarandre. Sjølv om det er deilig og tidvis moro å sjå på eit slags monolitt-aktig kroppstablå av tullete og «usofistikerte», dansa handlingar, gjer koreografien at ekkoet frå favelaen nettopp framstår som noko usofistikert og ukultivert og at dansarane forblir

lost in translation utan å ha noko dei skulle ha sagt sjøve.

I stykket *A Tail Holder*, vist i det lille og intime visningsrommet på Hordaland Kunstsenter, nytta dansekunstnar og koreograf Yohei Hamada blant anna stearinlys til å transformere kroppen. Hamada har ein spesifikk måte å røre seg på, og jobba mjukt og bøyeleg med småhypnotiserande armrørsler gjennom det meste av forestillinga. Sjølv om skuggeleiken, der kroppen til Hamada vart forstørra, forlenga og abstrahert på vegg, er enkel og banal, var det utruleg effektivt. Som ei form for kroppstransformasjon på gamlemåten, var dette ein liten, men viktig del av ei forestilling der Hamada nytta tid, alvor, konsentrasjon, og eit lite og overraskande *comic relief*-moment, i eit høgst meditativt rom. Dei ulike stearinlysa «døydde» på satt og planlagt tid, noko som fungerte som ein slags tidtakar under forestillinga

At kroppen formast av erfaring er ei gammal sanning. Dette er nytta som utgangspunkt i prosjektet *Danced Work in Progress*, der koreograf Andrea Spreafico nyttar fem dansekunstnarar sine sceneerfaringar og sett dei saman på scena lik ein



collage. Dansaren, som blir framstilt som eit slags levande erfaringsarkiv, er i fokus. Tittelen på verka som dei ulike dansarane refererer til er skrive i programteksten, mens koreografen forblir ukjend. Oppsettet i koreograficollagen, som utspelte seg som ein slags danseleik med tydelege reglar og føringar, skjedde på Stenersen Kode 2 i eit stramt oppsett. Det hang klokke på dei fire veggane, og dansarane starta kvar nye sekvens ved å skrive opp årstallet verket er i frå. Prosjektet er viktig med tanke på at det lyssett dansekunstnaren sitt erfaringsreper-toar som verdifullt, men samtidig opplever eg dei iscenesatte møta av koreografi heller som *art by accident* enn eit originalt koreo-grafisk bidrag.

Format og definisjonsmakt
Forvaltinga av det digitale skaper like mange moglegheiter som begrensingar for scene-kunstfeltet. At vi er låste til idéar rundt di-gitale format som ei følge av pandemien er tydeleg. Men sjølv om det digitale spelte ei stor rolle dei seks dagane eg var på Oktober-dans, og sjølv om tematikkar rundt ein fram-tidskropp og transhumanisme fekk utspele

seg på norsk, sit eg først og fremst att med spørsmål rundt kva format norsk dans blir gitt under ein av dei største og mest bety-dingsfulle festivalane i Noreg. Eg tenker spe-sielt på talet på arbeidsvisningar, som anten kunne ha fått si eiga speletid seinare, eller blitt vist parallelt med programmet på ein annan scene. Eg opplev også at festivalens program seier noko om interessa for norsk samtidsdans og dansekunst som eit sjølv-stendig og autonomt felt. Må det internasio-nale framleis vere definerande og leiande i forståinga av den norske samtidsdansen? Det handlar ikkje om å skulle kutte alle gjeste-spel, men at vi i 2020 kanskje ikkje treng å vere så avhengige av kva som skjer på konti-nentet for å vere relevante i ein europeisk og internasjonal kontekst. Men potensialet for ei endring av holdninga til dansekunstnaren som skapast i Noreg som eigenrådige og *indepen-dent* heller enn *international*, vart dessverre ikkje forløyst i og med Oktoberdansen 2020. Bør omgrep og førande fenomen som «in-ternasjonal scenekunst» og «internasjonalt teater» skrinleggast i mappa for 90-tal og tidleg 2000-tal, slik at norsk dansekunst kan få fungere autonomt og med større pondus?

Billedtekst
Danced Work in Progress, Spreafico/Eckly.
Foto: Eirik Gjære

«Potensialet for ei endring av holdninga til dansekunstnaren som skapast i Noreg som *independent* heller enn *international*, vart dessverre ikkje forløyst.»

2

Menneske-masse

I *Øy*, koreografert av Carte Blanche-danseren Ole Martin Meland, blir harde og keitete bevegelse visuelt og kinestetisk appellerende – selv om korona-restriksjoner setter en liten stopper for øy-universets potensiale til å bli fullstendig omsluttende.

Av Venke Sortland



Øy, koreografi av Ole Martin Meland, med Carte Blanche. Dansens hus 2020. Foto: Tale Hendnes

Øy
Koreografi: Ole Martin Meland
Av og med Carte Blanche
Utøvere: Guro Rimeslätten, Irene VesterhusTheisen, Mathias Stoltenberg, Timothy Bartlett, Dawid Lorenc, Anne Lise Rønne, Lin Van Kaam, Ole Martin Meland
Lysdesign: Silje Grimstad
Komponister: Smerz, Catharina Stoltenberg (Data, CDJs og vokal) og Henriette Motzfeldt (Data, CDJs, vokal og fiolin)
Dansens hus, 10. september 2020

Forestillingen *Øy* starter idet åtte dansere fra Carte Blanche, koreograf Ole Martin Meland inkludert, beveger seg inn på scenen i en tett formasjon der de faller, hopper og krasjer i individuelle baner og former. Utøverne er ikke borti hverandre, men de er samtidig nær nok til at gruppen som helhet ser ut til å forme et felt eller en boble; en mobil grense mellom seg og resten av scenerommet. Bevegelses-materialet holder en konstant og jevnt høy energi, og på denne måten greier dansen ikke bare å holde tritt med det harde lydbildet fra Smerz, men også å manifestere sin egen stemme i møte med den tunge elektronikamusikken.

Mennesket som masse
Jeg begynner ganske umiddelbart å tenke på masser – både i den mest åpenbare betydningen, som en ansamling av mange kropp, en menneske-

masse, men også på menneske-kroppen som en masse i seg selv. I rommet blir de enkelte utøverne og deres individuelle bevegelse uvesentlige, men samtidig helt nødvendige som del av en større helhet. Bevegelsene veksler fra det ikke-spektakulære og enkle, til hopp og kast på grensen til det akrobatiske. Men i og med at massen ruller og går i bølger over scenegulvet, så blir disse ytterpunktene bare variasjoner over et tema. Samtidig, i dette «åpne landskapet», der bevegelsene først virker tilfeldige, blir det overordnede bevegelses-prosjektet tydeligere og tydeligere: Det er en bruk av kraft som jobber mot det funksjonelle, som bryter av for momentet, kombinert med en måte å relatere til overflater, både egne og andres kropp, samt gulvet, på en keitete og hardhendt, men samtidig erfaren måte. Og det er i dette at kroppens masse, dens spesifikke tyngde og konsistens, kommer til overflaten på en insisterende og appellerende måte.

Det å se en masse av kropp – enten det er dyr eller mennesker – er noe som jeg ofte lar meg fascinere og affektare av. Massen på scenen bringer opp minner om andre masser som jeg har sett – både i forestillinger som Jefta van Dinters *Kneeding* (2010), Mia Habibs *A song to...* (2015) og Ingeleiv Berstad og Kristin Helgebostads *Know Hows* (2019), men også en flokk med unge gutter som jeg så bevege seg i stim på stranda i sommer, og på reinsdyrflokken som bråsnudde rett foran meg på Hardangervidda en påske for

mange år siden. Det å utforske menneskemasser koreografisk er blitt en veletablert tendens i det samtidige dansefeltet, og kan kanskje sees som en motsats til det å fokusere på den enkelte danse-utøverens unike stemme gjennom hens bevegelsesspråk. Interessen for menneskemasser harmonerer for øvrig godt med den aktuelle post-humanistiske tenkningen, en idéhistorisk vending som utfordrer den klassiske humanistiske tenkningen, blant annet gjennom å fokusere nettopp på menneskets plass i en større sammenheng – enten det er «flokkene» eller et større økosystem.

Funksjonelt ubehag
Massekropp-sekvensen ender i kollektiv romperisting i lav posisjon, en dyrisk likegyldig jocking som heldigvis varer så lenge at den skaper et visst ubehag i publikumsforsamlingen – noe som får den til å gå fra å være et artig påfunn til å skape en kinestetisk effekt, ved at det, etterhvert, nesten uunngåelig rister i min egen kropp også. Det dyriske elementet understrekes av noen veldige hopp på alle fire, som små frosker som skifter plass i rommet. Her i denne scenen blir jeg også, for første av flere ganger i forestillingen, konfrontert med min egen tilstedeværelse i rommet. Blikkene til mange av de romperistende danserne er vendt ut mot publikum, og selv om de er milde og ikke søker øyekontakt, får det meg til å spørre meg om hva det faktisk vil si, sånn på et etisk heller

enn estetisk plan, å se mennesker som en masse fremfor å se dem som enkeltindivid. Romperistingen ebber ut. Jeg må ha falt i egne tanker, for det neste jeg husker er at scenerommet nesten er tomt, og følelsen av at tiden går. Takknemlig for muligheten til å kjede meg litt, på en dag som frem til dette øyeblikket har vært tett som tåke, oppdager jeg at små situasjoner har begynt å utspille seg i ytterkantene av scenerommet. Denne gangen jobber danserne individuelt, med hver sine objekter. Også i objektutvalget er det harde og uorganiske tatt opp: Det er ute-lamper med gult lys, sårne som man skrur opp på garasjene sine, det er 1,5 liters plastflasker og 10 liters plastbøtter fylt med vann, bunker med skiferstein bundet sammen med stropper, og en hvitmalt pianokrakk – alle objekter som tatt ut av sammenhengen virker dysfunksjonelle og malplasserte. Måten danserne begynner å relatere til objektene på fremstår som mer eller mindre vellykkede forsøk på å forenes på et materielt plan – en ansamling partikler ved siden av en annen ansamling partikler. Selv om det (selvfølgelig) ikke skjer noen reell likestilling, er det jeg oppfatter som menneske-massenes streben etter å nærme seg en status som materiale, på lik linje med vann, stein og lyskilder, interessant å følge med på. Også i arbeidet med objektene er kvaliteten på bevegelsesmaterialet dysfunksjonell og keitete, og jeg begynner å tenke på filmen *Trash Humpers* (2009) av Harmony Korine, som



Øy, koreografi av Ole Martin Meland, med Carte Blanche, Dansens Hus 2020. Foto: Tale Hendnes

følger en gruppe mennesker som mildest talt lever i utkanten av samfunnet, med en felles lidenskap for jukking på søppelbøtter (så vidt jeg kan huske).

Fra galskap til magi

Som handlingen i filmen, vipper denne scenen, underbygget av et ulmende lydlandskap, gradvis, men uunngåelig, over i galskap. Mennesket trenger seg igjennom materien, eller er det kanskje tanken på at man bare er en del av en masse, av kroppor eller av partikler – en utbytbar del – som blir uutholdelig, som hos Kafka? Det ules og klappes med stein, høylytt latter bryter inn men stopper like brått. Og idet dette teppet av meningsløshet nærmer seg kokepunktet, får plutselig det romlige grepet med å la være å dekke til vinduene inn på scenen – så tilfeldige forbiPASSerende publikum-mere blir stående og glane inn – en sterk effekt. Jeg kjenner på et ubehag ved å være på innsiden, være en del av dette kaoset.

Uten at jeg kan forstå når eller hvordan lydbildets transformasjon skjedde, blir jeg bevisst på at det ulmende elektroniske teppet som lå over scenen er erstattet av et kor av kvinnelige stemmer som

messer, på en rolig, behagelig og folkemusikk-aktig måte – en sang som strekker seg utover i tid og rom gjennom en gjentakende musikalsk form som holder en jevn takt. Jeg legger på samme tid merke til at et par av utøverne har fått hvitt skaut på hodet. Kombinasjon av musikk og kostyme får meg til å begynne å tenke på eventyr. Jeg oppfatter ikke handlingene lenger som galskap, men heller som underliggjorte situasjoner som utspiller seg i en mystisk verden, der det å lyse rødt fra munnen, eller klappe sammen gråstein, faktisk er veldig meningsfylt, om enn utilgjengelig for de uinnvidde.

Lengselen etter steinbruddet

Øy får meg til å sitte igjen med følelsen av å ha vært på en uforutsigbar men absorberende reise. Likevel føler jeg aldri at Melands univers greier å omslutte meg helt. Bevisst faren for at det skal bli en korona-klisjé, greier jeg ikke å la være å irritere meg over selvbevisstheten og avstanden det skaper å måtte sitte på stoler oppstilt med en meters mellomrom. Samtidig lurar jeg også på om selvbevisstheten og avstanden kunne vært minsket om scenerommet i mindre grad hadde vært

organisert som et utstillingsrom. For eksempel er steinene – som jo blir en viktig del av de siste scenene – frem til midtveis i forestillingen oppstilt som små installasjoner på et par-tre utvalgte steder i rommet. I kontrast til måten utøverne behandler disse materialene på seinere, der jeg innimellom virkelig kjenner på en reell frykt for at de skal skade seg selv eller andre, der stein kastes, bæres, og til og med borres i (Mathias Stoltenberg henter på et tidspunkt fram en boremaskin som han håndterer selvsikkert), så blir denne oppstiltheten, i kombinasjon med den hvite, kvadratiske dansematten, kunstig. Bevegelsesmaterialet er riktignok såpass krevende at det hadde vært tilnærmet umulig å gjennomføre på noe annet enn et dansegulv med førsteklasses støtdemping. Men hva om et steinbrudds estetikk, med materialer og maskiner som ikke var oppstilt, men bare forlatt, hadde vært brukt som et strukturende prinsipp for scenografien? Når publikum ikke kan eller får være en uorganisert og henslengt ansamling, men (av koronahensyn) må stilles opp, enkeltvis, som på pidestaller, må kanskje scenerommene og koreografiene kompensere med mindre orden.

«Hva vil det si, på et etisk heller enn estetisk plan, å se mennesker som masse fremfor som enkelt-individ?»

3

Fra det vakre ytre til nervefibrenes flimring

Forestillingen *Human* gir en opplevelse av et indre trykk og intensitet som overvelder, og som er for stort til å rommes i en kropp uten at verden forrykkes og forsvinner slik vi kjenner den.

Av Per Roar



Nina Biong i *Human*, koreografi: Tharan Revfem, Dansens Hus 2020. Foto: Tale Hendnes

Human

Konsept og idé:Tharan Revfem
Regi:Tharan Revfem og Espen Haslene
Koreografi:Tharan Revfem
Utøver: Nina Biong
Komponist: Finn Vine
Lysdesign: Espen Haslene og Tharan Revfem
Filmfotograf: Kristoffer Archetti
Film og Visual FX:Tundra
Produsent: Plire Multi og Tundra
Hovedscenen Dansens Hus, 29. september 2020

Human: *Menneske, menneskelig, menneskekjærlig.* Slik defineres begrepet «human» i *Norsk ordbok*, og vekker med det urgamle spørsmål til live: Hva er et menneske? Hvordan lever vi med vår menneskelige biologi og arvelighetsforhold? Hva er en human adferd? Forestillingen *Human*, som hadde premiere 29. september, ønsker å gi kropp til dette sammensatte begrepet. Idé og koreografi er vedTharan Revfem/dansekompaniet Plire Multi. Revfem er kjent for sin tverrkunstneriske orientering og signatur, og har siden oppstarten av Plire Multi i 1999 kombinert dans og visuell teknologi. Her samarbeider hun med Art Director Espen Haslene/studioTundra. De står for regi og lysdesign og ambisjonen

med forestillingen er ifølge omtalen å skape en iscenesettelse som lar oss bli kjent med mennesket bak diagnosen - gjennom sammenstilling av film, dans, og lyd.

Schizofreni og dans

Diagnosen det er snakk om her er Schizofreni; en av de tyngre psykiske lidelser vi kjenner til. Psykiske lidelser har ved mange anledninger vært gjenstand for scenekunstens gode intensjoner, men resulterer ofte i enkle, romantiserende, gåtefulle eller urovekkende stereotyper, som sist i filmen *Black Swan* (2010). Kanskje på grunn av utilstrekkelig innsikt, eller vilje og evne til å ta psykiske lidelser på alvor? Jeg kjenner derfor på en tilbakeholdt reservasjon i det jeg gjør meg klar for en forestilling som er basert på dette ønsket om å åpne opp for en bredere forståelse av hva schizofreni kan bety, gjennom et non-verbalt uttrykk som dans. Fallhøyden framstår som stor og reell.

Som publikummere blir vi etter alle smittvernregler plassert på annen hver rad og med to seters mellomrom fra hverandre i amfiet for å bli med bildet idet det toner ut. Det føles trygt og godt. Den scen-

iske rammen er definert av tre hvite felt, oppstilt som et triptykon mot fondveggen.

Et nevrologisk kaleidoskop

Videoarbeidet ved Haslene/Tundra, laget med god hjelp av filmfotograf Kristoffer Archetti, viser seg raskt å ha en sentral rolle som en partner for forestillingens eneste utøver, danser Nina Biong. Alt videomaterialet er skapt ved bruk av opptak av danseren, hennes bevegelser, og utsnitt av kroppsdeler. Forestillingen åpner med et nærbilde av Biong som stirrer direkte ut på oss fra triptykonets midtfelt. Hun holder oss fast med blikket sitt med en enorm styrke. Gradvis blir vi imidlertid vitne til en forvitring av dette første inntrykket. Skiftende sinnsstemninger fargelegger etter hvert ansiktsuttrykket. Som lysets skimringer i vannet endres uttrykket, og med det inntrykket av hvem vi har med å gjøre, ved å frambringe en fornemmelse av et sinn som jobber under stort trykk og med mange ting som ligger utenfor vår rekkevidde. Idet vi virkelig dras inn i disse minimalistiske skiftene, fader bildet langsomt ut i sort. Jeg lener meg fremover for å bli med bildet idet det toner ut. Inn i dette tomrommet kommer

utøveren live inn fra høyre, nær publikumsamfiet, kledd som en av oss. En hånd kastes ut, trekkes tilbake, noe må telles, ordnes eller kategoriseres. Hun er vendt mot oss, men i sitt eget rom, mens handa igjen og igjen strekker seg ut, håndledet søker, og fingrene kjenner på mellomrommet mellom hverandre, som arteriene i kroppens indre: Det er et gestisk språk som går via bolen og ut, for så å hentes raskt tilbake igjen.

I det hun snur ryggen til oss, ser vi henne mangfoldiggjort sett forfra i triptykonets to ytterfelt. Til lyden av hviskende stemmer som maner og gjentar noe som ikke er ment for andres ører, dras vi opp i et crescendo gjennom videoens dubleringer av henne og hendene hennes, som fyller luftrommet over utøveren på scenegulvet. Før hun igjen, som etter en feberrie, står helt alene mot fondveggen, kun i et svakt lys som om hun var selvlysende. Etter hvert blir det åpenbart at hun står i projeksjonsfeltet for sitt alter-ego. Vekslingen i tussmørket mellom det levende mennesket og hennes projiserte-jeg, gjør det vanskelig å skille mellom dem og hvem det er som driver situasjonen framover, før det projiserte bildet tar av og



Øy, koreografi av Ole Martin Meland, med Carre Blanche, Dansens hus 2020. Foto: Tale Hendres

dupliseres og blir større enn det levende mennesket i rommet. Det oppleves som om vi tas med inn og blir vitner til indre celledelinger eller spaltninger. De mange i den ene. Hvem som er den levende utøveren og hva som er videobildet av henne er ikke lenger så tydelig eller viktig, betydningen av den forskjellen forsvinner. Jeg fanges inn i en malstrøm. Tiden stopper opp samtidig som en fornemmelse for det fraktale ved øyeblikket kommer til syne. Jeg er som i et glimt i skimret mellom alle lagene et menneske kan romme, uten at det er mulig fatte hvordan en kan stå i det. Vi tas med inn i et inferno hvor kroppen slik vi kjenner den løser seg opp og danner kaleidoskopiske mønstre basert på nærbilder av tenner som glimter i lyset, et øye som stirrer, fingre som spiller, og detaljer av bevegelser; alt multiplisert og fordoblet i psykadeliske mønstre som i et nevrologisk kaleidoskop. Hvor mange øyne kan en kropp ha før den utmattes av inntrykk?

Parallelle virkeligheter
Lydbildet av Finn Vine bidrar til å underbygge forestillingen. Til tider blir det vel filmatisk og legger dermed store emosjonelle føringer på opplevelsen av det koreografiske.

Vine kunne trygt ha spart litt på fiolnene, vært tørrere i klangbildet, og stolt litt mer på de andre virkemidlenes formidlingspotensial. Men han bidrar likefullt klart til å skape framdrift og binde forestillingens ulike deler sammen. Ikke før jeg har rukket å kjenne på savnet av akustisk lyd i hans elektronisk medierte lydbilde så høres lyden av utøverens pust som et kjærkomment og bærende element i helheten. Iscenesettelsen tangerer hele tiden det utstuderte vakre og kalkulerte, men Biong som utøver evner å holde det hele sammen, både live og i videobildene. Med stor integritet og på ramme alvor, uten å bli pretensiøs eller selvhøytidelig, klarer Biong å formidle og gi mennesket bak diagnosen et troverdig nærvær der det splintres i fornemmelsen av mange konkurrerende identiteter eller realiteter. Jeg tas med på en reise fra det vakre ytre med selfiebildet av Biong i starten, til nervefibrenes flimring i synapsene – og det skjer uten å gjøre den schizofrene til et objekt eller å fetisjere psykiske lidelse, men snarere ved å skape en sensorisk fornemmelse av en annen virkelighetsopplevelse som kan eksistere parallelt med vår egen hverdag. I kraft av sitt tematiske fokus og tverrkunstneriske uttrykk har

forestillingen *Human* et potensial til å nå ut til flere enn de som ferdes i dansekunstens innmark.

«Hvor mange øyne kan en kropp ha før den utmattes av inntrykk?»

Tone Avenstrup:
Heiner Müller.
Der amerikanische Leviathan
red.: Frank Raddatz
s. 110–112

Ilse Ghekiere:
Time has fallen asleep in the afternoon sunshine
red.: Mette Edvardsen, m.fl.
s. 113–115

Anna Watson:
Drama for barn. Teatrets Sjel
av Anne og Petra Helgesen
s. 116–117

Roland Lysell:
Kunstnere og yrkeskvinner
av Live Hov
s. 118–119

BOKER



Av Tone Avenstroup

Heiner Müller, født 1929 i Eppendorf i Tyskland, var en av de viktigste tyskspråklige dramatikerne i det 20. århundret. Han var dessuten lyriker, prosaforfatter og essayist, samt president for Akademie der Künste Berlin i Øst-Berlin. Müller er også kjent som teaterregissør og sjef ved Berliner Ensemble. Han døde i 1995.



Heiner Müller:
Der amerikanische Leviathan
Et leksikon
Utgitt av Frank Raddatz
Suhrkamp Verlag, Berlin 2020
341 sider

I boka *Den amerikanske Leviatan* blir Heiner Müllers Amerika-erfaring, hans avsky og begeistring for landet kartlagt. Tone Avenstroup spør om hvem som er den amerikanske Leviatan.

Billedtekster
s. 111 Heiner Müller. Foto: David Baltzer.
s. 112:1+2 *Die Hamletmaschine*, av Heiner Müller. Regi: Robert Wilson 1986. Thalia Theater. Strømmet fra Thalia Theater juni 2020. Screenshot.

MÜLLER I AMERIKA

Hva er dette monsteret som ligger til grunn for Frank M. Raddatz sin bok om Heiner Müllers Amerika? Leviatan forekommer i Bibelen, spesielt i Jobs bok, som et sjøuhyre, «den som snor seg», som alle på jorden frykter og kun Gud kan bekjempe. Dette enorme drakelignende vesenet finnes også i andre og tidligere myter, et bilde brukt om noe man ikke kan betvinge. Guds kamp mot Leviatan er et kjent motiv i bildekunsten, «Beseiringen av Leviatan», en gravering av Gustave Doré fra 1865. Hos William Blake, «Behemoth and Leviathan», fremstilles en kamp mellom sjø og land. Leviatan, et mytologisk uhyre, i film og populærkultur, amerikanske og russiske horrorfilmer, også som lego. Leviatan, det være seg et bilde på naturen eller finansmarkedene.

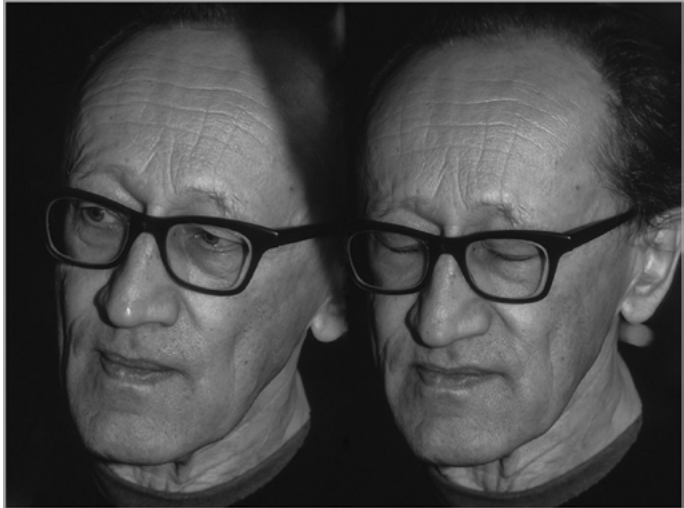
Mest kjent er det blitt gjennom Thomas Hobbes bok *Leviathan*. I det statsfilosofiske verket fra 1651 er Leviathan en metafor for staten, en autoritet, som gjennom makt gir sikkerhet. I naturtilstanden er mennesket en ulv mot mennesket, det blir krig og kaos, derfor må «den suverene» gripe inn – som politisk teori står Hobbes for absolutisme.

Mellom annen verdenskrig og star wars
Frank M. Raddatz har laget en encyklopedi, et oppslagsverk, alfabetisk ordnet, fra A til Z, basert på Heiner Müllers publikasjoner. Den består av avsnitt, utdrag fra intervjuer, samtaler, brev, drama og dikt, variende fra to linjer til nærmere tretti sider. Det lengste er «Amerika-erfaring», det korteste er «Roma» («Roma heter nå USA, Che Guevara er Sørkorset.» 1983). Boka består av bruddstykker, sakset fra *Werke 1 til 12*, og satt sammen igjen, med nye overskrifter, tatt ut av sin kontekst, slik at de kan leses på nytt. Og det fungerer meget bra. Den minner om Roland Barthes *Fragmenter av kjærlighetens språk*.

Raddatz, som er skribent, dramaturg og teaterregissør, kjente Müller godt og har gjort en rekke intervjuer med ham – det er han som skriver intervjuene mine, har Müller sagt et sted, i alle fall gjelder det intervjuet «Müllers taushet». Variasjonene mellom aforismer, korte og trefende, fyndord, meisla setninger, skravel og statements, pludder og kåsering har en fin dynamikk som gjør materialet tilgjengelig og underholdende. Innimellom bruddstykkene er det noen hele

stykker, som f.eks. hørespillet, *Døden er ingen forretning*, om gangstere og mafiabosser, skrevet av Max Messer, som var Müllers pseudonym på begynnelsen av 60-tallet. Det er også fragmenter med oversettelser av William Faulkner, Edgar Allen Poe og Ezra Pound, amerikanske forfattere som var av stor betydning for Müller. Spesielt Faulkner har han skrevet mye om, kaller ham for «sin oppdagelse av Amerika» (i samtale med Alexander Kluge, 1992). Pound siterer han fra *Exile letters* med «What is the use of talking and there is no end of things in the hearth» og kommenterer det tørt: Jeg synes det snakkes for mye i Vesten.

Vi får anekdoter fra et aktivt liv, møtet med Arthur Miller for eksempel, eller besøket hos Ernst Bloch, hvor de snakker om Karl May som har skrevet populærbøkene om den fiktive indianeren Winnetou (norsk: Hjortefot, *red. anm.*). Müllers første møte med en amerikaner var en amerikansk soldat, da var han seksten år og krigsfange. Det varte bare noen dager før han kom seg unna, men denne episoden fortalte han om stadig vekkt. Beskrivelsene av møtene med Robert Wilson er



«Det er grunnfølelsen. Man er vektløs, har intet ansvar. Alt er godt.»

fra avsnittet: «McCarthy-epoken»

meget innholdsrike, Müller skriver utfyllende om Wilsons teater og samarbeidet deres.

Boka gir et fint innblikk i hvordan Amerika-oppholdene påvirket ham, både innholdsmessig og dramaturgisk. Man kan også lese om hvordan hans holdninger forandret seg, det er jo material fra over førti år, fra første utdrag fra 1951 til siste fra 1995. Bildene i første del er av Ginka Tscholakowa og viser mer landskap og omgivelsene, mens Brigitte Maria Mayers fotos i siste del er mer personlige, personfokusert, man ser Müller i senga og i badekåpe.

Amerika-erfaring (70-tallsmotiv)
Den første Amerika-reisen var i 1975 etter en invitasjon fra Universitetet i Austin, Texas, til å undervise der et semester. Sammen med sin tredje kone, den bulgarske regissøren Ginka Tscholakowa, reiste han rundt i landet i trekvart år. Senere ble det mange opphold og reiser i forbindelse med oversettelser og oppsetninger av stykkene hans. Det siste oppholdet var i 1995 i California, Santa Monica og Villa Aurora, den legendariske villaen til Lion Feuchtwanger. Müller hadde mulighet til å besøke Ves-

ten, og han valgte ikke eksil, slik som Brecht. Reisene i USA hadde avgjørende betydning for skriveingen hans, sier han i avsnittet «Privilegier».

«Her hos oss» kan en føre et temmelig sikkert liv, forteller Müller etter den første reisen, forfatterne trenger ikke å legge noen politisk energi i bevaring eller forbedring av et sykehus f.eks., man kan tenke mer internasjonalt. Når han fremhever viktigheten av klassekamp framfor familiekonflikter, snakker han som en DDR-borger. Og det kan oppleves som en viss arroganse. «Poengnet er at jeg ikke bor her, og det er ikke min verden», sier han i «Amerika-erfaring».

Han skrev fra den andre siden av muren, og det preger også hans syn på USA. For Müller var amerikanerne okkupasjonsmakt, mens russerne var befrierne. Han reagerte mot USAs imperialistiske krigføring, Vietnam-krigen og innblandingen i Latin-Amerika, som mange av sine kolleger i vest. Engasjementet for Black Power-bevegelsen kommer fram i avsnittet «Black», hvor han skriver om poeten Amiri Baraka og mordet på Malcom X.

