

norsk shakespeare tidsskrift

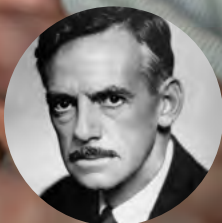
«Å LYTTA OG Å TOLKA, DET ER DET SAME. MEN DET ER VANSKELEG Å LAGA GODT TEATER.»

Intervju med Jon Fosse, av Kai Johnsen og Therese Bjørneboe, s. 7–15

Brev fra Jon Fosse til Kai Johnsen (1993), m.m. i en 30-siders Fosse-spesial

«Only Tragedy can
make me happy»
Essay av Carl
Hegemann
Intervju med Romeo
Castellucci
Anmeldelser av
Oresteia, *ödipus*,
Persema og
Trojanskoma

s. 36–53



Portrett

«Først og fremst
ønsker jeg å overraske
meg selv.» sier
dramatiker **Monica
Isakstuen**.

s. 124



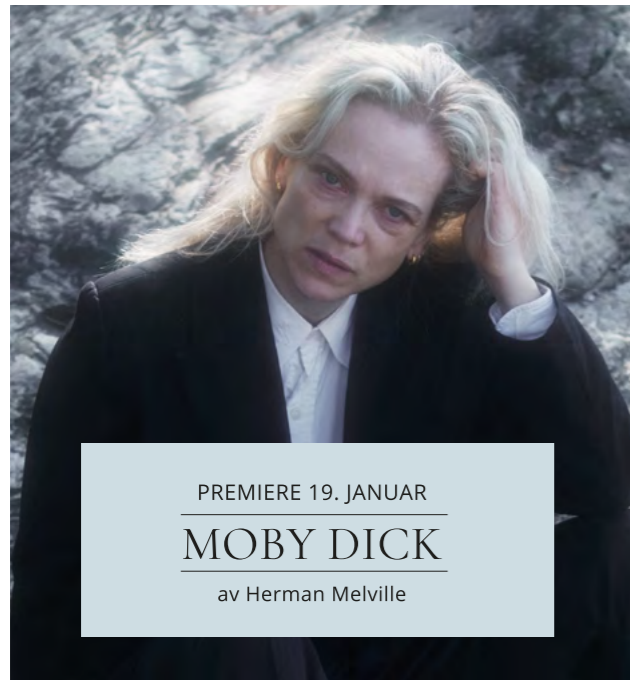
Portrett

«Hovedscenen er den
scenen jeg liker best,»
sier **Gjertrud Jynge**.
I portrettet snakker
hun om nynorsken
som scenespråk, store
regissører og en tøff
tid på teaterskolen.

s. 116



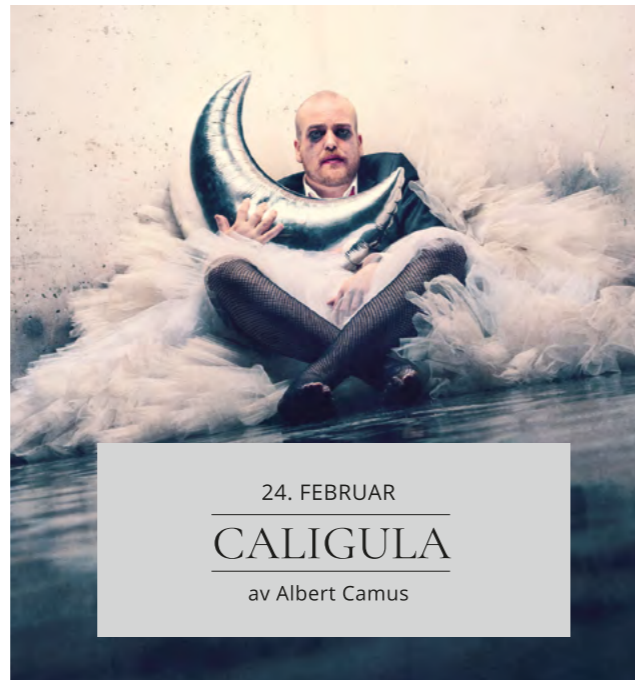
TA EIN TITT:
VÅREN 2024 ER KLAR!



PREMIERE 19. JANUAR

MOBY DICK

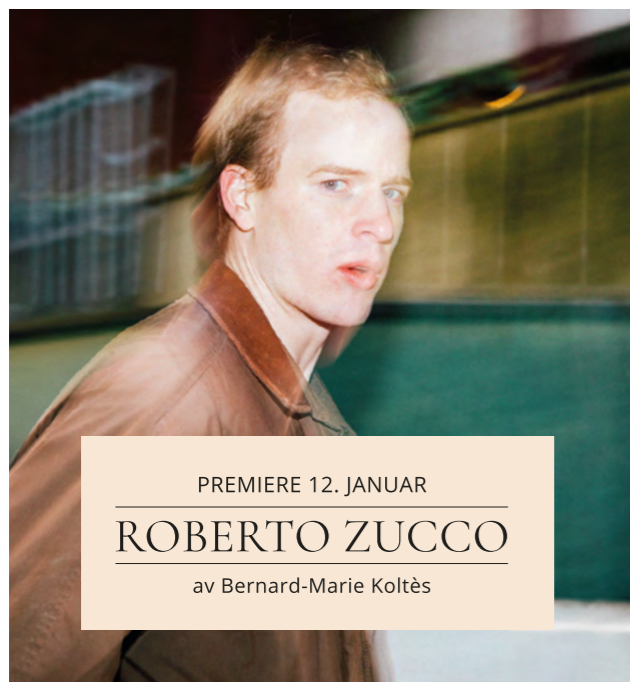
av Herman Melville



24. FEBRUAR

CALIGULA

av Albert Camus



PREMIERE 12. JANUAR

ROBERTO ZUCCO

av Bernard-Marie Koltès



PREMIERE 17. JANUAR

NÆRE RELASJONAR

av Maria Tryti Vennerød

DET
NORSKE
TEATRET | OBOS

SJÅ FULLSTENDIG PROGRAM FOR 2024 PÅ
DETNORSKETEATRET.NO

« tider av krig och oro hamnar de antika greska tragediene ofte på teatrarne repertoire», skriver Roland Lysell i sin anmeldelse av *Perseerne* og *Trojanerinnene* – med premiere på Dramaten 19. oktober i høst (s. 48). Her hjemme åpnet Fossefestivalen på Det Norske Teatret med Eirik Stubøs oppsetning av *Oresteia* i en ny versjon av Jon Fosse, som vi så frem mot som en av høstens begivenheter (anmeldelse, s. 45). Vi planla for et tragedie-nummer, med flere bidrag, hvorav noen er med, og andre fikk vente. For så kom nyheten om at Jon Fosse var tildelt Nobelprisen 2023.

Vi var så heldige å få et intervju med Fosse, som åpner denne utgaven av tidsskriftet. Den spesielle og historiske anledningen tatt i betraktning, inviterte vi Kai Johnsen med oss på laget. Han har vært en viktig bidragsyter og støttespiller for tidsskriftet, men er naturligvis fremfor alt kjent for sitt mangeårige samarbeid med Jon Fosse, med ansvar for intet mindre enn elleve norske urpremierer. Intervjuet dreier seg rimeligvis mer om Jon Fosses dramatik enn om prosaen, men Fosse snakker også om utvekslingene mellom de forskjellige sjangrene, ulike faser, og bakgrunnen for at han på et tidspunkt bestemte seg for å slutte å skrive for scenen (noe han heldigvis har gått tilbake på). Men, som han sier i intervjuet, kunne ikke *Septologien* blitt som den ble hvis han ikke hadde skrevet så mye for scenen.

Fosse har gitt oss tillatelse til å trykke et brev til Kai Johnsen fra 1993, hvor han skisserer, eller gir en slags «prosjektbeskrivelse» av *Nokon kjem til å komme* – det første stykket han skrev, under arbeidstittlen «Gammelt møte». Vi publiserer også et billedgalleri fra norske produksjoner, men både der og i resten av «Fosse-seksjonen» har vi avgrenset oss til 1990-tallet; perioden for det internasjonale gjennombruddet kom rundt årtusenskiftet. I tidligere utgaver har vi dekket oppsetninger både hjemme og ute, gjort intervjuer og publisert tekster av Fosse-regissører som Claude Régy, Luk Perceval, Falk Richter og Laurent Chétouane, i tillegg til bidrag til jubileene i 2009 og 2019. Mye av dette, samt et par tidligere intervjuer med Fosse (fra 2002 og 2007) er tilgjengelig på våre nettsider.

Men nå, etter Nobelprisen, kjentes det riktig å se tilbake og løfte frem de tidlige årene, fordi det så tydelig viser hvor viktig det var at det fantes miljøer og enkeltpersoner, som lette etter stemmer og muligheter til å fornye norsk dramatik. Det kan fremstå som et lykketreff at Kai Johnsen jobbet i Bergen, der Fosse bodde, hvilket la grunnlaget for faglig samarbeid og en tett dialog. En annen forutsetning var Tom Remlovs program om å gjeninnføre «den forviste» dramatikerne i norsk teater – som Kai Johnsen skriver i sin artikkel om Bergens-tiden (s. 16). I intervjuet sier Jon Fosse om sin dramatikerdebut (1994): «Eg trur at for å skriva i det heile

tatt, må du ha ein grunnleggjande tillit til eit eller anna i deg (...) og den tilliten som eg har i meg, og som blei stadfesta av den fyrste produksjonen og opplevinga, den har eg hatt med meg etterpå, sjølv om eg sjølv sagt har sett dårlege, heilt elendige produksjonar. For ja, det er vanskeleg å laga godt teater.»

Den opplevelsen er ikke helt på linje med mottakelsen, eller medfarten *Og aldri skal vi skiljast* fikk i pressen. Aftenposten skrev «til slutt går publikum lei av å høre de samme replikkene gjentatt til overmål (...) Dette angår oss ikke.» Dagbladets anmelder skrev at bruken av 'stream of consciousness' ble til «kverning og skrullede mas» og at stykket var for «de innvidde». VG var ikke nådigere, ifølge Cecilie Seiness' portrettbok *Poet på guds jord*. Selv om det stemmer med mitt inntrykk, etter at jeg leste de norske anmeldelsene opp til ca. 2002, fikk også de tidlige oppsetningene enkelte gode anmeldelser: «Det er vårt eget hverdagspråk hørt utenfra», skrev Dagbladets Hans Rossiné om *Namnet* (1995), og mente at stykket overskred realismen «på en ny måte». Det er ikke bare i Norge at dramatikken til Fosse har splittet anmelderne. Noe av det mest påfallende ved Fosses internasjonale gjennombrudd, var at så mange ledende europeiske regissører som satte opp stykkene, også i England, hvor det nærmest var standard å betegnede Fosse som en «Beckett without the jokes». Eller, for den saks skyld, i USA, hvor *The New York Times* lett ironisk slo fast at «Americans have never been all that eager to embrace the entertainment value of bleak Scandinavian fatalism...», i en anmeldelse som ikke var udelte negativ, men påpekte at *A Summer Day* (*Ein sommars dag*) inneholdt et diskrint dramatisk momentum, ulikt alt annet «in New York theatre these days» (2012).

Sitatet er sakset fra artikkelen «Fosse på den andre siden av dammen», som er skrevet av Joe Martin for tidsskriftet i an-

OG SÅ KOM JON FOSSE...

ledning Nobelprisen, og publisert på vår nettside. I en annen sammenheng, trakk samme anmelder, Ben Bentley, en parallell mellom Fosse og den tidlige Eugene O'Neill. Det gjør det betimelig å henvise til en annen artikkel i denne utgaven, Carl Hegemanns «Only Tragedy can make me happy», som tar avspark i et sitat av nettopp O'Neill. Og det som, sett med vår tids øyne, kan fremstå som et paradoks, nemlig at en mann som «elsket tragedien» kunne slå seg opp til å bli en ledende dramatiker i USA (!) så sent som ved midten av forrige århundre. Uten å rope for mye, er Hegemanns anliggende et forsvar for en kunst som har «fallitt» (eller nederlag) som sitt hovedtema: Noe ingen andre foretak kunne hatt som «forretningsmål» (s. 54).

Essayet til Hegemann kan med fordel bli lest back-to-back med Melanie Fieldseths anmeldelse av *Byggmeister Solness* av Vegard Vinge og Ida Müller. En forestilling der Vinge/Müller trekker en linje til amerikanernes bruk av atombomber i Hiroshima og Nagasaki. Stridshodene Fat Man og Little Boy har de laget i stort format av papp. «Det er helt stille. Nettopp stillheten og stillstanden gjør denne scenen så heftig. Forestillingen ellers er mettet med sanseintrykk. Her blir vi bedt om å fokusere på ett scenebilde og ta det innover oss.» (s. 62).

Forestillingen til Vinge og Müller inneholdt en solid dose institusjonskritikk, men også en uforstilt kjærlighet til teatret, og teatrets evne til (selv)overskridelse. Høsten bød altså på to store lyspunkt, og det er ikke lite, i en så mørk tid.

Therese Bjørneboe,
redaktør





Byggmeister Solness. Foto: Ole Herman Andersen

60

HIGHLIGHTS

Melanie Fieldseth:
Byggmeister Solness,
Vinge/Müller, Det Norske Teatret
s. 62–67

Julian Blaue: **The Bride and the
Goodnight Cinderella**, HAU, Berlin
s. 68–69

Espen Hjort:
Fylt opp av verden Essay
s. 70–77

106

BØKER

Elin Lindberg:
Cecilie Løveid: Jeg er Sylv
s. 107–108

Tom Remlov:
Gaffelgränd av Berit Gullberg
s. 109–111

Tore Slaatta:
**Nytt liv i den svenske debatten
om kunstnerisk frihet**
s. 112–115

78

TILBAKE TIL CARPIGNANO

Chris Erichsen:
**Etter jordskjelvet, etableringen
av Fondazione Barba**
s. 80–84

Chris Erichsen:
Intervju med Roberta Carreri
s. 85

36

TRAGEDIEN

Thomas Oberender:
**Intervju med
Romeo Castellucci**,
Elefsina
s. 38–44

Christine Amadou:
Oresteia,
Det Norske Teatret
s. 45–47

Roland Lysell:
Perseme. Trojanerinnene,
Dramaten
s. 48–50

Tom Remlov:
ödipus,
Schaubühne
s. 51–53

Carl Hegemann:
**«Only Tragedies can
make me happy»**
Essay
s. 54–59



Eugenio Barba (i midten). Foto: Chris Erichsen

4

JON FOSSE

Therese Bjørneboe og
Kai Johnsen:
Intervju med Jon Fosse
s. 6–15

Kai Johnsen:
**Jon Fosse & Kai Johnsen
i Bergen**
s. 16–22

Jon Fosse:
Brev til Kai Johnsen
s. 24–29

Billedlegg:
**Fosse på norske scener,
1990-tallet**
s. 30–34

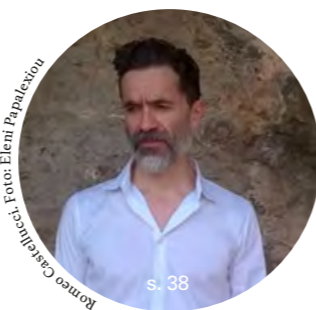


Foto: Eleni Papalexidou

116

KUNSTNERPORTRETT

Therese Bjørneboe:
**Intervju med skuespiller
Gjertrud Jynge**
s. 118–123

Hanne Ramsdal:
**Intervju med dramatiker
Monica Isakstuen**
s. 124–130



Bjorn Skagestad og Gjertrud Jynge i Oresteia. Foto: Erik Berg

86

DANS

Marte Reithaug Sterud:
CODA 2023
s. 88–93

Charlotte Myrbråten:
Meteor 2023,
Bergen
s. 94–99

AnetteTherese Pettersen:
**AEIOUYÆΘÁ. Den molekylære
balletten**
s. 100–103

Martin Lervik:
Exit Above – After the Tempest,
Rosas, Dansens Hus
s. 104–105



Foto: Espen Hjort

133

FESTIVALER

Melanie Fieldseth:
Vabaduse Festival 2023,
Narva
s. 134–139

Roland Lysell:
Teaterfestivalen i Avignon 2023
s. 140–145

Theresa Benér:
Teaterns perspektiv på kvinnen,
Avignon
s. 146–148

Finn Wilhelm Mathiesen:
Avignon 2023
s. 149–151

Hedda Fredly:
Teaterfestivalen i Fjaler 2023,
Dale
s. 152–156

157

ANMELDELSER

Roland Lysell:
Europeana,
Dramaten
s. 162–163

Svante Aulis Löwenborg:
Natten. Kaos. Stillheten.
Lars Norén, Trøndelag Teater
s. 164–165

Elin Lindberg:
Sorte gutter gråter ikke,
Hos Arne
s. 166–167

Janne Stige Drangsholt:
Macbeth,
Rogaland teater
s. 158–159

Svante Aulis Löwenborg:
Richard II,
Det kgl. Teater, København
s. 160–161



Angela (a strange loop). Foto: Christophe Reynaude de Lage

Therese Bjørneboe
og Kai Johnsen:
Intervju med Jon Fosse
s. 6–15

Kai Johnsen:
Jon Fosse & Kai Johnsen i Bergen
s. 16–22

Jon Fosse:
Brev til Kai Johnsen
s. 24–29

Billedlegg:
**Fosse på norske scener,
1990-tallet**
s. 30–34

J O N

F O S S E





Av Kai Johnsen



Av Therese Bjørneboe

Viss du kunne kalkulera og rekna det ut, då var det jo ingen kunst. Det er jo det som skjer du ikkje har kontroll med, noko som er større enn deg, og i ein viss forstand, større enn livet, som gjer at det blir sterkt.

Å lytta og å tolka, det er det same. Men det er vanskeleg å laga godt teater.

Nøyaktig én måned etter offentliggjøring av at årets Nobelpris i litteratur gikk til Jon Fosse for hans «nyskapende dramatikk og prosa», møter vi ham til samtale rundt hans faste bord på Kaffistova i sentrum av Oslo. Vi er Kai Johnsen, som har kjent Jon Fosse i en mannsalder, men som også, i egenskap av regissør på Den Nationale Scene i Bergen, var den som oppfordret Fosse til å skrive for scenen. I årenes løp har Johnsen iscenesatt 11 helaftens urpremier av Fosses stykker. Therese Bjørneboe har fulgt dramatikken til Fosse mer eller mindre fra start, men som kritiker har hun i hovedsak dekket oppsetninger i utlandet, fra gjennombruddet i 1999/2000 og utover 00-tallet.

Kai Johnsen: Du har jo nå holdt på i mange år med skriving og scenekunst. Og dette har nå gitt deg en Nobelpris. Hva tenker du, ved et

så ekstraordinært merkepunkt, er teatrets stilling i samfunnet i dag?

Jon Fosse: Veldig enkelt tenkt og sagt, så har jo bra teater vore knytt til urbanitet. Til folk som bur konsentrert, i ikkje for store leilegheiter, som skal koma seg ut av leilegheitene og gå på noko. Det er jo som sosial funksjon vi går på teater. Koma seg ut og vera saman litt. Samtidig må det vera moya verd. Viss det skal vera meir verdt enn å lesa ei bok. Og eg har sett mykje teater som misbruker teksten. Instruktørar på eit høgt nivå, dei gjer ikkje det.

Therese Bjørneboe: Dario Fo, Harold Pinter, Elfriede Jelinek, Peter Handke – det er mange dramatikere som har fått Nobelprisen, på relativt kort tid. Har du noen tanker om hvorfor det er sånn?

J.F.: Dramatikken har jo strengt tatt vore med frå byrjinga. Maurice Maeterlinck var kanskje den fyrste, reine dramatikaren som fekk prisen, sjølv om han også skreiv andre ting.

Det som kjenneteiknar fleire av oss, er jo at vi held på med fleire ting. Beckett såg på seg sjølv som romanforfattar, hovudsakleg. Og det gjer vel Handke òg. Og eg ser på meg sjølv som forfattar, altså.

T.B.: Men Harold Pinter, han var vel en ren dramatiker? Hvilket forhold har du til Pinter?

J.F.: Eg las litt då eg var student. Og det trefte meg ikkje heilt, det butta litt, i motsetning til Beckett. Det var fyrst ganske seint eg såg noko av Pinter på scenen. Og eg begynte på ein måte å få sans for han, og har omsett det siste stykket hans, *Ashes to Ashes*; Av

Billedtekster

s. 4–6+8+11 Jon Fosse.
Foto: Leif Gabrielsen

s. 13 Unni Kristin
Skagestad i *Og aldri skal vi skiljast*. Regi: Kai Johnsen, Den Nationale Scene 1994.
Foto: Øystein Klakegg

s. 15 *Quelqu'un va venir / Nokon kjem til å kome*, regi: Claude Régy. Théâtre des Amadiers, Nanterre, 1999.
© CDDS Enguerand



jord er du komen til jord skal du bli. Det er veldig fint.

K. J.: Det er jo noen viktige dramatikere som ikke har fått Nobelprisen – naturlig nok. Hvis du skulle trekke fram det du ville kalle viktige dramatikere de siste 35 årene?

J.F.: Det må jo bli Thomas Bernhard. Det er vanskeleg å unngå han. Lars Norén kan òg nemnast, meiner eg. Og Marguerite Duras. Ho var prosaist, men skreiv også dramatik. Eg skjønner ikkje kvifor ho ikkje fekk prisen.

Åpne og lukkede tekster

T.B.: Og så har du Heiner Müller...

J.F.: Han har jeg aldri fått grep på. Skjøner ikkje kva han held på med.

Eg har lese *Hamletmaskin*, og eg har sett *Quartett*, som er eit «vanleg» stykke, og helt greitt altså. Men *Hamlet*-stykket hans er liksom det eg har gått laus på,

pluss at eg har lese ein del om han. Men elles har eg ikkje sett så mykje. Nei, eg veit ikkje. Bernhard var ein stor Heiner Müller-entusiast.

T.B.: Hva slags forhold har du til Brecht?

J.F.: Det eg likar er dikta. Han er ein veldig god poet, og i dramatikken er det poesien som er stikkordet for meg. Men det didaktiske, at ein skal lærast opp til å bli ein god marxist, har eg ikkje stor sans for, altså.

K. J.: Jeg tenker at du nesten er en motsats til Heiner Müller, som er de post-moderne regissørenes dramatiker. Han tar mytene, historien, den politiske situasjonen, og så lager han på en måte oppspill til teatret. I *Billedbeskrivelse*, har han en sluttbemerkning: «handlingsforløpet kan varieres etter behov.» Det er en slags total åpning. Mens du nesten er det motsatte. Samtidig er du ikke

«beckettsk», der form og innhold er lukket helt inne i seg selv og sin egen «regi».

J.F.: Ja, men Elfriede Jelinek skriv jo også tekst- eller ordstraumar. Vi har same redaktør i Tyskland, på Rowohlt Verlag, Nils Tabert, og han er ein god ven av Jelinek. Ho sender tekststraumane til han og så redigerer han og sender det til regissørane...

Den måten å tenkje teater-tekst på, går vel tilbake til Heiner Müller, slik du Kai beskriv det. Men når eg skriv, endar det alltid i eit sånt *lukka univers*. Det som på ein måte lukkar det, er at alt stemmer, i forma. Pausar, lengder, at alt blir som det skal.

Sånn sett er det stengt, men samtidig er det sånn at rollene – dei ser eg ikkje for meg. Det gjer eg først når nokon går inn i rolla, ikkje sant. Dei er berre eit riss på ein måte. Kva vi skal kalle det? Dei er ikkje karakterar i tradisjonell forstand. Så der er det vel noko av den same openheita.

Og derfor kan det setjast opp på så mange måtar, og fungera bra på fleire måtar. Slik var det jo heilt frå starten.

Unike scenespråk og tekstlojalitet

T.B.: Den lukkete formen gjør vel også at man må møte dem med en form for motstand. De svakes-te oppsetningene er vel de hvor...

J.F.: Der er eg heilt eintydig, dei beste regissørane er dei som er tekstlojale. Dei følgjer teksten heilt altså. Og det som kjem ut som framsyning då, det er eit heilt unikt scenespråk.

Ta Claude Régy og Thomas Ostermeier. Begge er teksttru, men det blir heilt forskjellig teater. Og det merka ein òg med Patrice Chéreau, for eksempel. Han var heilt teksttru. Men jo dårlegare, meir usikker ein instruktør er, dess meir stryk han.

Men det som gjer det så skjørt, er at det frå kveld til kveld betyr heilt forskjellige ting. Det

«Eg lyttar, men kva eg lyttar til, det veit eg jo ikkje, sant, så skriv det seg sjølv.»

hugsar eg frå *Namnet* (1995), vår andre oppsetjing i Bergen Kai. At den eine kvelden kunne folk gap-skratta og den andre lo dei ikkje i det heile, og så var det spesielt eit «ja» ute i teksten, der nokon begynte å le, andre begynte å grine.

K.J.: Jeg husker at vi snakket mye rundt det. Det var en utrolig streng forestilling. Altså helt ned til hvert tiendels sekund, der gjør du *sånn*, og der *sånn*, og likevel ble det så forskjellig.

J.F.: Og den var også heilt tekstlojal, slik du har vore i alle oppsetjingane dine. Om du samanliknar den med, la oss seie Thomas Ostermeiers *Der Name* (1999) så var dei jo heilt forskjellige.

Ekspresjonistisk realisme, kan ein kanskje kalle den til Ostermeier. Mens det i Bergen var ein meir minimalistisk regi, ikkje sant. Det var ein avstand i den produksjonen som, slik eg opplevde den, ikkje gjer den til realisme. Men du er inne på noko, Kai, når

sjonane blir ei slags form, eller komposisjon.

Det er jo mogleg at det var ein overgang, etter veldig mykje *scenetekst*, då. Men den vanlege måten å sjå det på, er at eg kom inn etter *In yer face*-bølgja, som var veldig sterk i Tyskland, med blod og vold, og «jo verre, jo betre», og så kom desse stillferdige stykka. Meir eller mindre alle dei store tyske regissørane sette meg opp.

Eit utstrekt no

T.B.: Søstra mi, Suzanne, som har vært danser, sa noe jeg tror er riktig, at da hun leste scenen med det unge paret på lekeplassen i *Septologien*, så minnet det henne om hvordan dansere forholder seg til sine roller. Det tror jeg er riktig, også i stykkene dine. Det er noe med formen som ikke tåler særlig mye teaterspill, den skal ha en slags transparens.

K.J.: Det jeg tror det handler om, er at hvis du går etter en mening eller betydning, så funker det ikke. Det er noe med å gå inn i en form, og det er det dansere gjør, da oppstår det mening ut ifra det. Men om du går motsatt vei, og tenker at dette skal *bety noe*, så funker det ikke.