Reisene gjør at han får avstand til sin DDR-kontekst og ser

forløperen til den franske revolusjonen: slaveopprøret på Haiti. I forlengelse av Anna Seghers *Das Licht auf den Galgen* skriver han så *Der Auftrag. Erinnerung an einer Revolution* (Oppdraget. Minnet om en revolusjon), 1979.

Zombi (80-tallsmotiv)
Hos Jean Baurdillard er Amerika flate, utstrekning, ørken etter en orgie. Franz Kafka kunne ønske han var en indianer og løpe over steppene som en fri mann. Chris Marker sier Amerika er glemsel. Heiner Müller synes Amerika er merkelig blodfattig. Zombien er den amerikanske sivilisasjonens grunnfigur, sier Müller (i en samtale med Christoph Rueter i 1988). Et gjenerf, frarøvet sjel og vilje, en levende død – zombi-kulten er også svart magi, afro-karibisk, men Müller tenker mer på vampyren.

«Maskiner sendes ut i verden, for å sluke fantasien, fordi man ikke har noen egen. Her finnes bare negative utopier.» Mangel på historisk erfaring og egen filosofisk tradisjon preger landet, noe som gir det en «uhyrlig hulform» og et vakuum, som også har sterk tiltrekningskraft. Det er Müllers bilde av Amerika: en supermakt som utsuger, den

har ingen kultur, for den opprinnelige har den uttryddet, og derfor blir andre kulturer kopiert.

Fortrengningen av massedrapene av urbefolkningen har gitt landet et trauma, latent, ikke synlig på overflaten. Det gir en forklaring på den blinde volden, Müller, lik Hannah Arendt, skriver mye om volden i USA, men også om behovet for å le og ta lett på det, tvangen til å være hyggelig.

Det er det negative bildet av USA. «Amerika er det rikeste fattighus i verden. Det har uhyrlige økonomiske problemer,» forteller han i 1991. «Ungeheuer» forekommer ofte, jeg har aldri lagt merke til at Müller bruker det adjektivet så ofte som i denne boka, det må være hans særbetegnelse: Amerika er «ungeheuer» – uhyrlig, måteløst, som et monster.

Landskapet (90-tallsmotiv)
Ifølge vaskeseddelen til boka er Amerika en drømme- og projeksjonsmaskin. Müller bruker gjerne maskin-metaforen, den har han fra Warhol, sier han. Det er også tittelen på ett av hans mest kjente stykker, *Hamletmaskinen* fra 1977. I dette stykket har Müller brutt med sin tidligere skrivemåte og dramaturgi, på impuls fra møtet med Robert Wilsons

teater og det amerikanske landskapet – det åpne, vidstrakte landskapet. Det som fascinerer ham er desentraliseringen, byene annerledes anlagt enn i Europa, ingen borg i midten, de er uten bykjerne.

«For eksempel Grand Canyon: der har landskapet slike dimensjoner, at man som menneske ikke lenger står i sentrum som betrakter. Og det gjelder sikkert også for mine egne tekster, når de blir iscenesatt. Det konvensjonelle teateret, spesielt det europeiske, orienterer seg jo alltid etter sentralperspektivet.» (1988).

I landskapet ser Müller oppløsningen av sentrum, og trekker en parallell til forfatterens forsvinning i teksten (i avsnittet «Postmoderne»). En oppløsning av jeg'et, «det flyktige blir værende», sier han med henvisning til Rimbaud. Men han ser det også i teateret til Wilson, i oppdelingen og likestillingen av de sceniske elementene. Det er et demokratisk teaterkonsept, sier han i 1985, anti-dikatorisk, en motsetning til totalteater-tanken. Müller snakker med begeistring om Wilson som ikke er så interessert i tekst, det er samspillet mellom elementene som teller. Hovedfokus ligger på scenebildene, lyssettingen og gestene, altså en visuell dramaturgi. Teksten er material, den blir klang og rytme, han behandler den som et partitur. Første setning «Jeg var Hamlet» er nok for ham, forteller Müller om deres arbeid med *Hamletmaskinen* i 1986.

Begeistringen for Wilson avtok, forskjellige som de var, uforståelig for mange at East-Berlin goes Texas. Etter murens fall vendte Müller tilbake til «sitt eget material»: Stalin og Hitler. Han skrev ikke drama lenger, men om sin skrivesperre. Likevel blir landskapet en viktig metafor for Müller, både i *Bildebeskrivelse* og *Tapt strand Medeamaterial Landskap med agronauter*, som han ikke hadde kunnet skrevet uten sin Amerika-erfaring.

Collagesamfunnet

Manson, Monroe & Mickey Mouse. Det tomme skallet og eklektisismen. Fragmenteringen. Kulturenes synkretisme. Charles Manson, scapegoat, stiller som president i sluttscenen til *GRUNDLING* fordi: Nixon har drept mange flere mennes-

ker enn ham. Det har alle de amerikanske presidentene. Fra avsnittet «McCarthy-epoken», han sikter til et av sine amerikainspirerte stykker, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen*. New York er Berlins framtid. Hvite, blinde alligatorer i kloakksystemet, kjæledyr som er kasta. En gammel jødisk oversetter av Hegel og Marx er redd for antisemittiske, svarte gjenger. To typer angst: «too obvious or too sweet». En indisk Coca Cola-manager selger drikken for å fremme verdensrevolusjonen. «Men tingen flyr. Det er grunnfølelsen. Man er vektløs, har intet ansvar. Alt er godt.» (fra avsnittet: «McCarthy-epoken»), «Det er et virus som gnager» (Fra en samtale med Raddatz i 1990).

Pragmatisme

Müller uttrykker sin skuffelse over Susan Sontag, som han kjente godt, når hun sier at kommunisme er «fascisme med et menneskelig ansikt». Å sammenlikne Holocaust og Stalin ville også vært en «amerikansk kortslutning» – der kommer vi inn i dagens debatt om historierelativisering. Flere omtaler av boka har trukket fram Müllers konservativisme idet han fastholder «sitt» traume (andre verdenskrig). Arno Widman, i Frankfurter Rundschau's artikkel «Intet virkelig trauma», mener at Müller påstår mye tøv, og har «et sjåvinistisk blikk på verden». Jamal Tuschick i *Freitag* avskriver boka som «post-koitale slåbrokbilder». Men Müller deltar ikke i dagens debatt, han ville kanskje kalt relativiseringen for pragmatisme, i alle fall er pragmatisk noe veldig amerikansk for Müller.

Og her kommer Leviathan inn. Personifisert som Henry Kissinger, realpolitikeren, som verken er styrt av ideer eller moral, men av det som lar seg gjennomføre ut ifra et mål: fred = sikkerhet = herredømme. Som rådgiver for aggressiv amerikansk utenrikspolitikk og pådriver for Reagans stjernekrigprogram. Müller i Raddatz redigering snakker mer om zombier og vampyrer, nevner ikke Leviatan, men elefanten i rommet er der.

Skrivemaskin

Boka er klokt montert. For eksempel i avsnittet «Uskyld» er



det et forbausende sprang – fra døde indianere til dårlige skuespillere og autentisitet. Müller refererer Wilsons utsagn «I hate people who want to act» i en samtale etter en prøve på the *civil wars* i Amsterdam (nå ble ikke den forestillingen vist i Amsterdam, men Rotterdam). Når skuespillere eter seg inn i teksten og fargelegger den med sin tolkning, istedenfor å fremføre den, blir det ikke troverdig. Wilsons motstand mot fortolkning finner gjenklang hos Müller. Hvis en bare tenker på fortolkningen og formidling av denne, blir tilskuerne ekskludert. De må få lov til å tenke selv.

Müller har mange definisjoner av teater. Under avsnittet «Økonomi» kommer et utdrag fra samtalen «Teater er krise» fra 1995. Her tar Müller fatt i Georges Batailles begrep om ødsling, han sier: «Theater ist Verschwendung, Theater rechnet sich nicht.» Det er ikke nytteløst, men fäfengt kanskje, og godt (slik som sex). Dersom teater skal kalkuleres, kan det ikke funke. Det fungerer ikke, dersom det blir beregnelig.

Teater er viktig, sier han i 1988 i samtalen «Flodhesten er en tekst» og setter teater opp mot datamaskinen. «Fremtiden ser slik ut: Man sitter fasttjora hjemme og ser på verden; noen tyrkere bringer maten, ellers trenger man ikke noe.» Dette fordi datamaskinen erstatter menneskene, men teateret kan være et middel mot denne trenden. Også fordi teater ikke er gjentagbart, sier han i parentes, det lar seg ikke gjenta.

Teater er krise, og krise er produktivt, sier Müller i en sine siste arbeidssamtaler. Mon tro hva han ville ha sagt nå som teateret er i krise – forårsaket av et virus og ikke dets iboende krefter? Innskrekningene gir oss tid, og det er kanskje mer verdt ... enn mye annet. Dersom en har lyst til å ta seg tid til å lese om teater og müllerske funderinger, er boka til Raddatz absolutt å anbefale – den burde oversettes til norsk.

Til slutt en vakker definisjon (fra et brev til Volksbühnes jubileum i 1994): «Teater, når det lever, er en gammel skrivemas-kin, når det er bra, med hullete fargebånd, i disse hullene bor publikum, som av og til hviner, og da fryder kritikken seg.»



Time has fallen asleep in the afternoon sunshine – A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books.
Red.: Mette Edvardsen, Kristien Van den Brande, Victoria Pérez Roy og Runa Borch Skolseg
Utg.: Mousse Publishing & osloBIENNALEN 2019

Oversatt fra engelsk av:
Tony Jonsen og Kim Hiorthøy

HVA KAN VI GJØRE SOM VI BARE KAN GJØRE MED TID?

Time has fallen asleep in the afternoon sunshine er et pågående verk og som en del av oslo-Biennalen midlertidig satt på vent på grunn av Covid-19. Prosjektet ble initiert av den norske koreografen Mette Edvardsen i 2010 og har siden den gang hatt forskjellige uttrykksformer. Omtalt som et «bibliotek av levende bøker», har det fremstått som lesesal, utstilling, arbeidsplass, forlag, og bokhandel. Nå er prosjektet gitt ut i bokform med den beskrivende og altomfattende tittelen *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine – A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*.

Julen 2019 har jeg i hendene mine et eksemplar av den nylig utgitte *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine – A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*. Siden jeg allerede er fascinert av og interessert i Mette Edvardsens konseptuelle poetikk generelt og i dette prosjektet spesielt, er jeg ivrig etter å dykke ned mellom bokpermene. Det neste som skjer er det som ofte skjer med bøker jeg tar med meg inn i huset; de begynner å leve sitt eget langsomme liv, uavhengig av om jeg er der eller ikke. Til slutt skal det gå to årstider før jeg kommer meg gjennom hele boka. Derfor denne usynkroniserte anmeldelsen. Hva kan jeg si – en bok er ikke en forestilling. Hva kan vi gjøre som vi

bare kan gjøre med tid? Spørsmålet stilles av Edvardsen i hennes innledende essay, der hun nøye gjennomgår hvordan prosjektet ble til og hvordan en metode og et språk tok form omkring det. Det er et spørsmål som henger igjen når jeg tenker på pandemien og hvordan den kaster rundt på ideer om tid og perspektiv. Jeg tenker også på ulike kunstformer og på utøvelse av kunst som er, for å bruke ordet, immun mot gjennomføringsavbrudd og usikkerhet. Når dette skrives har Oslo by akkurat kunngjort at «alle kultur- og fritidsaktiviteter må stenge, bortsett fra bibliotek».

Intimitet med bøker

Time has fallen asleep in the afternoon sunshine har pågått i et tiår nå. Ideen til arbeidet har sine røtter i science-fictionromanen

Farenheit 451 av Ray Bradbury og starter der dystopien i boka slutter. I romanen møter vi en verden hvor lykke blir kontrollert, kunnskap systematisk slettet og bøker brent. Ved slutten av romanen slår hovedpersonen seg sammen med en gruppe intellektuelle, som i et forsøk på å bevare fortellingene har bestemt seg for å lære bøker utenat. Det er akkurat denne ideen om motstand som ble utgangspunktet for, og kjernen i *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*: Nemlig det bemerkelsesverdige forsøket på å «bli» en bok ved å lære seg den, ord for ord.

Det er vanskelig å snakke om denne utgivelsen uten også å nevne erfaringen av å være en leser i dette «biblioteket av levende bøker». Jeg besøkte *Time has fallen asleep in the afternoon*



Billedtekster
s. 114 Kunstfestivaldesarts i 2013. Wouter Krokaert og en leser. Foto Silvano Magnone.
s. 115:1 Kunstfestivaldesarts 2013. *I Am a Cat* by Sōseki Natsume. Med Mette Edvardsen og en leser. Foto: Silvano Magnone.
s. 115:2 Nasjonalbiblioteket i Aten. Foto: Mette Edvardsen



sunshine første gang ved Kunst-festivaldesarts i Brussel i 2017. Fordi jeg ikke arrangerte avtalen selv, tok opplevelsen meg litt på senga. Jeg visste ikke hvilken bok jeg skulle møte, men så fort opplesingen begynte gjenkjente jeg forfatteren. Tårer stilte seg opp bak øynene, klare til å kaste seg utover, og en bølge av ubehag slo gjennom kroppen. Med krummet rygg og lukkede øyne satt jeg urørlig mens jeg forsøkte å skjule min flauhet. Jeg følte at jeg hadde blitt tatt på fersken, og det var en lettelse da den tjue minutter lange lesingen var over.

Noen ganger, uten at vi er helt klare over det, blir vi fortrolige med bøker på samme måte som med venner eller kjærester. Denne intimiteten blir ofte forvekslet med en følelse av et forbudt eierskap: Jeg er ikke Mrs. Dalloway av Virginia Woolf, selv om jeg kan føle at jeg er det.

I fjor sommer, i løpet av de

første månedene av osloBIENNALEN, fikk jeg muligheten til å besøke *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* igjen, og oppleve lesninger av *Four Quartets* av T.S. Eliot, *Answered Prayers* av Truman Capote og *A Plague of Tics* av David Sedaris. Ingen av disse fremkalte tårer, men følelsen av intimitet var der like fullt.

Hver «lesning» av en «levende bok» varer i omtrent 20 minutter. Det er neppe så oppsiktsvekkende i forestillingssammenheng, men å sitte nært en person som har brukt timevis av sitt liv på å memorere det hun forteller deg, frembringer følelser av empati og nysgjerrighet. Samtalen etterpå oppleves som en nesten like stor del av prosjektet som selve lesningen. På samme måte blir bokutgivelsen en slags fortsettelse. Eller som det påpekes i introduksjonen: «Til tross for at dette er en fysisk, ferdigstilt bok, med skarpe kanter på omslaget, er den en fortsettelse

av en praksis som ikke har noen synlig slutt.»

Mellom dokumentasjon og nytt materiale

Som bok tilnærmer *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* seg essaysjangeren. Den balanserer mellom behovet for å dokumentere en kompleks kunstnerisk prosess og et ønske om å skape et nytt materiale og åpninger inn mot selve verket. Den første delen av boken består av en rekke bestilte essays som diskuterer vidt forskjellige emner relatert til prosjektet. Del to er av redaktørene kalt et «visuelt essay» og består av fotografier av lesninger i og rundt bibliotek og utstillingssteder; av nedtegnede notater om memorering; av bøker gjendiktet for hånd etter minnet; av bøker som venter på å bli lært utenat. Med andre ord: Boken er ikke et resultat av prosjektet, men bare én av formene, eller kroppene om

du vil, som fortsetter å vokse ut av prosjektet. Det er vanskelig å tenke på boken som et uavhengig objekt eller som noe på utsiden av verket som helhet.

Mens flere av essayene er skrevet av utøverne, eller «levende bøker», er andre skrevet med blikket til en observatør eller noen på utsiden. Essayene av de levende bøkene er særlig tiltalende i beskrivelsene av hvordan det å skulle lære seg en bok utenat blander seg sammen med livet forøvrig. Mange av historiene, refleksjonene og anekdotene avslører et særlig nivå av besettelse og temperament etterhvert som hver forfatter går tilbake til den samme boka om og om (og om) igjen. Én levende bok beskriver hvordan den samme setningen kommer tilbake i drømmer, en annen bok oppdager, etter først å ha lært seg en hel diktbok, at diktene finnes i ulike versjoner, mens en annen beskriver et umulig møte med enken

«Hvem som helst som er motivert nok, kan bli en levende bok og bygge historier omkring det.»

til «sin egen forfatter». «Selv om jeg likte å være en 'levende bok' kunne jeg ikke annet enn å av og til lure på om jeg kastet bort tiden min», innrømmer en annen. Hvert essay åpner opp sin egen verden og selv om de har en felles, tematisk tilknytning, er de overraskende forskjellige.

En invitasjon

Det jeg opplever som spesielt tiltalende og til og med rørende ved *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* og de historiene som er beskrevet i boka, er hvordan det dreier seg om en praksis som er både generisk og personlig. Arbeidet med å lære en bok utenat, slik det står i flere av essayene, er også noe som er mulig for alle. Hvem som helst som er motivert nok, kan bli en levende bok og bygge historier omkring det.

Det jeg sitter igjen med fra *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, særlig fra

bokversjonen, er ideen om å stå imot tid ved å være *med* tid. Vi kan bestemme oss for å bli sjokkerte hver gang livene våre begrenses eller avbrytes. Eller vi kan utvide synsfeltet og bli i tingene lenger enn det som forventets av oss. Ved å gå tilbake til kunst vi allerede kjenner, ved å lete etter nye åpninger inn mot noe vi har erfart tidligere, ved å senke farten og strekke forståelsen av hva det er å være publikum.



Av Anna Watson

KUNSTEN Å SØKE ETTER NATIONALTHEATRETS «SJEL»



Drama for barn – Teatrets sjel
Norsk barnedramatikks historie
Av Anne Helgesen og
Petra Jonsdottir Helgesen
Utgitt av Vidarforlaget/Solum
Bokvennen, 2020

I Anne og Petra Helgesens nyeste utgivelse beskriver de Nationaltheatrets historie gjennom oppsetninger av norsk barne-dramatikk. Deres historie-fremstilling er rik og detaljert, og med flere sidesprang til drama for barn spilt av andre teatergrupper og institusjoner.

Fotnoter

- 1** Helgesen, A., & Helgesen, P. J. (2015). *Reisen til Julestjernen*. Oslo: Vidarforlaget.
- 2** Årstallene indikerer førsteoppsetting ved norske teaterinstitusjoner (Christiania Theater, Nationaltheatret og Folketeatret).
- 3** Bringsværds *Alice venter tilbake* var opprinnelig planlagt oppsetting ved Nationaltheatret i 1980, men ble lagt bort på grunn av brannskader på hovedscenen. Mens Sawadogos *Flue kongen* (1996) og *Legenden om Ouagadou* (1999) ble satt opp på Nationaltheatrets bi-scene Torshovteatret.

Billedtekster

- s. 117:1** *Reisen til Julestjernen*, Nationaltheatret, 1947. Foto: Polyfoto
- s. 117:2** *Reisen til Julestjernen*, regi: Kjersti Horn 2016. Foto: Øyvind Eide

D*rama for barn – Teatrets sjel: Norsk barnedramatikks historie* er skrevet av teaterviter og impresario for Kattas figurteater, Anne Helgesen og av litteraturviter Petra Jonsdottir Helgesen. Boken tar for seg historier rundt oppsetninger av norsk barnedramatikk, med hovedvekt på oppsetninger ved Nationaltheatret. Tidligere har de to forfatterne gitt ut en serie på ti bind med barnedramatiske tekster (2015-2017). Her er tekster fra Frederikke Bergh, Barbra Ring, Hulda Garborg, Sverre Brandt, Agnar Mykle, Thorbjørn Egner, Alf Prøysen og Anne-Cath. Vestly. De dramatiske tekstene er sammenkoblet med en dramatiker-biografi.

I inneværende bok fremstilles barnedramatikken og historier rundt oppsetninger av den med en stor detaljrikdom og med mange ulike synsvinkler; fra biografisk historiefremstilling, ispedd teaterhistorie og teatersosiologi til analyse av den dramatiske teksten. I tillegg til at forfatterne viser til de rådende holdningene rundt barnekultur og barneoppdragelse og pedagogikk innenfor hver særskilt periode. Dette gjør fremstillingen

rik (som i Cliff Richards *thick description*). En slik inngang til norsk barnedramatikk er muliggjort gjennom forfatternes inngående kjennskap til norsk og europeisk litteratur og teaterhistorie, samt deres praktiske innsikt i det teaterfaglige.

Omstendelig, tilgjengelig og utradisjonell

De tekstlige analysene av barnedramatikken blir imidlertid ikke presentert på en tradisjonell måte, men kommer heller som drypp utover i boken. Det er den institusjonshistoriske og biografiske synsvinkelen som setter tonen i historiefremstillingen, gjennom Bourdieus teorier om «habitus» som redskap til å analysere maktkamper og spenninger i det sosiale feltet rundt de ulike aktørene som har bidratt til oppsetningene av barnedramatikken.

Anne og Petra Helgesen bruker et fortellende og tilgjengelig språk, og selv om det er en god del teori i boken, fremstilles denne i et godt og direkte språk. Dette gjør boken til et godt verk for alle med en interesse for feltet. Enten de er akademikere, dramapedagoger, regissører, teaterprodusenter, skuespillere el-

ler studenter i teater- og drama-fag ved høyskoler og universitet. Boken går grundig til verks, og forteller medrivende og engasjert om norsk barneteaters historie. Denne grundigheten er også ett av mine ankepunkt, da redigeringen av boken er litt mangelfull, da det er en del passasjer og temaer som blir gjentatt unødvendig ofte. En fortetting av materialet ville gjort boken mindre omstendelig.

I boken er dramatikken i seg selv kun et utgangspunkt for å skrive om den fysiske teateroppsetningen. Dette synes særlig i valget av fokus-forestilling – *Reisen til Julestjernen*. Et stykke som de selv beskriver som mindre litterært enn barnedramatikken til for eksempel Frederikke Bergh, Barbra Ring og Hulda Garborg. «I motsetning til dem var ikke Brandts fokus litterært, hans virkefelt var teaterscenen. Stykkets sceneanvisninger røper en dramatiker som er opptatt av teatrets materielle og praktiske muligheter, maskineri og effekter».¹

Norsk barnedramatisk historie, eller Nationaltheatrets?

På dette viset får boken to ulike spor som går parallelt i deres kro-

nologiske historiefremstilling; et spor er de barnedramatiske tekstene som analyseres utfra teaterhistoriske tendenser og teatersosiologiske teorier. Det andre sporet fokuserer på gjentatte iscenesettelser av barnedramatikk og produksjonsvilkårene til oppsetninger av barneteater ved Nationaltheatret. Hvor *Reisen til Julestjernen* er hoved-eksempellet, men også Egners dramatikk vies oppmerksomhet. De to sporen forenes så i siste kapittel (6).

Der vies det størst plass til Lise Fjeldstad, Kjetil Bang-Hansen og Kjersti Horns adaptasjoner av *Reisen til Julestjernen*. Et valg som er velbegrunnet ut ifra deres beskrivelse av skiftet som har skjedd i dramatikerens status i teateret, hvor det er regissørens kunstneriske visjoner som står i fokus, heller enn at dramatikerens tekst står som autoritet. Barneteateret ved norske teaterinstitusjoner på 1990, 2000 og 2010-tallet er preget av adaptasjoner fra ulike barnebøker og filmer, heller enn oppsetninger av original barnedramatikk.

Mitt ankepunkt med denne to-spors modellen er at selve barnedramatikken lett mistes av syne og at det heller er intrigene rundt ulike oppsetninger av «Jule-

stjernen» ved Nationaltheatret som vies oppmerksomhet. Noe jeg mener er synd, da deres analyse av norsk barnedramatikk er særdeles gode. I disse analysene flettes det biografiske materialet sammen med mentalitetshistorie og teatersosiologi og teaterestetisk historie i rik lesning av barnedramatikken. Det er særlig i analysene av Holbergs *Julestuen* (1867), Sverre Brandts *Reisen til Julestjernen* (1924), Barbra Rings *Prinsessen og spillemannen* (1926) og Helen Stibolts *Kong Baldvines armring* (1936), Agnar Mykles *Gjete kongens harer* (1953), Torbjørn Egners *Folk og røvere i Kardemommeby* (1956), Turid Balkes *En modig mygg* (1972), og Klaus Hagerups *Alice i underverden* (1971) og *De kaller oss pøbler* (1976) at en slik lesning er fremtredende.²

Som nevnt tidligere er bokens hovedfokus barnedramatikken ved Nationaltheatret. Dette gir de en redegjørelse for innledningsvis, som virker plausibel. Imidlertid er det flere steder i boken at det ser ut som om forfatterne nesten angrer på dette valget. Dette merkes i deres beskrivelser av teaterfeltet i etterkrigstiden, da flere andre teaterinstitusjoner, slik som Folke-

teatret og Det Norske Teatret og det frie scenekunstheltet er mer innovative i forhold til en utvikling av deres barneteaterrepertoar, med bruk av figurteater og interaktive former for teater. Det er i den forbindelse at Agnar Mykles figurteatertekst *Gjete kongens harer*, som ble satt opp på Folketeatret i 1953, blir analysert. Et sidesprang fra deres Nationaltheater-prosjekt, som jeg synes er veldig heldig, da det gir ny og viktig innsikt i dramatikken innenfor sjangeren figurteater, og ikke minst fordi det gir et innblikk i en lite kjent dramatisk tekst av Mykle.

En grunnstein er lagt ...

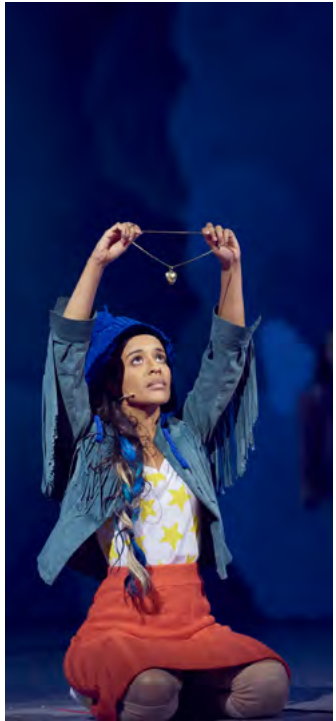
Sidesprang eller ei, for min del skulle jeg ønske at det var flere analyser av barnedramatikk i boken, særlig av nyere norsk barnedramatikk. Forfatterne nevner nemlig både Tor Åge Bringsværds *Alice venter tilbake* (1987), og Issaka Sawadogos *Flue kongen* (1996) og *Legenden om Ouagadou* (1999) spesielt, uten å gjøre analyser av disse tekstene.³

Jeg har stor forståelse for at forfatterne har foretatt en begrensning, og deres valg i å følge Nationaltheatrets barneoppsetninger samt hvilke oppsetninger

de fokuserer på begrunnes godt. Imidlertid skjemmer dette tittelen, da denne ikke reflekterer de bevisste valgene de foretar i boken. Slik jeg ser det er dette primært en bok om Nationaltheatrets «sjel», dernest er det en bok om norsk barnedramatikk.

Men når det er sagt, så har forfatterne på en grundig og engasjerende måte satt lys på en bortglemt del av norsk teaterhistorie. Anne og Petra Helgesen har klart å løfte barnedramatikens status ved hjelp av deres teaterhistoriske og -sosiologiske analyser av teaterfeltet. Selv om Nationaltheatret har utgjort eksemplgrunnlaget, har forfatterne også tegnet et bilde av andre viktige teaterfelt og institusjoner for norsk barneteater, som Det Norske Teatret, Folketeatret og Oslo Nye Teater, samt det frie scenekunstheltet.

Dermed vil jeg si at forfatterne har lagt grunnsteinen for en rekke fremtidige publikasjoner om norsk barnedramatikk og barneteaterhistorie. Jeg gleder meg til fortsettelsen, enten det er verk som følger barnedramatikken uavhengig av institusjonene de spiller på, eller om det er bøker som følger særskilte teaterinstitusjoner eller teatergrupper.





Av Roland Lyseth

AKTRISER FRÅN EN FÖRGÅNGEN TID

Live Hov beskriver 1800-talets aktriser vid de allmänna teatrarna i den nu aktuella monografin *Kunstnere og yrkeskvinner. Norges første skuespillerinner*; Hon sätter en gräns vid Nationaltheatrets grundande 1899.



Kunstnere og yrkeskvinner
Norges første skuespillerinner
Av Live Hov
Oslo, Vidarforlaget 2020

Forskningen om skådespelarkonst kan antingen utgå från olika teatrar eller från skådespelarbiografier, eller från allmänna sociala och ekonomiska frågeställningar. Professorn i teatervetenskap vid Universitetet i Oslo och under en period vid Köpenhamns universitet Live Hov väljer i sin drygt 400-sidiga monografi alla tre vägarna – i tre skilda avsnitt. Hon har tidigare forskat om betydligt äldre kvinnlig skådespelarkonst och på ett välkommet positivt sätt nyanserat forskningens Ibsen-syn i «*Med fuld Natursandhed*.» *Henrik Ibsen som teatermann* (2007). Hov har även själv verkat som skådespelerska.

Forskningsmaterialet
Hovs material består av allmänna framställningar av norska teatrarers historia, skrivna av bland andra Øivind Anker, Tharald Blanc och Trine Næss, vilka generöst återges med föredömliga hänvisningar, tidningarnas överraskande utförliga teaterrecensioner samt ett antal minnesböcker och självbiografier av teatermän och skådespelerskor. I ett avslutande register över cirka 150 skådespelerskor ges personhistoriska uppgifter, ibland hämtade från Liv Jensens *Biografisk skuespillerleksikon*.

Louise Brun, Benedikte Hundevadt och Laura Gundersen
I bokens andra och viktigaste del fokuseras åtta utvalda skådespelerskeöden. Vissa av dem har valts i kraft av teaterhistorisk betydelse, andra eftersom de utsattes för typiskt profilerade öden. Samtliga har spelat Ibsenroller. Kapitlen är så upplagda att Hov går igenom vad teaterhistorikerna och de samtida kritikerna skriver om dem samt den bild av dem som ges i minnesböckerna av Peter Blytt, Marie Bull, Alma Fahlström, Fredrikke Nielsen, Sophie Reimers, Octavia Sperati, Kristian Winterhjelm och Lucie Wolf. Hov håller sig till de tryckta källorna och arkivmaterialet och är försiktig och saklig vad gäller egna slutsatser.