J.F.: Og det er jo den vegen eg går, sant. Det er form og så kjem meininga etterpå. Akkurat den sekvensen i *Septologien*, med leikeplassen, den minner meg om *Draum om hausten*, og den dukkar jo opp og går gjennom romanen på eit vis. Mot slutten, er ein tilbake til huset. Dei står og ser ned på den leikeplassen, for dei gjekk ned der.

Eg skriv, og enten får eg det til, eller så får eg det ikkje til. Og viss eg får det til, så er det lycka, ikkje sant. Eg lyttar, men kva eg lyttar til, det veit eg jo ikkje, sant, så skriv det seg sjølv.

T.B.: Men du har vel et slags konsept? *Septologien* lar seg jo lese som et eneste utvidet øyeblikk, som et forsøk på å overvinne tiden, opplever jeg.

J.F.: Ja, det er på ein måte, når ein les siste ordet, eit utstrekt no – alt blir ein augneblink. Sånn opplever, eller tolkar eg det sjølv.

K.J.: Og det er en fin definisjon av teatret, tenker jeg, et utvidet *nå*.

Men til dette med konsept. Jeg har et brev fra deg, Jon, og en av de tingene som overrasket meg da jeg leste det om igjen nå, var at du laget en prosjektbeskrivelse. «Jeg har tenkt til å skrive et stykke om et par som reiser fra byen ut til et hus...». Sånn jeg husker din arbeidsform på den tiden, så visste du overhodet ikke hva du kom til å skrive, da du slo på datamaskinen.

J.F.: Nokon-stykket?

T.B.: Du kalte det *Gammalt møte*.

J.F.: Det er heilt ulikt slik eg elles jobbar.

Men då har eg tydelegvis gjort det annleis. Det var jo det første stykket eg skreiv, så det hadde kanskje med det å gjera, at eg skulle prøva meg på noko nytt. Men då eg sette meg ned og skreiv sjølve stykket, må eg vel ha følgd den logikken som laga seg når eg skreiv det. Det eg hugsar var at eg skreiv det fort og enkelt, og at eg syntest teksten var god då. Og det å bruka ordet «pause». Stillheita.

T.B.: Du har sagt at det var den største åpenbaringen du har hatt i ditt forfatterliv.

J.F.: Ja, eg trur eg kan stå for det. Du kan bruka stillheit på mange måter i eit stykke, ikkje i ein roman. Hinrich Schmidt-Henkel, min tyske omsetjar, meiner at repetisjonane har noko av same funksjon i prosaen som pausane har i dramatikken. Og det er ikkje helt dumt tenkt.

Klassisisme – minimalisme

T.B.: Da du skrev *Nokon*, var du opptatt av å overholde de tre enhetene. Var du inspirert av fransk klassisisme? Du sa en gang til meg at du forsto Racine umiddelbart og mye bedre enn Shakespeare?

J.F.: Frå studietida, hugsar eg at eg var opptatt av den greske tragedien, sjølv om korpartia var heilt ubegripelege – men ein trong jo ikkje henga seg opp i dei. Dei greske tragediane og måten dei var skrivne på, *Oidipus* for eksempel, men òg Racine. Eg var sjølvsagt fascinert av *Hamlet* òg, men det var mykje lenger frå meg, om eg skulle skriva noko sjølv, enn for eksempel Racine. *Hamlet* er jo på ein måte formlaust. Medan *Ein midsommarnatts draum* har

ei ganske stram form. Så det var forskjellige ting det han heldt på med.

Og sånn er det jo litt med meg også. Nokre stykke er veldig stramme eller strenge, slik som *Nokon*. Men om du tar *Draum om hausten*, er det stramt, men mykje mindre enn *Nokon*, så der kan du kutta utan at det gjer noko.

T.B.: Er det noe med din kvekerbakgrunn som gjør at det «rene rommet» tiltaler deg?

J.F.: Minimalisme er jo eit ord som ofte er brukt, og det er jo ikkje feil det. Og minimalismen har jo med det asketiske å gjera. Kvekarar, Shakers, som det heiter i Amerika, hadde ein veldig vakker og minimalistisk estetikk. Anten det eller det andre: maksimalisme, det kan eg òg lika.

T.B.: Har dét funka i noen oppsetninger av stykkene dine?

J.F.: Ikkje som eg har sett. Eg veit ikkje kor godt det var, for eksempel den «Fosse på speed» i St. Petersburg.

T.B.: (*latter*): «Fosse på syre»... som de norske festivaldeltakerne kalte den (*Draum om hausten*, Baltitskij Dom/Det baltiske huset, 2003).

K.J.: Jeg synest jo at Chéreau nærma seg noko maksimalistisk med *Draum om hausten* i Louvre (2010).

J.F.: Men det låg litt i sjølve settinga. Stykket blei spelt i ein museumssal, der dei hadde fjerna bileta som hang der, så skugge-feltet var scenografien. For Chéreau kom liksom personane i stykket ut av skuggane frå bileta.

Far til Chéreau var biletkunstnar, han var mykje sjuk, innlagd. Og som ein del av dette prosjektet var det ei utstilling av bileta til faren, der Chéreau tok meg med. Det var strekteikningar, men med ei utruleg smerte i seg. Så det hadde eg òg i tankane. Han var ein veldig fredeleg og fin fyr, Chéreau.

T.B.: Da han iscenesatte *I am the Wind* i London (2011) hadde han kreft og var vel nærmest døende. Han gjorde stykket som en utrolig gripende kjærleighetshistorie, mellom to menn.

J.F.: Han var så sjuk at han ikkje alltid kunne gå på prøvene. Det var dei to siste eigentlege produksjonane han gjorde. Det er litt rørende å tenkja på. Han var jo eit slags teater-ikon, og ikkje berre i Frankrike.

Let seg ikkje kalkulera

K.J.: Tilbake til arbeidsmetoden din, Jon. Det at du ikke vet, eller «planlegger» hva du skal skrive. Og samtidig blir det en streng form av det, som med det utvidete øyeblikket: det blir et møte mellom en uforutsigbarhet og noe veldig strengt noe. Når jeg leser stykkene dine, virker det noen ganger som om du selv ikke vet hvor de skal hen.

J.F.: Plutseleg kjem noko som du ikkje hadde trudd skulle skje, sa Chéreau. Sånn er det når eg skriv, at ting berre skjer. Då blir det bra, tenkjer eg.

K.J.: Når jeg leser *Septologien*, har jeg følelsen av at den hele tiden tar nye veier, selv om man kan forstå det som en stor og sammensatt komposisjon hvor ulike temaer flettes inn i hverandre, speiler hverandre, kommenterer hverandre. Og samtidig får jeg følelsen av at det er skrevet linje for linje.

J.F.: Ja, det er sånn. Det er for meg veldig tydeleg med dei siste orda i *Septologien*. Då er forma der. Det går an å lesa berre nokre av bøkene, mellombøkene. Det er heilt greit altså. Men for meg er det ei sterk oppleving av at alt heng saman, og då må du ha fått med deg slutten. Viss du liksom kunne kalkulera og rekna det ut, då var det jo ingen kunst. Det er sånn med teater òg, viss det skal bli verkeleg bra. Var det ein enkel framgangsmåte, så ville det jo ikkje vore interessant. Det er jo det som skjer du ikkje har kontroll med, noko som er større enn deg, eller i ein viss forstand, større enn livet, som gjer at det blir sterkt.

T.B.: I et intervju for mange år siden sa du at: «Likevel er det innlysende at det er som dramatkar eg lykkast klart best, der eg har talentet mitt.» (Ola E. Bø, *NST*, 2-3 2007). Står du fortsatt for det?

J.F.: ... fram til eg lykkast i å skriva prosa igjen. Det første eg skreiv då var *Trilogien*. Det var ei veldig

stadfesting då eg fekk Nordisk Råds litteraturpris, som i mitt bilete er den gjevaste for ein nordisk forfatter, etter Nobelprisen. Og den fekk eg jo for prosaen. Så begynte prosaen min å komma ut i fleire og fleire land. Ikkje det store gjennombrøtet, men det var ein respons.

«Eg er jo glad i ord»

T.B.: Til det å skrive *langsom prosa*, er det veldig forskjellig fra å skrive dramatikk?

J.F.: Eg sleit veldig med å skriva dette *Desse auga*-stykket (2008), og bestemte meg for å gi meg. Eg ville skriva, men ikkje skrive på teatermåten, med den intensiteten. Dramatikk må ikkje vera handling, slik eg forstår det, men det må vera intenst, fortetta, som eit dikt. Og den typen konsentrasjon, krev at du begrensar språket diit.

Og eg hadde lyst å skriva med lang flyt, ein slags episk flyt. Det å kunne skriva la oss seia 20

sider om å sitja der og drikkja ein kopp kaffi, om det som skjer, og ikkje skjer, liksom det langsame, då. Det er kanskje mogleg i et stykke, men eg hadde ikkje fått det til på den måten (*latter*).

T.B.: Å skrive med et så begrensa vokabular som du har i skuespillene, er en nærmest fysisk kraftanstrengelse?

J.F.: Det er det. For eg er jo glad i ord, og eg synest det er gøy å skriva på eit relativt tradisjonelt nynorsk, bruka tradisjonsord, slik som i *Andvake*. Å få den klangen av nynorsk tradisjon, det ordforrådet. Eg hugsar at Tor Ulven snakka om det same, med riksmål, å bruka ord som heldt på å døy, som han var redd skulle forsvinna.

Og det er veldig vanskeleg å gjera i eit stykke då, for å seia det sånn. For fyrste gong, har eg også med meir essayistiske refleksjonar i prosaen, og det er jo òg noko du ikkje kan i eit stykke,

«Det at eg har skrive så mykje for teater, gjer at *Septologien* har blitt som den har blitt.»



i alle fall ikkje i mine. Det var å skriva på ein måte som ikkje tok pusten frå deg, slik eit stykke kan gjera. Eg hadde ikkje tenkt til å skriva ein lang roman, men det blei det. Men så seier jo mange at den er intens, og at den har dialogar som viser at det er tydeleg at det er ein som har jobba med dialog før, som har skrive det. Og det trur eg er sant. Det at eg har skrive så mykje for teater, gjer at *Septologien* har blitt som den har blitt.

Tragedie, eller komedie, det står og vippar

K.J.: Har jeg rett i at forskjellen på å skrive dramatikk og prosa var mindre i den tidlige perioden? Både *Stengd gitar* og *Naustet* har jo noe av den fortetningen.

J.F.: Slik eg hugsar det, var det du som på ein måte fekk meg til å skriva dramatikk, og når du tenkte på meg som dramatiker, så var det på grunn av *Stengd gitar*. Det er jo ei fortetting i den situa-

sjonen, med ungen, den stengde døra, det er ei veldig dramatisk lading i det. Mens det på eit vis også er eit dikt i det, i *Septologien*.

Ein roman som få har lese, *Bly og vatn* (1992) synest eg viser at det endra seg. *Stengd gitar* har ein veldig desperasjon, ikkje sant, mens *Bly og vatn* er komisk, eller tragikomisk. Og då eg begynte å skriva dramatikk, var det også tragikomisk på ein måte. Tragedie eller komedie, det står og vippar, mellom det eine og det andre, og det begynte prosaen også å gjera, med *Bly og Vatn*. Mens i *Morgon og kveld* (2000) er det jo mykje opnare. Den er ikkje tragikomisk, vel, den er opnare. Så, det er sant, det opnar seg. Og den skreiv eg jo innimellom, i heile den perioden då eg berre skreiv for teater, for liksom å halda prosaen ved like. Eg skreiv fødselsdelen først, og så gjekk det eit år, og så skreiv eg dødsdelen, og så gjekk det enno eit år, og så såg eg at dei passa jo fint saman.

T.B.: Der har du jo disse tids- og virkelighetsoverlappingene. Det startet kanskje alt i *Melancholia* (1995-96), som jeg har tenkt at er inspirert av Hertervig's bilder. Han har jo sånne gjennomskinnelige lag med bilde malt oppå bilde.

J. F.: Den ideen eg hadde då eg skulle skriva *Melancholia* var at eg aldri kunne klara å skriva fram det vakre eg såg i bileta til Hertervig, men baksida av det vakre, frenesien, kunne eg kanskje klara å skriva fram. Og så håpte eg at noko vakkert så å seia skulle bli reflektert frå den.

Inn i eit limbo

K.J.: Men blant de stykkene som ikke er så mye lest, så peker *Og aldri skal vi skiljast* på mange måter framover. Der er det flere tidsdimensjoner samtidig – og det er som det kommer tilbake 15 år etter. Det er som det kommer langsomt glidende inn igjen i stykkene dine.

J.F.: Det er heilt sant altså. Første gong det blandar seg to tider, for å seia det sånn, er i det stykket.

K. J.: Opprinnelig het det *Som i ein død*.

J.F.: Det var det eg kalla det? Ja, eg hugsar det når du seier det. Som i ein død. Det stykket skal spelast i Frankrike no faktisk. Det har ikkje vore så mange produksjonar av det. Men no dukkar det opp igjen, mange år etterpå. Det var den fyrste teateropplevinga mi, med Unni Kristin (Skagestad). Det blei veldig bra.

K. J.: Kan du si noe, Jon, om da du fant ut at du skulle slutte å skrive dramatikk. Egentlig hadde du varsla det i ganske mange år: Nei, nå tror jeg snart det er slutt, men så sluttet du ikke. Og de stykkene du skrev akkurat i årene før, som jeg ikke er spesialist på, for jeg har ikke satt opp noen av dem, der er det nesten som du forlater den fortetningen. De utspiller seg i en

form for limbo. Det er nesten som om du skriver deg ut av teatret?

J.F.: (*latter*): På ein måte... inn i ein slags limbo.

Mens vi snakker kommer det to eldre kvinner opp til bordet, og står der en stund, før en av dem sier: – Vi er gamle skuggar. Vi har ikke ennå spilt i Østerrike, men det ble vi enige om at vi skulle.

– Så det er liv i det enno? sier Jon. – Pussig. For det er akkurat det stykket vi snakkar om no. Kvinnene, som er statister i Skuggar (De Utvalgte, 2009), trekker seg rolig tilbake.

J.F.: (*fortsetter*): Det var *Skuggar* og så var det *Svevn*, og *Hav*, som eg også skreiv på den tida og som det var meninga at Bob Wilson skulle setja opp. Men så blei det berre rot. Per (Boye Hansen) ville ha det på Operaen, men då hadde eg fått nok. Og så sende eg det til deg Kai.

Vindauget

K.J.: Og jeg satt det opp ikke lenge etter. Men da du nå begynte å skrive dramatikken igjen. Hva var grunnen?

J.F.: Nei, du veit, eg begynte jo med sånn småskrivning alt i 12-årsalderen. Og no er eg 64 år, ikkje sant. Det er femti år. Det er lang tid. Så det er ein måte å leva på. Eg treng ikkje å skriva heile tida, men eg må ha det med meg på eit vis. Å slutta, det var aldri i min tanke. Eg tenkte ikkje at eg kom til å skriva ein så lang roman og kanskje ikkje til å skriva så bra, heller. Men eg skal ikkje konkurrera med meg sjølv, og eg skal fortsetja å skriva. Og så, av ein eller anna grunn fekk eg lyst til å prøva å skriva eit stykke igjen. Og eg ville at det skulle vera veldig uambisøst og kort, og så skreiv eg *Sterk vind* (2021) då. Og det gjekk jo greitt, syntest eg. Og eg synest at produksjonen her på Det Norske Teatret blei utruleg fin.

T.B.: Jeg likte også den på Deutsches Theater, i Berlin. Så du den?

J.F.: Nei, men nokon likte den, andre ikkje.

T.B.: Der hadde de snudd perspektivet, slik at han som snakker om å se ut av vinduet, sitter i auditoriet, mens publikum sitter på

scenen. Slik fikk man også et slags metanivå. Oppsetningen var mer abstrakt enn den på Det Norske. De unge hadde i større grad preg av være hans projeksjoner. Den unge mannen kunne også være ham selv som ung.

K.J.: Ja, og slik opplev eg det sjølv og, at de kan vera same person. Men sånn er det nesten i alt det eg har skrivne, at alt er éin person. Eit motiv som går igjen, er jo det vi snakkar om no, eit menneske som står og ser framfor seg i vindaug. Det er også med i *Septologien*, han står og ser på det méde-punktet. I *Ein sommars dag* (1999) er situasjonen ein heilt annan, ho står og ser ut på svarte sjøen, og minnest den døde mannen. I romanen *Det er Ales* (2004) er det det same, men så blir det ei heilt anna historie. Eg trur det er litt som med ein målar, som målar på same biletet.

T.B.: Hva er det med vindusmotivet? Det å se og observere, heller enn det å delta? Er det noe skyldbetyngt ved det?

J.F.: Det er på en måte grensa mellom ute og inne, eller mellom ei indre og ei ytre verd. Nei, det er vanskeleg å forklare.

Debuten Og aldri skal vi skiljast

T.B.: Har du en *top five* av oppsetninger som har gjort et spesielt inntrykk, eller har gjort noe med deg som dramatiker?

J.F.: Det er vanskeleg å seia altså. Og *aldri skal vi skiljast* (1994) var ein skilsetjande produksjon. Det var fyrste gong eg såg noko eg hadde skrivne på scenen. Mange seier jo at det og det vart feil, men eg opplevde ikkje det, men at det var noko vi laga i fellesskap, sant. Var det Sandemose som sa at kjærleik og å skriva er ein ein-sam ting?

T.B.: Mykle var det vel.

J.F.: Agnar Mykle var det kanskje. Så det var vel det, at eg opp til då hadde skrivne i ein slags isolasjon, og ikkje fått noko særleg god kritikk eller respons. Og då å få oppleva at det blei så bra, som eg syntest det blei. Særleg takk til Unni Kristin, ho var ein veldig god skodespelar på den tida.

Her plinger det inn en melding på

«Den tilliten eg har i meg, blei stadfesta av den fyrste produksjonen: Og aldri skal vi skiljast.»

IPaden til Kai – fra Unni Kristin Skagestad.

Sånn er det, sier Jon: forklar det den som kan.

– Merkelige greier. Henne har jeg ikke hørt fra på lenge, smiler Kai.

J.F.: Så det var kanskje den mest skilsetjande oppsetjinga. Men det er vanskeleg å seia akkurat kva det var altså.

K.J.: Nå har jeg kjent deg i 35 år, og regner oss som gode kamrater, kolleger og sånn. Men jeg har jo forstått at du er ganske mye familiemann og ikke en offentlig person.

J.F.: Nei, eg vil ikkje vera det.

K.J.: Men du er tvunget til det. Så det du beskriver, med fellesskapet, med flere mennesker, er veldig uvanlig for deg?

J.F.: Det er som det fellesskapet du kan oppleva i ein familie som fun-

gerer. Da Georg Johannesen hadde sett *Kassandra*, sprang han ut og skjelte og smelte og skulle aldri skriva eit ord meir for teatret. Men mi erfaring var jo den heilt motsette, og det forundra meg jo, ettersom eg kom inn i teatermiljøet. At det å vera skodespelar, og deira måte å forstå seg sjølv og livet, likna på min måte. Det dreide seg ikkje om å framheva seg sjølv.

K.J.: De første åra var du jo ganske mye med. Men etter hvert som det tok av og det ble så mange prosjekter, så mista du jo dette? Selv om du fortsatte å reise, se prøver, møte skuespillere, osv.?

J.F.: Eg trur at for å skriva i det heile tatt, må du ha ein grunnleggjande tillit til eit eller anna i deg. Viss du ikkje har den tilliten, så publiserer du i alle fall ikkje. Og den tilliten som eg har i meg, og som blei stadfesta av den fyrste produksjonen og opplevinga, den har eg hatt med meg etterpå, sjølv om eg sjølv sagt har sett dårlege, heilt



«Noko av det fyrste eg gjorde var å stå på scenen og spela til dans. Bygdedans, ikkje sant.»

elendige produksjonar. For ja, det er vanskeleg å laga godt teater. Men eg har hatt eit avslappa forhold til det. Og eg har etter kvart skjont at det einaste som eg har ansvar for, det er min eigen tekst, på nynorsk. Men at eg trivst i teatermiljøet. Eg veit ikkje, det var jo også i formative år at eg dreiv med den spelinga mi. Så noko av det fyrste eg gjorde var å stå på scenen og spela til dans. Bygdedans, ikkje sant. Aldersgrensa var 16, og eg var 14. Så eg begynte jo på scenen, for å seia det sånn.

T.B.: Og så blei du jo teaterhatar, som det har vært mye snakk om.

J.F.: Både-og. Eg hugsar at eg sa det i et intervju i Bergens Tidende, og etter å ha lese det, så gjekk Eilif Armand heim til Elisabeth og sa: det gjer eg også! (*latter*)

T.B.: Men er det noe teaterfolk gjør, så er det jo å snakke teatret ned.

J.F.: Ja, det er også mitt inntrykk. Likevel held dei på, så sjølv om dei hatar det, så er det ein kjærleik ein plass. Men eg er sikker på at Eilif Armand meinte det, altså.

Musikaliteten til Hamsun

T.B.: Etter at Nobelprisen ble offentlig, sa Luk Perceval at det var en pris til europeisk teater. Føler du deg som del av en europeisk teatertradisjon?

J.F.: Nei, ikkje på den måten, men eg studerte jo i mange år av min ungdom, for å seia det sånn, og då var det jo ikkje norsk, men europeisk litteratur, i all hovudsak, eg las. Og litt amerikansk, og litt latin-amerikansk. Så eg las meg inn i ein europeisk tradisjon, og det var jo i kontinental-Europa, for å seia det slik, at stykka mine blei spela og tok av, og ikkje i det anglo-amerikanske, for å ha det skiljet. Og det same i filosofi, eg heldt ikkje på med anglo-amerikanske analytikarar, men kontinental, tysk, filosofi.

Så det er jo eit europeisk grunnlag. Men eg føler meg også veldig knytt til nynorsk-tradisjonen. Per Sivle, eg likar å lesa dei nynorske klassikarane. Tor Jonsen, sidan vi sit her på Kaffistova no. Og Vesaas. Eg ser liksom tre forfattarar som eg vart meir eller mindre påverka av. Det er Beckett, Vesaas og Georg Trakl. Det er sikkert tusen andre, men ikkje så direkte.

T.B.: Det er én forfatter som sjeldent blir nevnt i forbindelse med deg, som jeg senest tenkte på under en oppsetning av *Markens grøde* av Verk produksjoner. Jeg synes det er en forbindelse, også mellom uroen i *Sult* og for eksempel *Naustet*.

J.F.: Eg er i alle fall veldig glad i Hamsun.

T.B.: Som står så langt fra nynorsken...

J.F.: Nei, han gjer ikkje det! Det er riksmål i botnen då, men han integrerer det nordnorske. Plutseleg dukkar det opp nynorske dialektord. Og det er gjennom-musikalsk, synest eg. Du kan jo seia at han er riksmålsdiktar, men han er ikkje typisk. Han er ikkje noko som helst, men på ein måte kontrær, og det pregar jo kjærleiken til avvikaren, outsidersen. Det fascinerande er musikaliteten. Det er ingen som har skriva så musikalsk norsk som Hamsun.

K.J.: Og han er også både dramatikar og Nobelprisvinner. Har du lest dramatikken hans?

J.F.: Nei, eg har ikkje det, og det er ikkje mange produksjonar, men det var ein for ikkje så mange år sidan i Tyskland.

T.B.: Jeg så en fin oppsetning av *Livets spill* på DNS (1988) – ja, med den samme Unni Kristin Skagestad i hovedrollen. Litt som i *Markens grøde*, der det er en stor stillhet, bak alt. En slags språklig sjenanse.

J.F.: Eg skjøner godt kva du seier. Og så er det ein stor kjærleik i det, opplever eg. Han er glad i folk, rett og slett. Jo verre jo betre, på ein måte (*ler*). I motsetning til Ibsen. Finst det kjærleik hos Ibsen? Kanskje, men hos Hamsun finst det overalt, heldt eg på å seia. At

han med den bakgrunnen skulle enda opp som... det er ingen tvil om at han var nazist, altså, men det stemmer liksom ikkje med diktinga hans.

T.B.: Peter Zadek sa noe tilsvarende om Tsjechov versus Ibsen, at Tsjechov hadde et hjerte også for slyngler og sjarlataner, men ikke Ibsen: no way.

J.F.: Og sånn er det med Hamsun. Han er raus, også språkleg. Då eg var ferdig på universitetet. Endeleg, endeleg!, hugsar eg at det eg hadde lyst til å lesa, var landstrykar-trilogien til Hamsun. Etter greske tragediar og så vidare. Og det var ein fryd å lesa. Hamsun er den forfattaren som kanskje har gitt meg mest glede.

T.B.: I programmet til *Mor og barn* (gjengitt i *Gnostiske essays*, 1999), skriver du at: «Kundera seier at romanen er toleransens sjanger, ein sjanger der alle har rett til å bli forstått på sine egne vilkår. Kanskje er dramatikken ein sjanger der ingen har rett til å bli forstått på egne vilkår, og der alt og alle blir forstått på kvarandres vilkår.»

J.F.: Ja, eg var inne på noko der. Den sosiale dynamikken er det vel det dreier seg om. Kanskje i alt teater, men i alle fall i mine stykke, er det der intensiteten ligg. I samspelet, og det som styrer det, då. Og som ho spør her jenta i *Natta syng sine songar* (1997): Kva er det som får det som skjer til å skje? Det er eit sentralt spørsmål, som er veldig vanskeleg å svara på med sosiologi og psykologi, du kan ha masse bodskap, men du klarer ikkje å fanga det, men dramatikken kan fanga eit bilete av desse usynlege tinga. Der er jo Ibsen veldig god då, på å fanga dei demoniske, usynlege kreftene.

**Claude Régys
*Quelqu'un va venir***

T.B.: Men nå får vi ikke fulgt opp disse fem på topp-oppsetningene (*latter*). Kan vi ta dem?

J.F.: Då kan eg ta ein produksjon, den som påverka, som gjorde stort inntrykk, var jo *Nokon kjem til å komme* (1999) av Claude Régys. At ein eldre fransk mann, slik eg opplevde det, kunne skjøna ein tekst av ein ung mann frå

«Finst det kjærleik hos Ibsen? Kanskje, men hos Hamsun finst det overalt, heldt eg på å seia.»

Vestlandet, og så fullt og heilt, så djupt. Den oppsetjinga gjorde noko med meg. Og kanskje spesielt med dei seinare stykka, som *Skuggar*. Dei stod på ein måte i dialog med den produksjonen.

Då eg såg den, så hadde eg, eg veit ikkje kor mange gonger, sett den, men i overflatiske tolkingar, som eit reint svartsjokedrama. Det Régys på ein måte gjorde, som eg forstod det då, var eit forsøk på å overvinna døden gjennom teaterkunsten. Det oppstod ei veldig sterk ånd.