Louise Brun, född Guldbrandsen, (1830–66) fick ett kort liv och en kort karriär. Ibsen recenserade bland annat hennes prestation i Augiers *Diana* och berömde hennes insatser i lustspel och vaudeviller. Hov menar att Peter Blytt, teaterstyrelseordförande i Bergen, i sin beskrivning omedvetet påminner oss om Diderots distinktion mellan varma och kalla skådespelare. Brun hade distans till sina roller. Brun hann också med att bli mor till elva barn. Benedikte Hundevadt, född Moe, (1829–83) spelade Hjordis vid urpremiären på

Hærmændene paa Helgeland på Kristiania norske Theater 1858 och rönt framgång som frodig och munter kvinna i komedier, bland annat som Nille i *Jeppe paa Bjerget*, Hon sjöng också opera och framträdde bland annat som Marie i Donizettis *Regimentets datter*.

Laura Gundersen, född Svendsen, (1832–98) är i kraft av sitt samarbete med Ibsen välkänd i forskningen. Hon spelade exempelvis Hjordis hundra gånger, fram till slutet av karriären och blev besviken när Ibsen icke ville föreslå henne som Rebekka West i *Rosmersholm*. Uppenbart torde vara att Gundersen representerar en äldre idealistisk, delvis nationalromantisk, teaterkonst och hade svårt att få roller mot slutet av sitt liv. Gundersenkapitlet tillhör bokens mest läsvärda, eftersom Hov noggrant diskuterar kritikernas och teatermännens, exempelvis Edvard Brandes, Winterhjelm och Schröders, iakttagelser. Hon nämner också det harmoniska och ömsinta förhållandet till maken Sigvard Gundersen, tio år yngre än Laura.

Lucie Wolf och Fredrikke Nielsen
Också Lucie Wolf (1833–1902) gestaltade Ibsenroller: Dagny i *Hærmændene paa Helgeland*, Sigrid och Ragnhild i *Kongs-Emnerne*, Gina Ekdal i *Vildanden*

Billedtekster

- 1 Johanne Dybwad, Nationaltheatrets *leading lady* gjennom 50 år.
- 2 Det antagelig eldste bilde av en norsk skuespillerinne: Henriette Hansen, ca 1830.



och Fru Stockman i *En Folkefiende*. Hon hade god sångröst, och tolkade liksom Hundevadt Marierollen hos Donizetti. Hov räknar Wolf till dem som spelade «med hjertat», enligt Diderots distinktion. Wolf var gift med en tidigt avliden operasångare och hade fyra barn att försörja.

Ett lika positivt kritikerbemötande som Wolf fick icke alltid Fredrikke Nielsen, född Jensen, (1837–1912), som var verksam i Bergen. Man klagade på hennes heshet. Hov ger också exempel på Nielsens självkritik. 1880 bytte Nielsen yrke och blev predikant i Metodistkyrkan.

Octavia Sperati, teaterspöke, och nya generationer

Skådespelerskan Octavia Sperati (1847–1918), född i Kristiansand, har berättat om sin teater, Den Nationale Scene i Bergen, i två böcker. Hennes första Ibsenroll var Madam Rundholmen i *De Unges Forbund*. Därefter följde bland annat Gina Ekdal, Gunhild Borkman och Mor Aase samt så kallade Magdeloneroller i Holbergkomedier. Speratis arbetssätt leder Hovs tankar till Stanislavskij. Sperati är numera verksam som teaterspöke.

Till de unga döda på Christiania Theater hörde Johanne Juell, född Elvig, (1847–82), den första norska Nora 1880, och Constanze

Bruun, den första Hedda Gabler. Juell, omgift Reimers, var en allsidig, också musikalisk, skådespelerska, vars utstrålning lovprisades. Arvet fördes vidare av hennes dotter, Johanne Dybwad, som växte upp hos släktingar i Bergen. I fallet Juell är materialet så rikligt och nyanserat att Hov kan diskutera hennes spelstil.

Innan Johanne Dybwad blev Nationaltheatrets *leading lady* 1899 hade hon spelat tiotalet unga kvinnor i Ibsenpjäser på den gamla teatern, bland andra Solveig, Nora, Hedvig, Thea Elvsted och Hilde Wangel. Dybwad och Ragna Wettergren (1864–1958), eller åtminstone en av dem, medverkade i samtliga Ibsenisensättningar på 1890-talet.

Realiteterna

I bokens tredje del vidgar Hov perspektivet mot allmänna frågeställningar såsom drömmen om debut, äktenskap och barn, utseende (de flesta av bokens många fotografier föreställer sällsynt vackra och själfulla aktriser) och röst samt den äldre dramatikers kvinnotyper som ingenuer, kammarpigor, högreståndsdamer, matronor, unga änkor, de ädla och de farliga kvinnorna. Även byxrollerna nämns. Därefter följer diskussion av lön och social status – också här diskuteras personliga typfall – och till sist



en sammanfattning av skådespelerskorna som konstnärer och yrkeskvinnor, Hov har gjort en energisk djupdykning i Christiania Theaters arkiv och citerar rörande böner om att få debutera och motiverade önskemål om löneförhöjningar.

De flesta skådespelerskor-na kom från enkla förhållanden, särskilt i början av perioden, och karriären blev kort för många av dem. Flera dog redan i 30-årsåldern. Sophie Reimers och Sofie Parelius förblev ogifta, men de alla flesta gifte sig. De som gift sig med en manlig kollega – teaterparen är många – kunde fortsätta i sitt yrke, men för de övriga blev detta omöjligt. Några blev mycket framgångsrika, belönades av Oscar II med medaljen «Litteris et artibus», och Laura Gundersen fick till och med högre lön än sin make.

Omsorg och akribi

Hovs bok är skriven med omsorg och akribi. Finner man någon gång en motsägelse som att *Henrik den Femtes Ungdom* skulle vara skriven av Pineaux på s. 46 och Duval på s. 53, så visar konsultation av lexikon att dramatikern bar dubbelnamnet Pineaux Duval. Att gå igenom samma material tre gånger innebär dock upprepningar. Antalet «som nevnt» är alltför många och boken funge-

rar bättre som uppslagsverk än vid sträckläsning. Vissa jämförelser med männen hade också varit givande: dog även manliga aktörer unga? Förblev även de ibland ogifta? Lämnade även männen teatern? Hade de sångröst?

Såväl Hov som läsaren in-tresserar sig självfallet särskilt för Ibsen och i någon mån för Bjørnson, Holberg och Oehlen-schläger, men Hov kunde ha gett oss mera hjälp med kvinnorol-lerna i de glömda komedierna och vaudevillerna. Vad var det komediennerna spelade? En utblick mot Danmark och Sverige hade heller inte skadat. Vad gäller omdömen om aktrisers moral citeras en präst som snäst av Lucie Wolf, troligen ett exempel på pietistisk avsky för förställning, särskilt scenisk. I Stockholm, däremot, kunde Emilie Höggvist (1812–46), den orléanska jung-frun på scenen, göra skandal som älskarinna till den franskfödde svensknorske kronprinsen/kungen Oscar I (förhållandets båda följder döptes till Hjalmar och Max) under tio års tid!

Om något dylikt utspelats i Christiania eller Bergen, så förtigs detta av Live Hov.

En lengre versjon av denne anmeldelsen publiseres på: www.shakespearetidsskrift.no. Red.anm.

T E F F E S T

O G

D R A M A T U R G I



Demian Vitanza:
Dramatikerens umulighetsrom
Essay
s. 122–129

Rania Broud:
Bergen Dramatikkfestival 2020
s. 130–135

Andrzej Wirth:
Fra dialog til diskurs
Essay
s. 136–143

DRAMATIKERENS UMULIGHETSROM

Foredrag av forfatter og dramatiker Demian Vitanza.
Bergen dramatikkfestival 2020.

av Demian Vitanza



Av Demian Vitanza

Billedtekst
s. 120–121 Jon Fosses
Edda i regi av Robert Wilson.
Det Norske Teatret 2017.
Foto: Lesley Leslie-Spinks

Dette foredraget skulle egentlig ha vært et litt lengre skrivekurs i dramatikk, som en del av Bergen Dramatikkfestival. Jeg har holdt ganske mange skrivekurs tidligere, så jeg nølte ikke med å takke ja da jeg opprinnelig ble spurt om å holde et kurs på festivalen. Men så begynte jeg å spørre meg hva det faktisk innebar. De fleste kursene jeg har holdt, har vært i prosa. Det føler jeg at jeg kan si noe om, i hvert fall det håndverksmessige. Jeg har prøvd meg på et par kurs i poesi også, det var vanskeligere, men det gikk på et vis. Men dramatikk? Det føltes fullstendig umulig å si noe om hvordan man skal eller bør skrive dramatikk, eller i det hele tatt hva dramatikk er. Så det var en lettelse da vi bestemte at det var best å skrelle bort det didaktiske og heller tilby et foredrag. Men spørsmålet ble likevel hengende. Det er ikke lett å si hva dramatikk er eller bør være. Kanskje fordi den mest interessante dramatikken, om ikke alltid, så ofte, er i opprør mot enhver rådende definisjon på hva den skal eller bør være. Dramatikken har i minst hundre år vært i opprør mot seg selv og mot teateret. For all del, sånne opprør har jo eksistert i romankunsten også, men la meg nå, kanskje mest for provokasjonens skyld, påstå at det da enten dreier seg om uskyldige, intellek-

tuelle rampestreker, som hos for eksempel Borges, eller – i de tilfellene det virkelig blir prøvd ut noe nytt – dreier seg om forfattere som blir skjøvet ut i den tåkefulle romanperiferien, som selvfølgelig er interessant, men ikke definerende for sitt felt. I dramatikken derimot, finner vi viktige, sentrale, og til og med noen nobelprisvinnende forfattere, som fullstendig knuser alt av konvensjoner for teater og dramatikk i sin samtid. Luigi Pirandello. Samuel Beckett. Elfriede Jelinek. Peter Handke. Sarah Kane. Det virker jo ærlig talt som de hater teateret, eller i hvert fall synes det som finnes fra før er gjør kjedelig.

Og det er kanskje nettopp der vi burde begynne når vi skal nærme oss dramatikkens muligheter og umuligheter. La oss hate teateret litt. La oss bare si det høyt: det meste av teater er dritt. Det er kjedelig. Det er mislykket. Jeg synes i hvert fall det. Kanskje sier jeg det nå bare fordi jeg liker å virke interessant og kontrær og sær, det kan jo være, men la oss nå anta at jeg er ærlig, at jeg synes teater stort sett er dritt, at jeg nesten aldri ser noe jeg liker. Og la oss anta, som et eksperiment, at det er noe dere også synes. La oss anta at vi alle er enige om det, at teater er søppel, noe utvanna piss. Og likevel, kan det være



Billedtekst
Jon Fosses *Edda* i regi av Robert Wilson.
Det Norske Teatret 2017. Lesley Leslie-Spinks

noe som trekker oss mot å skrive dramatikk. Hva er i så fall det? Hvorfor skrive dramatikk hvis vi synes det vi ser på teater er søppel? Hva trekker oss mot teateret, hvis det ikke er en dragning mot det vi har opplevd der og et ønske om å bringe denne tradisjonen videre? De fleste som skriver romaner, elsker jo litteraturen, hvorfor er det så mange dramatikere og scenekunstnere som er ambivalente til teateret?

For å si noe om det, må vi kanskje ta et skritt tilbake og se på teateret som en bukett av fenomener. Enhver kunstform er, i kraft av de fenomenene som definerer den, alltid i forhandling med noen spesifikke bestanddeler av den menneskelige virkeligheten. Musikk, for eksempel, er alltid i forhandling med hva tid er, og hva lyd er. Musikk handler alltid om hvordan vi oppfatter lyd i tid, og hvordan vi oppfatter tid i lyd. De spørsmålene ligger der uavhengig om man liker Mozart, John Cage eller Massive Attack. Romanen er alltid i forhandling med hva språk er og hva språk gjør, og som regel også hva en fortelling er og hva en fortelling gjør. Hvis det er en papirbok, vil det også alltid være i forhandling med hva det betyr å lese ord på et papir. Sånn kan man fortsette å se på bestanddelene til hver

kunstform. Når vi kommer til teateret, er det imidlertid ganske komplekst. Jeg vil påstå at selv etter at filmkunsten gjorde sitt inntog, er teateret den kunstformen som i kraft av sin definisjon, i kraft av de fenomenene den innebefatter seg med, setter på spill flest aspekter av den menneskelige virkeligheten. Det er kunstformen som må forhandle med nær sagt alt, som kombinerer flest fenomener. Listen over spørsmål som automatisk stilles hver gang man innebefatter seg med teater, er ganske omfattende:

Du kommer inn i teateret.
Hvordan oppleves rommet?
Hvordan oppleves tiden?
Hvordan oppleves rommet i tiden og tiden i rommet?
Du betrakter noe.
Hvordan oppleves det å være betrakter?
Hva er egentlig en publikummer?
Hvordan påvirkes publikums persepsjon og tolkning av andre publikummere?
Du ser en kropp på scenen, kanskje flere.
Hva gjør kroppene på scenen?
Hva er en handling?
Vi kan fortsette.
Hva er en kropp, en karakter, en person, et menneske, en skuespiller?

Hva betyr det å spille en rolle?
Hva betyr det å si noe?
Hvordan oppleves stemmen?
Hvordan oppleves stemmen i kroppen, stemmen i rommet og stemmen i tiden?
Hvordan oppleves teksten i stemmen i kroppen i rommet i tiden?

Sånn kan man fortsette å liste opp alle mulige og umulige spørsmål om hvordan vi opplever interaksjonen mellom de forskjellige fenomenene som teater består av: Tid, rom, kropp, handling, språk og, ikke minst, publikum. Ofte kan man også legge til: fortelling, lys, lyd, scenografi, kostyme, rekvisitter og alle mulige tverrsnitt av disse elementene. Det er ganske mange fenomener som blandes sammen, og det gjør potensialet for hva som kan utforskes ganske enormt, allerede før vi har snakket om innhold i noe spesifikt teaterstykke. Selve mediet teater er så ladet, at det er fullstendig umulig å leve opp til dets potensial. Derfor vil teateret alltid mislykkes. Det er fristende å minne om Becketts kjente ord: *Fail, fail again, fail better*. Det er min spekulative forklaring på hvorfor forfattere og andre kunstnere som til og med har et uttalt dårlig forhold til teateret, velger å gå inn i det. Fordi man er



Billedtekst
Meg nær, av Arne Lygre. Regi: Sigrid Strøm
 Reibo. Nationaltheatret. Foto: Øyvind Eide

interessert i fenomenene som definerer det, uavhengig av hva man har sett fra før. Så jeg tror det mest interessante man kan gjøre som teatermenneske eller dramatiker, er å gå til de grunnleggende bestanddelene og undersøke dem hver for seg og sammen.

Disse kroppene.
 Dette rommet.
 Denne tiden.
 Disse tilskuerne.
 Og ordene, selvfølgelig.

I hvert fall siden 1970-tallet, har denne utforskningen gitt et ganske fargerikt fruktfat av teaterretninger, hvorav mange kan gå under paraplyen postdramatisk teater. Dette er kanskje velkjent for de fleste, men la meg oppsummere noen hovedtrekk: I hovedsak har det postdramatiske teateret betydd å bryte med hierarkiet av tegn i teateret. Altså at teksten ikke behøver å være så definerende som utgangspunkt for en forestilling, med påfølgende fortolkning av teksten via regisøren til skuespillere og andre faggrupper. Man lar gjerne andre teatrale virkemidler stå mer sentralt. Robert Wilson lot scenografien og det visuelle være det sentrale. Pina Bausch skapte sitt danse-teater. I Norge hadde vi Ver-

densteateret og Baktruppen som la vekt på andre performative konsepter hvor teksten var av varierende viktighet. Eksemplene er mange. Men også innen skrivebordsdramatikken kan man snakke om postdramatisk teater, et opprør som ikke var rettet mot tekst per se, men mot de ideene man hadde om hva en dramatisk tekst skulle inneholde: karakterer, dramatiske situasjoner, handling. Elfriede Jelinek og Heiner Müller blir ofte trukket fram som to viktige kickstartere for en type dramatik, ofte bare tekstbolker som ikke engang er fordelt på ulike aktører. Peter Handke skiftet med *Publikumsbeschimpfung* fokus fra den dramatiske situasjonen til teatersituasjonen. Publikum fikk plutselig en ny rolle.

Kanskje skjedde dette på grunn av at film og tv tok over som hovedmedium for å formidle den dramatiske fortellingen, og teateret søkte en ny og friere form. Kanskje var det for å løse opp maktstrukturer og hierarkier innen teaterfeltet. Kanskje var det en generell tendens i tiden å plukke fra hverandre historiefortellingsmaskinene, for å stikke kjepper i hjulene på de store narrative og dominerte datidens geopolitikk. Kanskje ble tekstens og fortellingens dominans over

andre fenomener sammenlignet med andre former for makt og sjåvinisme. Eller kanskje var det bare noen som syntes teater var dritkjedelig og tenkte: Nei dere, nå gjør vi bare noe helt annet.

Men det er altså et halvt århundre siden det postdramatiske teaterets begynnelse. Ting har skjedd. Det har aldri vært så tydelig for meg at tidligere postdramatiske giganter kan utspille sin rolle, som da jeg så *Edda* av Robert Wilson på Det Norske Teatret for ikke mange år siden. For all del, Wilson kan fortsatt lage store, vakre tablåer, med musikken av selveste Arvo Pärt og Coco Rosie. Men stykket manglet fullstendig meningstygde. Den lekne dekonstruksjonen av mening og tekstlig dybde, blandet med spektakulære tablåer og liksomfestlig musikk, føltes datert. Og ikke bare datert. Det føltes overfladisk, banalt og trist. Stykket, som egentlig skulle handle om de norrøne gudenes død, dreide seg, for min del, om en av de postdramatiske teatergudenes død. Robert Wilson døde sammen med *Edda* på Det Norske Teatret. Respekten for teksten, som var skrevet av Jon Fosse, var så liten, at det ikke engang kunne kalles en oppsetning av Jon Fosses *Edda*, men basert på, eller inspirert av, eller hva det

nå endte på. Ikke for å påstå at tekst er det eneste som kan skape meningsdybde, men det virker ikke som Wilson er interessert i annet enn den spektakulære overflaten av materien han behandler. Den tiden er definitivt over.

Ungen ble kastet ut med badevannet. Ingen tvil om det. Iveren etter å kaste ut ideen om hva teater kan være, var så stor, at noen også kastet ut teaterets evne til å skape meningsdybde gjennom fortellinger. Det vil si, i begynnelsen lå jo meningsdybden nettopp i opprøret mot det bestående. Men hva skulle komme etter opprøret? Ungen som ble

«Robert Wilson døde med *Edda* på Det Norske Teatret.»

kastet ut med badevannet tåler kanskje mer enn man skulle ha trodd. For mange viktige teaterkunstnere, har ungen krabbet tilbake. Dramatikken har krabbet tilbake. Teksten har krabbet tilbake. Og fortellingen har krabbet tilbake. Selvfølgelig gjorde den det. Men jeg tror den lærte noe på veien. Ved å bli revet ned fra sin pidentall, fikk teksten et annet forhold til sine brødre og søstre i teaterverden: Tid og rom og kropp og publikum.

Så la oss for all del snakke om tekst, og tekstens forhold til sine brødre og søstre.

Jeg har inntrykk av at dramatikken som skrives i dag tar ordet på alvor på en helt ny måte, både i sin tyngde og sin letthet. Det er en dramatik som tar kroppen på alvor, som fenomen. Den tar rommet og tiden på alvor, som fenomen. Jeg tror ikke det er tilfeldig. Det er kanskje ikke så originalt å spekulere i at dette skyldes inntoget av de sosiale mediene: ikke-rom, hvor ikke-kropper møtes og drukner i en tid som egentlig er en ikke-tid. Selvfølgelig er teater relevant i dag. Kunstformen som insisterer på at kroppen finnes. Rommet finnes. Tiden finnes. Og ordene, selvfølgelig.

I en tid full av ikke-tid, hvor ikke-kropper møtes i ikke-rom, er vi som jobber med dramatik tvunget til å forholde oss på nye måter til disse fenomenene: Kropp, tid, rom. Det har dramatikere for så vidt alltid drevet med, men det føles mer prekäert nå. Mer presse-

rende. Og som sagt, jeg påberoper meg ingen originalitet når jeg nå påstår at teateret er en nødvendig motsats til sosiale medier, det er snarere våre mange svar på denne utfordringen, som er originale. Det er som om vi strever enda mer med å forstå disse grunnleggende parameterne – kropp, tid, rom og språk – som om det er viktigere enn noen gang å forstå hva det er, og insistere på at det å forholde oss til disse grunnleggende parameterne, er å forholde oss til selve livet.

Fraværet av kropp, tid og rom i den offentlige samtalen, gjør ord viktigere, men også farligere. Når ordet blir det eneste referansepunktet, får det mer makt. Ikke nødvendigvis en autoritær makt, sånn språket en gang kunne være diktatorens autoritative våpen. Språket har fått en mer kompleks dynamikk, mer forledende og bedragerisk. Når virkeligheten er skapt av ord, kan den også veldig raskt endres. Ordet, inklusive løgner, kan i stadig større grad omforme virkeligheten på et blunk. Det er vakkert, det er skremmende, det er politisk og det er dypt eksistensielt inngripende. I Arne Lygres stykke, *Meg nær*, leker karakterene hele tiden med hvem de er i møte med nye mennesker, finner på nye versjoner av seg selv. Minner det ikke litt om den mildt deprimerede tenåringsen som prøver å få tiden til å gå med å lage falske profiler på nettet, i et håp om å i det minste underholde seg selv, samtidig som man går i fullstendig indre oppløsning?

I det mye omdiskuterte stykket, *Ways of Seeing*, virker det som om Pia Marie Roll og de andre kunstnerne, gikk motsatt vei: Skuespillerne, som spiller seg selv, ser seg nødt til å insistere på at de finnes. I et ikke-rom, er det alt for lett å tenke at noen mennesker er ikke-mennesker. Til tross for at de to eksemplene jeg nevner er fra ulike sjangere som bruker ulike kunstneriske strategier, kan begge leses som opprør mot det samme problemet, nemlig at vi forsvinner fra hverandre og dermed også fra oss selv.

Ok, jeg har nevnt et par konkrete stykker, men foreløpig er vi fortsatt på et ganske abstrakt plan. La oss gå litt dypere inn i jungelen av samtdramatik. Jeg vil påstå at det finnes to hovedtendenser.

Den ene er beslektet med det Paul Castagno i sin bok, *New Playwrighting Strategies* (2012), kaller det polyvokale, altså det flerstemte, for å bruke en mer germansk vending. Ofte er det en *collage* eller *assemblage* av tekstfragmenter, gjerne i forskjellige språkstiler, med vekslende fortellerformer, uten særlig forpliktelse til å bygge opp en tydelig fortelling. Ikke minst, er disse tekstene språkdrevet, mer enn drevet av en dramatisk situasjon. Denne tendensen er forankret i en postdramatisk tradisjon, som avviser nødvendigheten av karakterer, enhetlig handling og dramatisk situasjon. Men fra det utgangspunktet, er det også mulig å nærme seg det

dramatiske, enten med et snev av ironi eller lek eller ganske enkelt som én av mange muligheter.

I norsk sammenheng, har vi innenfor denne tendensen noen eksempler på hva jeg vil kalle rekonstruksjon av fabler. Sara Li Stensrud skrev i 2012 *Lykkelig til mine dagers ende – Et orgastisk lærestykke fra den markedslibidinøse skogen*, hvor hun lekte fram en pervertert kombinasjon av tradisjonelle eventyr og nyliberalistiske selvhjelpsråd. Lisa Lie har tydelige referanser til *Terje Vigen* i stykket *Uår*, og i *Mare* gikk hun inn i Medea etter at hun har drept barna sine, muligvis inspirert av hvordan Elfriede Jelinek i sin tid skrev historien om Ibsens Nora etter at hun hadde forlatt familien sin. Også Runa Skolseg leker med et helt panteon av fantasiskikkelser i *Det Siste Eposet*. I mange av disse verkene er selve språkrytmen det drivende elementet i teksten, mer enn én bestemt dramatisk situasjon.

De tre dramatikerne jeg nevner her er ganske forskjellige, men de viderefører en postmodernistisk lek med kjente figurer fra sagn, eventyr eller litteraturen. De blander humor og overdreven teatralitet med poesi. Blander det høystemte med det hverdagslige. Samtidig er verkene dypt emosjonelt forankret, og tilbyr i hvert fall en mulighet til publikum til å ha en emosjonell prosess, på en annen måte enn det som var vanlig i tidlig postdramatisk teater. Leken på overflaten, hos Sara Li Stensrud, Runa Skolseg og Lisa Lie, har åpenbare hull ned til en dyp avgrunn og alvorstygde. Det er heller ingen redsel for å skape en helhetlig fortelling eller tydelige dramatiske situasjoner. men det er bare én

«Teksten har krabbet tilbake. Og fortellingen har krabbet tilbake.»

av mange muligheter i et bredt repertoar av skriveteknikker. Både Sara Li Stensrud og Lisa Lie har regissert egne stykker, og Lisa er ofte på scenen selv. De er begge poeter og forfattere med stor tekstlig integritet, men det er ingen tvil om at de tenker helhetlig om oppsetningene sine, hvor teksten er integrert med de andre teatrale virkemidlene. Det samme kan man også si om for eksem-



Billedtekst
Og so blir det stilt av Arne Lygre, regi: Torkil Sandsund. Det Norske Teatret 2009. Foto: Kristin Lyseggen

pel Eirik Fauske, som i *LIVE – Sorgarbeid* lar teksten projiseres live foran publikum, mens den skrives. Her er ikke tekst noe som møter kroppenes stemmebånd engang. Virkemidlene er sammensatt på en helt ny måte. Teksten står sentralt, men den er i sterk dialog med de andre virkemidlene.

Så denne første tendensen startet kanskje med en avvisning av den hierarkiske innordningen av tegn (hvor teksten står øverst og skal tolkes av alle andre ledd), en avvisning av den klassiske fortellingen, av dramatiske situasjoner, en avvisning av ideen om karakterer og en avvisning av muligheten for psykologisk realisme og gjennomlevelse fra skuespillernes side. Men så har altså ungen krabbet tilbake og banket på døra, og dramatikerne tenker herregud, hva skal vi gjøre med deg nå? Vi har funnet så mye annet gøy å holde på med i mellomtiden, mens du var borte.

I den andre tendensen, ble ungen aldri kastet ut med badevannet. Det vil si, badevannet ble heller ikke kastet ut. For, parallelt med utviklingen av det postdramatiske, har en hel drøss med dramatikere fortsatt å skrive helhetlige fortellinger, ofte med enhet i

tid, sted og handling og klassisk dramatisk kurve. Det betyr ikke at alt har stått stille for det. Det ville ha vært som å si at Jon Fosses dramatikkk er irrelevant. Så hva har utviklingen vært innenfor det dramatiske? Siden jeg nevnte Jon Fosse, kan jeg jo også nevne Cecilie Løveid. På veldig forskjellige måter har de utviklet hva slags språk karakterene får lov til å bruke. Språkrommet har blitt utvidet, og det krever at regissør og skuespillere også må utvide sitt fortolkningsapparat. Jon Fosse med sin minimalistiske stil. Cecilie Løveid ofte mer ekspansiv, drømmende og stilisert. Så følger en utvikling innenfor denne andre tendensen, hvor dramatikere går dypere inn i de grunnleggende fenomenene og stiller de grunnleggende spørsmålene på nytt: Hva er en karakter? Hva er tid? Hva er rom? Hva er publikum?

Teateret har ofte nærret en slags motstand mot det såkalt *litterære* i dramatikken. Det er for eksempel ikke utelukkende karakterer som snakker ut fra en situasjon de er i, de snakker like mye om situasjonen som om det var prosa, sett utenfra. Det sies at det må *skje* noe på scenen. Og for all del, det finnes havarerte teaterstykker skrevet av romanforfattere som ikke helt klarer å endre perspektiv og stille

spørsmål ved hva som faktisk skal skje på scenen. Likevel vil jeg påstå at en del av den mest interessante dramatikken som skrives i dag har sterke litterære trekk og tyvlåner litterære virkemidler. Et samspill mellom ulike litterære strategier i det dramatiske er kanskje ikke helt nytt, men det utforskes nå på stadig nye måter. Før brukte vi å si at romansjangeren absorberer alle de andre sjangrene, fra lyrikk til dramatikkk til essayistikk til biografier og brev. Men nå er det dramatikken som absorberer andre sjangere. Jeg tror vi som dramatikere har fått tillit til at det å ganske enkelt fortelle noe, kan være intenst, så lenge fortellerhandlingen setter noe på spill. Ord som velter kroppen, forskyver veggene, klistrer seg fast til tiden.

Vi kommer ikke utenom å snakke om Arne Lygre når det kommer til veksling mellom dramatisk situasjon og fortellerrollen. Hos Lygre er disse to aspektene vevd tett sammen og utforsket på ulike måter.

I *Så stillhet* (2009) er det tre karakterer, Bror, En og En annen. De tre karakterene beskriver, finner på, eller forhandler fram, situasjonene de befinner seg i:

En: En mann et stykke unna to andre menn.
Bror: Hva gjør han?
En: Han sitter på en stol.
En annen: Han drikker av et glass.
Bror: Alkohol?
En: Nei. Han drikker ikke av glasset for moro skyld. Han drikker fordi han må.
Bror: Er han tørst?
En: Ja.
En annen: Han har ikke fått vann på ett døgn

Denne scenen viser seg raskt å være en avhørssituasjon. Så kommer det et skift, hvor de plutselig er i den dramatiske situasjonen de har skapt. De snakker som to avhørere og en som avhøres, i situasjon. Senere går de tilbake til fortellerrollene og snakker om det som foregår, som om de står utenfor situasjonen og betrakter den. Likevel har de tre karakterene en særlig forankring til i den figuren de skal spille, også når de er fortellere. De er partiske fortellere, med partielle fokus og synspunkter. Dette repeteres i ti forskjellige scener, med veldig ulike dramatiske situasjoner, gjerne med bruk av den asymmetrien som tre skikkelser tilbyr. I stykket finnes altså følgende nivåer: Skuespilleren, karakteren (Bror, for eksempel), fortellerrollen innenfor en scene, den dramatiske karakteren innenfor en scene. Med dette grepet settes selve spillet i skuespillerkunsten på spill. Hva betyr det å gå inn en rolle?

«Flere virkeligheter er flettet sammen enn før, og det er den nye virkeligheten.»

Hva skal til for at karakterene og publikum tror eller ikke lever seg inn i de dramatiske situasjonene? Hva er forskjellen mellom å fortelle om en situasjon og å leve den? Kan det utspille seg en dramatikkk også på fortellernivået, i den forstand at vi kjemper om ulike fortellerperspektiver eller forhandler om hva spillereglene i situasjonen faktisk er? Og hva sier dette, til syvende og sist, om vår erfaring av å være menneske?