T.B.: På grunn av hans måte å jobbe med teksten? Det at lyden, stemmene ble nærmest materialisert, var det dét som gjorde at det oppsto et sånt spenn?

J.F.: Motsetningar kanskje. Den ekstremt langsame diksjonen, kvar staving, og rørslene, så dukka liksom så mykje opp som ikkje viser seg, viss du... har det... travelt (*latter*).

K.J.: Nå har jo du sett flere enn meg da, Jon. Men av de jeg har sett, så er den til Régys den mest ekstreme. Han går jo veldig, veldig langt i sin form. Så der er det noe som møtes i de to ekstremitetene.

J.F.: Ja, det er det. Regiteater kan jo vera mange ting. Og det var jo regiteater det Régys heldt på med, men det var likevel heilt og totalt tekstlojalt.

Så det er ikkje nokon nødvendig motsetning. Men det kan vera det. Du kan lytta til teksten, eller du kan bruka eller misbruka teksten.

Eg meiner oppriktig at det å skriva, det er å lytta. Og teater er også å lytta. Instruktøren må lytta til teksten, og skodespelarane må lytta til kvarandre og til teksten, og instruktøren må i ein lang prosess anstrenga seg for å høyra kva det er ein kan høyra. Verdien ligg i den lyttinga.

Å lytta og å tolka, det er det same.



«Det Régys gjorde, var, slik eg forstod det, eit forsøk på å overvinna døden gjennom teaterkunsten.»

T.B.: Det har vært en periode hvor det med teksten som premissleverandør i teatret har vært noe man ville overvinne. Men jeg lurer på om det har gått seg litt til...

K.J.: Du kom på riktig tidspunkt. Jeg mener at du er modernist, og mye av modernismen i teatret var et slags opprør mot teksten, eller litteraturen i teatret. Men nå har vi holdt på med det i over hundre år, litt enkelt sagt da. Så oppstår det et slags behov for et møte igjen. Det skjer noe der, på 90-tallet i europeisk teater, mener jeg. At avantgarde og mainstream kan møtes gjennom et prosjekt knyttet til teksten. Jeg mener at du klarer å få det til, som vi snakket om tidligere, treffe noe gjennom noe som er lukket om seg selv. Men som samtidig bærer i seg en slags åpning hvor det er plass for det man kan kalle for en kollektiv lytting.

J.F.: Ja, eg hugsar du snakka om likestilt dramaturgi, og det er det

jo på ein måte i bra teater. Det er ikkje teksten, instruktøren, ikkje skodespelaren, men heilskapen som oppstår i møtet mellom det eine og det andre. At alle lyttar til kvarandre. Så det er heilt misforstått, meiner eg, det at «det er eg som er regissør,» og «det er eg som er forfattar». Det blir heilt feil altså. Det strir på ein måte imot kva teater i seg sjølv er.

JON FOSSE &



KAI JOHNSEN

i Bergen



bortover gangen, og føtene er tunge mot golvet. Døra slo igjen og ungen begynte å grine. eg går med tunge føter bortover mot heisen. det er morgon. full berepose. Ungen skrik. eg åpner luka til bossjakta, og hører plastposen falle nedover mot containeren i kjellaren. Flyttebilen svinga opp

D

ette er de første linjene i romanen *Stengd gitar* (utgitt i 1985) av Jon Fosse. Jeg leste dem i en sofa i en leilighet i Sandviken like nord for Bergen sentrum sommeren 1988. Boka fant jeg i bokhylla til den som hadde leid ut leiligheten. Jeg leste resten av teksten i ett drag. Den gang var jeg en relativt nyutdannet regissør fra Statens Teaterhøgskole, men allerede utslitt og lei av meg selv, og teater, og medvirket derfor disse sommermånedene i et stort multimediasprosjekt, *Namadis*, av den norske billedkunstneren Inghild Karlsen.

Stengd gitar skrev frem noe av det jeg den gangen var opptatt av innenfor teateret, samtidsdansen, musikken og litteraturen, noe av det jeg støtte på rundt om i Europa på mine mange reiser til spillesteder og festivaler. I *Stengd gitar* møtte jeg en smertefull, nesten hverdagslig, men presis, fremstilling av konfliktsonen mellom 'indre tanke' og 'ytre handling'. Alt i en partiturraktig form hvor repetisjoner og mønstre var en integrert del av innholdet. Jeg kan fremdeles huske følelsen denne lesingen skapte i meg den gangen på den sofaen den ettermiddagen i 1988. Jeg er ganske sikker på at det var en søndag (hvorfor skulle man ellers hatt tid til å sitte å lese?). Jeg husker også tydelig været utenfor: det var sterk gul sol som skinte fra en skyfri himmel. Men minne om følelsen teksten skapte i meg sitter enda sterkere i: en rytmisk, besettende og fysisk opplevelse av nærvær. Mens jeg leste beveget kroppen min seg ganske forknytt og rytmisk, som i en minimal og overspent sofakoreografi.

Allerede før jeg trakk den lille boka ut av bokhyllen, visste jeg relativt godt hvem Jon Fosse var. Jeg hadde fått med meg at han var ukjent for et større publikum, men regnet som en avantgardist i de mest avanserte litterære kretsene her i landet og i noen grad i Sverige. Nå, etter å ha lest ferdig, visste jeg at dette måtte bli teater!

Men det skulle gå nesten tre år til før Fosse og jeg kom i kontakt. På den tiden var jeg opptatt av et mer konseptuelt, fysisk og «anti-litterært» teater. Jeg var, selv om jeg bodde i Drammensveien rett nedenfor det som den gang het Universitetsbiblioteket i Oslo, blitt knyttet til Den Nationale Scene i Bergen – der Tom Remlov var teatersjef. Han ville gjeninnføre «den forviste» drama-

tikeren i norsk teater. Det syntes jeg var noe skikkelig tøys. Teater handlet ikke om litteratur! Samtidig har jeg alltid vært opptatt av teaterhistorien og scenekunstens gjennomgående ambivalente forhold til tekst, og var vel selv på mange måter et «tekstmenneske». Og jeg hadde lest en forfatter jeg tenkte jeg ville prøve å lokke til å skrive for meg og teateret. En som pekte mot noe potensielt enestående og annerledes. Jeg hadde tro på at det kunne bli noe som kunne forene både Remlovs og min visjon. Jeg gjorde et forsøk.

En eller annen gang utpå sommeren 1991 skrev jeg til Jon Fosse. Det var sikkert et svært langt brev, på den tiden skrev jeg sjeldent korte brev. Der delte jeg min enorme begeistring for *Stengd gitar*, la ved en lengre artikkel (eller poetikk og programmerklæring: «Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi», trykt i boka *Regikumst*, Tell forlag 1991) som jeg hadde skrevet, og spurte om han ville skrive noe for meg til oppføring. Jeg har så langt ikke klart å finne en kopi av mitt brev. Men hans tilsvaret har jeg.

Jon Fosse 25.8.91
Myrdalsskogen 39
5095 Ulset
Tlf (05) 19 31 17

Kjære Kaj (sic.) Johnsen.

Takk for tilsendt essay, som eg har lese med stor interesse og stort utbytte.

Eg er, som kjent, forfattar, skriivar, og det betyr blant anna at eg skriv i einerom og i einsemd. Slik har det vore, og slik måtte det også vore dersom eg skulle skrive for teater. Og eg er djupt utilfreds med det konvensjonelle – enten det er konvensjonelt-konvensjonelt eller konvensjonelt-eksperimentelt. Og eg er asosial nok til å hevde at det konvensjonelle har med sosial konsensus å gjere, det er den ein for all del må unngå.

Når så er sagt, må eg få seie frå om at det du kallar for *simultan dramaturgi* vel er det eg har drive på med i romanane mine: det er ikkje den lineære

Fotnote

1 <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1996/FDRP28005095>

Billedtekster

s. 16 Jon Fosse og Kai Johnsen, fotografert for urpremieren på *Og aldri skal vi skiljast*, Den Nationale Scene i Bergen, januar 1994. Foto: Bergens Tidende

s. 18 Ragnhild Hiorthøy og Arne Jacobsen i *Namnet*, regi: Kai Johnsen. DNS, 19. Foto: Marit Anna Evanger

s. 19 Helga Mjeldheim og Bjørn Willberg Andersen *Og aldri skal vi skiljast*, regi: Kai Johnsen. DNS 1994. Foto: Øystein Klakegg

s. 20 Unni Kristin Skagestad og Bjørn Willberg Andersen *Og aldri skal vi skiljast*, regi: Kai Johnsen. DNS 1994. Foto: Øystein Klakegg

s. 22 Trine Wiggen og Fridtjov Såheim i *Namnet*, regi: Kai Johnsen. DNS 1994. Foto: Marit Anna Evanger



handlinga, personanes psykologi, den drivande konflikten osv, som har vore viktig for meg, heller enn dynamiske fortellingar er vel romanane mine meir utfalding av tilstandar.

(...)

Eg forsøker å skrive *akkordar*, for å bruke den metaforen, ikkje enkelttonar og tonerekker (= melodiar = fortelling). Eg synest sjølv at eg får det rimelig godt til, sjølv om det ikkje er så lett å gjere greie for korleis det er.

Og eg har ikkje vanskeleg for å forestille meg at den typen romleggje- ring av tida, for ein kan vel seie det slik, skulle kunne eigne seg godt for den type skrift, for å seie det sånn, som teater skulle kunne skrive.

(...)

Men, og det er viktig: eg har henta avgjerande impulsar frå den modernistiske prosaen, men minst like avgjerande påverknad har eg og fått frå den realistiske romanen.

(...)

Viss eg skal tenkje teater, må det bli i den retning. Noko som betyr «titteskap» og publikum i fred og ro i sitt mørker,

(...)

Men uansett: verken ikkje-innleving eller innleving, men begge delar, både modernisme og realisme, eller kva ord ein no brukar. Etter mitt skjønn er det nettopp den kombinasjonen – for eksempel kombinasjonen av det lineære og det ikkje-lineære – som er styrken med romanane mine.

(...)

Dette er sjølv sagt både ein slags konseptkunst, som uttrykker seg i bestemte konseptuelle avgrensingar (eit banalt eksempel: handlinga tar ein dag), så vel som ein slags minimalisme ...

(...)

Og skulle ein tenkje teater, må det finnast bestemte konsept også der, som kan fungere slik mine konsept fungerer i romanen, berre på sin måte, innanfor sin kunst, om du no misforstår meg rett. Og på ein måte må «det heile» ligge i dei konseptuelle avgrensingane.

(...)

Dette skriver Jon Fosse til meg på min bursdag i 1991. Jeg fylte 29, Jon skulle snart runde 32. Brevet jeg fikk tilbake fra ham var altså også langt. Fire sider skrevet ut på den tidens

første ur-printer på pistrete dårlig papir, med tynt blekk, og det var forbausende grundig om Fosses tanker og vurderinger knyttet til muligheten for å skrive dramatikk. Trass i den detaljerte og engasjerte analysen var Fosse åpenbart ambivalent, og sa vel egentlig nei til å skrive for teater på side 3 av brevet. Men allerede øverst på side 4 fortsetter han:

Eller for det tredje: eg kan jo forsøke å skrive for teater, i tilfelle vil eg altså gjere det i einerom, men gjerne slik at vi snakkar saman før, undervegs og etter. I så fall finst det vel ein type tremånaderskontrakter eller kva det no heiter, som eg kanskje kunne fått.

Vi kan vel i alle fall treffast over eit glas øl eller liknande, når du kjem til Bergen.

(...)

Snakk om både-og, jo, nei, kanskje, ikke, absolutt og vi får se, alt i samme brev. Som alltid hos Fosse henger form og innhold tett sammen. Teater?! Men øl kunne vi jo uansett drikke. Og slik ble det. Jeg husker absolutt ikke hvor mange. Og flere skulle det bli. Med masse sigaretter som følge. En dialog var kommet i gang.

«I brevet presenterer Jon Fosse langt på vei det som skulle komme.»

I brevet presenterer Fosse langt på vei det som senere skulle komme. Han plasserer sitt egen forfatterskap, poetikk og skrivemåte, og sier noe om hvordan han eventuelt kunne ha skrevet dramatikk. Allerede her skildrer han hvordan det ble det som han under to år senere satte i gang med.

Kort tid etter dette brevet, en gang i 1992, ble to konstallasjoner kunstnere valgt ut til å komme med et prosjektforslag for Black Box Teater i Oslo (den gangen lokalisert på Aker Brygge). Jon og jeg ble plassert i samme gruppe, de andre var billedkunstner Camilla Wærenskjold og komponist Gisle Kverndokk. Det var typisk for den tiden, dette med å prøve å skape tverrkunstneriske prosjekter. Samtidsmuseet var méd, det som den gangen het Rikskonsertene, og andre gode institusjoner. Jeg har noen ganger lurt på hvordan det ble slik at Jon og jeg havnet i samme gruppe. Uten noen gang å ha spurt ham om det direkte er jeg ganske sikker på at det var Tom Remlov som trakk i noen av sine mange tråder. Han kjente jo, som min teatersjef og etter hvert gode venn, til min interesse for og kontakt med Jon. Selv hadde Tom helt i innledningen til sin sjefsperiode i Bergen fått Jon med på et seminar som skulle bidra til å få norske forfattere til å interes-

sere seg for dramatikk. Om dette seminaret, konfliktene, drikkingen etc. – ja, der er mytene og vandrehistoriene utallige (det skal ha endt med at Jon uttrykte forakt for teater spesielt og generelt, og, ikke minst, for Remlov selv, noen nevner sågar nevekamp!) Jeg tror jeg vet at den samme Remlov hadde en finger med i spillet da koblingen Jon og meg ganske brått fikk en ny og konkret ramme å utvikle seg innenfor, altså dette tverrkunstneriske prosjektet.