I *Jeg forsvinner* (2011) opphører den tydelige inndelingen mellom de forskjellige situasjonene og de forskjellige fortellernivåene. Her opptrer karakterene som live-fortellere av

hva de gjør, hvor de er og hva som skjer, med raskere og mer subtile skift mellom dramatisk situasjon og fortellersituasjonen. Dette åpner for mange muligheter for skuespillerne. Hvis de for eksempel sier hva de gjør, er spørsmålet åpent: Gjør skuespilleren det samme som hun sier, gjør hun noe helt annet enn det hun sier, eller gjør hun tilnærmet ingenting og lar den aktive handlingen være noe som bare fortelles av en passiv kropp. I en dramatisk situasjon, kan man ofte analysere replikkene som språkhandlinger (hva slags handling er det når karakteren sier dette?), men hva slags språkhandling er det egentlig å påstå at man gjør en handling? Det er et spørsmål uten tydelig svar som skaper interessante problemer for skuespilleren og regissøren. Karakteren er både fortelleren og det som fortelles om, i samme kropp. Ofte er det en slags dobbel posisjon, hvor de både snakker om situasjonen og spiller den ut, vekselvis i samme replikk. Et bein innenfor og et bein utenfor den dramatiske situasjonen. Kanskje er dette fordi vi er blitt så vant til å se på virkeligheten, som flere lag ovenpå hverandre? Virkeligheten, vil aldri igjen, bare være virkeligheten. Vi er aldri bare der vi er, flere virkeligheter er flettet sammen enn før, og *det* er den nye virkeligheten. Selv om Lygre har utviklet nye, originale formmessige grep i de følgende stykkene, så er det likevel en videre utforskning av disse spørsmålene. Den gjennomgående friheten og leken som ligger i å kunne skape en virkelighet av ord, blir samtidig den store, ubehagelige trusselen. Hvis dette stedet er skapt av ord, da kan det også raskt omskrives til et annet sted. Hvis vår relasjon er skapt av ord, kan relasjonen når som helst omdefineres med nye ord. Hvis livet vårt er skapt av ord, kan livet like raskt gå under i neste setning. På grunn av den litterære formens distanse, er det hele tiden mulig å reforhandle hvor vi er, hvem vi er, hva som skjer. Og det kan gå skremmende raskt.

Vekslingen mellom en forteller som henvender seg til publikum og så trer inn i situasjoner, er i seg selv ikke noen nyhet i teaterhistorien. Bare tenk på Puck i *En midtsommernattsdrøm* av Shakespeare, som eskorterer publikum inn og ut av forskjellige verdener. Eller Brechts fortellere som bryter illusjonen av den fjerde veggen. Men dette var da hovedsakelig brudd med den dramatiske situasjonen. Det nye er å la det dramatiske utspille seg *gjennom* det fortalte. For det første er det flere fortellere, som forteller fram virkeligheten i en slags fortellerpolyfoni. Og der er det jo helt klart potensiale til konflikt. Min versjon. Din versjon. For det andre er fortellerne nært knyttet til det de forteller om. De forteller om situasjonen de faktisk står i, akkurat nå. Det er ikke sikkert skuespillerkroppen gestalter situasjonen på scenen, men jeg vil anta at i de fleste oppsetninger av Lygre, vil karakteren være i en form for kontakt med virkeligheten

som beskrives. Som om fortellerrollen er et slags litterære super-ego som sitter og titter på det som skjer med en selv, men samtidig er fullstendig fanget av situasjonen.

Det å fortelle, hos Lygre, veksler mellom å beskrive en virkelighet som er der a priori (det er en ku i rommet, derfor sier jeg at det er en ku i rommet) på den ene siden, og på den andre siden å skape virkeligheten med ord (jeg sier at det er en ku i rommet, og derfor er det en ku i rommet). Det siste har et gjenkjennelig drag fra klassikeren *Who's afraid of Virginia Woolf?* Hvor George og Marthas barn viser seg å være et oppdiktet barn. Men barnet er like virkelig for dem som livet selv. Katastrofen inntrer dermed når George dikter inn barnets død. Et barn skapt av ord, kan veldig lett drepes med ord. Tilbake til Lygre: noen ganger kolliderer de ulike karakterenes virkelighetsbeskrivelser. Det blir en kamp om å definere situasjonen. Litt som når man sitter i parterapi og prøver å definere hva som egentlig skjedde på den siste krangelen, bare at de her gjør det live – i presens. Og *det* er den dramatiske situasjonen. Samtidig er historien ofte større en karakterene selv. Det er ikke alltid de forteller for å fremme sin agenda, det er ikke alltid de kontrollerer situasjonen ved å beskrive den. Tvert imot. Noen ganger forteller de bare fordi det er den eneste måten å eksistere på. Ved å kontinuerlig fortelle hvor man er og hva man gjør og hva man sier. Det minner litt om en buddhistisk meditasjon, hvor man hele tiden inni hodet sitt bemerker hva man gjør med språk. Nå holder jeg et foredrag. Eller: Nå sitter jeg på en stol og renskriver et foredrag, så *Shakespearetidsskriftet* kan publisere det. Du sitter oø leser dette. Akkurat nå. leser du.

«Og der er det klart potensiale for konflikt. Min versjon. Din versjon.»

For å studere hvor langt man kan tøye strikken med fortellergrepet, kan man lese de tre stykkene av Daniel Denis som Samlaget publiserte i 2011. I *Oske av stein* benyttes nesten utelukkende fortellerperspektivet. De fire fortellerne lever seg inn i det de forteller om og noen fragmenter av dramatisk situasjon framkommer. Men det er mest en



Billedtekst
Se på mig når jeg taler til dig, av Monica Isakstuen, regi: Peter Dupont Weiss. Husets Teater, København 2020. Foto: Natascha Ryvald

fortelling. Og de forteller om et forløp som går over sju år. Og da er spørsmålet: hva er det som skjer på scenen da, annet enn fire karakterer som forteller om noe som allerede er avsluttet? Utfra et dramatisk perspektiv, forutsetter det at fortellingene som blir fortalt har en innvirkning på det «fortellerrommet» som de befinner seg i. Man kan tenke seg dette fortellerrommet som et ladet rom. Men det dramatiske behøver ikke å være på scenen, mellom karakterene. Det dramatiske kan også utspille seg i tilskuerens sammen-setning av historiene. For det er uansett der den interessante prosessen til syvende og sist skal utspille seg: Hos publikummen. Det kan være utrolig udramatisk på scenen, mens publikum har sin dramatiske prosess i hvordan hun eller han setter informasjonen sammen. I *Seie-seiarens song*, i den samme bokutgivelsen, ser man større vekslings mellom fortellersituasjonen og den dramatiske situasjonen, mens *Tungekyssa til steinhundane* er mest dramatiske situasjoner og bare noen mindre partier med fortellerperspektivet. Dermed er disse tre stykkene et perfekt studium av sammensetning mellom de to fortellernivåene.

Siden vi nå har åpnet for en mer internasjonal analyse, er det betimelig å nevne Roland Schimmelpfennig. I *Peggy Pickit ser guds ansikt* (2010) går alle karakterene inn og ut av en fortellerrolle, hvor de andre karakterene trolig ikke hører det som sies. Det er litt som den første store reality-serien, *Big Brother*, hvor de hadde et bekjennelsesrom hvor man kunne snakke direkte med tilskuerne om det som skjer og hva de egentlig tenker om situasjonen. Så kan de gå inn i situasjonen igjen. Men da spoles handlingen tilbake et par replikker, så vi ikke skal miste flyten. Og denne gjenspillingen av situasjoner gjør at man virkelig kan studere situasjonen. Og bruddene her, er ikke nødvendigvis tenkt for å distansere oss fra den dramatiske situasjonen. Tvert imot. Her er bruddene ment for å gå dypere inn i hva som skjer på innsiden av personene. Man stjeler territorium fra prosaen.

I Nick Payne sitt stykke, *Konstellasjoner* (2012), utspilles historien om et parforhold, men med skift mellom flere forskjellige versjoner av begynnelse, flere versjoner av utviklingen og flere versjoner av en slutt. En

«Bruddene er ikke tenkt for å distansere oss fra situasjonene, tvertimot.»

slags kaleidoskopisk variant av *Sliding Doors*, hvor vi aldri får tak i hva som er den egentlige og sanne versjonen. Her brukes ikke fortellernivået for å skape en distanse til den dramatiske situasjonen, men en pluralitet av versjoner setter likevel på spill virkelighetsforståelsen. Vi ser hvordan det å klippe i de dramaturgiske strukturene, i fortellingens anatomi, skaper muligheter for dramatikeren til å stille helt andre spørsmål. Og bak dette ligger det en vilje til å sette på spill de grunnleggende bestanddelene i teateret ved å tenke nytt på de fenomenene som utgjør dramatikken.

Dramatikkdebuten til Monica Isakstuen, *Se på meg når jeg snakker til deg* (2018), benytter seg av lignende teknikker. Skuespillet har to akter. En med mor og sønn og en annen med far og datter. De spilles antakeligvis av de samme to skuespillerne. Det interessante her er hvordan Isakstuen skifter tid og situasjon, ofte i samme replikk. Hun bruker heller ikke fortellerperspektivet for å gjøre dette, men lar moren snakke til sønnen som om han var baby, småbarn, ungdom og voksen potensiell voldtektsforbryter, i raske vekslinger. En situasjon kan være mor som løper etter et barn hun er redd skal krabbe ut av leiligheten og falle ned trappene, men når hun er i trappeoppgangen, står det en eldre gutt eller mann der og onanerer. De forskjellige tidene og aldrene, innebærer også forskjellige former for relasjon, og med Isakstuens vekslinger, oscillerer disse tidene/aldrene/relasjonene samtidig.

Et lignende, veldig effektivt grep, er når dramatikere får tiden til å akselerere. Første gang jeg så dette, var da jeg leste *Draum om hausten* (1999) av Jon Fosse. En mann og en kvinne møtes på kirkegården med noen kleine replikkvekslinger, stotrende, som bare Jon Fosse kan. Og plutselig, visj, så er det et skift i tid. Det er eldre skuespillere som tar over disse to rollene, og de unge skuespillerne spiller nå en generasjon under. Og så igjen, en forskyvning, en generasjon videre. Tiden som glipper. Livet som glipper. Eller nettopp ikke. Livet som klamrer seg fast til tiden. De små banale samtalene, de teite tingene vi driver med i våre små liv, virker så smålig når tiden akselererer. Duncan MacMillan gjorde det samme grepet i *Lungs* (2011), hvor vi får servert banale scener fra et samliv. Så går det fortære, uker, måneder, et år passerer, brått ti, førti, og så er det over.

Det som gjør tukling med tid sterkere på teater enn på film, er at vi i et teater faktisk sitter i samme rom og samme tid. Vi er vant til filmens logikk, hvor det kan klippes fra et rom til et annet, fram og tilbake i tid. Men når vi sitter i samme rom, den samme tiden, oppleves leken med tid og rom sterkere. Og jeg synes å se en ny form for lekenhet med tid hos dramatikere, et behov for å plukke tiden fra hverandre under ordenes nyerebre-

de og forføreriske makt. Når tiden plutselig akselererer, eller brekkes om, vendes og ristes, ja, da er det som om livet blir større og mindre på en gang. Men poenget her, er at det er selve tidsbegrepet som settes på spill. Forholdet mellom fortelling og tid. Forholdet mellom liv, mening og tid.

Så vi har nå sett litt på hvordan dramatikere går inn i de grunnleggende bestanddelene i teateret. Jon Fosse og Cecilie Løveid foreslår nye språk. Arne Lygre (og andre) introduserer den litterære distansen, som setter spørsmålstegn ved hva en karakter er i teatersammenheng, og hvordan en figur, en scene, en situasjon bygges opp. Flere forfattere, som Monica Isakstuen, Nick Payne og Roland Schimmelpfennig, jobber med flere virkelighetsnivåer, flere tider, flere mulige scenarioer, og vi vet ikke alltid om det som utspiller seg er noe som skjer eller bare et forslag om noe som kunne ha skjedd, som kanskje skjedde.

I noen teaterstykker, kanskje blant de mer interessante, integreres i tillegg til alt dette en slags bevissthet om at dette er et teaterstykke. I Martin Crimp sitt stykke, *The City* (2008), møter vi et samboerpar og en nabo. Det skjer egentlig ikke noe veldig dramatisk, men det er hele tiden en merkelig spenning mellom karakterene, og de får av ulike grunner et plutselig behov for å snakke om noe de har opplevd i en annen by, eller i den byen de bor i. Mot slutten viser det seg at «byen» er en indre by i et skriveprosjekt som en av karakterene har holdt på med. Hun er egentlig oversetter, og verket hennes er bare et eksperiment, noe fragmentarisk, uperfekt og ufullstendig, akkurat som stykket vi som publikummere er vitne til på scenen. Så stykket påstår at dramatikeren av stykket befinner seg i stykket selv.

Alle disse grepene jeg her har gått inn på, fra forskjellige stykker, er i bunn og grunn teknikker for å sette på spill bestanddelene i teateret og framprovosere nye problemer for regissøren og skuespilleren. Og ikke minst skape problemer for publikum, for å aktivere dem i å virkelig kjenne på disse underliggende bestanddelene i teateret, som til syvende og sist samsvarer med bestanddelene i selve livet. Hvordan opplever vi tid, rom, kropp? Hvordan kan vi se det hele fra en ny vinkel, så virkeligheten blir mer virkelig. Noen ganger må vi gjøre ting veldig komplisert, for å komme i kontakt med det helt enkle og grunnleggende, som definerer livet.

Da dette foredraget ble bestilt, diskuterte vi hva det skulle hete. Det ble foreslått at det kunne kalles «dramatikerens mulighetsrom». Min umiddelbare reaksjon var å legge til en u. For det er et umulighetsrom vi går inn i som dramatikere. Det er umulig å fylle potensialet teateret som kunstform har. Men vi kan bevisstgjøre oss dette potensialet ved

å undersøke teaterets bestanddeler. Og vi kan skrive på måter som tvinger regissør, skuespillere og hele teatermaskineriet til å måtte tenke nytt rundt det de gjør, for å forsøke å gjøre noe umulig: få tiden og rommet og kroppen til å lette. Eller i det minste ikke gjøre noe som er dritkjedelig.

«Det interessante er hvordan Isakstuen skifter tid og situasjon, ofte i samme replikk.»



Oh, Kulturmannen
av Ellisiv Lindkvist



Løgn varer lengst
av Aslak Moe



Birdface
av Runa Borch Skolseg



Mørke – fienden i oss
av Tale Næss, Kristin Eiriksdottir, Gianluca Lumiento, Sigbjørn Skåden og Albert Østermaier



Kjøpesenter
av Nelly Winterhalder



Semmelweis. Materiale
av Cecilie Løveid



Blomsterstykke
av Madalena Sousa Helly-Hansen og Sara Li Stensrud



Brev til ei krigarske 2
av Athena Farroukhzad

ØYEBLIKKETS KUNST

I MØTE MED

NYE TEKSTER

(Bergen): Første utgave av Bergen dramatikkfestival viste en mangfoldig bredde, med tyngdepunkt på poetiske scenetekster.



Billedtekst
s. 131 Birdface av Runa Borch Skolseg, med Stine Robin Eskildsen. Foto: Vera Lunde s

Cornerteateret er avhengig av initiativtakere som Idun Vik, som startet dramatikkverkstedet Cornerstone i 2017. Formålet var å arrangere visninger eller lesninger. Da Miriam Prestøy Lie ble med i fjor, ble organisasjonen omdøpt til Cornerstone Vik & Lie. Sammen lager de ulike arrangementer og podcast-episo-

der, og nå også Bergen Dramatikkfestival. Festivalen bestod av elleve forestillinger, foredrag, panelsamtaler og konserter. I forkant utga festivalarrangørene boken *Sett herfra er alt annerledes*, som består av tekster som ble fremført på festivalen. Viks

velkomsttale handlet om hvor etterlengtet en dramatikkfestival har vært på Vestlandet. I forkant hadde samtlige forestillinger kort prøvetid. Opprinnelig skulle festivalen gått av stabelen i mai, og Vik understreket at gjennomføringen ikke var selvsagt.

Klagetale i komisk drakt
Andre forestilling ut var *Oh, Kulturmannen* (2017) av Ellisiv Lindkvist, spilt av Ingunn Beate Strigen Øyen og regissert av Maren Bjørseth. Ifølge stykket ønsker «alle» å bli sett av én som Kulturmannen. Fordi han er intelligent, men mest fordi han har



«Aslak Moe beskriver det best som en konstant pappa-audition.»

makt. Makten og muligheten til å gi kvinner karriere gjør ham attraktiv. Øyens karakter betrakter ham også som et slags rovdyr, som er sulten på unge og naive forfattere og kunstnere, mens hun selv føler seg neglisjert. Hun er over førti, og årene hun var på sitt beste som forfatter ligger bak henne. Hun er intelligent og suksessfull, men i stadig søken etter Kulturmännens anerkjennelse; og det irriterer henne. Lindkvists tekst tar kulturkvinnens frustrasjon over å ikke bli anerkjent av mennene i bransjen på kornet. Vi får inntrykk av en bransje hvor karakteren må ofre sin integritet for å komme inn i varmen, noe som innebærer at hun må «ligge seg oppover», men med alderen er det toget gått. Teksten tar utgangspunkt i #metoo på en humoristisk måte, og Øyen balanserer det

komiske med en underliggende tristesse. Karakteren hun spiller drar kvinners selvrealiseringsprosjekt ut i det absurde, og i Øyens framførelse minner måten overdrivelsene og humoren oppstår i møte med kritiske tanke- rekker om stand-up. Teksten går også over til å vise at heller ikke kvinner ville latt være å utnytte yngre menn dersom *kulturkvinnen* var overrepresentert i maktposisjoner, og det gjør Lindkvists univers fatalistisk, men teksten fortsatt aktuell.

Foreldrerollen etter samlivsbrudd
Aslak Moes *Løgn varer lengst* var en førpremiere på en forelesningsforestilling som hadde premiere under Teaterfestivalen i Fjaler. Den tar utgangspunkt i Moes egen historie, som han også selv fremfører, samt i

historier fra andre fedre han har intervjuet. Temaet er juridiske praksiser i forbindelse med foreldrerett. Moe beskriver det best som en konstant pappa-audition. Kjønnsperspektivet sto i kontrast til *Oh, Kulturmannen*.

Birdface av Runa Borch Skolseg var en lesning fremført av skuespiller Stine Robin Eskildsen. Regissøren brukte morsrollen som et demonstrativt og performativt grep ved at Eskildsen hadde det jeg antar var hennes eget barn med seg på scenen. Når barnet krevde oppmerksomhet eller var sultent, satte Eskildsen barnets behov i første rekke, dullet og snakket til barnet eller ga det pupp. Dette samspillet tilføyde tekstens episodiske univers en ny risiko. Eskildsens karakter nevnte et tidligere forhold, en utstilling hun besøkte, og det at hun tok kontakt med sin



Billedtekst
Mørke - fienden i oss, av Tale Næss, Kristin Eiriksdottir, Gianluca Iumiento, Sigbjørn Skåden og Albert Ostermaier. Regi: Ingrid Askvik. Foto: Vera Lunde

svært religiøse familie, selv om hun ikke er religiøs selv, for å ha et sted å bo. For meg ble det en forestilling om et samlivsbrudd der barnet bor hos mor, som fortsatt er opphengt i far, og hvor avvisningen hun opplevde fortsatt kjennes sårende.

Kort prøvetid
Mørke - fienden i oss er skrevet av de fem dramatikerne Tale Næss, Kristin Eiriksdottir, Gianluca Iumiento, Sigbjørn Skåden og Albert Ostermaier. Det var ti rollefigurer i forestillingen, hvorav fire var barn. Regien til Ingrid Askvik brukte David Alræks video som et viktig element, idet barnas spill og utflykt i skogen bare ble vist på video. Dette var en fin, billedlig tolkning av teksten, da barnas avstand til de voksne ble større. Barnas spill begynte på scenen og endte opp kun med å være på skjermen. *Mørke - fienden i oss* er en krevende tekst med en ikke-lineær handling. Den har flere narrativer, og var satt sammen som en tekstkollasje (som Næss kaller for *polyvocal*). Vi er på en halvøy som lokalbefolkningen kaller for en øy, til Julian (spilt av Sigmund Njøs Hovind) sin store irritasjon.

Dette er et komisk poeng som gjentas flere ganger i løpet av handlingen, helt til et poetisk narrativmoment beskriver halvøya som glir ut og faktisk blir til en øy; som om den har sin egen vilje. Landskapet tar form i dialogene, men også gjennom video, ettersom barna ender opp med å spille sine scener i skogen. Videoens estetikk og spillestil minnet meg om filmen *Moonrise Kingdom* (2012). Askviks regi var både ambisiøs med tanke på videobruk, men også enkel i fremføringen i scenerommet. Det var likevel en tekst som hadde trengt lengre prøvetid enn festivalen hadde lagt opp til.

Det samme kan sies om *Storsenter* av Nelly Winterhalder. Forestillingen fikk ved en tilfældighet korona-assosiasjoner knyttet til seg. Før vi gikk inn i salen stod håndhygiene i fokus og vi fikk utdelt munnbind. Personen som sørget for å gi oss håndsprit var stykkets lege, spilt av Thomas Bipin Olsen. *Storsenter* handler om samfunnets søken etter lykke på blå resept. Vi møter en familie som bor på et kjøpesenter og hyppig går til legen som har kontor der. Publikum fikk en slags rolle som statister da mange tok på seg

munnbind og beholdt dem på under forestillingen. På mange av stolene lå det et magasin eller ukeblad, som på et venterom. Det var en forestilling med interessant scenografi og regi. Man fikk i starten inntrykk av at ensemblen hadde jobbet lenge med forestillingen, men regissør Simen Formo Hay hadde bare hatt fem dagers prøvetid. Det påvirket fremføringen jo lenger ut i handlingen vi kom. *Storsenter* har fem karakterer som alle har absurde karaktertrekk, og er avhengig av komisk timing. Kort prøvetid svekket altså både *Mørke - fienden i oss* og *Storsenter*. Selv om begge forestillinger viste potensialet i tekstene.

Dødsstatistikken i lomma
Hva har Jens Bjørneboes *Semmelweis* (1968) og koronaviruset til felles? At hyppig og grundig håndvask kan redde liv og hindre spredning av smitte. *Semmelweis* bygger på livet til legen Ignaz Philipp Semmelweis (1818–1865), som oppdaget viktigheten av å vaske hendene etter obduksjoner, i sammenheng med den høye dødeligheten ved barselsfeber. Han forlangte at studentene skulle vaske



Billedtekst
Cecilie Løveid i *Semmelweis.Materiale*, av Cecilie Løveid. Regi: Mari Kjeldstali. Foto: Vera Lunde

hendene før de gikk inn på fødestuene på klinikken, og møtte store protester fra sine studenter, kolleger og fra medisinske autoriteter. *Semmelweis.Materiale* av Cecilie Løveid er en poetisk og essayistisk tekst over Bjørneboes *Semmelweis* og hans privatliv i tiden han skrev stykket. Løveids undring omkring teksten og tiden den ble skrevet i, kan sammenlignes med hennes rolle som meddramatiker i Tore Vagn Lids *Vår ære/vår makt* (2017). Der gikk Løveid i dialog med Nordahl Griegs liv og skuespillet *Vår ære og vår makt* fra 1935.

Regissør Mari Kjeldstadli plasserer Løveid på scenen i en stol med manuset i hånden og ryggen vendt mot publikum. Løveids tekst blir iscenesatt av henne selv samtidig som den går i dialog med 100-årsjubilanten Bjørneboe og hans stykke *Semmelweis*, samt med skuespillerne Liv Bernhoft Osa, Sverre Breivik og Idun Vik. At Bjørneboe er jublant gjøres et poeng av. Skuespillerne synger Thorbjørn Egners «Bamses fødselsdag» fra *Hakkebakkeskogen*. Løveid har tidligere skrevet et essay om stykket, og *Semmelweis.Materiale* er en slags spin-off av

dette essayet. Løveids feministiske lesning av *Semmelweis* viser at hun har fokus på at de kvinnelige karakterene i stykket er få og har få replikker, at de ikke bærer en egen handlingslinje og er mindre tredimensjonale enn de mannlige karakterene. Hun spekulerer også i om Bjørneboe så seg selv i legen Semmelweis, da stykket ble skrevet på et tidspunkt hvor Bjørneboe og hans forlegger var dømt for å ha skrevet og utgitt pornografi. Romanen *Uten en tråd* ble utgitt anonymt i 1966, men Bjørneboe ble etterhvert avslørt som forfatteren bak boken. Løveid trekker inn Jomfru Maria/Madonna-komplekset i forbindelse med at Semmelweis' favorittthore heter Maria.

Sverre Breivik spiller Bjørneboe, som i dialog med de andre på scenen stiller seg spørsmålet om ikke dette stykket han skriver på er uspillbart skitt. Osa og Vik spiller med overdrivelser, og henvender seg til publikum når de snakker om Bjørneboes stykke. Det er en *Verfremdungs*-effekt i Løveids tekst som gjør den spennende. Kjeldstadli inkorporerer video på et «lerret» som er skåret opp i fire remser. Videobildene blir oppstykkede og ser

rare ut på grunn av remsenes plasseringer. Man ser videoen bra eller mindre bra avhengig av hvor i salen man sitter. Dette tilfører enda en dimensjon. Vi ser utdrag fra NRKs Fjernsynsteaterproduksjon av *Semmelweis*, og mens vi ser kommenterer skuespillerne spillet fra scenen. Jeg ser oppstykkede og forvrengte utdrag, som passer til Løveids også oppstykkede tekst. Det vises også et klipp fra da Patti Smith fremførte Bob Dylans «A hard rain's a-gonna fall» under Nobelprisutdelingen i Stockholm i 2016, og hun fikk jernteppe. Fortsettelsen av klippet ble vist som epilog.

Semmelweis.Materiale tar også pandemien vi er i med inn i forestillingen, og peker på paralleller mellom Semmelweis' historie og den kinesiske legen S. Li Wenliang. Wenliang er legen som advarte mot koronaviruset, og selv døde av det. Før han døde tvang politiet ham til å signere et dokument der han ble anklaget for å ødelegge ro og orden og spre falske rykter. Når Løveid sier at hun tror Semmelweis ble drept, begynner man å spørre seg om det samme gjaldt Wenliang. Et par måneder etterpå



Billedtekster

s. 134 Ameli Isungset Agbota i *Brev til ei krigerske* av Athena Farroukhzad. Foto: Vera Lunde

s. 135 Posterbilde til *Tyngde*, av Demian Vitanza, med Terje Strømdahl. Foto: TYNGDE

spredte viruset seg i høyt tempo og rammet en hel verden. Denne historien er som tatt ut av en roman; det høres ut som fiksjon, men er vår nye hverdag. Videoen viser to leger i fullt smittevernutstyr. Den ene legen er frustrert og redd, og skjeller noen ut på telefon. Den andre forsøker å trøste, roe, eller kanskje få ham til å tie? I motsetning til klippet fra Fjernsynsteatret, kom ikke skuespillerne med noen tilrop her, og i en ellers lystig forestilling la alvoret seg over oss.

Sluttscenen hos Bjørneboe spilles av kinesiske studenter i Løveids tekst. Der Semmelweis gikk med statistikk over kvinner som døde av barselfeber i lommen, har vi alle dette året fulgt dødsstatistikken over koronarelaterte dødsfall. Selv om *Semmelweis*. *Materiale* ble oppført som en verkstedsvisning, var forestillingen så gjennomarbeidet at den kan turnere i samme form. Den 3. september kom Amnesty International med beregninger som viser at over 7000 helsearbeidere på verdensbasis har dødd av covid-19. I skrivende stund viser Worldometer at over 50 millioner er smittet og over 1,3 millioner døde. Når denne teksten

kommer på trykk er tallene trolig utdaterte. «Statistikk er poesi», sier Løveid i stykkets forspill. Stykket inneholder også elementer av episk diktning, gjennom skildringen av to legers heroiske dæder, og deres betydning for verdenssamfunnet. I stykket sier karakteren Jens Bjørneboe: «Først skal vi gjøre verden til et helvete. Så skal vi vaske hendene.»

Poesi som vekker følelser

I Midtøsten kan poesitekster gi legitimitet til, og brukes aktivt i politisk mobilisering og propaganda. Poesiens slagkraft ligger i dens evne til å resiteres og læres utenat, og ble tatt i bruk i den muntlige overleveringen av Koranen. Fordi poesien er knyttet tett sammen med religion og kultur, finnes den også innenfor den arabiske fortellertradisjonen, der språket farges og ord og uttrykk lekes med. I *Blomsterstykke* av Madalena Sousa Helly-Hansen og Sara Li Stensrud, Demian Vitanzas *Tyngde* og Athena Farroukhzads *Brev til ei krigerske 2*, opplevde jeg tekstene som post-koloniale poetiske tekster som springer ut fra Midtøstens tradisjonslandskap. Disse forestillingene var også godt

fremført. *Tyngde*, som omtales som et filmdikt, var en filmvisning som inkorporerte live elektronisk musikk av Nils Martin Larsen og Bendik Hovik Kjeldsberg. Den står igjen som et høydepunkt under festivalen.

Blomsterstykke var en metaforisk og performativ tekst om død og sorg, og Helly-Hansens fysiske sterke opptreden kunne minne om fortellermesteren i en marokkansk *souk*. Særlig sorgdansen, der hun gjentatte ganger slo seg til brystet, minnet om den arabiske og kurdiske sorgkulturen. I Ameli Isungset Agbotas intense fremføring av *Brev til ei krigerske 2*, sang hun norskpregede folketoner på en måte som minnet om poeten Yaya Hassans resitasjonsteknikk. Bergen Dramatikkfestival startet med en solid solofremføring, og avsluttet med en like solid solofremføring. Agbota fikk vist en ny side av seg selv som skuespiller. Hun helte vann i ansiktet for hvert nye vers. Det var et enkelt, men kraftfullt virkemiddel i møte med en tekst om graviditet, morsrolle og rasisme. Agbota nærmest druknet seg selv, og resiterte nesten sangen i ett åndedrag – til hun knapt fikk puste.

FRA DIALOG TIL DISKURS

Forsøk på å skape en syntese av teaterkonsepter etter Brecht.

av Andrzej Wirth

1 Dramaturgi og dramatikk: En motsetning med konsekvenser

Oversatt fra tysk av: Eivind Haugland

Andrzej Wirths essay «Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte» ble første gang publisert i *Theater heute* nr. 21, 1980. Red. anm.