Bergen 27. mai 1993:

Ut frå slik eg skriv romanane mine, med helst stramme og dramatiske handlingar som spelar seg ut mellom få personar i løpet av eit heller avgrensa tidsrom, samla rundt ein eller nokre få avgjerande augneblinkar, på ein eller nokre få stader, har det nokre gonger slått meg at eg kanskje også skulle kunne vere i stand til å skrive god dramatikk for scene. Enno har eg ikkje forsøkt på det. Men då denne invitasjonen dukka opp, og etter at samtalan i prosjektgruppa peika i ein retning som kjendest rett ut for meg, har eg komme fram til at eg – no eller aldri – skal forsøke meg på å skrive



dramatikk. No eller aldri, fordi eg trur at ein forutsetning for både kunstnarleg og «reell» realisering, rett og slett er nært samarbeid med ein regissør. I så måte ser eg klart mine begrensningar.

Og eg kjem til å skrive eit stykke som er klassisistisk i den forstand at det kjem til å ha einskap i tid, stad og handling, slik altså romanane mine også langt på veg har. Eg kjem også til å ta med meg frå romanane – noko anna får eg nok heller ikkje til, eg skriv slik eg skriv – den repetitive og suggererande rytmiske skrivemåten min (som vel nesten ber om ein rytmisk-stilisert tale- og spelestil), den besettelsen som og er til stades i romanane, kjem eg sjølv sagt også til å forsøke å skrive fram når eg skriv dramatikk.

Kort sagt: det eg gjennom åra måtte ha skrive meg fram til av særpreg, skulle eg vel langt på veg også kunne ta med meg over i ei ny kunstform.

Ovenstående er fra et 7-siders brev til meg (og del av en prosjektbeskrivelse vi skulle sende inn i forbindelse med prosjektet) fra Jon hvor han beskriver hva han tenker seg at hans første teater tekst skal bli – før han har skrevet den.

Kanskje bare timer etter at han sendte meg dette brevet begynte Jon å skrive på *Gammelt møte* – som etter hvert skulle få navnet *Nokon kjem til å komme*. I juni fikk jeg de første sidene av det nye stykket. Noen få dager senere hele teksten.

Det skulle samtidig vise seg at det var den andre konstallasjonen i konkurransen som vant. Jeg skriver til Jon den 15. juli:

Kjære Jon:

Alt vel? Beklager at du ikke har hørt fra meg før. Det henger sammen med to ting: at jeg har sittet i juryen til opptak av nye skuespillerstudenter på Teaterhøgskolen (døgnet rundt i ca 3 uker); og at jeg har avventet et svar/utspill fra Tom Remlov. For som jeg antar at du vet – blir det ikke noe av det opprinnelige «samprosjektet». Det kan for så vidt være greit nok, men det er jo aldri morsomt å føle seg avvist.

Jeg har derfor tatt meg den frihet å gå videre med «prosjektet» til Tom R. Han har for så vidt fulgt prosessen med interesse frem til nå, og virker å være glad for at vi ble «avvist». Han er

åpenbart interessert (han leser manuset ditt i disse dager og timer og det blir jo spennende å høre hva han måtte mene. (...))

18. august skriver jeg igjen til Jon:

(...)

Nå er Tom R. tilbake fra ferie og i gang. Jeg snakket med ham på telefonen i går. Han har lest stykket ditt og har konstruktive synspunkter som går i forskjellige retninger. Han foreslår at vi 3 møtes for å starte en eventuell dialog. (...)

Jon på sin side hadde derimot i mellomtiden sendt det nye stykket sitt til sin bekjente dramaturg og språkkonsulent Ola E. Bø på Det Norske Teatret. Ola leste, gikk inn til sin kollega Cecilia Ölveczky, som leste, og Cecilia gikk inn til teatersjef Otto Homlung. Og så kjøpte de stykket. Nærmest på dagen!

Jeg ble fly forbanna. På Fosse. Her hadde jeg i flere år kultivert denne typen, denne forfatteren – og så gir han bort sitt første stykke til Det Norske Teatret? Teatret som ikke hadde lagt så mye som to pinner i kors.

Som jeg, kanskje litt urettferdig, mente ikke hadde lagt så mye som én pinne i kors for noen nynorskforfatter de siste årene.

Tom og jeg kalte Jon inn til møte i restauranten på Neptun hotell. Jeg var morsk. Også den gangen var jeg ganske god til å være morsk. Jon var litt spak. Men han hadde antydnet i et brev eller i en samtale at det inntrufne ikke behøvde å være uløselig – han kunne jo skrive et nytt stykke til meg... Og jeg hadde allerede en idé: Jeg ville få Jon til å oversette en monolog av Botho Strauss som jeg hadde lyst til å gjøre med skuespilleren Unni Kristin Skagestad, og med denne som «oppspill» prøve å skrive en egen teater tekst. Dette var en «metode» inspirert av blant annet Heiner Müllers *overmalinger* av klassikere. Jon sa han skulle prøve.

Omtrent to måneder etterpå (akkurat her må jeg være litt upresis, for jeg har ikke kommet dypt nok ned i mitt eget arkiv) kom det første stykket av Jon Fosse som ble oppført overhodet – til meg i konvolutt. *Og aldri skal vi skiljast*. Vi gikk ganske raskt noen runder med små omarbeidelser, Jon og jeg og Unni Kristin (det var vel en av de siste gangene det ble mye til «prosess» rundt et teaterstykk av Jon Fosse). Og så satte vi i gang, både med Strauss og Fosse.

Jon kom på prøver, han og jeg gikk ut og drakk mengder med øl og røykte pakkevis med sigaretter – han hadde kommet inn i teatret. Og han likte seg der. Jeg husker han beskrev prøvesalen og teaterrommet som et sted det var mulig på en fin måte å dele angst og sjenanse. Han likte også skuespillernes nervøsitet og teaterfolkets harde arbeid.

Nei
Nei det går ikkje
Nei no må eg gje meg
for dette går ikkje
Og det er ikkje nokon grunn for at det skal gå
heller
Det er ikkje nokon grunn for det
Ingen grunn
Det er ingen grunn
Og det er berre dumt

Dette står Unni Kristin Skagestad og sier på Lille Scene på Den Nationale Scene i Bergen den 24. januar 1994. Mindre enn 6 måneder etter at Jon hadde solgt *Nokon kjem til å komme* til Det Norske Teatret. Jeg kan huske øyeblikket klart og tydelig.

Stykket var en utvidet monolog om en kvinne som sitter og venter på at mannen hennes skal komme hjem. I en blanding av indre og ytre samtale med seg selv. Etter en stund skjønner publikum at han ikke kommer til å komme. Han er borte. Men så dukker han plutselig og uventet allikevel opp i stuen. Men det er som om hun ikke enser ham. Det er som de eksisterer i to adskilte tider. Men så møtes de, uten tydelig overgang, og snakker med og til hverandre. Senere dek-

ker hun på til et felles måltid. Men nå er han borte igjen. Tilsynelatende for alltid. Men, så kommer han, gradvis fulgt av en kvinne som kan være hans nye kjæreste. De tre eksisterer så vidt, og kort, samtidig. Så forsvinner mannen og kjæresten. Hun sitter igjen alene.

Jeg tror jeg kan si at Unni Kristin var helt brilliant i rollen som Ho. Disse vekslingene mellom det indre og det ytre, mellom savn, fravær og tilstedeværelse. Rytmisk, musikalsk, både «konkret» og «abstrakt». Både vakkert og vondt. Det var som regissør svært interessant å arbeide med disse ulike virkelighetslagene. Møte mellom en psykologisk orientert konkretisme og et partituroriert og musikalsk uttrykk. Ritualitet møtte stillferdig og øyeblikksfokusert ekspressivitet.

Både Jon, Tom Remlov og jeg (og faktisk en del andre) likte oppsetningen av *Og aldri skal vi skiljast* svært godt. Noe helt egenartet hadde faktisk kommet inn på en norsk scene. Men mange var kanskje litt usikre på akkurat hvordan de skulle plassere det. For meg var det et svar på noe jeg hadde lengtet etter.

På grunn av noen utfordringer i repertoaret opp mot Festspillene det kommende året, 1995, spurte Tom Remlov oss om vårt neste prosjekt (for det hersket ingen tvil om at det skulle bli flere i Bergen) kunne fremskyndes. Slik jeg husker det i dag: Jon gikk hjem fra dette møtet med Tom og meg utpå høsten 1994, satt seg ved datamaskinen, og sendte meg *Namnet* noen uker etterpå.

Jon Fosse 3. januar 1995
Ibsens gate 70
50 37 Solheimsvik
Telefon og fax: 55 20 1294

Kjære Kai

Eg begynner som det høver seg i desse dagar: godt nytt år!

Og så må det med eingong seiast at sjølv om eg no, som du ser, sender deg eit manuskript, så veit eg at du skal ha premiere om ikkje lenge, så eg forventar slett ikkje at du les og kommenterer denne teksten med det første.

Du gjer sjølv sagt nett kva du vil i så måte.

(...)

Eg trur eg vil avstå frå kommentarar så langt, eg kjenner meg rimeleg godt fornøgd med skodespelet, som, slik eg ser det, nok ein gong er ei slags blanding av «realisme» i historie og «modernisme» i uttrykk. Trur eg (som det heiter).

Eg håper du kan sjå nokre utfordringar i teksten min, at den er spelbar, slik du vil at ein tekst skal vere det.

«No eller aldri, fordi eg trur at ein forutsetning for både kunstnarleg og 'reell' realisering, rett og slett er nært samarbeid med ein regissør.»

–Jon Fosse

Eg går ut frå at du har det hektisk om dagen, men ta kontakt om du har tid og krefter. Elles snakkest vi når Onkel Vanja har fått sitt?

Dei beste ynskjer frå Jon

Der *Og aldri skal vi skiljast* peker dypt ned i Fosses daværende prosa (den indre monologen), og fremover mot mange av stykkene han kommer til å skrive et tiår senere (mennesker i ulike tilstander av limbo), introduserer *Namnet* en ny og ganske markant vending. Nå mot dét Jon og jeg senere kom til å kalle *stuestykkene*. Etter en kort introduserende monolog – blir det full dialog. Tidens, stedets og handlingens enhet. En ung høygravid jente har reist hjem fra byen til familien sin. Hendelsen rokker ved hele hjemmets fundament, og stadig mer når den blivende barnefarens også kommer til. En poetisk, modernistisk folkekomedie – om det lille, det store og det uventede – utspilt i en dagligstue. Min mangeårige scenograf Olav Myrtvedt hadde skapt et sofistisert rom, en sømløs kryssning mellom «gammeldags stuescenografi» og moderne installasjon. Mitt regigrep tok sitt utgangspunkt i en ritu-



alisering av det hverdagslige både i bevegelse og snakking. Og for skuespillerne om å forankre noe som både kunne fremstå organisk og samtidig rytmisk/musikalsk/stilisert. Et fantastisk givende arbeid for oss alle.

JENTA

Eg har tenkt på mange namn
Eg har skrive namn
Tar ein lapp opp frå ei lomme
Ned på ein lapp
Ho går bort til han
Gutenamna til venstre
Ho rekker han lappen
For eg trur det blir ein gut
Og så jentenamna til høgre
Ho ser mot han
Du ser
Han nikkar. Kort pause
Kva meiner du

Namnet finnes faktisk i tv-adapsjon på NRKs hjemmeside – for de som måtte ønske å se den!

Vi hadde nå gjort *Og aldri skal vi skiljast* og *Namnet* på Den Nationale Scene. Det hadde virkelig gått bra, syntes vi selv. Vi, for mange begynte nå å referere til Jon og meg som en slags «duo», hadde satt et avtrykk og

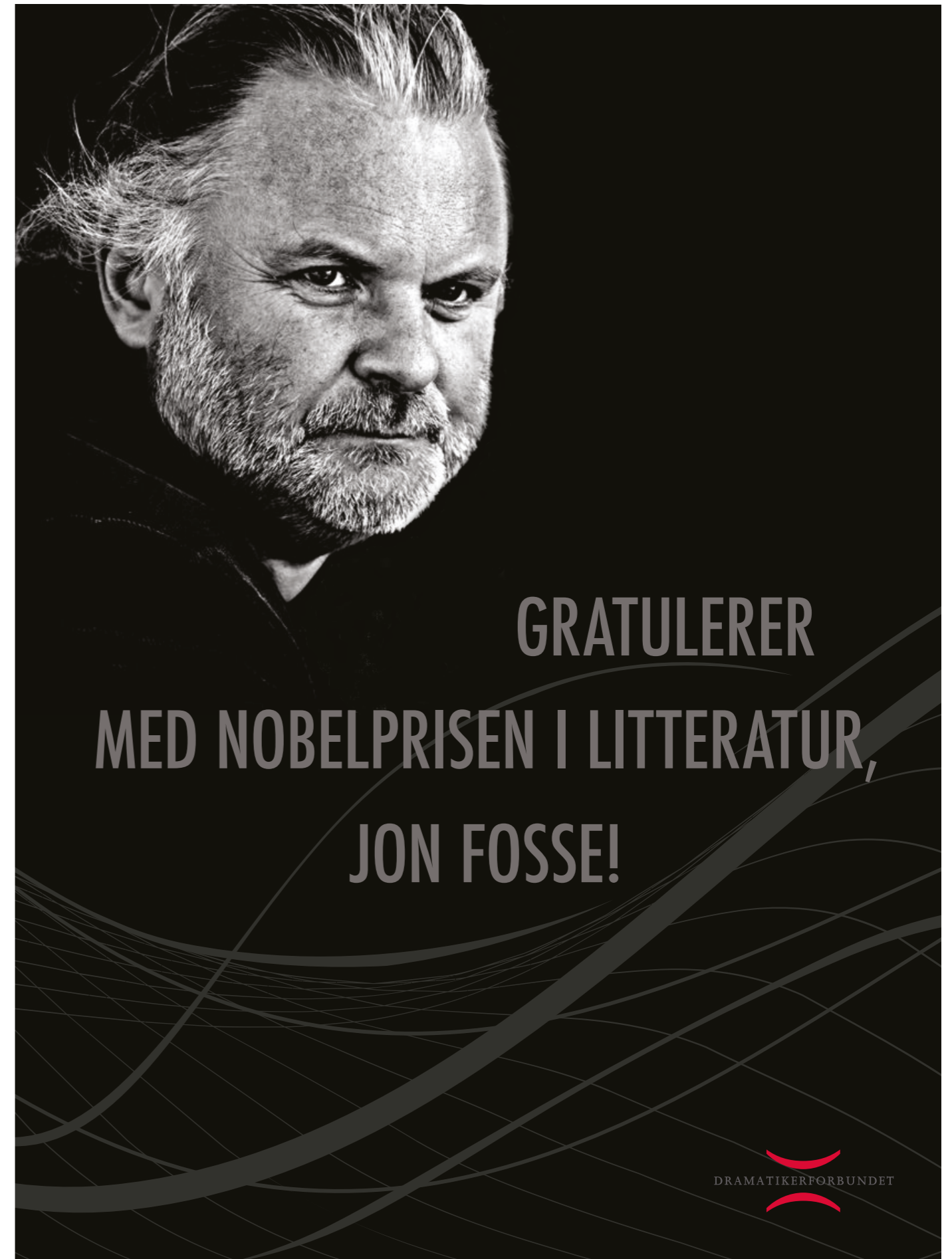
vakt interesse. Meningene der ute var for så vidt delte, som de jo alltid har vært i forhold til Jon, men i kretser som betydde noe ble vi lagt merke til.

Anmeldelsene av disse to forestillingene hadde vært blandet. Favoritten min, om *Namnet*, som jeg kan ta bortimot 100% etter hukommelsen, var Aftenpostens Eilif Straume: «Av alle de dårlige oppsetningene jeg har sett i det siste, er dette en av de bedre». Litt senere i anmeldelsen skriver han noe å la: «Jeg tror kanskje dette stykket handler om familievold på landsbygda». Ja, tro meg, slik var det. Dette er vel den mest positive anmeldelsen jeg fikk i Aftenposten de følgende 20 årene. Vanligvis sto det: Kai Johnsen er en idiot og Jon Fosses forrige stykke var bedre. Den siste halve delen av denne setningen ble standard, særlig etter at Jon hadde hatt sitt internasjonale gjennombrudd.

Jons og mitt felles prosjekt flyttet seg nå fra Bergen og over til Nationaltheatret i Oslo. Der skulle vi i løpet av kort tid komme til å uroppføre *Barnet* (1995), *Sonen* (1996) og *Mor og barn* (1996). Og noen år etter *Draum om hausten* (1999). En voldsom raptus, «Fossefallet» som vi kalte det, hadde startet. Forflytningen til hovedstaden var til dels betinget av at Tom Remlov sluttet som

teatersjef i Bergen (for å bli direktør for nå nedlagte Norsk Film), til dels av at det enda en del år fremover var jeg som regissør som skaffet Jon og meg jobbene. Teatersjef Ellen Horn på Nationaltheatret overtok rollen som Jons og min beskyttende hånd. I 1996 hadde Det Norske Teatret endelig premiere på *Nokon kjem til å komme* i teatersjef Otto Homlung's regi. Gradvis, med noen avstikkere, ble det utover på 2000-tallet på Det Norske Teatret at Jon og jeg fortsatte vår felles del av «reisen».

I svært store deler av mitt profesjonelle liv har jeg beveget meg rundt i Jon Fosses omfattende og nå altså nobelprisvinnende univers. Underveis har jeg aldri glemt den unge kvinnen fra *Stengd gitar*, som ved et uhell låser barnet sitt inne i leiligheten og blir fanget av en besettende angst og lengsel. Hun er en kjær søster.



Kjære Kai.

Her følgjer notatet mitt. Eg veit ikkje om det er nok. Det hadde vel kanskje vore ønskeleg om eg hadde lagt ved nokre sider ferdigskriven tekst, det har eg som du ser ikkje gjort, fordi eg nettopp no (i dag er det torsdag, eg kom til Bergen frå Oslo i går kveld) skal til å begynne skrivinga. Dessutan er det noko litt uverdig i det å levere frå seg ein tilfeldig begynnelse, slik at nokon.lik som skal kunne ta stilling til ein tekst ut frå den.

Viss du likevel meiner at eg bør gjere det, skrive meir, skrive annsleis, eller kva, så får du ta kontakt med meg.

Dette notatet sender eg kun til deg. Og du får behandle det som du vil, sende det inn rått, sitere frå det, i det heile tatt.

Vi snakkast.

Jon

Notat om ein kommande teatertekst: Gammalt møte

Ut frå slik eg skriv romanane mine, med helst stramme og dramatiske handlingar som spelar seg ut mellom få personar i løpet av eit heller avgrensa tidsrom, samla rundt ein eller nokre få avgjerande augneblinkar, på ein eller nokre få stader, har det nokre gonger slått meg at eg kanskje også skulle kunne vere i stand til å skrive god dramatikk for scene. Enno har eg ikkje forsøkt på det. Men då denne invitasjonen dukka opp, og etter at samtalan i prosjektgruppa peika i ein retning som kjendest rett ut for meg, har eg komme fram til at eg - no eller aldri - skal forsøke meg på å skrive dramatikk. No eller aldri, fordi eg trur at ein forutsetning for både kunstnarleg og "reel" realisering, rett og slett er nært samarbeid med ein regissør. I så måte ser eg klart mine begrensningar.

Og eg kjem til å skrive eit stykke som er klassisistisk i den forstand at det kjem til å ha einskap i tid, stad og handling, slik altså romanane mine også langt på veg har. Eg kjem også til å ta med meg frå romanane - noko anna får eg nok heller ikkje til, eg skriv slik eg skriv - den repetitive og suggererande rytmiske skrivemåten min (som vel nesten ber om ein rytmisk-stilisert tale- og spelestil), den besettelsen som og er til stades i romanane, kjem eg sjølvsagt også til å forsøke å skrive fram når eg skriv dramatikk.

Kort sagt: det eg gjennom åra måtte ha skrive meg fram til av særpreg, skulle eg vel langt på veg også kunne ta med meg over i ei ny kunstform. (I alle fall har det skjedd før: det er for eksempel lett å sjå at det vesentlegaste i Becketts teater alt er i romanane hans.)

Dette er i ein viss forstand laust snakk. Og på ein måte

kan det ikkje bli noko anna, sidan eg enno ikkje før alvor har
begynt å skrive på stykket mitt. Og eg er no eingong slik laga
at eg ikkje tenkjer ut det eg skriv, før eg skriv. Eg skriv fram
det som blir. Den skrivinga skal eg no begynne på med det
første.

Men likevel er det jo noko som anar ein.

I gruppa kom vi fram til at scenerommet kunne etablerast som
ein slags installasjon, med Camilla Wærenskjolds ekspressive
særpreg - ho er forresten ein kunstnar eg har stor sans for,
hennar intense og samtidig litt ironiske lading av materiala sine
- og eit antydande ord for denne "scenografien" fann vi ut kunne
vere skur, og vi tenkte oss eit skur med preg av fortid, av
menneske og element, vidare eit skur ein stad i grenselandet
mellom natur og kultur, ved fjorden, ved havet, i skoggrensa.

Det gir meg - og eg set pris på stramme rammer - to rom å
arbeide i: inne i og utanfor skuret (som eg tenkjer meg meir som
eit eldre hus, i min meir "realitiske" kontekst).

Til dette huset (for no å gli over til mitt begrep) kjem
det, slik eg så langt forestiller meg stykket mitt, eit par, ein
mann, ei kvinne, alderen deira er mindre viktig, truleg og ein
eventull aldersskilnad mellom mannen og kvinne, men det viktige
er at dette er to menneske som etter mange års smerte og einsemd
har funne fram til ein slags tryggleik i kvarandre, derfor har
dei stukke av frå "verden" for kun å vere hos og i kvarandre, det
har dei forestilt seg at dei kan vere i eit hus på sivilisasjonens
grense. Det einaste dei der ønskjer, er å få vere i fred. For
både mannen og kvinna opplever det slik at når dei er saman med
andre, når dei er "i verden", så ~~er~~ ^{blir} det dei no klamrar seg ^{til} med
heile seg, det djupe fellesskapet dei no har saman, det blir då
så truga, eller i alle fall opplever dei det slik, sidan begge er

sensible inntil vanvidd og det skal lite og ingenting til før dei
sansar erotiske eller seksuelle vibrasjonar hos andre. Dei vil
altså kun vere i fred, med kvarandre.

Dei får ikkje vere i fred. Ikkje før er dei komne til huset
sitt, før andre dukkar opp (ein mann? ei kvinne?). Det er altså
ingen ein skal vente på i dette stykket, det er tvert imot nokon
som heile tida skal komme med den "verden" dei to mest av alt har
ønskt å komme seg bort ifrå, for å seie det litt kantete.

Dette høyrer kanskje ikkje heilt imponerande ut. Og det er
sjølvsagt heilt umogeleg, slik eg skriv, på nokon måte å gi eit
inntrykk av korleis teksten blir gjennom slik omtale. For meg er
det litterære uttrykket mitt innhaldet, kan eg nesten seie. (Og
eg vågar å seie dette med å vise til romanane mine, gjennomfortalde
forsvinn dei nesten ut i eit ingenting, det dei seier, seier dei
gjennom det dei er. Så når det kjem til spørsmålet om korleis
dette til slutt skal bli, kan jo eigentleg både eg og andre håpe
på at gudane skal stå oss bi, i alle fall saman med jamt og trutt
arbeid).

For å seie det kort og brutalt, så har eg altså tenkt å
skrive eit dramtisk forløp om noko ein - dersom ein først skal
bruke store og farlege ord, noko eg i alle fall ikkje kjem til å
gjere i stykket - kan kalle for sjalusi, og altså om ein sjalusi
"provosert" fram av noko som "nesten ikkje" er verkeleg og som
dermed heller ikkje uttrykker nokon "konflikt" mellom dei to.

Det blir eit "realistisk" og enkelt handlingsforløp "i
notida", den timen stykket er tenkt å ta (dei to kjem til huset,
går inn, ser seg rundt, snakkar saman, viser kvarandre ting, dei
ønskjer så sterk at ingen må komme, det kjem likevel "gjester"
osv), i dette forløpet skal så også "fortida" deira samlast - den
som etter kvart har utstyrt dei med så mykje sensibilitet og

einsemd, den gjennomtrenger sjølv sagt alt som blir sagt og gjort, men kan og fortettast gjennom monologiske parti (og kanskje gjennom lyriske sengar som ikkje er lagde til "handlinga", men som går inn "i bakgrunnen", som del av "lyden" på ein måte).

Og igjen: det er også slik eg gjennom monologar arbeider i romanane mine, der fortid ikkje blir framlagd i spesielle bolkar, men derimot gjennomtrenger alt som er og skjer der og då, beste eksempelet er kanskje Stengd gitar.

I ein viss forstand kan ein vel også seie at eg kjem, slik eg gjer i romanane, til å halde fram med "å blande" det ein litt grovt kan kalle for "realisme" og "modernisme": personane kunne i og for seg vore deg og meg, staden kunne vore eit hus ved fjorden, det som skjer kunne ha skjedd, men samtidig må det bli så besett og fortetta at det sprenger seg langt ut frå det som vanlegvis skjer, mot noko som ligg langt bak alt det som til vanleg skjer.

For å få til slik fortetting, for at den nødvendige magien skal kunne oppstå, må "poetiske verkemiddel", som for eksempel rytmisk stilisering av språket, setjast i verk, slik eg også, nesten analogt, ser for meg også ein stillert spelemåte hos skodespelarane. (Ei stilisering som på eit anna plan har som føresetnad at stykket er skrivi og blir spelt på normalisert nynorsk.)

Det eg kanskje djupast sett ønskjer å skrivi om er korleis det er å vere eit litt sjukleg sensibelt menneske (med uvanleg "gode antenner", som det heiter), eg vil forsøke å få sagt noko om kva eit slikt menneske får med seg, og om omkostningane ved å få det med seg. Og om den trøyst og lindring ein trass alt kan få hos kvarandre. Ein svart og menneskeleg musikk, må det bli.

Eg har no alt skrivi altfor mykje om kva eg skal skrivi.

Derfor sluttar eg her. Og begynner i neste no å skrivi på ein teatertekst, på stykket mitt, som eg hermed har gitt arbeids-tittelen Gammalt møte.