Av Andrzej Wirth

Forbindelsen mellom sosialkritikk og episk form som Brecht insisterte så ettertrykkelig på, er fortsatt ikke innfridd 23 år etter hans død. I dag er det først og fremst i formen Brechts enorme innflytelse kommer til syne. Den ledsages av oppfatningen om at det episke idiomet ble samtidsdramaets *lingua franca*, uavhengig av ideologisk bakgrunn. Brechts enorme innflytelse er merkbar i bruken av det episke teatret som montasje og fortelling av sceniske handlinger, som demonstrerende, forklarende spill og som visuelt idiom. Alle disse elementene brukes mer radikalt nå enn i Brechts egne stykker. Man trenger bare å se til Broadway og teatrene i Londons West End, praksisen på off-off-Broadway eller ta en titt på de mange fringe-showene i London og Paris for å oppleve den paradoksale resepsjonen av Brecht «uten Brecht».

Kløften mellom kravene Brechts episke teori stiller og Brechts egen kunstneriske praksis utgjorde en produktiv nødvendighet for ham. Han var klar over at han ikke var i stand til å nå opp til den standarden han hadde satt i sine egne teorier, særlig med tanke på bruken av dialog. Som kjent gjorde han nemlig dialogen ansvarlig for å skape illusjonen av realitet, en illusjon han prinsipielt ikke ønsket. *Die Straßenszene* (Gatescenen,

1938), som han så på som det episke teatrets grunnleggende modell, inneholder ingen sceniske dialoger. Demonstranten henvender seg direkte til de interesserte.

Dette radikale avkallet på dialog finner man ellers bare i *Die Maßnahme* (Forholdsregelen, 1931), og fragmentarisk i lærestykket *Fatzer*. Imidlertid opplever nettopp dette avkallet på dialog i dag en ny vår i en særegen prosess, som jeg over har kalt for «Brecht uten Brecht»-resepsjonen.

Kløften mellom teorien som en virkningsfull konstruksjon og den kunstneriske praksisen ble tettet av generasjonen etter Brecht (som ikke nødvendigvis er de samme som Brecht-etterfølgerne), uten at disse tilsynelatende fikk med seg hvem som sto for den utløsende impulsen. Denne prosessen fortøner seg som det gradvise bortfallet av konversasjonsdialogen til fordel for den dramatistiske diskursens mer samtaleferne former. I konversasjonsdialogen er *talerommet* identisk med scenen. I diskursens samtaleferne former (f.eks. tiltalen) omfatter *talerommet* både scene- og tilskuerrommet. Det er ikke tilfeldig at Handke kaller sine skuespill for «autonome prologer». Dramaet tar form av en tale til publikum. Taleformen, en gang en delstruktur, blir nå dramaets grunnstruktur.

Billedtekst

Den polske kritiker og teoretiker Andrzej Wirth flyttet til USA på slutten av 1960-tallet. Her fotografert i bilen sin. Foto: Carol Washburn



Denne utviklingen ble ikke bare satt i gang gjennom Brechts radikale og demonstrativt presenterende skuespillerteknikk som han brukte i *Die Maßnahme* (vi-skal-vise-dere-gesten), men også gjennom de inspirerende fornyelsene den disjunktive teknikken og det absurde teatrets usammenhengende dialoger brakte med seg. Det er ikke overraskende at konversasjonsdialogen ikke kunne overleve lenger, så mye som den programmatisk ble brutt ned i Ionescos og Becketts verker. To forskjellige påvirkninger med veldig ulikt ideologisk opphav: Brecht og de europeiske absurdistene, bidro sammen til dagens paradoksale situasjon: Drama uten dialog. Det er kun intellektuell sløvhets som får oss til fortsatt å bruke dramatisk språk og dialog som to utbyttable begreper. Dialogen er ingen universell og tidløs dramatisk form lenger, slik den lot til å være fra renessansen og fremover; fabelen (dersom den overhodet finnes) gjengis ikke lenger gjennom dialogen.

Den økte tilstedeværelsen av episke elementer ble synlig mot slutten av 1800-tallet, da konflikten mellom den tradisjonelle dialogformen og nytt sosialt innhold (jmf. Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang*, Før solnedgang, 1889) førte til en progressiv endring av den etablerte dialogformen. Brecht,

selv en mester i scenisk dialog, benyttet den på en kritisk, subversiv måte. Han trengte illusjonen ved en lukket kommunikasjons-sirkel for igjen å kunne ødelegge denne illusjonen gjennom bruken av raffinerte *Verfremdungs*-effekter (overskrifter, sanger, tiltaler, bruken av tredje person). Hos Brecht tjener ikke lenger dialogen den sceniske konversasjonen, men er isteden en kommunikasjonsform som formidler mellom forfatteren og den intenderte tilskueren. Brecht trodde ikke på konversasjonsdialogen – av sosiale og politiske grunner. Absurdistene trodde ikke på den av filosofiske grunner.

Den tredje sentrale personen som forårsaket oppløsningen av konversasjonsdialogen som gjeldende dramatisk form var og er Artaud med sitt fokus på mytens, ritualets og sammensvergelsens fortrinn som kommunikasjonsform i diskursen til de innvidde. Artaud holdt fast ved at teatret er uskreven poesi, nemlig teatrets poesi. Det hadde stor påvirkning på det nye teatret i Europa (Beckett *Spiel*, 1966, Gombrowicz *Operette*, 1966; Grotowski, Barba etc.) og i USA (La Mama, The Living Theatre, Chaikin, Foreman, Wilson, Iova Lab). Harman, som dialogen ble nedverdiget med, gjenspeiler den språklige skepsisen innenfor den nye

skolen. Den språklige ordningen forstås som undertrykkelse, dialogen som litteraturens (litterært språk) og det løgnaktige samfunnssystemets (dialog er bare mulig som klassespråk, slik marxistene hevder) artifisielle kode. Brecht var den første som begynte med dette. Subteksten tar over for teksten; det foredratte tar over for samtalen; strukturen erstatter meddelelsen. Det nye teatret er ikke aforistisk, ikke siterbart, budskapet er identisk med strukturen (jmf. Handkes *Kaspar*). Det får stadig flere digitale trekk (i den semiologiske betydningen av begrepet), det vil si: teatrets ytring blir betydningsfull gjennom henvisningen til objektet (i analogi til Wittgensteins «henvisende definisjon»).



«En er ingen» blir til «en er for mye»

«Teksten gav Heiner Müller en særstilling som tragisk «sosialrealist».»

Det nye teatrets idiolektiske språk er ofte kun forståelig gjennom slike digitale, henvi-sende definisjoner. Fordi publikum må veie talens abstrakte form opp imot sin egen realitet, slik tilfellet er hos Handke og Wilson, fører reduksjonen av dialogen i en tale *sui generis* til en dobbeltkommunikasjon. Publi-kum reflekterer ikke, det reagerer. Det er in-teressant å observere at begge parter tar av-stand fra dialogen: anti-Brecht-forfatterne, slik som Handke, men også pro-Brecht-for-fatterne, slik som for eksempel Peter Weiss og Heiner Müller. Sistnevnte forsøkte å følge de ideologiske forpliktelsene til Brecht. Gjen-nom dialogen, fremmedgjort gjennom verse-formen, gjennom «teatret i teatret» – som i stykket *Marat/Sade* (1963) – og gjennom den eksposisjonsliknende oratoriumsformen i *Die Ermittlung* (Ransakingen, 1965), endte Weiss på sin side opp med å anvende Brechts *Straßenszene*-modell direkte. Det skjedde i *Gesang vom lusitanischen Popanz* (Sangen om utysket, 1967) og i *Vietnam-Diskurs* (Vi-etnamdiskursen, 1968), nemlig gjennom en utadrettet og publikumsorientert kommu-nikativ gest. I Weiss’ stykke *Trotzki im Exil* (Trotskij i eksil, 1970) er dialogen fremmed-gjort gjennom grunnstrukturen, protagonis-tens eget narrativ, som bruker scenen som et sted for erindring; i *Hölderlin* (1971) gjen-nom poetiske tablå og sangerfiguren. Weiss’ bruk av det episke teatret er mer radikal enn Brecht sin. Han beveger seg likevel innenfor rammene av en belletristikk som bare delvis forbedrer Brechts stil.

Heiner Müller skyggebokser respekt-fullt med Brecht, noe som stadig vekker brin-ger ham i nærheten av forbildet sitt. For en mindre renommert forfatter kunne dette vært selvutslettende, men for vårt tema er det spesielt interessant. Müllers livslange debatt med Brecht handler både om form og innhold. Han anklager Brecht for å utelate (den sosialistiske) samtiden; Müllers ob-servasjon er korrekt, men det kan samtidig innvendes at enhver utopist først og fremst foretrekker projeksjoner av fremtiden og fortiden. Inspirert av Brecht vil Heiner Mül-ler være en utopisk sosialist, men han vil teste sin utopi på den sosialistiske samtiden – den ekte sosialismen (se *Der Lohnprücker*, *Die Korrektur*, *Der Bau*, *Traktor*, *Zement*, *Die Bauern*). Når det er seriøst ment må en slik fremgangsmåte ende slik det virkelig ender i *Hamletmaschine* (Hamletmaskinen, 1977): med halshuggingen av klassikerne Marx/Lenin/Mao – for anledningen forvandlet til nakne kvinner (altså av-maskuliniserte) og gjort «ansvarlige» for bekjennerens skuffelse – og med returen til den førutopiske istiden. Teksten gav Heiner Müller en særstilling som en tragisk «sosialrealist» etter ortodokst, schdanovsk mønster – et åpenbart misfoster.

Ønsket om en ideologisk transendens av revolusjonen («Det som begynner her slutter ikke med døden») ledsages hos Heiner Müller av ønsket om en ny form – nærmere bestemt en hittil ukjent fordeling av den dra-

matiske diskursen. Brechts lærestykkedra-maturgi (*Die Maßnahme*, *Fatzer*) represen-terer for ham begynnelsen på en ytterligere eksperimentering med en såkalt «tale uten overgang», med komposisjonens samtalefjer-ne former. Bare Müllers debutverk, stykket *Der Lohnprücker* (Den billige arbeidskraf-ten, 1956), benytter seg av konversasjonsdi-alogen. I *Die Korrektur* (Korrekturen, 1957) er dialogstrukturen fremmedgjort gjennom innebygde kortfortellinger med egne titler; i *Der Bau* (Byggverket, 1963/64), *Traktor* (Traktor, 1955/61), *Die Bauern* (Bøndene, 1964) og *Germania Tod in Berlin* (Germa-nia død i Berlin, 1956/71) skjer det gjennom den klassisistiske verseformen; i *Zement* (Sement, 1972) gjennom tekstmontasjen fra *Prometheus*, *Herakles 2* og *Hydra*. *Hydra*-teksten fremføres av hele ensemblet. «Men-nesket er for lite. En er for mange» sies det i *Zement* – for mange også som potensielle dramatis personae (Brecht formulerte det enda tørrere: «En er ingen»). *Medeaspiel* (Medeaspillet, 1974) blir til en pantomime; Müllers reduktive fremgangsmåte blir stadig mer synlig. I *Glücksgott* (Lykkeguden, 1958) kommer dialogen kun til syne i brokker, den bærende strukturen kan forstås som «ord på spillebrettet». I *Mausen* (Hamskiftet, 1970) er den dramatiske diskursen fordelt på alle skuespillerne, en radikal opphevelse av rolle-innehaver-konseptet. Müller: «Erfaringer er bare kollektivt overførbare». Det dialogiske «individets teater» overvinnes til fordel for et «forfatternes teater» («selvet som tekst»). I *Hamletmaschine* er det bare en som har ordet, en som ikke kan distansere seg fra figu-rene i spillet sitt. Forfatteren av *Mausen* har beveget seg langt bort fra lærestykkedrama-turgiens inspirerende modell. «Behovet for et språk som ingen kan lese øker... Et språk uten ord. Eller at verden forsvinner i orde-ne. Isteden en livslang tvang til å se, bildenes bombardement... Utslettelsen av verden i bil-dene» (kommentar til *Traktor*, 1974). Med dette programmet plasserer Heiner Müller, som ønsket å ta Brecht videre og samtidig innta en motposisjon til ham, seg mellom Artaud og Robert Wilson. Overvinnelsen av det dialogiske betyr ikke en ny frihet for ham, men en selvutslettende nedsenkning i en monolog. «Jeg trekker meg tilbake til mine innvoller... Jeg vil være en maskin».

Med Peter Handke opplever det euro-peiske teatret begge deler: en radikal videre-førelse og en overskridelse av Brecht-arven. Handkes forsikringer om at han er en anti-Brecht-forfatter, spiller i denne forbindelse ingen rolle. Hans forskyvning av det avgjø-rende brennpunktet fra scenen til publikum etter formelen «de er hendelsen», er ikke annet enn Brechts emfase for «barn av den vitenskapelige tidsalderen», men strippet for den ideologiske staffasjen. Handkes konsept om at publikum rundspiller eller danker ut skuespillerne eller at de i det minste blir opp-muntret til noe i den retningen, går ut på det samme som Brechts konsept om skuespille-

ren som overspiller karakterene sine for å nå ut til tilskueren. Handkes forsikring om at det er virkeligheten som spilles ut i hans teater – og han har rett om det er teatrets virkelighet han sikter til – tilsvare Brechts tviholdelse på at teatret skal mene noe om virkeligheten.

Hos Handke vises ikke overskridelsen av Brecht-arven i negasjonen av dialogfor-men, men i formen på denne negasjonen. Negasjonen av dialogen er ikke monologen for Handke, det at en person snakker alene, men *soliloquyen*, samtalen med seg selv – en person snakker med (til) seg selv (se skue-spillet *Selbstbeziehung*, Selvanklagelsen, 1966). I *Die Weissagung* (Profetien, 1966) der Handke reduserer de benyttede ordtake-ne til tautologier, utforsker han den lingvis-tiske stillstanden, det ubevegelige språket, og bruker det som material til en språklek. Det er betegnende at det i denne sammenhengen ikke påstås at det er ordene til en dikter (en egen idiolekt) som brukes, isteden er skue-spillet satt sammen av hverdagsspråk, tek-nisk sjargong, floskler og stående uttrykk.

I det som er det viktigste stykket for våre undersøkelser, Handkes *Kaspar* (1966), blir dialogen ofret til fordel for en polyfon diskurs, teksten brukes som et paradigme

for skuespillere («de fremfører omtrent den følgende teksten...»); talerommet folder seg ut fra en fullstendig stillhet i begynnelsen til en fullstendig «sound pollution» til slutt; et semiotisk rom er blitt skapt, der utsagn konstituerer seg selv gjennom vekselspillet mellom klang og bevegelse. Nesten tretti år etter Brechts *Straßenszene* oppstår det en ny episk teatermodell som ser mekanisme-ne i samfunnets indoktrinering som et tek-nisk anonymt, visuelt og akustisk angrep på enkeltmennesket. Denne modellen omfatter talerommet scenen og «off stage» (området bak og ved siden av scenen) hvor sufflørene agerer fra; dette gjør de uten tvil på liknende vis som mediene i et høyt utviklet industrielt samfunn. Brechts favorittmodell, parabelen, gis opp til fordel for å konstruere en «modell» der strukturen gis betydning (en rommodell; romutforming erstatter «scenografien»). På den andre siden demonstrerer Handkes modell hvordan Brechts tips for et stykke uten dialog kan anvendes (hos Brecht kalles det «tale uten overgang»). Handke utvikler en kompleks dramatisk struktur som ikke baserer seg på dialog. Grunnlaget for styk-ke hans er ikke en kommunikasjon blant innvidde (bekjennere), slik Brecht ønsket det i lærestykkene, men en kommunikasjon

blant manipulerte. Setter man likhetstegn mellom indoktrinering og manipulasjon, så tar Handke Brecht videre, det vil si, han gjør formalt bruk av ham. Handkes verden er det totale byråkratiets verden, der ideologi ikke skiller seg fra «sound pollution» som vi bi-drar til alle sammen hver dag.

Kommunikasjonslinjene i Handkes talerom går fra sufflørene til Kaspar og fra Kaspar til alle Kasparene. Fordi sufflørene befinner seg utenfor scenen og skuespilleren som spiller Kaspar i henhold til sceneanvis-ningene opptrer med et frontalt eksponeren-de spill, kan vi anta at Kaspar henvender seg til oss i parkett, at vi, publikummet, bare er flere Kasparer og at parkett er identisk med scenen. Dette punktet viser til konseptet om det «environment»-liknende rommet, forstått som et totalteater. Handkes «off stage» omfavner både fremføringsrommet og tilskuerrommet og overvinner dermed dikotomien mellom dem.

Selvfølgelig representerer linjen Brecht – Weiss – Müller – Handke bare en del av det europeiske teatret, imidlertid er det en svært betydningsfull del. Det virker som om denne linjen har mer til felles med det nord-amerikanske teatret enn med andre samti-dige trender på det europeiske teaterfeltet.



3

Fenomenologi og autisme som impuls

Også i USA kan man merke en liknende, skjult påvirkning fra «Brecht-uten-Brecht-resepsjonen»: som en formal radikalisering av det episke teatret. Det skjer enda mer ettertrykkelig enn i Europa. Richard Foreman, regissør og forfatter ved sitt eget «Ontological-Hysteric Theatre», og Robert Wilson, som blant annet jobber med autistiske barn, er begge virksomme i New York og de to viktigste representantene (også Chaikin kunne blitt nevnt i denne sammenhengen). Foreman gir Brechts episke modell en ny funksjon idet han gjør det «å fortelle på en scene» om til en «off stage»-fortelling. I forestillingene hans treffer vi Max, en scenisk karakter som fremstiller en forfatter som et del-ego av fortelleren som igjen er Richard Foreman. Foreman skriver og regisserer monodramaer i betydningen av at han er den eneste fortelleren; stykkene hans, der individuasjonsprinsippet ikke innfris, utvikler karakterer som ikke har frigjort seg fra deres skjulte forteller utenfor scenen, de blir stående som modifikasjoner av fortellerens indre.

Det likner på den filosofiske modellen til den kartesianske okkasjonalismen, der vekselspillet mellom en persons ånd og kropp blir formidlet gjennom Gud eller i Foremans tilfelle gjennom fortelleren. Tale-

rommet omslutter både scenen og «off stage», inkluderer imidlertid ikke parkett; hos Foreman stirrer bare skuespillerne fra scenen ned i parkett. Kommunikasjonen retter seg innover og foregår mellom forfatteren og hans figurer, og ikke mellom figurene selv. Bruddstykker av den sceniske dialogen er fremmedgjort gjennom stadige «off stage»-kommentarer. Foremans sceniske figurer forblir forbundet med forfatteren gjennom en slags «navlestreng». Foremans teater tvinger et bestemt perspektiv på tilskuerne gjennom den begrensede synsvinkelen optikken hans tillater; teatret benytter en henvisende «pekestokk» i digital modus og et system av rolletrekk eller snortrekk som fremhever tablåets «topologiske» struktur; det plasserer en innspilt og en *live* stemme ved siden av hverandre. Tablåene og skuespillernes gester spilles ut frontalt, og selv om de adresserer parkett forblir de formale – mer forklarende for seg selv enn med et mål om å nå publikum. En av lystekstene, som projiseres tvers over scenen, synes å oppsummere formelen bak Foremans teater relativt presist:

now watch. watch
it's being said

it's being said continually, like
it happens
(*Vertical Mobility*)

Her forsøker Foreman å bygge opp en parallellitet mellom kodene; en parallellitet mellom den visuelle og den verbale koden og en parallellitet mellom den teatrale koden og resepsjonskoden.

Dette er ingenting annet enn Brechts episke teaterfilosofi – snudd på hodet: det subjektive og det idealistiske er grunnlaget for soliloquyen til fortelleren = forfatteren. Fremføringen er forankret i vissheten om at verden er identisk med tankeprosessen (strukkturalisme). Dersom verden (ytre virkelighet) og tenkningen stemmer overens, slik Foreman ser ut til å tro, så er samtalen med seg selv den best mulige formen for å dramatisere realitetene. I Foremans teater er svaret på dramateoriens klassiske spørsmål «Hvem snakker der?» Foreman selv. Figurene hans snakker ikke, de fortelles av skaperen deres. Ikke rart at dialogen betraktes som passé i denne versjonen av det episke teatret.

I Robert Wilsons teater, hvor han til en og samme tid opptrer som både regissør, tekstforfatter, scenograf og skuespiller (noe som viser hvor relative disse betegnelsene har blitt i dag), endres de sceniske dialogene radikalt: til essensielle, monologiske og usammenhengende tekstlinjer eller såkalte «skrikesanger» (scream songs). En skrike-sang er en usemantisk, gestisk arie i et høyt lydregister (jmf. Grotowski). Rollene kjennetegnes med numre i programmet; det skal vise skillet mellom skuespiller og karakter; spillelederen bruker skuespillerne som tangentene på et piano.

Robert Wilsons scenografier dominerer over det verbale elementet i forestillingene hans; innholdet blir til gjennom det konstante vekselspillet mellom den verbale og den visuelle koden. Mens Foreman holder seg innenfor rammene av det idiolektisk private språket (hans tematiske referanse er den seksuelle initiasjonen), bryr Wilson seg åpenbart mer om en intersubjektiv, etterprøvbart verden.

Wilson benytter seg i like stor grad av profesjonelle skuespillere som amatører. Han utsetter dem for erfaringene han samler i pågående workshops (gruppedynamikk) der det endelige scenariet oppstår – i hvert fall jobbet han sånn i de tidlige verkene sine. Det er altså en kollektiv prestasjon som settes i gang av spillelederen, som også har full kontroll på prosessen. Wilson, som får skuespillerne sine til å bevege seg i virvlende rotasjoner om seg selv lik en vaklende dervisj (tydelig en assosiasjon til Tyrkia), tvinger dem inn i en tilstand der underbevisstheten deres verbaliserer seg fritt. Det som oppstår gjennom denne «sentrifugale» teknikken, som raffineres gjennom spillelederens selekterende inngripen, blir paradoksalt nok et uttrykk for det kollektive, ubevisste Nord-Amerika. Alle ytringene filtreres

«I USA kan man merke en liknende, skjult påvirkning fra «Brecht-uten-Brecht»-resepsjonen.»

gjennom sensitiviteten til en autistisk gutt (Christopher Knowles), som så å si er Wilsons hovedskuespiller: han tilfører forestillingene dagdrømmens virkningsfulle, nærmest poetiske uniformitet, en hallusinasjon, uten å bry seg om den ytre virkeligheten (slik som i *Letter for Queen Victoria*).

I Wilsons teater omfatter talerommet spilleområdet og publikumsrommet. Utadrettede monologer (arier) er på sin side et produkt av skuespillernes ubevissthet; de presenterer evokative signaler for publikums kollektive underbevissthet, for deres redsler, hemmelige ønsker, dagdrømmer, sinne og frustrasjoner. Det verbalet elementet er aldri autonomt hos Wilson; han bruker det mer som en utvidelse av det språklige uttrykket enn som verbal semantikk. Slik sett minner Wilsons «chitter Chatter» om Handkes språkbruk i *Quodlibet* (1969), en studie av den språklige fragmenteringen der språkmønsteret styrer bevegelsesforløpet («talefiguren styrer bevegelsesfiguren») – utmerkede instrumentelle begreper for hele det nye teatret! Wilson har fjernet seg fra den dramatiske litteraturens tradisjonelle mønstre med nedskrevet tekst og arbeider i et laboratorium hvor scenariet for det meste er det kumulative produktet til skuespil-

	Billedtekst Forestillingsbilde fra Richard Foremans Ontological-Hysteric Theatre, ca 1976.
--	--

4	Det amplifiserte talerommet La oss rekapitulere og nyansere: Brecht kalte seg den nye dramatiske formens Einstein. Denne selvevalueringen er ikke overdreven dersom man forstår hans epokegjørende teori om det episke teatret som en ekstrem virkningsfull og operativ konstruksjon. Denne teorien gav impulsen til oppløsningen av den tradisjonelle sceniske dialogen i form av en diskurs eller en soliloquy. Brechts teori peker implisitt på at innhold i teatret oppstår gjennom likeverdige andeler verbale og kinestetiske elementer (uttrykk) og ikke bare er av litterær natur. Etter Brecht, Artaud og absurdistene førte utviklingen til en sammensmeltning av det europeiske og nordamerikanske teatrets avantgardistiske bestrebelser. I begge leirene forsøker man å nå fram til innholdet gjennom den romlig-kinestetiske strukturen. Dette innholdet er subjektivt hva angår Foremans soliloquyer, som kjennetegnes av en overveiende egenforklarende eller erkjennelsesteoretisk karakter, mens det hos Weiss, Müller, Handke eller Wilson preges av en objektiv eller intersubjektiv gyldighet. Talerommet er ikke lenger identisk med scenen, slik den etablerte dialogtradisjonen ønsket det. Brechts utadrettede uttrykk i spillet, opprinnelig utviklet for å fremmedgjøre
--	---

dialogen, gikk ut på å inkludere salen og dens tilhørere i talerommet.

I bunn og grunn danner «kontrollkorret» det verk-iboende publikummet i *Die Maßnahme*. Tar man dette i betraktning, viser stykket virkelig seg å være skrevet til gagn for skuespillerne; det å se på og det å spille er nå en holdning hos skuespilleren og ingen polariserende kategorier lenger. I Weiss' og Handkes formale bruk av Brecht-modellen brer talerommet seg ut i hele tilskuerrommet (slik det vel også gjør i Müllers *Hamletmaschine*). I *Selbstbeziehung* forsøker Handke å skape et talerom uten en skuespiller. Hos Foreman betrakter fortelleren sin egen sceniske fortelling. Wilson derimot, som utleder teatret sitt fra erfaringene med såkalte *encounter groups*, har til hensikt å tvinge fram en identifikasjon mellom publikum og skuespillerne, og salen med scenen (scenen blir til publikums drøm).

I et slikt teater er kommunikasjon kun mulig når publikum, det vil si den gruppen som ikke tar aktiv del i spillet, deler problemer med skuespillerne. Wilsons sceniske gjentakelse av tilskuernes kollektive drømmer i form av vink til de innvidde tilsvarer Brechts forsøk på å vitne på vegne av de overbeviste i lærestykkene. I så måte oppnår Wil-

son et semi-verdensteater, *theatrum mundi*, der scenen og salen sammen forestiller verden. Teatraliseringen av virkeligheten er absolutt. Virkeligheten gjøres om til estetikk og estetikken blir til virkelighet. Sammenslåingen av Brecht-Artaud-absurdist-linjen med Foreman og Wilson sin (som i dette tilfellet bare fungerer som et konsentrat av det nye nordamerikanske teatret), viser hvordan et nærmest interkontinentalt idiom oppstår i samtidsdramaet: den nye formen, den dramatiske diskursen, trer fram.

Det finnes en sammenheng mellom diskursens dramaturgi og skuespillkunstformen den impliserer. Denne sammenhengen kan vi konstatere i Brechts «foreskrevne», formstrengte og episke spilleregler, og i Wilsons strukturer, utviklet gjennom interaksjon med et autistisk medium. Skuespillerkunst er ikke et autonomt element i teatret, det er påvirket av regimetoder, skrivestiler eller spilleregler, romutforming og trening. Diskursdramaturgien fremmer en kollektiv ensemblestil, som nærmer seg en åpen prøve-modell. Den fremmer en separering av skuespilleren fra rolleinnhaveren og etableringen av typer i stedet for karakterer. I diskursdramaturgien etter Brecht erstattes rollefigurens psykologi med skuespillerens psykologi: «the score made by the performer out of the performer» (Grotowski, Schechner, delvis Wilson). Hovedfaktoren i det sceniske forelegget er fysiske handlinger, ikke ord. Demonstrasjonens, pekingens, improvisasjonens, syngingens, dansingens og spillets teatrale logikk triumferer. Tyngdepunktet i det nye teatret (også her er Brechts innflytelse merkbar) flytter seg fra det ferdige verket til prosessen. Treningen blir et legitimt element i fremførelsen. Kroppen betraktes ikke

lenger som skuespillerens instrument, men isteden i sin helhet som et «godt system» = «kraft- og saftsystem» (Grotowski, Schechner). Det amerikanske teatret gjorde opprør – mot regissørens diktatur, idet det overlot til skuespilleren å bestemme sitt eget sentrum («sense of center»); – mot publikumsdiktaturet, idet det integrerte publikum i forestillingen; – mot forfatterens diktatur, idet det gjorde ham til en rollebærer (Foreman); – mot å gjøre kropp-ånd-motsetningen absolutt, idet det innførte begrepet «body thinking». Teatrets fysikalisering har funnet sted, og i en del tilfeller har det ført til ensidighet: til at man underkaster seg kroppspråkets påbud; letingen etter kroppens totaluttrykk førte ofte til et svekket teater som ikke var annet enn bare impulser.

Om man sammenlikner Brechts *Sträßenszene* med Schechners *Witness*, en øvelse for skuespillere, ser man de grunnleggende forskjellene i de ulike målsetningene. Brecht er interessert i objektiveringen av de sosiale motsetningene gjennom demonstrasjon, Schechner konstruerer en situasjonsoppskrift for skuespillerne sine som forteller dem hvordan de kan avreagere fra ekshibisjonistiske impulser (her følger han også Grotowski). Diskursdramaturgien har ikke produsert en enhetlig spillestil, men har modifisert skuespillerbegrepet betraktelig. Skuespilleren kan ikke lenger defineres som karakterskuespiller: han er ingen stjerne, men et disiplinert medlem av et ensemble, treningen hans er viktigere enn talentet hans; styrken hans ligger ikke i spesialiseringen, men i fleksibiliteten; han er i like stor grad dramaskuespiller, danser og sanger; han er en brikke i «kommunikasjonsmaskinen teater», en brikke som kan brukes av

spillelederen på arbitrært vis for å skape den ønskede, orkestrerte klangen.

For å oppsummere: Dialoghermeneutikk (dialogutforming og dialogforståelse) er ikke lenger nøkkelen til å forstå det nye teatrets kjennetegn. Man beveger seg bort fra liksom-samtale-modellen med sin «ping-pong»-pregede replikkutveksling, med sitt partnerfokus og den derav følgende begrensningen av informasjonsnivået. Det er utarbeidelsen av samtaleferne teaterformer som står sentralt i utviklingen. Diskursmodellen med sin meta-kommunikative forståelse av naivt forutsatte meningssammenhenger (Habermas) er modellen det strebes etter. Og det er ingen tvil om at den derav følgende dramaturgien produserer et teater for bekjennerne – eller de overbeviste – eller likesinnede – eller fansen, slik det er med Brechts lærestykke, med *Vietnam Diskurses* (Vietnamdiskursen), *Letters for Queen Victoria* eller – om man tenker på de historiske presedenstilfellene – det kristne pasjonsspillet eller det iranske Ta'zieh. Teatret blir til et rollespill i et semantisert rom mellom Horatier og Kuratier, mellom Kaspar og suffløren, mellom kolonialister og undertrykkede, mellom himmel og helvete, mellom den grønne parten til profet-etterfølgeren Hussain og den røde parten til forfølgeren hans, mellom Rudi fra Bernard Brentano-novellen og Hotel Esplanades publikum i Berlin. Teatrets «modellkarakter» som avtegner seg er radikalt episk. Og det bare virker som om det er de sceniske figurene som snakker i dette dialogtomme teatret. Det ville vært riktigere å hevde at de snakkes av spillereglenes opphavsmenn eller at publikum låner dem de indre stemmene sine.

«Teatraliseringen av virkeligheten er absolutt. Virkeligheten gjøres om til estetikk og estetikken blir til virkelighet.»

A

Susanne Øglænd:
Stefan Herheims ***Die Walküre***
Deutsche Oper, Berlin
s. 145–148

N

Johanne Elster Hanson:
Death of England: Delroy
The National, London
s. 149–150

M

Roland Lysell:
Elektra
Dramaten, Stockholm
s. 151–152

Theresa Benér:
***Mutter Courage og
hendes børn***
Det kgl. Teater, København
s. 153

E

Elin Lindberg:
Den kaukasiske krittningen
Nationaltheatret
s. 154

L

Erik Exe Christoffersen
og Ida Krøgholt:
En fortælling om blindhed
SORT/HVIT og Aarhus Teater,
Århus
s. 155–156

D

Lars Elton:
Trust me tomorrow
Verdensteatret, Black Box teater
s. 157

Erik Exe Christoffersen:
My Deer Hunter
Fix & Foxy, Betty Nansen Teater,
København
s. 158–159

E

L

S

E

R

4

Transcendental hjemløshet og koffertene i Berlin

(Berlin): Takket være et vanvittig antall daglige korona-tester kunne Deutsche Oper Berlin realisere en operapremiere som i pandemitider egentlig burde være umulig: En scenisk nyproduksjon av en Wagner-opera med full sanger- og orkesterbesetning. Med *Die Walküre* (Valkyrien) satte operaregissør Stefan Herheim det etterlengtede startskuddet for sin nytolkning av *Der Ring des Nibelungen*. Etter planen skal hele «*Herheim-Ringen*» kompletteres frem til høsten 2021.

Av Susanne Øglænd



Die Walküre, regi: Stefan Herheim, Deutsche Oper Berlin 2020. Foto: Bernd Uhlig

Die Walküre (Valkyrien)
Opera av Richard Wagner
Del to av syklusen *Der Ring des Nibelungen*
Musikalsk leder: Sir Donald Runnicles
Regissør og scenograf: Stefan Herheim
Scenograf: Silke Bauer
Kostymer: Uta Heiseke
Lys: Ulrik Niepel
Video: Willam Duke, Dan Trenchard
Dramaturger: Alexander Meier-Dörzenbach, Jörg Königsdorf
Deutsche Oper Berlin, premiere 27. september 2020

Mens Metropolitan Opera House i New York måtte avlyse hele sesongen 2020/21 kunne Deutsche Oper Berlin, som er det største av Berlins tre operahus, ved hjelp av en kunstelskende sponsor, som betalte den omfattende testingen, sikre seg «normale» prøvebetingelser for *Die Walküre*. I Deutsche Oper sin podcast forteller regissør Stefan Herheim om hvordan alle involverte hver morgen måtte skylle munnen med en spesiell væske og spytte den ut i et glass. Testen ble så hentet av en budbil og fraktet direkte til laboratoriet. Klokken 13.30 var testresultatene klare og prøvene kunne starte fra kl 14.00 og utover. Vel og merke gjaldt betingelsene utelukkende for Stefan Herheims

nyproduksjon av *Die Walküre* (Valkyrien) hvor publikum måtte ha på seg munnbind i hele den seks timers lange forestillingen. Ja, verden er nok en annen i september 2020 enn det den må ha vært da *Der Ring des Nibelungen* for første gang gikk av stabelen i Wagners eget festspillhus i Bayreuth i august 1876.

Komplisert bagasje

Det å kaste seg ut i prosjektet *Nibelungenringen* er kanskje en operaregissørs største utfordring ever. Det er et mammutprosjekt ikke bare i relasjon til verkets kompleksitet, men også i forhold til dets belastede resepsjonshistorie. Det er i dag vanskelig å tenke på Wagner uten å tenke på nazitidens dyrkning av hans operaer som nasjonalistiske heltefortellinger eller tenke på Wagners person og samtidig unnlate å nevne hans utpregede antisemittiske disposisjon. Wagner-operaene henger uløselig sammen med en ambivalent tematikk, og etter kollisjonen med nittenhundretallets tyske katastrofer har regissører og dirigenter vært opptatt av å finne nye veier inn i hans verk: I etterkrigstidens Bayreuth var det Wagners barnebarn Wieland som gjorde slutt med Nazitidens naturalistiske og

heroiserende Wagner-stil. Store landskapskulisser ble erstattet av tomme scenerom, stikkordet var abstraksjon og suggestiv lysregi. Videre er Joachim Herz sin *Ring* fra Leipzig 1973-76 av stor betydning, ikke minst fordi denne kapitalismekritiske og samtidig komediantiske DDR-*Ring*en ble en viktig inspirasjon for Patrice Chéreaus «*Jahrhundert-Ring*» i Bayreuth 1976–1980, hvor myten ble lest som et moderne drama i lys av omveltningene i Wagners egen samtid, som var preget av økende industrialisering og sosial urettferdighet. Andre impulser kom på 1980-tallet: I kjølvannet av Tsjernobyl-ulykken plasserte Harry Kupfer handlingen i et kraterlandskap etter et atomangrep, og Frank Castorf grep senere konsekvent opp Patrice Chéreaus idé om et gjennomindustrialisert samfunn og presentere sin *Ring* som en global historie om mennesket i oljealderen. For Stefan Herheims nye oppsetning ved Deutsche Oper er i tillegg til de ovenfor nevnte også opera-husets egen forgjenger-*Ring* av Götz Friedrich viktig som referanse. I 1984 fremstilte Friedrich *Ring*en som en dystopisk og tåkefull science-fiction-thriller hvor gudene søkte tilflukt i en gigantisk (tids) tunnel under jorda. Denne

«*Zeittunnel-Ringen*» var gjennom flere tiår Deutsche Oper sitt store prestigeprosjekt og ble spilt i 33 år helt frem til 2017.

Herheim, Wagner og kryssrefeansen

Stefan Herheim har hatt Wagner-operaer på agendaen sin siden 2006. Internasjonalt omstridt og hylltet ble hans overdådige og referansespekkelige *Parsifal* ved Festspillene i Bayreuth i 2008, hvor han iscenesatte operaen om gralsridderen Parsifal som en marerittaktig tidsreise gjennom Tysklands historie fra 1871 til 1989. I forbindelse med den nye produksjonen av *Die Walküre* finnes det flere regitekniske kryssreferanser. Et sentralt scenografielement i *Parsifal* var en stor seng som sto plassert i midten av scenerommet og som kunne frembringe og sluke de ulike karakterene. I *Die Walküre* er dette borgerlige møbelet erstattet med et sort konsertflygel. Instrumentet er tilegnet den enyøye guden Wotan (jf. Odin) og ved hjelp av en innebygd heis er det mulig å både gjøre entre og forsvinne gjennom flygelet. Typisk for Herheims registil er at han, ivrig som et barn, elsker å leke med teaters egne virkemidler og hans teaterspråk bygger på en dukketeaterlignende forenkling av materialet som han så overlesser



Die Walküre, regi: Stefan Herheim, Deutsche Oper berlin 2020. Foto: Bernd Uhlig

med nye ideer og assosiasjoner. I *Parsifal* blir for eksempel sufflørkassen iscenesatt som Wagners grav hvorpå den unge Parsifal bygger en gralsborg av sorte byggeklosser, mens den i *Die Walküre* står for inngangen til den allvitende Erda i underverden, og samtidig også er veien ned til orkesteret. Når Wotan i andre akt entrer gjennom sufflørkassen med et *Walküre*-partitur under armen, spiller Herheim bevisst med denne dualismen som illustrerer at Wotan sammen med Erda har avlet valkyrien Brünnhilde (og dermed også frembrakt musikken til verket som just skal spilles.)

Ukronologisk inngang

Utgangspunktet i 2020 er alt annet enn enkelt. På grunn av korona-situasjonen måtte *Ringens* første del, *Das Rheingold*, som opprinnelig skulle hatt sin premiere i juni 2020, forskyves. For Herheims *Ring*-syklus som helhet betyr dette at den starter uten den mytologiske forhistorien som fortelles i første del. Publikum mangler dermed en god del informasjon om utgangspunktet for fortellingen, inkludert dens estetiske og sceniske premiser. Noe av dette kompenseres gjennom programheftet.

Flukt og hjemløshet

Det sentrale motivet for Herheims *Die Walküre* er det reisende, søkende og flyktende mennesket på tvers av tid, sted og realitet. Da Herheim i 2015 begynte å utarbeide sine ideer for *Ring*en var de voldsomme flyktningstrømmingene til Europa det store temaet i politikken. Tyskland sto den gang, i motsetning til flere andre europeiske land, for åpne grenser og forbundskansler Angela Merkels utsagn «*Wir schaffen das!*» («*Vi klarer dette!*») ble fort berømt og beryktet.

I *Ringens* første to operaer finnes det mange karakterer som er på flukt og Stefan Herheims fokus på det søkende mennesket er absolutt vettugt, ikke minst fordi det finnes interessante korrespondanser med Wagners egen biografi. Som ung var Wagner politisk aktiv i marsrevolusjonen i 1848, og han måtte rømme til Sveits etter å ha deltatt under opptøyene i Dresden i 1849. Samtidig begynte han å utarbeide tekstmaken til *Der Ring des Nibelungen*, som i forklledning av en urtidsmyte manifesterer en tydelig kritikk av etablerte maktstrukturer. Så skjedde det noe merkelig med Wagner: I løpet av de 26 årene han arbeidet med *Ring*en forvandlet han seg og gikk

fra å være en aktiv revolusjonær til å bli et Schopenhauer-inspirert «kunstnergeni». Jeg regner med at Wagners personlige reise inn i sin egen kunstmytiske verden har vært en vesentlig impuls for Herheims regikonsept. Og uavhengig av sin sosiale posisjon, selv som anerkjent kunstner, fortsatte den stormannsgale Wagner hele sitt liv å rømme fra kreditorer, sponsorer og andre (u)venner. Han var innom 16 land og over 200 byer. Eneste sted for konsentrasjon og kontemplasjon må ha vært ved flygelet...

Naturen er forsvunnet

Scenografien i *Die Walküre* er et dystert landskap som består av utallige sorte skinnkofferter. Disse fyller det dype scenerommet med unntak av forscenen hvor det nevnte flygelet står plassert. Herheim, som sammen med Silke Bauer selv har stått for scenografien, har oversatt romantikkens ville landskapskulisser til en tidløs deponi av bagasje. Koffertstablene minner om emigrasjon, fordrivelse og konsentrasjonsleirenes materialagre, liksom om krigsruiner og barrikader, men også om et avdanket 1980-talls *Regietheater* hvor kofferten var en yndlingsrekvisitt. I programheftet henviser dramaturg Alexander Meier-

Dörzenbach til den ungarske filosofen György Lukács som beskriver menneskets status i det 20. århundre som en «*transcendental hjemløshet*». Et altomfattende karakteristikum som Herheim forsøker å reflektere.

Urolig splatter og nye karakterer

Die Walküre starter med en stormfull natt i menneskenes verden. Første akt forteller sagaen om tvillingparet Siegmund og Sieglinde som begår incest, avler sønnen Siegfried og flykter sammen. Handlingen spiller i et hus, symbolisert av en høy murvegg som består av stablede kofferter. Her holder Sieglinde til med sin brutale ektemann Hunding. Operaen åpner med at Sieglinde (Lise Davidsen) sitter alene ved flygelet og stirrer ned på tangentene uten at det skjer noe. En ulvehund lusker rundt Sieglinde (som er en Volsunge) og stormen kaster en fremmed mann inn i rommet. Dette er Siegmund (Brandon Jovanivich) som er halvdød etter å ha vært på flukt fra sine fiender i ubestemt tid. Første akts handling kulminerer i en altomfattende gjenkjennelse og sammensmelting av søskenparet i form av incest oppå flygelet. Dette skjer etter en time med suksessiv musikk hvor Wagner har vedv



Die Walküre, regi: Stefan Herheim, Deutsche Oper berlin 2020. Foto: Bernd Uhlig



sammen søskenparets ledemotiver, som han selv kalte for «*indre stemmer*». Herheims regi er lite opptatt av en subtil eller psykologisk utvikling av den forbudte kjærligheten og han lar søskenparet bli fysisk involvert med hverandre ca. en halvtime for tidlig, noe som gjør det vanskelig å innfri scenisk når den musikalske kulminasjonen inntre i slutten av akten.

Første akts betydeligste regigrep er Herheims oppdiktning av et vanskap barn som er med fra starten av. Dette barnet (merkelig fremstilt av en voksen statist) er resultatet av Sieglinde's tvangsekteskap med Hunding og ungen står gjennomgående mellom Siegmund og Sieglinde. I fortvilelse over dette dreper Sieglinde ungen ved å skjære over dens halspulsåre. Med denne aksjonen transformerer Stefan Herheim Sieglinde til å bli en slags Medea og jeg må tilstå at jeg ikke helt forestår nødvendigheten med å belaste Sieglinde med barnedrap. Det virker merkelig splatteraktig, som om incesten ikke var dramatisk nok... Men jeg må også konstatere at opera er en ganske schizofren og bisarr kunstart. Scenisk fremstilling og musikalsk happening trenger ikke nødvendigvis å være på linje og her er det faktisk slik at sopranen Lise David-

sen, som debuterer i rollen som Sieglinde, så til de grader synger opp til sitt rykte om å være sin generasjons store Wagner-talent at hun egentlig kan gjøre hva som helst så lenge det klinger så fantastisk bra.

Guder og flyktninger på scener

Etter familiedramaet i første akt forsetter handlingen som et slags lystspill hos gudene. Hele det mytiske koffertlandskapet er nå synlig. Wotan (John Lundgren) sitter ved flygelet og spiller fra *Walküre*-partituret. Han er kledd i hvit dress og har en Hiltler-lignende parykk på hodet (kostymer: Uta Heiseke). Ut av flygelet tryller han frem en «*Hojotoho*»-syngende Brünnhilde (Nina Stemme). Hun ser ut til å komme rett fra urpremieren og er ikledd et historisk valkyrie-kostyme med spyd, brystpanser, skjold og vingehjelm. Samtidig dukker det opp en gjeng på omtrent førti mørkt kledde og koffertbærende flyktninge-statister på scenen. Disse hører tydeligvis ikke til gudenes operetteaktige verden. De er iscenesatt som stumme lyttere og skal fra nå av være med i alle Wotans kommende scener. Grepet er interessant, men det tærer veldig på konsentrasjonen, især fordi det faktisk slik at sopranen Lise David-

utvikling i gudenes endeløse dialogscener. De utkledd opera-sangerne står og synger rundt et flygel, mens de andre – som er utkledd som flyktninger – står på to meters avstand og ser på. En friksjon mellom partiene oppstår ikke. Også den følgende scenen, hvor Wotan underligger sin hissige kone Fricka, en hvitkledd blond Hitchcock-gudinne, som har fått høre om incesten og krever av Wotan at Siegmund må bli felt i kampen med Hunding, iakttas uten stor deltakelse av de 40 flyktningene som står der i en overraskende grell lyssetting.

Svevende kofferter

Forestillingens sterkeste scene er «*Todesverkündung*» (*Dødsforkynnelsen*) hvor Brünnhilde mot sin vilje må overbringe budskapet om at Siegmund skal falle i kampen med Hunding. Denne scenen er full av konsentrasjon mellom de to aktørene – det er ingen oppdiktede personer i sikte – og man blir grepet av Brandon Ivanovichs Siegmund som nekter å akseptere å bli skilt fra Sieglinde. Nina Stemme synger og spiller en beveget Brünnhilde og tar den opprørske beslutningen om å beskytte søskenparet mot Wotans befaling. I denne scenen svever en

stor del av koffertene opp mot scenetaket, en vakker idé.

Voldtatt av Enherjerne

Operaens tredje og siste akt starter med «*Valkyrierittet*» etter Siegmunds død (i dag mest kjent som angrepsmusikken fra Stanley Kubricks *Apocalypse now*). Her har Herheim iscenesatt en slags teaterprøve. Når forhenget åpnes står de syv valkyriene og smaltalk'er med hver sin blodige og sårede enherjer. (Enherjerne er de falne heltene som valkyriene samler på slagmarken). Scenen er suverent iscenesatt som ironisk show og starter lett og lekent med likdukker som kastets frem og tilbake, og flørting mellom valkyriene og enherjerne. Her har Herheim jobbet presist og poengtert, håndverksmessig er dette supert, valkyriene synger utmerket, men etter hvert muterer scenen til å bli et perverst spill. Enherjerne forvandles til kåte zombier og Sieglinde får i samme slengen et uhyggelig gjensyn med barnet hun drepte i første akt. Wotans raseri over Brünnhildes ulydighet går ut over alle valkyriene som på Wotans tegn blir voldatt av zombiene. En ganske abstrus regiidé, fordi Herheim med dette igjen foregriper, denne gangen straffen som Wotan har bestemt for Brünnhilde: Hun



Die Walküre, regi: Stefan Herheim, Deutsche Oper berlin 2020. Foto: Bernd Uhlig

skal takke for seg som valkyrie og bli en «vanlig» kvinne, som i Wagners mytologi visst automatisk betyr at hun eies av den første mannen hun møter. Brünnhilde klarer i den etterfølgende finale scenen – igjen i nærvær av de 40 fyktninge-statistene – å overbevise sin far om at hun ved redde den gravide Sieglinde har handlet i hans vilje. Det er det ufødte barnet Siegfried som er Wotans eneste håp for å kunne vinne tilbake ringen. Wotan tilgir Brünnhilde og mildner hennes straff. Stefan Herheim avslutter operaen med en cliff-hanger til *Ringens* neste del *Siegfried*: På flygelet ligger Sieglinde og er i gang med å føde. Mellom beina hennes sitter en mann som ser ut som Wagner. Han tar i mot den nyfødte, klipper over navlestrengen og stikker av med baby-Siegfried. Det skulle ikke undre meg om det er Wagner selv kommer til å overta rollen som smeden Mime (Siegfrieds fosterfar) i *Ringens* neste del som omhandler Siegfrieds ungdomsår.

Coda

I skrivende stund (starten av desember) er det ingen som synger Wagner i Berlin lenger. Aerosolene suser gjennom luften, viruset har slått til igjen og de tyske politikerne

har nok en gang stengt teatrene. Ingen vet om *Ringens* tredje del *Siegfried* får gå av staben i januar 2021 eller når den første delen *Das Rheingold* i det hele tatt skal ha premiere... De tyske avisene har gjennomgående vært negative og ganske brutale i sin dom over denne første forestillingen i Herheims *Ring*-syklus. På sikt er det likevel godt mulig at en premiereslakt betyr ganske lite for et prosjekt av denne dimensjonen. For min del er det slik at jeg blir sittende igjen med mange uløste spørsmål. Jeg har ikke virkelig gjennomskuet hva denne ganske så fragmenterte oppsetningen handler om. I hvilken tid befinner vi oss? Hvem er disse folkene? Hvorfor er alle karakterer fremstilt så utdelige, så utkledd og holdningsløse? Og hva har egentlig skjedd med gullringen som alle higer etter og som er utgangspunktet for hele dramaet? Er den intet annet enn en illusjon? Forhåpentligvis vil brikkene falle på plass når hele *Ring*en er klar høsten 2021.

Teksten er støttet av Norsk kulturråd, NKFTidsskrift og kritikk

«Det sentrale motivet for Herheims *Die Walküre* er det reisende og flyktende mennesket på tvers av tid, sted og realitet.»

5

«Det er typisk britisk å gi faen»

(London): I *Death of England: Delroy* utforsker dramatikerne Clint Dyer og Roy Williams det de kaller «the black British psyche», og gir oss svar på hvorfor en svart ung mann fra arbeiderklassen velger å stemme for Brexit.

Av Johanne Elster Hanson



Michael Balogun bekler rollen som Delroy, og en rekke andre, i monologen *Death of England: Delroy*, National Theatre 2020. Foto: Normski Photography

Death of England: Delroy
Tekst: Clint Dyer og Roy Williams
Regi: Clint Dyer
Sett og kostyme: Sadeysa Greenaway-Bailey og ULTZ
Lysdesigner: Jackie Shemesh
Lyddesigner: Pete Malkin og Benjamin Grant
National Theatre, 31. oktober 2020

England har en lang tradisjon for teater som reflekterer «the state of the nation» – nasjonens tilstand. Det siste århundret har alt fra Rupert Murdochs medieimperium til bruken av isolasjon i fengsel blitt lagt under den teatraliske lupen, og da kritikeren Michael Billington ga ut bok om britisk teater i etterkrigstiden, var tittelen nettopp *State of the Nation* (2007). Når teateret lykkes, skriver Billington, kan det være en arena som tar pulsen på nasjonen med «mikroskopisk nøyaktighet.» Skal vi tro Clint Dyer og Roy Williams' nyskrevne monologestykke *Death of England: Delroy*, kan teateret også brukes til å gi nasjonen et velfortjent spark i ræva.

Dyer og Williams' forrige monolog *Death of England* hadde premiere på National Theatre i februar 2020, bare få dager etter at Storbritannia forlot EU for godt. I sin anmeldelse i *The Guardian* lanserte Arifa Akbar likegodt en ny betegnelse for dramatikk skrevet i kjølvannet av Brexit: «State-of-the-new-nation.» Oppfølger-monologen *Delroy*, som hadde premiere i høst,

viser med all tydelighet at nasjonens nye tilstand ikke akkurat er lovende. På førpremieren 31. oktober fremsto det drøyt 90 minutter lange stykket uferdig, men likevel fullt av skarpe observasjoner og berettiget sinne. Dessverre ble spilleperioden avbrutt av nok en koronanedstengning – stykket premierte og hadde samtidig sin siste forestilling 4. november.

Det gamle England

Death of England og *Death of England: Delroy* likner hverandre i form og intensitet; begge utforsker hva det vil si å være britisk, begge handler om unge, desillusjonerte menn fra arbeiderklassen som sparrer med det engelske samfunnet, og begge utspiller seg på en scene formet som et gigantisk St. Georg-kors – symbolet vi ellers finner i det engelske flagget. Det er likevel en markant forskjell på dem: *Death of England* handler om den hvite blomsterselgeren Michael Fletcher (Rafe Spall), mens hovedpersonen i *Delroy* er Michaels svarte bestevenn Delroy Tomlin (Michael Balogun). Der *Death of England* tok for seg Michaels sorg og selvransakelse i kjølvannet av farens død, er *Delroy* et oppgjør med en nasjon som på mange måter aldri har gitt plass til sine flerkulturelle innbyggere.

Monologene var i utgangspunktet planlagt som kortfilmer, den første skrevet allerede i 2014 og produsert i serien «Off the page: Microplays» i samarbeid med The

Guardian og Royal Court Theatre. I den drøyt ti minutter lange snutten holder Michael, som er høy på kokain, en utagerende tale i faren Alans begravelse der han gyver løs på England generelt og familien sin spesielt. Faren var uttalt fremmedfiendtlig og ønsket å «ta landet sitt tilbake», men var på tross av sine bakstreverske synspunkter en lederskikkelse i familien, og tapet av ham er vanskelig å navigere. Liggende i en kiste svøpt i det røde og hvite St. Georg-korset, representerer han det gamle England, det imperialistiske kongedømmet hvis storhetstid er over for lengst – til manges fortvilelse.

«The black British psyche»

I *Death of England* er sekvensen med farens bære bevart i sin helhet. Michael henvender seg etter hvert til Delroy. «Delroy, I love you, like a brother,» begynner Michael, mens han stirrer barndomsvennen inn i øynene, «but you may sound like us, act like us, but you will never be one of us.»

Dette utsagnet ble en slags nøkkelreplikk for de to dramatikerne Dyer og Williams. Begge har afrokaribisk bakgrunn, men er født og oppvokst i England. Dyer har tidligere uttalt til The Guardian at det føltes radikalt for to svarte dramatikere å skrive om den hvite arbeiderklassen. Da de skrev kortfilmen som senere ble *Death of England*, uttalte Dyer til samme avis at: «Being of Caribbean descent,

Roy and I often look at our own issues to do with the politics of race and class but here we are really talking about the British experience as opposed to the black experience.» Med høstens monolog ønsket de derimot å fokusere på det Williams i programheftet kaller «the black British psyche».

Death of England: Delroy åpner til lyden av en marerittaktig fordreid versjon av «Rule Britannia». Delroy sitter med fotlenke på kanten av St. Georg-korset og drikker Guinness. Det har gått et par år siden Michaels rabiate utblåsning ved farens bære. I fortløpende setninger krydret med banneord og slanguttrykk forteller Delroy at han nylig ble arrestert på vei til sykehuset der kjæresten Carly, Michaels søster, var i ferd med å føde. Delroy er kjapp i replikken, mer karismatisk enn Michael, men avmakten og den underliggende sårheten er den samme.

Raseprofilering

Da Delroy fikk høre at vannet var gått var han på tur med bandet sitt, men hoppet sporenstreks ut av bilen og løp mot T-banen. Politiet som stod parkert utenfor så bare en svart mann som hoppet ut av en varebil, og i et klassisk tilfelle av raseprofilering blir Delroy pågrepet. Han får ansiktet presset hardt opp mot veggen og forstår at det er alvor; dette er ikke bare «a bunch of white trash lads who fancy a ruck with a brudda». Han banner, mest til



seg selv, noe som blir oppfattet som en ytterligere agitasjon. På glattcella gråter han trøstesløst i fire timer, før han slippes fri, uten unnskyldning.

Det er ikke første gang Delroy har blitt «forvekslet» med en kriminell, men brutaliteten i overfallet og tanken på hans fødende kjæreste gjør likevel at noe brister i ham. Det hele kulminerer i at han kommer for sent til fødestuen. Der blir han skjelt ut av Carly mellom pressriene. Delroys hvite kjæreste anklager ham for å bruke sin svarte identitet som unnskyldning for alt, og minner ham på at han bor i Hackney, ikke i Sør-Afrika – hvor vanskelig kan det egentlig være; og når har han selv engasjert seg for svartes rettigheter? Så kaster hun ham på dør.

Sceneteksten kjennetegnes av et frenetisk tempo; den ferske skuespilleren Michael Balogun innehar alle rollene, samtidig som han skifter mellom ytre og indre dialoger og monologer der han snakker med, om og for de forskjellige karakterene med alt fra cockney til karibisk aksent. På scenen skjer disse skiftene lynraskt – mange ganger *for* raskt – ved hjelp av lyd- og lyskulliser. For å opprettholde tilstrekkelig koronaavstand er Olivier-scenen ved National Theatre omgjort til et «theatre-in-the-round». Det er med andre ord ingen steder for Balogun å gjemme seg, men han bærer stykket på imponerende vis.

Selv om Covid-19 blir brukt som virkemiddel i *Death of England: Delroy* (publikum blir på forhånd oppfordret til å overholde vår «social-racial distance») synes den virkelige sykdommen å være splittelsen som har oppstått i det britiske folk etter folkeavstemningen om britisk EU-medlemskap. I farens begravelse kritiserer Michael Delroy for å ha stemt *for* Brexit. Hvordan kan han, som har innvanderforældre fra Vestindia, gå i ledtog med de som ønsker å stenge grensene?

Det er typisk britisk å gi faen

Svaret får vi omtrent midtveis i *Death of England: Delroy*, selv om vi aner konturene av det allerede i åpningen. Delroy introduserer seg selv som «A black man. Of West Indian descent, claiming some kinda Britishness». Med tiden har Delroy lært at britiske verdier går ut på å gi faen i alle andre: «Fuck dat and fuck dem (...) All that European shit... don't connect to me, man, as long as my tax ain't too high, why should I care?» I likhet med Michael er han så godt som apolitisk, men har i stedet søkt tilflukt i en annen britisk kerneverdi – kapitalismen. Før arrestasjonen jobber han som namsmann, han betaler sin skatt, har stemt på Boris Johnson hele to ganger, da må han vel få være i fred? Fremmedfrykten som sprer seg i kjølvannet av Brexit-avstemningen bare morer ham – hva er vel latterligere enn hvite som hater andre hvite bare fordi de har ulik aksent?

Delroy er et enkeltstående stykke, men fungerer best i dialog med sin forgjenger. For mens *Death of England* handlet om hvordan den hvite arbeiderklassen sørger over det de mener er tapet av en gyllen tid, var tiden aldri gyllen for «the black Briton». Det er her *Death of England: Delroy* treffer best. Under en konfrontasjon mellom Michael og Delroy, i en sekvens som speiler begravelsescenen i både intensitet og fortvilelse, forklarer Delroy nøyaktig hvorfor han stemte for Brexit:

«This is where your old man and the rest of his right-wing nut jobs got it wrong, calling for Brexshit cos they really thought that would mean they would see a few less brown faces on the streets. (...) Cos the same brown faces will be wiping their arses for them when they wind up in a care home one day. And I don't just want Great Britain on its knees, Michael, I want to keep it there. That'' why I voted Brexit! Let's see how great fucking Britain is then, when it ain't got anyone behind them.»

Hva har EU gjort for ham? Han lever fremdeles på andres nåde. *Death of England: Delroy* ble skrevet før drapet på George Floyd og de påfølgende demonstrasjonene i Amerika, men den rasistisk motiverte volden kaster likevel lange skygger i Delroys liv: «Had

no European Union questioning the police stop and search figures for black people here (...) no European law on dat is there.»

Den sinte unge mannen

Sett i sammenheng med sin forgjenger er *Death of England: Delroy* også et godt eksempel på hvordan én type urett kan skjule en annen: I kjølvannet av britenes EU-avstemning og Trumps valgseier har vi lært mye om den desillusjonerte hvite arbeiderklassen, men her presenterer Dyer og Williams oss for en annen inkarnasjon av «the angry young men». Delroy tror ikke at Brexit vil bringe med seg politisk endring. Han vet like godt som de mest ihuga Brexit-motstanderne at det å forlate EU kan føre mange ut i ruin – og det er nettopp det han ønsker. Så kan kanskje de også få føle hvordan det er å være «true niggers of the world.»

Mot slutten av stykket blir Delroy, fortsatt i fotlenke og med nok en Guinness i hånden, oppringt av Carly, som viser ham et bilde av deres åtte uker gamle datter for aller første gang. Dette brå stemnings-skiftet fremstår litt malplassert etter halvannen time med intense utblåsninger, men det gir også Delroy noe å tro på som er større enn sinnet han har kjent på i hele sitt voksne liv. Om arrestasjonen politiserte ham, gir datteren ham en ny retning. Englands død later uansett til å være en varslet tragedie.

6

Att hämnas eller icke

(Stockholm): I Michael Thalheimers tolkning av Hofmannsthals *Elektra* står den døde faderns blick och för oss människor främmande krafter i fokus. Rebecka Hemses prestation i huvudrollen är lysande.

Av Roland Lysell



Rebecka Hemse (Elektra) och Erik Elm (Orestes) i *Elektra*. Regi: Mikhael Thalheimer. Dramaten 2020. Foto: Sören Vilks

Elektra

Av Hugo von Hofmannsthal
Översättning: Ulrika Wallenström
Regi: Michael Thalheimer
Scenografi: Olaf Altmann
Kostym: Michaela Barth
Musik: Bert Wrede
Ljus: Michael Gööck
Peruk och mask: Peter Westerberg & Eva Maria Holm
Dramaten, Stockholm, Stora scenen
Premiär 15 oktober 2020

Den svarta vridscenen – en cirkelformad mur med vertikala hängande plattor med ljusstrimor emellan – snurrar. En sällsam ton hörs och så kommer slagen. En yxas hugg? Nej, slagen markerar stegen från Elektras hårt klampande stövlar. Rebecka Hemse gör entré på det minimala svarta podiet/scentungan, liksom det som regissören Michael Thalheimer använde i Dramatens senaste Peer Gynt 2018. Hon hukar sig tyst och stirrande i sin vita rock. Hon börjar skaka. Efter oändliga sekunder av stillhet kommer så hennes första replik: «Ensam!»

Michael Thalheimers iscensättning av Hugo von Hofmannsthals avskalade version av de antika tragödnarnas *Elektra* (1903) påminner

i sin stramhet om hans tre tidigare Dramatenverk, främst *Peer Gynt*. Samma aktörer med undantag för Electra Hallman som Chrysothemis, samma tekniska team med scenografen Olaf Altmann i spetsen. Men ack så annorlunda! Här finns ingen existentiellt sökande Peer, inga skurrila troll och nästan inga färger, bortsett från kostymerna. Thalheimer har skalat bort förtrogna och tjänstefolk i pjäsen och som vanligt strukit ned texten kraftigt. Redan Hofmannsthal tolkar Elektra som en kvinnlig Hamlet, ivrigt längtande efter att hämnas moderns mord på den døde fadern, Agamemnon, men tvekande och oförmögen att själv utföra dådet.

Rebecka Hemse som Elektra

I åttio minuter hukar, sitter eller står Rebecka Hemse på sitt podium. Först som sist måste sägas: det är en lysande rollprestation, ett genombrott som kraftfull och nyanserad tragediskådespelerska. Redan på 00-talet var Hemsens insatser som Aricia (i Racines Fedra) och Ofelia pregnant individuella, men rollerna själva var begränsade. Nu har hon fått en huvudroll som helt dominerar iscensättningen och hon framträder som grov, avvisande, hämndlysten, krävande – men också som sårbar.

Hennes skrik är kompromisslösa, hennes tystnad koncentrerad.

Chrsothemis, Klytaimnestra och Orestes

Också Electra Hallman som Elektras syster Chrysothemis imponerar. Hofmannsthal har gjort henne till Elektras motpart (en motsvarighet till Ismene i Sofokles *Antigone*). Hennes innerliga önskan är att få Elektra att uppge sitt projekt att mörda modern Klytaimnestra och hennes älskare Aigistos. Hon vill gifta sig och föda barn, om så behövs med en enkel man. Där står hon darrande och vädjande bakom Elektra, kanske frysand, i sin vita underklänning. När Orestes senare hävdas vara död vägrar hon bli Elektras medbrottsling.

Sällan klingar de hofmannsthalska verserna i Ulrika Wallenströms texttrogna översättning lika vackert som i Klytaimnestras (Stina Ekblad) långa härscklystna tal till dottern, vilken stillsamt ger henne status av gudinna. Ekblad, som ibland beskrivits som sval, men ofta ådagalägger såväl innerlig värme som humor och distans i sina diktläsningar, visar här en ny stämma i sitt register: den grymma oförsonliga modersgestalten. Hennes svarta peruk och ännu svartare glänsande aftonklänning

med släp, som röjer en kraftfullt röd underkjol (kostym: Michaela Barth), passar utmärkt till rollen.

Erik Ehn, däremot, har som Orestes iförts dammigt gråbruna vandrarkläder. Hans prestation är lika koncentrerat kraftfull som Hemses och hans «Nej!» inför sitt existentiella öde lika skrämmande som hennes. Möjligen är det en dramaturgisk svaghet att texten nedstrukits, så att blott några minuter går mellan hans bud om Orestes död och hans bekräftelse att han själv är den ivrigt väntade brodern. Poängen är att de båda syskonen – i motsats till vad fallet är hos Aiskhylos – *inte* känner igen varandra. Denne Orestes har förväntat sig en Elektra med annan höghet och resning än vad denna av hämndlystnad vanställda gestalt kan uppvisa och hon vill inte omfamna brodern av misstro.

Den døde faderns blick

Den dominerande blicken är faderns. För sitt inre öga ser Elektra Agamemnon och känner hans krav. Läsaren av dramat kan fråga sig om inte de övriga personerna alla kan ses som projektioner av Elektra. På scenen är det naturligtvis annorlunda, men medaktörernas korta uppträdanden på podiet bakom henne, eller i Orestes fall vid hennes



sida, kan naturligtvis föra tankarna i liknande riktning. Hofmanssthal var troende katolik – många har påtalat de gammaltestamentliga dragen i texten – men Thalheimer fullföljer knappast en sådan tankegång. Elektra skriker ut att det finns inga gudar, men visar strax därefter att så är fallet, om än på ett oväntat sätt. Både hon och Orestes är styrda av krafter större än dem själva, krafter som de delvis känner sig främmande inför, men dessa krafter tycks ligga under eller bakom deras medvetna jag, inte ovan. De blir sina egna dubbelgångare.

Expressionistisk pjästolkning

Av den symbolistiska skönandlighet som en gång troligtvis präglade Gertrud Eysoldts och Harriet Bosses lovprisade tolkningar av rollen märks här föga. Michael Gööcks ljussättning är expressionistisk: Elektras ansikte får ibland ett grönaktigt skimmer och gestalter belyses underifrån, eller i sneda vinklar. Ibland syns de i ljusstrimmorna mellan de svarta hängande väggarna efter sortin. Thomas Hanzon i lilatonad morgonrock och vita kalsonger framträder i en kort scen som Aigistos innan vi hör Klytaimnestras och hans dödsskrik sedan Orestes mördat dem bakom scenen. Denne

Aigistos är intressant nog mera dekadent älskare än våldsam härskare.

«Sjuklig» sensualism eller djup?

Elektras «sjukliga och brutala sensualism» och «andra verks frivola lystenhet» var argument för salig Per Hallström när han underkände Hofmannsthals kandidatur till Nobelpriset. Inte heller Freuds tankar om Elektrakomplexet, vilka Hofmannsthal säkert kände till, fångar det djup som sekelskiftsdiktaren lagt in i den antika gestalten.

När Chrysothemis gör entré i slutscenen i en nu nedblodad klänning och jublande berättar om folkets glädje efter Orestes välkomna död, hävdar Elektra att nu återstår blott tigandet och dansen och faller framstupa, medan systemen ropar på Orestes och ridån går ned. Först som sist måste alltså sägas: det är en lysande rollprestation!

«Det är en lysande rollprestation, ett genombrott som tragedieskådespelerska.»



Mutter Courage og hendes børn, regi: Sigrïd Strøm Reibo. Det Kongelige Teater 2020. Foto: Miklos Szabo

Mutter Courage og hendes børn
Text: Bertolt Brecht
Översättning Madame Nielsen
Musik: Paul Dessau
Regi: Sigrïd Strøm Reibo
Scenografi, kostym: Karin Nottrodt
Ljusdesign: Egil Barclay Høgenni Hansen
Kapellmästare: Simon Toldam
Det Kongelige Teater, 12 oktober 2020

Hela scenen är i rörelse när Det Kongeliges norska husregissör Sigrïd Strøm Reibo tillsammans med tyska scenografen Karin Nottrodt uttolkar Bertolt Brechts klassiker *Mutter Courage og hendes børn*. Det väldiga scengolvet öppnar sig i tvärgående sektioner vid framkanten, i mitten och i fonden. Ibland skjuter det upp och bildar nya rum, som ett provisoriskt fältkök inhytt i någon övergiven hållighet, eller som en bunker fylld med sandsäckar. Ibland sänks golvsektioner och blir tillfälliga skyddsrum. I pjäsens slutscen åker golvet upp och ner som i ett surrealistiskt tivoli.

I mänsklighetens eviga krig är mark och miljöer aldrig beständiga. Det stycke jord vi beträder tillhör ena stunden vår egen grupp och nästa dag de andras. Folk förflyttar sig, upprättar efemära hållpunkter,

slåss för att försvara dem, och rör sig vidare, antingen för att de besegrats, eller för att införliva nya territorier.

Överlevaren Courage

Genom alla tiders krig vandrar Karen-Lise Mynsters Courage, en barsk, pragmatisk handelsmadam med virkad mössa över det otvättade, oklippta håret, och en sliten oljerock över termobyxor, ankelhöga kängor och ett magbälte med pengapungen. Hon ser ut som en torghandlare med rötter i bohemliv och upprorisk punk. Rör sig lite osmidigt framåt-lutat, kroppen märkt av att ha lyft tungt och släpat på varor. Mynster är fullständigt brechtianskt osentimental – vi är mycket långt från den unga, älskliga banksekreteraren i tv-serien *Matador*, som på 70-talet blev skådespelarens stora genombrott.

Mutter Courage är en överlevare i det 30-åriga krigets Europa. Det är däremot inte hennes barn, den kaxigt stridslystne Eilif (Mathias Skov Rahbæk), den ärlige Schweizerost (Sigurd Holmen le Dous) och den stumma Kattrin (Fanny Louise Bernth). Alla tre offras på något sätt i krigets våld, och pjäsens emotionella utmaning är ju att vi ska förstå varför deras mor väljer att inte gå under av sorg, utan fokuserar på sitt arbete. Tack vare kriget har Courage business, och på grund av samma krig förlorar hon sina barn. Så länge

de lever drar barnen runt den enorma vagn som rymmer familjens hem, handelsstånd, varor, utskänkningsdisk – och ett helt litet jazzband. Ledda av kapellmästaren Simon Toldam spelar fyra musiker Paul Dessaus originalmusik, i arrangemang som frijazz.

Från korsridhare till SS-officerer

Musiken, ljuddesignen och sångerna mellan scenerna betonar det tidlösa i pjäsens tematik. En liten soldattrupp träder fram och presenterar årtal och tematik för den kommande scenen. Musikens dissonanser och uppbrutna rytmer svävar ut i scenens mörka rymd med en malande känsla av oro och osäkerhet. Även om 30-åriga kriget är 1600-tal har Karin Nottrodt klätt dessa sjungande soldater i uniformer som gör en tidsresa: från korsridhare via 1600- och 1700-tal till första världskrigets skyttegravs-krigare med gasmasker, till andra världskrigets nazistuniformer, vidare till amerikanska Gls i Vietnam och in i vår samtids utsända till Afghanistan. Kriget tar verkligen aldrig slut. Fältpprästen (Anders Hove) som parasiterar på Courage konstaterar lakoniskt att kriget inte har något att frukta, det har ett långt liv framför sig. Men kriget behöver också lite fredliga stunder.

Även bland de agerande rollerna markerar kostymerna en historisk konstant. Den unge sonen Schweizerost, som varit tillfälligt

med i armén och fått hand om regementets kassaskrin, blir uppsökt av en Gestapoagent och avrättad av nazister. Den prostituerade Yvette (Özlem Saglanmak) personifierar alla tiders krigsluder och är en mer glamorös version av Courage – en som opportunistiskt lever på rotlösa yrkesmördare ute i fält. Hon slår sig samman med en SS-officer, karikatyrmissigt gestaltad av Jens Jörn Spottag, som hämtad ur Mel Brooks komedi *Springtime for Hitler*.

En evig krigskarusel

Sigrïd Strøm Reibo visar med denna uppsättning prov på en fantastisk förmåga att arbeta med ensembler och den stora scenens medel och effekter. Läsningen är intelligent, uttrycket är både underhållande och aggressivt rytmiskt. Madame Nielsens översättning till danska har precision och spelbarhet. Språket är rappt, sarkastiskt, med en underton av krigstrött cynism. Endast den stumma Kattrin, framställd av Fanny Louise Bernth som en nutida, trotsig tonåring, ger uttryck för en bevarad tro på en annan framtid. Hon tar hand om Yvettes röda skor och räddar en övergiven baby – men hennes öde blir ju desto mera tragiskt.

Någon väg ut ur krigskarusellen erbjuds inte. Så länge någon kan tjäna på att människor dödar varandra fortsätter Mutter Courage att dra runt sin vagn.

De godes evangelium

Bertolt Brechts *Den kaukasiske kritttringen* på Nationaltheatret er presis og kraftfull i Johannes Holmen Dahls regi og Øyvind Bergs oversettelse. Skuespillerne i den dystre og hjerteskjærende komedien er svært gode og samspilte.

Av Elin Lindberg



Hanna-Maria Grønneberg i *Den kaukasiske kritttringen*, regi: Johannes Holmen Dahl. Nationaltheatret 2020. Foto: Øyvind Eide

Den kaukasiske kritttringen

Av Bertolt Brecht
Oversatt av Øyvind Berg
Bearbeidet av Johannes Holmen Dahl
Regi: Johannes Holmen Dahl
Scenografi: Nia Damerell
Kostymedesigner: Ane Ledang Aasheim
Lysdesign: Ingrid Tønder
Komponist: Alf Lund Goboli
Maskør: Hege Ramstad
Dramaturg: Hege Randi Tørresen
Nationaltheatret, Amfiscenen,
16. oktober 2020

Stykkets virkelighet er mørk og speiler verden da stykket ble skrevet, men er dessverre også gjenkjennbar for oss i dag. Bertolt Brecht skrev *Den kaukasiske kritttringen* i 1944 i eksil. Det løfter opp krigens ofre og deres ofte moralske overlegenhet. Stykket stiller blant annet spørsmål om rett, rettferdighet, skyld, straff og riktig soning. Det gir egentlig ingen klare svar, det er opp til publikum å gå ut i verden og gjøre de riktige moralske valgene. Denne folkelige komedien får rollen som narren som på sitt uhåndgripelige vis viser verden de ubehagelige sannhetene gjennom å avkle makta.

Gamle legender

Den kaukasiske kritttringen er bygd på eldgamle legender. Den mest kjente er fra Bibelen, *1. Kongebok*, kapittel 3, der kong Salomo blir oppsøkt av to prostituerte kvinner som begge hevder at det samme barnet er deres. Salomo

sier han vil dele barnet i to med et sverd. Den ene av kvinnene protesterer og sier at den andre kvinnen heller skal ha barnet. Salomo gir så barnet til kvinnen som protesterte – dette er barnets rette mor. En kinesisk legende fra 1300-tallet skal også være en inspirasjonskilde til stykket.

I Brechts stykke er det tjenestejenta Grusje (Hanna-Maria Grønneberg) som redder barnet Michel etter at Guvernøren er drept og Guvernørfrua (Amina Sewali) er rømt. Grusje offer alt for den lille gutten. Hun flykter med det vesle, uskyldige barnet mens hun har terrorister i hælene. Når krigen er over, blir spørsmålet: Hvem er guttens riktige mor – hun som har ofret alt for ham, eller hun som rømte? Hanna-Maria Grønneberg er sterk og trassig, smart og standhaftig som det gode menneske – et menneske som handler moralsk riktig i en skitten, brutal verden. Øyvind Bergs røffe språklige tone kler Brechts stykke, oversettelsen hans er som vanlig stødig og god.

Teater og rettssal

I disse tider med den pågående saken mot Laila Bertheussen er teater og juss spektakulært sauset sammen. Brecht brukte faktisk teater-salen som modell for sin måte å lage teater på. Rettssakens dramaturgi med sin dialog og sine avgjørelser lå til grunn for hans dramatiske metode. I stykkets første del er hovedpersonen tjenestejenta Grusje og hennes moralsk riktige handling. I andre

del er det landsbyskriveren Azdak (Jan Gunnar Røise) som kommer i fokus. Han bekjenner at han har hjulpet en flyktning som viste seg å være den tyranniske guvernøren. Han har vist medynk og medmenneskelighet, men han har også vært naiv og blitt lur. Han krever seg selv dømt, men ender opp med å bli dommer selv – et folkelig og karnevalistisk grep. Jan Gunnar Røise spiller Azdak som en romslig figur. Han er en gjøgler og en sann mann av folket. Er han pålitelig – eller er han ikke? Det er det opp til oss som publikum å svare på.

Dualisme preger ikke bare stykket, men også scenerommet på Nationaltheatrets amfiscene. Golvet er dekket av noe som ser ut som små, svarte plastbiter. Det minner om kull, men er som et mykt teppe. Det gir et dystopisk preg at menneskenes verden er fullstendig dekket av plast. Bak på sceneveggen henger en sirkel konstruert av lysrør. Denne store sirkelen lyser hvitt mot oss hele forestillingen gjennom. Scenerøyk bryter nå og da opp det visuelle, men scenografien er gjennomgående mørk og manende. Kostymene er i svart og fungerer godt. Skuespillerne går stedvis ut og inn av roller med enkle kostyme-skift. Det dempede og lite prangende kler stykket.

Enkelt og musikalsk

De åtte skuespillerne er på scenen hele tiden, det er også musiker og komponist Elisabeth Mørland Nesset. Hun spiller slag-

verk. Noen steder akkompagnerer hun, andre steder er det tydelig at musikken er sidestillt med de andre sceniske elementene. Hanna-Maria Grønneberg knytter an til Brecht-tradisjonens sangstil, hun synger godt og særegent, enkelt og presist. Jan Gunnar Røises musikalske uttrykk er også enkelt og presist, han knytter sitt musikalske bidrag til rollefiguren Azdak på en fremragende måte. Det er varme midt i elendigheten, samtidig som rollefiguren beholder sitt uforutsigbare uttrykk.

Oppsetninga er blitt et godt og helhetlig verk. Det foruroligende som ligger i materialet kommer fint fram. Komposisjonen er renskåret og godt balansert. Skuespillerne er svært gode, alle som en. Det er en nytelse å oppleve så godt skuespillerhåndverk som vi får her. Enkeltprestasjonene er gode og samspillet musikalsk og lekent. Stykket lar oss ikke glemme at det finnes krig og en evig strøm av flyktninger og krigstraumatiserte mennesker. Det finnes de som profiterer på krig. Det finnes umoral og grusomhet. Det finnes ondskap. Men Johannes Holmen Dahl, skuespillerne og det kunstneriske laget hans viser gjennom stykket at det finnes håp. Det er håp for de gode. Det finnes også en skakk form for rettferdighet i verden. Brechts stykke er så mørkt, så mørkt, vi har på en måte mistet håpet om et noe godt kan skje, at en historie kan ende godt, men stykket minner oss på at vi aldri må gi opp håpet – for gode ting skjer!



En fortælling om blindhed etter José Saramago. Regi: Christian Lollike. Aarhus teater 2020. Foto: Emilia Therese

En fortælling om blindhed

Af José Saramago
Bearbejdelse og dramatisering: Christian Lollike & Sigrid Johannesen
Ilscenesættelse: Christian Lollike
Lyddesign: Asger Kudahl
Scenografi: Nathalie Mellbye
Lysdesign: Balder Nørskov
Med: Simon Mathew
AarhusTeater i samarbejde med Sort/Hvid og Teater Momentum

I tråd med romanen foregår forestillingen i en tid hvor katastrofer udspiller sig. Det begynder med et enkelt tilfælde af blindhed, idet en mand, på vej til arbejde i sin bil, pludselig ikke kan se andet end et hvidt skærende lys. Det samme sker for flere andre, pludseligt og uden varsel er man blind.

Oplevet blindhed

Man ankommer til Studio Scenen i kælderen på Aarhus Teater. Vi har corona-venlige mundbind på af hensyn til den faktiske epidemi lige her og nu. Scenerummet består af brikse, som er fordelt i hele rummet. Man tager plads på hver sin briks og ifører sig et par hovedtelefoner, hvorigennem forestillingen udspilles i 3-d lyd. På briksen ligger også et par beskyttelsesbriller med hvid belægning, som man bliver bedt om at påføre sig.

Lad os sige, at vi lever i en tid, hvor katastrofer hver dag udspiller sig. Om ikke lige for øjnene så i hvert fald tættere på end nogen siden før – Lad os sige det er i sådan

en tid vi lever, og lad mig så fortælle jer en lidt usædvanlig historie. Forestil dig, at du står ved et lyskryds, en bil holder stille: Jeg kan ikke se, råber manden i bilen. Forestil dig at du ikke kan se ...

Fortælleren fremmaner tilskuerens indre syn og den kaotiske verden, vi befinder os i uden synet med formuleringer som: «Lad os sige at... » og «Forestil dig at...». Der tales direkte til os og til det indre blik, der skal bringe tilskueren til at forestille sig den blindes perspektiv. Hvordan kan man forestille sig verden, hvis man er blind? Vi forestiller os, hvordan vi famler os frem efter lydene. En hvisker helt nær, en anden snubler og falder med et brag, noget skramler og knuses mod gulvet. På et tidspunkt mærker man noget, som strejfer én – er det et dyr, måske en rotte, som suser forbi?

Spøgelser

For at begrænse smitten, isoleres de smittede på et nedlagt psykiatrisk hospital, og her bliver de adskilt fra samfundets almindelige orden. Berøvet synssansen, overlades de til føle-, høre- og lugtesans. Der opstår nogle nye relationer og en form for afhængighed mellem de blinde, men også en indbyrdes kamp, hvor blindheden fremmer eksistentielle følelser af ensomhed. De blinde føler sig som spøgelser, udenfor livet, selvom de kan fornemme at livet stadig findes, og de går i opløsning som personer, bliver rå, amoralske og sygelige.

Saramagos roman omhandler blindheden i et samfund, som i den grad er baseret på synet, selvom vi givet alle har blinde pletter. Men det modernes visuelle hegemoni kan også betragtes som en form for blindhed. «Jeg tror ikke, at vi blev blinde, jeg tror, at vi er blinde, blinde, som ser, blinde, som ser uden at se» siger en af romanens personer mod slutningen. Først er der blindheden, så følger barbariet. Men hos Saramago også omsorg.

Blindhed fungerer som en sensorisk obstruktion, som får vidtrækkende konsekvenser. Som vi ved spiller synet en både sanselig praktisk og metaforisk rolle i vores samfund. Når blindheden indfinder sig, er det stemmen, lugten og afstanden, som er central sammen med berøringen. Det er høresans, berøringssans, proprioception, proximity, som skaber relationerne i blinde-samfundets orden. De er til en vis grad underkendte værdier i den vestlige civilisation. Men Saramagos dystopiske fortælling skildrer, hvordan blindhedens betingelser vanskeliggør en ny orden. Hvem tager ansvar for fællesskabet? Hvordan skabes overblik og nye regler? I de blindes rige hersker social undergang og kaos, hvilket fører til opløsning af medmenneskelighed og dermed til galskab.

Fortælle måden

Forestillingen er, som romanforlægget, bygget op omkring den alvidende fortæller. Her er fortælle-

Om blindhed

(Århus/ København): Christian Lollike har iscenesat den portugisiske forfatter og nobelpristager José Saramagos roman *En fortælling om blindhed* som en forestilling om vestens identitetskrise under pandemien.

Av Erik Exe Christoffersen og Ida Krøgholt

ren (Simon Matthew) placeret ved en bar midt i rummet. Han er hvidklædt og sminket hvid i ansigtet og på den kronragede isse. En sand trickster, den hvide klovn eller en udgave af Jokeren, og når tilskuerne er på plads, tager han dem med ind i den skæbnesvangre begivenhed.

Den virtuelle reality-lyd, hvor recordede stemmer og lyde mixes med fortællerens live-stemme og reallyde fra rummet, skaber et kaotisk og skræmmende virkelighedsnært univers. Lyde og stemmer er skiftevis ganske nær, længere borte i rummet, skingert skrigende og intimt hviskende i øret, og oplevelsen af at være til stede i det hede centrum af katastrofen er åbenbar. Forestillingen indfører i den blindes perspektiv ved at arbejde med forskellige styrker af hvidhed og mørke. Man ligger på ryggen og ser gennem de hvide briller op i loftet. I begyndelsen er rummet bare hvidt og så at sige uden grænser, en imaginær konstruktion, men samtidig berøres ens briks fra tid til anden, så man udover at være i lyduniverset, bliver opmærksom på det konkrete rum. Man er grundlæggende desorienteret i forhold til de forskellige sanselag, og forskellen mellem de virtuelle og de faktiske lyde er umuligt helt at dechifrere.

Konflikten

I Saramagos historie følger man en kvinde, lægens kone, som er den eneste, der stadig er seende, hvilket hun holder hemmeligt. Det er hende, som organiserer de

«Man er som tilskuer installerer som en blind medvidende, både midt i fiktionens rum, men også sit eget sted.»

blinde, men hun lider også under dette ansvar. På et tidspunkt er der en gruppe blinde som danner en slags bande og kræver værdier og i sidste ende kvinder for mad. De nærmer sig et dyrisk stadie, de vil have kusse og voldtager i flæng flere af kvinderne omkring sig. Her har den seende en trumf, for det lykkes hende midt i et orgie af voldtægt, at snige sig ind på bandlederen og stikke en saks i halsen på ham. Hun befrier de blinde, men forrykker også en etisk balance. Hun har dræbt og er nu selv kommet et skridt nærmere mod civilisationens opløsning.

Forestillingens regime

Man er som tilskuer installeret som en blind medvidende i universet, både midt i fiktionens rum, men også sit eget sted udenfor fortællingen. Man er afsondret fra de andre tilskuere, som kun er meget svagt til stede i ens bevidsthed. Desto mere opmærksom bliver man på sin egen sansning og lytning, hvor høresansen skærpes og bliver ekstra sensitiv. Der er en vis tryghed i denne position som vidne, ikke medaktør, og det er som at lytte indlevet til en podcast. Men forventningen til tilskueren gradueres undervejs. I forbindelse med voldtægtsscenen, sker der det,

at fortælleren pludselig stiller spørgsmål direkte til tilskuerne: Man bedes række hånden op hvis man som kvinde ville melde sig til at give sin krop for mad.

Som tilskuer bliver man indfanget i forestillingens fiktion på en ny måde, dog uden mulighed for at gøre oprør mod situationen, endsige forstå, hvad det er for en rolle man spiller her. Det er et taktisk fortællegreb. Resultatet er, at kommunikationen bryder sammen, og som tilskuer efterlades man både i en fysisk og fortolkningsmæssig usikkerhed. I hvert fald kan man blive i tvivl om fortællerens koder og kontrakter, og man kan diskutere, om dette skal ses som en uklarhed i iscenesættelsen eller en ubestemmelighed i værket.

Ironien

Fortælleren performer, i overensstemmelse med forestillingens uklare eller ubestemmelige greb, en ironisk distance, som også signaleres gennem hans hvide trickster-maskering. På den ene side skaber iscenesættelsen med sit greb opmærksomhed på fortælleren, hvilket kan virke neutraliserende, og i momenter tillader dette ligefrem at vække en form for nydelse ved at lytte til fortællerens stemme og til den rædsel, der rulles

ud for ørerne af én. Verden er allerede et teater, forstår man, og ironien skærper det teatrale perspektiv. På den anden side efterlades man i tvivl om fortællerfigurens status, ikke mindst i det øjeblik, hvor forestillingen forventes at være til ende, hvor tilskuerne tager brillerne af og ser fortælleren stå midt i rummet, jonglerende med en pistol, som han tager ladegreb på. Hvad mener han med denne gestus? Sådan kunne man forestille sig, historien kunne slutte, siger han. Hvem er han egentlig? Iscenesættelsen lader på den måde afslutningen stå uforløst og oprettholder uklarhedens irritation.

Blindhed i pestens perspektiv

Artaud skrev i sin tid om teater som pesten, der direkte og konkret griber ind i vores sansning og perception. Han så teatret som en genopdragelse af sanserne. En af pointerne i Saramagos roman er, at blindhed går ud over evnen til kommunikation. Sproget går i opløsning og mister betydning. Der indtræder en form for anonymitet, hvilket breder sig til et angreb på hele civilisationen. I iscenesættelsen har Lollike valgt at forstærke denne pointe, dels ved faktisk at lade tilskueren mærke, hvordan kommunikationen kollapser, når man er berøvet synet,

og dels ved at skitsere de blindes identitetstab gennem stemmer, som tilskuerne vanskeligt kan skelne fra hinanden. Måske bringer denne dobbelthed tilskueren til at reflektere i spændet mellem fiktion og realitet: hvad ville jeg gøre, hvis en af mine nærmeste blev ramt af virus, som skilte os fra hinanden? Lollike har gjort dette spørgsmål yderst relevant ved at lade fortællingen få en mere radikal udgang end i Saramago's forlæg. På en vis måde genindfører Lollike empatien i forestillingens sidste scene, idet lægens kone, den seende blandt blinde, hende, der nærmer sig civilisationens afgrund ved at slå voldtægtsforbryderen ihjel, foretager et medlidenhedsdrab, idet hun giver barnet, som er alene tilbage og har mistet sine forældre, en nådefuld død ved at kvæle det. En fortælling om blindhed viser, hvor skrøbelig civilisationen er og lægger op til refleksion over, hvad vores sanser betyder for os selv og for samlivet med andre. Men muligheden for at se os selv i det dobbelte teaters perspektiv, og dermed få nye blikke på virkeligheden, må forestillingen siges at lykkes med.



Trust me tomorrow av Verdensteatret. Samproduksjon Roendal teater og Black Box teater 2020. Foto: Espen Sommer Bjerke

Trust me tomorrow

Av Verdensteatret
Kreativt team: Ali Djabbari, Asle Nilsen, Espen Sommer Eide, Janne Kruse, Laurent Ravot, Magnus Bugge, Martin Taxt, Niklas Adam, Torgrim Torve
Black Box teater, 18. september 2020

Det er vanlig å tenke at teater i et mørklagt scenerom blir til i det lyset slås på. Men med Verdensteatrets nyeste produksjon, *Trust me tomorrow*, er fraværet av lys minst like viktig som – om ikke viktigere enn lyset. Dette er en musikalsk performance som tar sitt forskningsprosjektet, «opplevelsen av blindhet», på alvor: En god del av handlingen foregår i stummende mørke. Med koronarestriksjonenes krav om to seter mellom hver publikummer, blir hver enkelt overlatt til seg selv. Scenerommet er selvfølgelig ikke mørklagt hele tiden. Men når lyset kommer på, er det ofte så lite lys at det kan være problematisk å se noen ting som helst.

Kaotisk lydlandskap

I andre deler av performansen brukes lyset med større intensitet: Det er lange strekk med tidsvis vakre projeksjoner på lerretene som dekker bakveggen, og på laken som slippes ned fra taket. Den mest sentrale filmsekvensen er fra et landskap med klipper omgitt av hvite sanddyner.

De vises i en manipulert gjengivelse som kan minne om en psykedelisk opplevelse. I en lang sekvens projiseres sort-hvite filmer på de hvite lakenene, av landskap som kan minne om Edvard Munchs bilder fra strendene i Åsgårdstrand. Laknene har falt ned fra taket, og der de henger fyller de scenerommet til en så stor grad at aktørene som beveger seg bak lerretene forblir marionetter som er underordnet det store bildet. Da sekvensen er over faller laknene til gulvet med en (nok en gang) overraskende lydeffekt.

Teater er et sammensatt kulturuttrykk, men i Verdensteatrets nyeste produksjon er lydbildet den røde tråden. Publikum kastes ut i et kaotisk lydlandskap uten faste holdepunkter. Teaterets mange virkemidler tatt i betraktning er produksjonen overraskende begrenset. *Trust me tomorrow* er blottet for tekst, og aktørene er kun viktige som bærere og brukere av ulike instrumenter – i flere betydniger av begrepet. Scenografien er også beskjeden. Mye foregår som projeksjoner på lerret og laken. Til venstre på scenen står en metallkonstruksjon med bevegelige deler og dansende fjær (som i en fjærboa) over opplyste trommeskinn. Ellers er det få scenografiske elementer, og selv ikke denne konstruksjonen brukes mye.

Lysglimt

Selv om jeg sitter der i

mørket og prøver å tolke de få lysglimtene jeg ser, får lyden den helt sentrale plassen. For en blind person er fraværet av lys en dagligdags opplevelse. En blind oppfatter rommet med andre sanser enn synet, ikke minst lyd. For seende kan mørket være skremmende, like gjerne som det kan være omsluttende og beroligende. Det er mange merkvverdige og støyende lyder underveis i forestillingen, men Verdensteatret beveger seg aldri så langt ut at det minner om skrekkhistorier eller mareritt.

Inniblant lyser mørket opp med dunkle filmbilder eller lysende instrumenter som bare glimter i brøkdelen av et sekund. Lyset brukes tidvis som et angrep på publikum ved at sterke lyskastere er rettet mot salen. Bortsett fra sekvensene i stummende mørke, er det i det hele tatt lenge mellom hver gang denne forestillingen gir publikum grunn til å slappe av. Strobelys i form av en gruppe merkvendig utseende instrumenter som lyser opp i raske lynglimt irriterer øyet. De dukker opp helt mot slutten, og gir aktørene en lysende avatar som gjør dem levende i det alt er over og lyset slås på.

Som å se ut i verdensrommet

Jeg blir sittende og undre meg over hvordan lydene skapes og hvor de kommer fra. Rommet blir som en vibrerende boks. Det virker som lydildene flyttes rundt, noe vi

etter hvert får se at faktisk skjer med instrumentene aktørene bruker. Tilsvarende er enkelte av de visuelle elementene flyttbare. Spesielt ett av dem skaper fascinasjon. Det kan se ut som skjermer som flyttes rundt i rommet, men etter hvert skjønner du at det er hule, fysiske objekter med en ru og buklete innside som er opplyst innenfra. Og takk for det, for etter et halvt år i isolasjon er nok de fleste lei av å se verden gjennom en skjerm.

Da alt er over og lyset kommer på ser vi de tre objektene på gulvet. De ser ut som langstrakte, forstørrede leireklumper på utsiden. Inni er det former som gir meg assosiasjoner til rommets uendelighet eller innsiden av en vulkan. Og det er ikke en ueffen opplevelse, for i verdensrommets uendelighet er de opplyste planetene bare som små stikk i et altoppslukende mørke. I den andre enden av skalaen må innsiden av en eksploderende vulkan antagelig være den verste lysflommen du kan tenke deg. Verdensteatrets *Trust me tomorrow* befinner seg ett eller annet sted mellom disse to ytterpunktene. Det hele er såpass sært at noen ganske sikkert vil forholde seg likegyldige, men applausen etter forestillingen tyder på at flertallet av publikum hadde en positiv opplevelse. Jeg lurar fortsatt på hvor på skalaen jeg befinner meg. Å summere opp denne opplevelsen er litt som å famle rundt i blinde.

Teater om virkelige krigstraumer

(København): *My Dear Hunter* er en meget bevægende montage af fortællinger, videobilleder, lyd og koreografi om at deltage i krig og især om at vende hjem fra krig. Forestillingen opføres af fire krigsveteraner, som har været turen igennem, og de viser deres kamp for at overleve og blive sansende, tillidsfulde mennesker på ny.

Av Erik Exe Christoffersen



My Deer Hunter, af Fix & Foxy, regi: Tue Biering, Edison/ Betty Nansen Teatret 2020. Foto: Søren Meisner

My Deer Hunter
Instruktør: Tue Biering
Scenografi: Ida Grarup
Lyddesign: Daniel Fogh
Lys- og videodesign: Anderas Buhl
Musikalsk arrangør: Louise Alenius
Dramaturg: Tanja Diers
Af Fix & Foxy i samarbejde med Edison/Betty Nansen Teatret Edison, 20 november 2020

Fire krigsveteraner mødes på scenen indrettet som en dagligstue med sofa, spisebord, køleskab, lamper etc. Det er Jonas Hjorth Andersen, 33 år, udsendt til Afghanistan i 2010, Nicolai Stokholm Sondrup-Ottsen, 50 år, udsendt i 1991, 1992, 1993, 1999 og 2000, Palle Würtz, 36 år, udsendt til Afghanistan 2008 og 2012, Sara la Cour udsendt til Irak i 2006. Alle har været dedikerede soldater og betalt en pris. Om det har været til gavn for noget, tager forestillingen ikke stilling til, om de er særtilfælde eller om de repræsenterer et alment meningsstab og identitetskrise som følge af krigsdeltagelse, er ikke til at vide. Der findes formodentlig mange andre beretninger, positive og negative om indsatsen i aktuelle krige. Men de fire soldater er totalt tilstedeværende, næsten nøgterne og klare i deres individuelle beretninger og det gør forestillin-

gen særdeles troværdig. **Hjem-ud-hjem**
Dramaturgisk har forestillingen en velkendt dannelsesstruktur: hjem-ud-hjem. Dog med den variant, at hjemmet er forandret, ligesom de selv er det, og at de således føler, de aldrig er kommet hjem. Det ligner næsten fortællingen om krigshelten Odysseus. De genfortæller hver især om deres liv før under og efter deres krigsdeltagelse på forskellige tidspunkter. De fire veteraner lider imidlertid stadig under følge-virkningerne af deres krigstraumer. De er i behandling, går til terapi og medicineres.

My Deer Hunter fortæller deres historie i en sammenvævet struktur, som følger de enkeltes historier og baggrunde for at deltage i krigen: Nicolaj er familiefar, Jonas afsøger sine grænser og har ambitioner om at blive jægersoldat, Palle søger også udfordringer, og Sara, der kommer fra en kunstnerfamilie, vil gerne gøre en forskel. Selve krigsdeltagelsen består af modbydelige detaljer og har forskelle og en række ligheder, men specielt i hjemkomstens nedtur spejler de hinanden.

Det sceniske rum
Tilskuerne sidder på hver side af dagligstuen og omkranser denne, mens de fire beretter om deres krigsdeltagelse. Samtidig er de travlt optaget af at filme hinanden. Mobile kameraer flyttes

rundt under forestillingen, og de fire skiftes til at rekonstruere deres historie, flytte kameraer og filme hinanden. Nærbilleder af deres ansigter projiceres op på en stor-skærm på hver side af scenen. Hele koreografien er som en operation med militær præcision, som de formodentligt ville kunne udføre med lukkede øjne. Denne understøttes af en lydcollage, som får kroppen i alarmberedskab – og peger på de fire eksoldaters parathed: de har styr på hele rummet og ville kunne finde nøddudgangen i blinde. Ind imellem må de tage høreværn og solbriller på for at holde det ud. Undertiden bliver det hele noget kaotisk, med væltede stole, ørkensand ud af sofapuderne og jord ud over spisebordet – i takt med at nogle af de mere traumatiske erindringer dukker frem. En hjort fra køleskabet parteres på spisebordet. Løbende rydder de disciplineret op efter sig i stuen.

Fra Krigshelte til aktører
De fire har ikke haft noget med hinanden at gøre før deres medvirken i forestillingen. Men nu er de sammen om at overkomme de traumer, de hver især har pådraget sig. Hvordan og hvorledes de er blevet fundet og overtalt til at medvirke, får vi ikke noget at vide om, det kunne ellers have været spændende: Hvad det betyder for dem og deres fællesskab at medvirke i denne forestilling modigt

iscenesat afTue Biering. Modigt fordi der må være en kæmpe risiko forbundet med at gå så langt ind i det sårbare minefelt, som forestillingen gør. Holder de og konceptet til det? Ja, tilsyneladende har de udviklet sig med opgaven. Den ramme som teatret udgør virker helende indadtil hos de medvirkende, men giver også tilskuerne en fantastisk sanselig lærdom. Det er sublimt senmoderne dannelses-teater, som viser nødvendighed af at skabe et socialt rum for de pinlige og tabuiserede tanker.

Mellem de personlige beretninger er der referencer til filmen, som de alle så: *The Deer Hunter*, 1978 om jagtkammerater fra en lille industriby i Pennsylvania, USA. Filmen, med Robert De Niro, Christopher Walken og Meryl Streep i hovedrollerne, viser, hvordan Vietnamkrigen ødelægger kammeraterne. De bliver taget til fange, og vagterne tvinger dem til at spille russisk roulette, men Michael (De Niro) klarer at flygte og vender hjem til et ændret hjemland. Nick er imidlertid blevet tilbage og Michael tager igen til Vietnam, for at hente den psykisk skadede Nick. De genforenes, men Nick er lever af at spille russisk roulette og tvinger vennen til det sidste spil. Her mister Nick heldet og dør på stedet.

Hjemkomsten som meningstab
Krigen er i sig selv slem, men fortællingerne bliver for alvor smertefulde at bevidne, når det



My Deer Hunter, af Fix & Foxy, regi: Tue Biering, Edison/ Betty Nansen Teatret 2020. Foto: Søren Meisner

drejer sig om hjemkomsten. Fra krigens virkelighed kommer de tilbage og oplever, at ingen forstår dem og få interesserer sig for deres oplevelser eller forstår deres stolthed over at have overlevet og måske udført et vigtigt stykke arbejde. Krigseuforien forvandler sig til et uendeligt mareridt, og kroppen vil ikke opgive den ekstreme opmærksomhed, som krigen og overlevelsen krævede. Det er som om der er fjender overalt, enhver lyd eller pludselig bevægelse sanses og opleves, som om de stadig var i krig: «Jeg er ikke kommet hjem endnu,» som Palle siger. De har alle fire Posttraumatisk stressforstyrrelse (PTSD) og hjem-søges af krigen. De lever en form for zombie tilværelse, hvor de stadig har svært ved at være sammen med andre og isolerer sig.

Det mest pinagtige er, at de alle udvikler en skam. De deler en følelse af ikke at have slået til i krigen, hvor Jonas mistede sin bedste ven, Sara udløste et vådskud, Nicolai måtte evakueres og skammer sig over ikke at du til noget. Hver dag kæmper han med angsten for, at kongen giver op og forlader ham. Palle kan ikke holde ud at høre skrigene fra børn i Tivoli og demonstrerer, hvordan han gik i sort og krummede sig sammen på sin mors køkkengulv. Skammen forfølger dem og bliver et traume, som fører mod selvisolaton, ensomhed og overvejelser om

selvmordet bliver en daglig handling.

Det er her den lange og seje rejse begynder. Den handler om at opgive den identitet, de hver især havde før krigen, og i det hele taget den identitet, tilværelsen som soldat jo også er på godt og ondt og derfra finde en ny. Selve forestillingen er en del af denne proces. Således opleves det i hvert fald, det sceniske sammenhold mellem de fire, den konstante iagttagelse af hinanden gennem kameraet bliver en synliggørelse og anerkendelse af hinanden. De stoler på hinanden i deres sceniske koreografi, som har både tempo og præcision som en hel krigsmanøvre. Det har ellers været karakteristisk for dem alle at de ikke stolede på nogen. Den konkrete æstetiske relation er smuk, rørende, bevægende, sanselig. Som et alternativ til den uendelige række af terapeutiske sessioner, de alle fire har været i gennem over en årrække. Man får bare lyst til at råbe: Ja, vi ser jer, som dem I er, I længe leve.

Teater som fællesskabsterapi
Teater er ikke terapi. Det forhindrer dog ikke, at teater kan have en terapeutisk effekt. De fire soldater har uden at blinke sat livet på spil, men ved at gå op på scenen – angst, depression og andre skavanker til trods – udfordrer de en af de mest udbredte former for frygt: at stille sig op foran et publikum og bekende: «Jeg er ikke

nogen helt», «Jeg er nødt til at fortælle historierne», som Sara siger. Til slut synger hun «Se, nu stiger solen af havets skød» mens de andre nynnere med. Hun synger smukt og sangen bliver en del af hendes historie.

Forestillingen har flere forskellige dramaturgiske niveauer. For det første er der de biografiske fortællinger, som flettes sammen i forhold til ligheder og forskelle. For det andet er der kameraarbejdet, som skaber en koreografi i rummet og som også spalter tilskuerens blik i en montage af fragmenter: nærbilleder og total, hvor musik og lyd er en del af dette sammen med møbler og andet inventar. For det tredje er der parallelhistorien om filmen *The Deer Hunter* og Vietnamkrigen, hvor scener gentages og drøftes af de fire. Endelig er der det performative rum, hvor de indgår i en form for rituel og terapeutisk relation til tilskuerne. Det vigtigste er måske her, at vi lytter til de fires virkelighed og deres kamp for overlevelse på flere fronter. Her er de subjekter i teaterforestillingen i modsætning til den objektivering, krigen har påført dem. De er handlende og tager det fulde ansvar for gennemførelsen hver aften, hvilket man forestiller sig kan være ganske barskt.

Risikoen for at blotte sig
Personligt har jeg ingen erfaring med krig, men kampen for overlevelse, fænger og river mig

med, både i form af deres personlige historier, og som den kamp, de udfører lige her og nu på scenen, og som rummer sin egen form for risiko. Den kan selvfølgelig ikke sidestilles med krigen. Men er trods alt måske en lige så modig blottelse og stillen sig frem, som den man nu er, uden nogen som helst form for beskyttelse eller mulighed for dækning.

Respekt. Også for instruktøren Tue Biering, som har vovet sig ud i et psykisk minefelt. Han har før lavet teater med unikke personer: børn, unge, prostituerede, arbejdsløse, flygtninge. Altid med en vis risiko, som i sig selv gør disse projekter spændende. Han stiller sig til rådighed som den uvidende instruktør og har taget ansvar for samarbejdet med særligt sårbare personer. Han har tydeligvis ikke svaret på hvad de skal gøre for at få livet tilbage og tager ikke stilling til om deres handlinger er rigtige eller forkerte, men det virker til at han gennem indstuderingen har fået skabt den nødvendige tillid, arbejdsro, distance og disciplin, som skal til for at et projekt som dette lykkes, både som scenekunst og som en form for læreproces for de medvirkende og for tilskuerne. Man kan bare håbe på en landsturné, så mange kan få del i dette vellykkede teaterfællesskab.

Avenstroup, Tone. Bosatt i Berlin. Regissør, dramaturg, lyriker, oversetter og scenekunstner. Teatervitenskap ved UiB og Humboldt Universitt zu Berlin, praksis fra DNS og DT. Arbeidet i konstellasjonene Anno-84, Baktruppen, AKT, anarcho-power og Neibanden. Egne produksjoner siden 1998, aksjoner siden 1987. Norsk-tysk lyrikk og intermediale tekster publisert på Verlag Peter Engstler. Siste produksjon: *November*, spilt i Arendal og Berlin høsten 2019. avenstroup@hotmail.com

Ben r, Theresa. Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet, skribent og kultur-redaktør, spesialisert på euro-peisk samtidsteater og drama-tikk. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokut-givelse *Europeisk scenkonst – Peter Brook*. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. Leder Svenska Teaterkritikers Förening. theresa@theresabener.se

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol. UiO, kritiker, jour-nalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 1998. Tidl. teaterkritiker i bl.a. Klassekampen, Morgen-bladet og Aftenposten. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens  respris 2018. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Burzy ska, Anna R. Teaterviter, kritiker, drama-turg, kurator og oversetter. Underviser ved Jagellonia universitetet. Redaktør for teatertidsskriftet *Didaskalia* siden 2000, har utgitt *Mechanika cudu* (2005), *The Classics and the Troublemakers. Theatre Directors from Poland* (2008), *Maska twarzy* (2011) og *Male dramaty* (2012). Har nylig redigert boka *Joined Forces. Audience Participation in Theatre* (2016). Kommentator i *Norsk Shakespearetidsskrift*.

Carlsen, Tormod. Daglig leder for scenekunst-foreningen Bananaz, regissør, scenekunstner, kritiker og teaterviter. Har MA i regi fra Kunsthøgskolen i Oslo (2015), og i moderne estetisk teori, fra New York University, University of Tehran og UiO (2013). Han har vært assosiert kunstner ved Black Box teater og sittet i utvalg for Norsk Dramatikkfestival, DKS Oslo og Oslo Kommune. I dag sitter han i Kulturrådets faglige utvalg for scenekunst. tormod.kristoffer.carlsen@gmail.com

Christoffersen, Erik Exe. Lektor i Dramaturgi ved Aarhus Universitet og underviser i teaterproduksjon. Senest udgivet *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (Aarhus Universitetsforlag 2012). *Sk nhedens Hotel* (Aarhus Universitetsforlag 2016) og *Serendipitetens rum* (Forlaget Klim, 2018). Med i redaksjonen af tidsskriftet *Peripeti*. aekexe@cc.au.dk

Csaszn  Rygh, Andrea. Master i Sosiologi (UiO), utdannet danser innen moderne- og samtidscans fra Kungliga Svenska

balettskolan i Stockholm. Andrea har jobbet i det frie scenekunstfeltet, som utøvende og skapende danse-kunstner, siden 2005. Hen er for tiden ansatt som viten-skapelig assistent ved Institutt for samfunnsforskning. andrea.c.rygh@gmail.com

Einemo Frøysland, Berit. Dansekunstnar med base i Berlin. Ho er utdanna ved Balettakademien i Stockholm og Westerdals School of Communication (tekst og skribent). Som dansekunstnar har ho arbeida mellom anna med Deborah Hay, Marina Abramovic og Jeff Pedersen. Ho skapar egne verk både for scene og film, ofte i samarbeid med med tvillingsystera Anna Einemo Frøysland. I haust er dei aktuelle med sitt nyaste verk *Spil – Ein Studie i Wittgensteins spr kspel* og som koreo-grafduo  r dei med i Nasjonalballettens nye «Kvinnelig koreo-grafisk s tning». I skrivinga interesserer ho seg spesielt for danseh storie, dokumente-ring av kunstnarleg praksis og sambindingar mellom språk og dans.

Elster Hanson, Johanne. Studerer til en master i Bio-graphy & Creative Non-Fiction ved Universitetet i East Anglia, og skriver om norsk litteratur og kultur i England for en rekke publikasjoner og platt-former.johannehanson@hotmail.com

Elton, Lars. Cand. Mag fra UiO. Journalist, redaktør, forfatter og kritiker med over 30 års erfaring. Kunstanmelder fra Dagsavisen, VG og Klassekampen. Tidl. teaterkritiker i Morgenbladet. Har anmeldt dans og teater i NRK P2, Budstikka, *Kulturkompasset*, *Frisprog* og *Spillerom*. Han har bidr tt til bok om Grenland Friteaters 40 årsjubileum (1990 og 2016). lars@elton.no

Fredly, Hedda. Medlem av Heddajuryen 2018–2019, høgskolelektor i drama ved INN, scenekunstanmelder. hedda.fredly@inn.no

Ghekiere, Ilse. Danser, forsker og skriver. Studerte dans ved konservato-riet i Antwerpen, og har en mastergrad i kunsth storie fra universitetet i Brussel. Som danser har hun blant annet arbeidet med Mich le Anne De Mey, Mette Ingvartsen, Jan Martins, Pavle Heidler og Stina Nyberg. Fra 2016 la hun om sin praksis for   kunne vektlegge forholdet mellom litteratur, kroppspolitikk og kjønnsrolle-historie, og på kunstnerens rolle som aktivist. Hun bor og arbeider i Oslo og Brussel.

Hodne, Runar. Leder for regilinja ved Teaterhøgskolen og professor ved Den Danske Scenekunst-skolen. Premiere på *Tine* av Herman Bang ved Aalborg Teater i januar 2021.

Irmer,Thomas. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der B hnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Skribent i bl.a. *Theater der Zeit*. Siste bokutgivelse: *Andrzej Wirth: Flucht nach vorn*, 2013. trirmer@aol.com

Krøgholt, Ida. Professor i kultur og kommuni-kasjon ved Aarhus universitet. draida@dac.au.dk

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om  yvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@gmail.com
Lindstad, Pemille Mercury. Utdannet teaterregissør fra Stockholm Dramatiska H gskola. Hun dannet Theater F i Oslo i 2014, deres seneste produksjon var *Odyseen en indre og en ytre reise*, med pre-miere i Ekebergparken i 2020. Hun medvirker som manusforfatter for Henriette Pedersen sin oppsetning *MADAM* på Black Box i 2021. Har tidligere i samproduksjon med Siri Hjorth satt opp TVTV på Henie Onstad Kunstsenter underThe Great monster dada show 2019/2020. pernille@theaterf.no

Lysell, Roland. Professor i litteraturvitenskap vid Stockholms universitet og teaterkritiker. roland.lysell@littvet.su.se

Pohl, Dennis. Oppvokst i småbyen V lklingen i Vest-Tyskland, som er kåret til landets styggeste by. Av opp-lagte årsaker vendte han seg mot pop-kulturen. Bosatt i Berlin fra 2008, hvor han studerte ved Humboldt-universitetet, og skrev om pop og litteratur i bl.a. *Der Spiegel* og FAZ. Har siden 2013 vært knyttet til pop-kultur-institusjo-nen Spex, som hhv. musikk-redaktør og sjefsredaktør fra 2019. På grunn av pandemien er tidsskriftet, som startet fopr nesten 40 år siden lagt ned. Pohl er pt. Knyttet til avisa Der Tagesspiegel.

Roar, Per. Dansekunstner. I sitt virke kobler han koreografi med en kontekstuell og etnografisk forståelse med en koreo-somatisk tilnærming til dans. Doctor of Arts med prosjektet *Docudancing Griescapes* (2015, Kunstuniversitetet i Helsinki); Master i Performance Studies (1999, New York Uni-versity), treårig koreografi-studium (1991, Statens Ballett-høgskole), samt Cand.mag. i samfunnsvitenskap og historie (1985), UiO. Vist forestillinger, publisert artikler, og arbeidet med kunstnerisk forskning nasjonalt og internasjonalt. Fra 2017 professor i koreografi og ansvarlig for Masterpro-grammet i koreografi, KHiO. perroar@me.com

Sortland, Venke Marie. Skapende og utøvende dansekunstner og skribent med base i Oslo. Utdannet ved Skolen for Samtidscans, studert pedagogikk og estetikk ved UiO. Har vært utøver for bl.a. norske Ingrid Fiksdal og tyske Jana Um ssig. Har også gjort flere egne prosjekter blant annet med Landing og Bøler Samvirkeag. Jobber som programprodusent for barn og unge på Munchmuseet. Medredakt r av antologien *KOREOGRAFI* og fag-konsulent for dans for *Norsk Shakespearetidsskrift*. venkes@gmail.com

Vitanza, Demian. Forfatter og dramatiker. Han har utgitt tre romaner og to skuespill på Aschehoug forlag. For sitt seneste stykke, *Tyngde*, vant han den nasjonale l senprisen i 2019. m.d.vitanza@googlemail.com

Watson, Anna Blekastad. Teaterpedagog, teoretiker og universitetslektor i teaterviten-skap ved Universitet i Bergen. Har nylig levert doktorgrads-avhandlingen *De politiske gruppeteatrene i Norge – Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret*. Tok master-grad i teatervitenskap ved UiB, og har en praktisk-teoretisk bachelorgrad fra samtdis-teaterlinjen ved Royal Scottish Academy og Music & Drama i Glasgow (1999–2003), og mellomfag i dramapedago-gikk fra Høgskolen i Bergen (2005). annawatson79@gmail.com

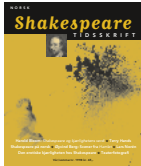
Wirth, Andrzej. Polsk-amerikansk teaterkritiker, teoretiker og universitets-lærer. Grunnla Institutt for anvendt teatervitenskap i Giessen, Tyskland, i 1982. En utdanning som har blitt toneangivende for den såkalt postdramatiske vendingen innenfor scenekunsten. Wirth døde i Berlin i 2019.

 gl nd, Susanne. Freelance regissør for musikk-teater og opera siden 2006. Fokus på urf mf ringer av nye operaverk som f.eks. ADAM & EVE (Cecile Ore, Festspillene i Bergen) og utvikling av eksperimentelt musikkteater bl.a. med gruppa KRAKK NOIR (Susanne Øglænd/Øyvind Berg/Rolf Erik Nystrom) ved Black Box teater i Oslo. Siden 2013 samarbeid med Operahøgskolen Oslo. Hovedfag i musikkvitenskap fra universitetet i Berlin og kontinuerlig arbeid som skribent om opera for det tyske magasinet *VAN Magazin f r klassische Musik*, pendler mellom Berlin og Oslo. susanneogland@gmx.de

 ren, Jonas. Dansekunstnar og skribent som virkar skapande og utøvande. Han har BA i klassisk ballett (2009–2012) og MA Dans fr  Kunsthøgskolen i Oslo (2017–2019), og har også studert ved Conservatoire National Sup rieur Music et la Danse i Lyon og Ballettskolen ved Den Norske Opera og Ballett. Hans avsluttande MA-prosjekt var ein serie av fire sj lvst ndige prosjekt skapt med koreografane Thomas Talava Prestø, Solveig Styve Holte og dansekunst-narar Martin Deuchez og Mathias Stoltenberg.  ren vart tildelt prisen Shooting Star ved RIFF R.E.D. Inter-national Film Festival (2015) Eigne arbeid er present rt m.a ved Centre Pompidou i Paris (2015), Norsk Reiselivs Museum (2016), og i spelefilmane *En dag i Juli* og *Rett Vest*, produsert og registrert av Henrik Dahlsbakken. jonas@jonasoren.com

norsk shakespeare tidsskrift

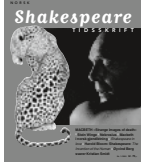
Nettutgave
(og abonnementsregistrering):
www.shakespearetidsskrift.no



Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



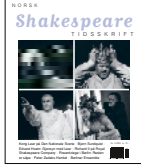
Nr. 1/1999



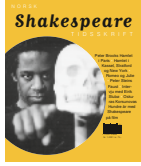
Nr. 2/1999



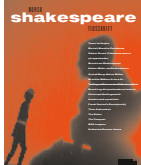
Nr 1/2000



Nr. 2/2000



Nr 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



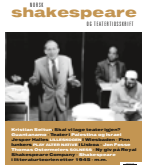
Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



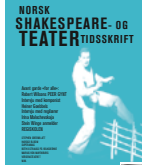
Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



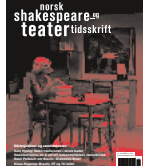
Nr. 3-4/2005



Nr 1/2006



Nr 2-3/2009



Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2007



Nr 2-3/2007



Nr 4/2007



Nr 1/2008



Nr 2/2008



Nr 3-4/2008



Nr 1/2009



Nr 2-3/2012



Nr 4/2012



Nr 1/2010



Nr 2/2010



Nr 3-4/2010



Nr 1/2011



Nr 2/2011



Nr 3-4/2011



Nr 1/2012



Nr 2-3/2012



Nr 3-4/2013



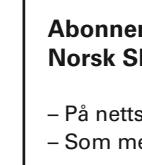
Nr 4/2012



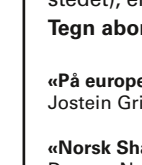
Nr 1/2013



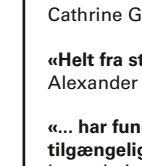
Nr 2–3/2014



Nr 3–4/2018



Nr 1/2019



Nr 2–3/2020

Abonnement på Norsk Shakespearetidsskrift

– På nettstedet f r du tilgang til 21 års arkiv
– Som medlem av Norsk Skuespillerforbund f r du rabattpris

Du kan velge mellom fullt abonnement (4 numre i året, og tilgang til nett-stedet), eller starte med et nettabonnement ( n måned, 3 md. eller et år)
Tegn abonnement på: www.shakespearetidsskrift.no

«På europeisk toppnivå»
Jostein Gripsrud, forsker

«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift g r allt r tt»
Dagens Nyheter, 04.05.2017

«...det tidsskriftet i Norge jeg setter størst pris på»
Cathrine Grøndahl, jurist og forfatter

«Helt fra starten har hvert eneste nummer føltes som en begivenhet.»
Alexander Mørk-Eidem, regissør

«... har fundet en usædvanlig frugtbar balance mellom den brede, tilgængelige dækning (...) og et høyt kvalificeret fagligt nivå.»
Laura Luise Schultz, teaterviter, Kbh.

TA MASTER I TEATER PÅ KHIO

Få muligheten til å reflektere, fordype deg i egen praksis og videreutvikle kunstnerskapet ditt.



Helle Bendixen: Rammeverk/Kroppsværk, Avgang 2019

Master i teater

Masterstudiet er både for deg som har bakgrunn i scenetekst, dramaturgi, regi, scenografi, skuespill, eller om du kommer fra andre scenekunstnære praksiser og ulike tverrestetiske tilnærminger.

Internasjonal master i komparativ dramaturgi og performancestudier

KHiO tilbyr eksklusive plasser til en internasjonal master i CDPR (Comparative Dramaturgy and Performance Research) med utveksling til Frankfurt, Brussel, Paris eller Helsinki.

CDPR avvikles i nært samarbeid med masterutdanningen i teater og gir en dobbel grad.

Mer informasjon

khio.no

Søknadsfrist

01.02.2021