Jon
Jon Fosse

Bergen, 27. mai 1993

FOSSE PÅ NORSKE SCENER, 1990-TALLET

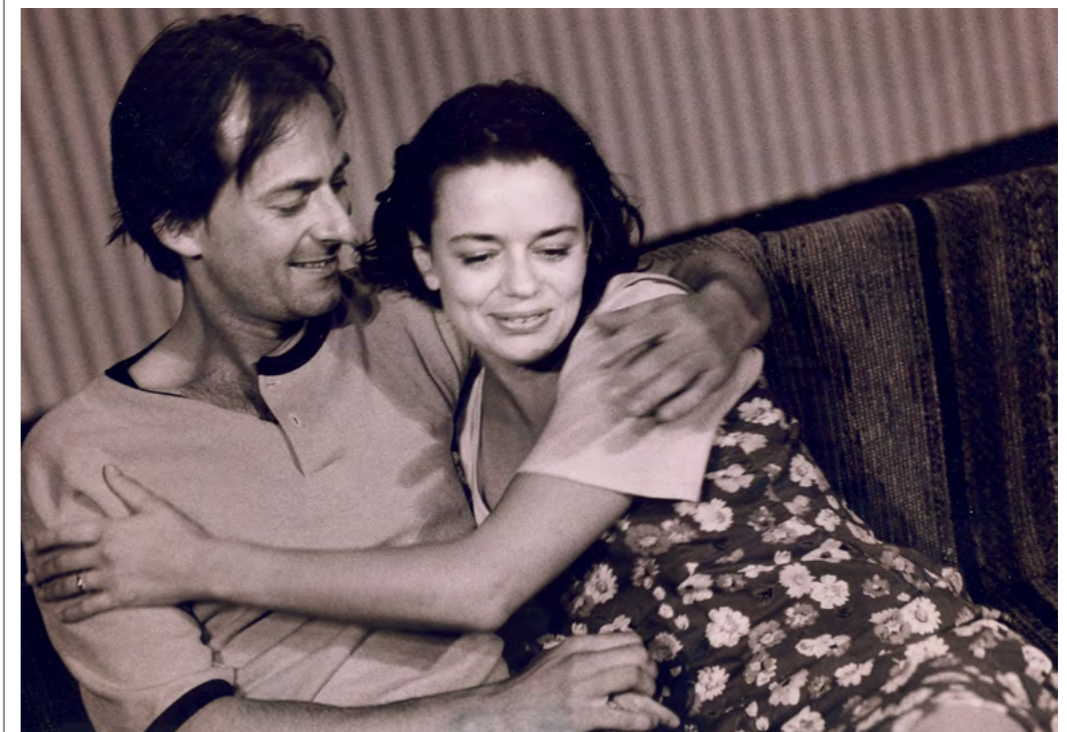
På de følgende sidene, publiserer vi et utvalg teaterbilder fra de første oppsetningene av Jon Fosses stykker, og én tekstbearbeidelse. Vi begrenser oss til forestillinger fra 1990-tallet, som vil si perioden før Fosses internasjonale gjennombrudd i årene fra 1999/2000 og fremover. Flere bilder av de fleste norske oppsetningene av Fosse er tilgjengelige på sceneweb. Vi takker Elisabeth Leinslie og Olav Myrtnvedt for hjelp, og henviser til ytterligere informasjon i Nasjonalbibliotekets Fosse-arkiv.

01.
Arne Jacobsen og Ragnhild Hiorthøy i *Namnet*. Norsk urpremiere, Den Nationale Scene, Lille Scene 1994. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Olav Myrtnvedt. Forestillingen var en del av Festspillene i Bergen 1995. Foto: Marit Anna Evanger

02.
Øystein Røger og Giske Armand i *Barnet*. Norsk urpremiere, Nationaltheatret, Malersalen 1996. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Hilmar Fredriksen. Forestillingen var en del av Ibsenfestivalen 1996. Foto: Guri Dahl



01.



02.



03.

03.
Torbjørn Davidsen og Kari Holtan i *Erosjon*, basert på tekster av Jon Fosse (*Stengd gitar, Flaskeamlaren, Bly og vatn, Og no kan hunden komme*). En produksjon av De Utvalgte. Hallen, Det Åpne Teater 1995. Manus og regi: Thorkil Evan Nielsen, scenografi: Camilla Wærenskjold. Foto: De Utvalgte

04.
Unn Vibeke Hol og Jan Grønli i *Nokon kjem til å komme*. Norsk urpremiere. Det Norske Teatret. Scene 2 1996. Regi: Otto Homlung, scenografi: Kari Gravklev. Foto: Helge Hansen

05.
Ulrikke Greve og Henny Moan i *Ein sommars dag*. Norsk urpremiere. Det Norske Teatret. Scene 2 1999. Regi: Gunnel Lindblom, scenografi: Charles Koroly. Forestillingen ble vist på Festspillen i Bergen, Bonner Biennale -- Neue Stücke aus Europa, og Nordisk Teatermöte, Malmö. Foto: Helle Chr. Bakke

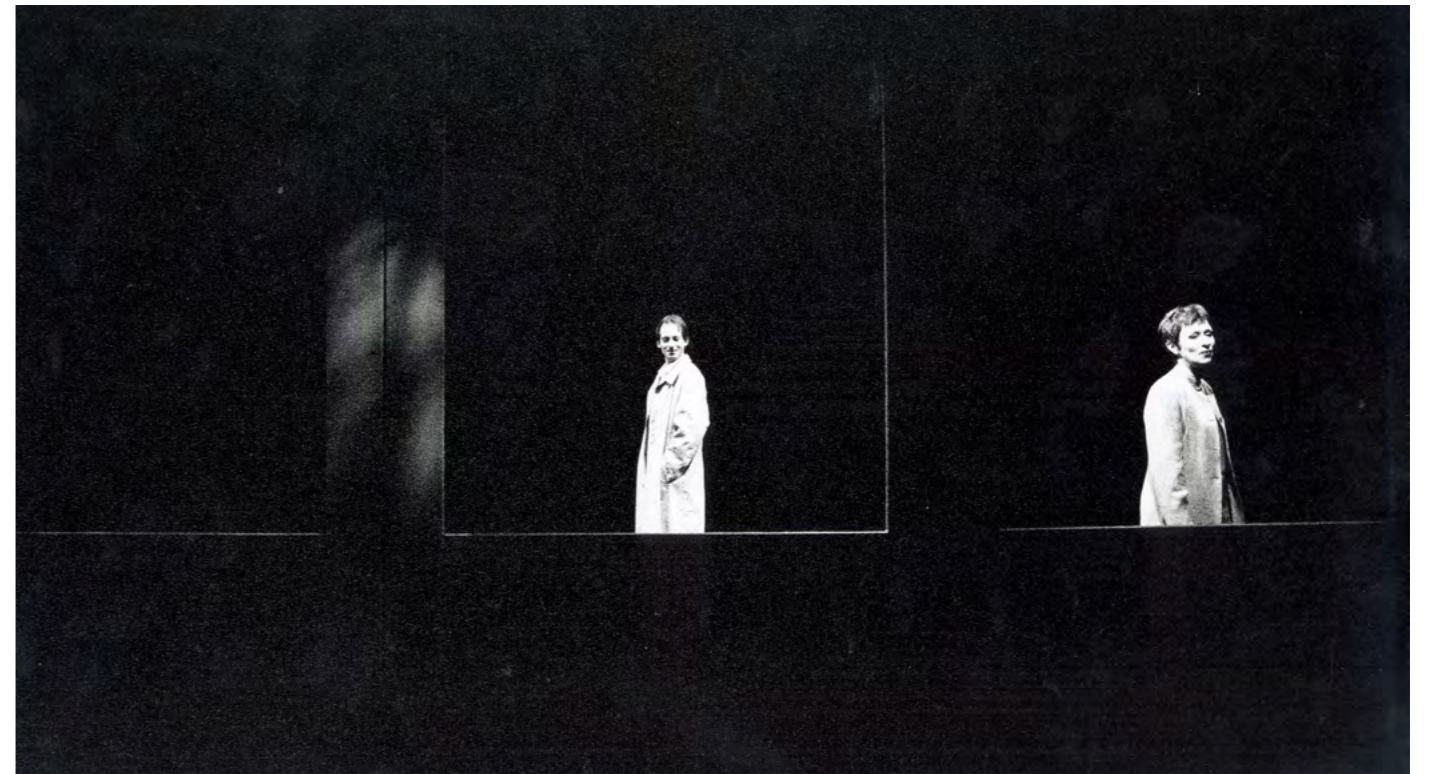
06.
Øystein Røger og Tone Danielsen i *Mor og barn*. Norsk urpremiere. Nationalteatret, Malersalen 1997. Stykket ble spilt sammen med Fosses Sonen. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Kjell Torriset. Foto: Marit Anna Evanger



04.



05.



06.



07.

07.
Tone Danielsen, Lise Fjeldstad og Andrine Sæther i *Draum om hausten*, Norsk urpremiere. Nationaltheatret, Amfiscenen 1999. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Olav Myrtnvedt. Foto: Marit Anna Evanger



08.

08.
Namnet, norsk urpremiere, Den Nationale Scene, Lille Scene 1994. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Olav Myrtnvedt. Foto: Marit Anna Evanger



09.

09.
Trond Espen Seim og Marika Enstad i *Natta syng sine songar*. Norsk urpremiere, Rogaland Teater, Intimscenen 1997. Regi: Kai Johnsen, scenografi: Olav Myrtnvedt. Foto: Bjørn Eivind Aartun

URPREMIERE
17. FEBRUAR
Torshovteatret

MATIAS FALDBAKKEN


VI ER FEM

Foto: Erika Habbert

OBOS

Regissør: **OLE JOHAN SKJELBRED** Medvirkende: **SELOME EMNETU HÅKON RAMSTAD, HANNA-MARIA GRØNNEBERG, STINE FEVIK.**

Fullt kunstnerisk lag:



Thomas Oberender:
Intervju med Romeo Castellucci,
Elefsina
s. 38–44

Christine Amadou:
Oresteia, Det Norske Teatret
s. 45–47

Roland Lysell:
Perseer. Trojanerinnene,
Dramaten
s. 48–50

Tom Remlov:
ödipus, Schaubühne
s. 51–53

Carl Hegemann:
**«Only Tragedies can make me
happy»** Essay
s. 54–59



TRAGEDIEN



En samtale med regissør Romeo Castellucci om produksjonen *Ma* i Elefsina, Hellas – hans syn på bildet, blasfemi, og de eleusinske mysterier.

Orestes' gjenkomst



Av Thomas Oberender

Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

Billedtekst
s. 36–38+41–44 *Ma*,
konsept og regi: Romoe
Castellucci, Elefsina 2023.
Foto: John Kouskoutis

De eleusinske mysterier var en statlig kult i Aten helt til de opphørte på 300-tallet e. Kr. Denne fruktbarhetskulten for gudinnene Demeter og hennes datter Persefone, regnes for å være det mest kjente, men også mest hemmeligholdte religiøse ritualet i antikkens Hellas. Helligdommene i Eleusis, dagens Elefsina, var et pilgrimsmål og et sted for forvandling. I sentrum for det store mysteriet sto Persefones gjenkomst fra underverden. Inngangen til Hades, oppkalt etter dødsrikets hersker og Persefones forfører, var en del av tempelanlegget. Etter flere dagers renselsesritual og våking, ble de initierte skjenket en spesiell drikk: *Kykeon*, i den store hallen. Prestene brygget den av blant annet mynte og bygg, som kan tyde på at den inneholdt korn som inneholdt LSD. I løpet av to tusen år bidro mange generasjoner med prester til å forfine denne legemiddelbaserte teknologien for å utvide bevisstheten og å overskride terskelen mellom liv og død. I en viss forstand var drikken *ayahuascaen* til det europeiske urfolket, grekerne, hvis tenkning, fromhet og kulturpraksis danner utgangspunktet for vår

vestlige kultur. Aiskylos, som var født i Eleusis, drakk *kykeon*, og det samme gjorde Sokrates, Platon, en rekke romerske keisere, slaver, mennesker av alle kjønn, borgere og utlendinger. Bare modermordere og barbarer, det vil si mennesker som ikke snakket gresk, var utelukket fra seremoniene. Overtredelse av det tidligere lovforbudet er utgangspunktet for Romeo Castelluccis iscenesettelse *Ma* i ruinene til de hellige stedene i Elefsina. «Bare gjennom helligbrøde kan det hellige reaktiveres,» skriver dramaturg Lucia Amara om prosjektet på nettstedet til Castelluccis kompani Societas. I løpet av elleve dager vandrer publikum sammen med dansere og musikere gjennom de forlatte kultstedene og oppdager Castelluccis visjon om dette stedets vitalitet og betydning. I 2023 er Elefsina europeisk kulturhovedstad, sammen med Timisoara i Romania og Veszprém i Ungarn.

Hulen og mysteriereligionene
Thomas Oberender: *Det er et foto av deg på nettstedet til «Genesis»-prosjektet ved universitet i Tessaloniki, som skal dokumentere oppsetningen.*

Det er det eneste bildet jeg har funnet av deg i helligdommen i Eleusis.

Romeo Castellucci: Det fotoet kjenner jeg ikke til.

Det er tatt foran inngangen til dødsriket. Folk legger fortsatt blomster der for sine døde. Stedet foran inngangen til Hades.

– Å ja, ved Plutoniumet.

Hvorfor ble bildet tatt akkurat der?

– På grunn av hulen. Ting som skjer i en hule er annerledes. Hulen er en krypt. Hulen er en livmor. Jeg liker det som sted, fordi det viser at det er noe som mangler. Det er en åpning. Ikke et objekt. Det er vakkert. Det viser til en mangel, til noe fraværende. Jeg liker denne tomheten. Det er også en form for *via negativa*. For jeg tror, i likhet med den tyske filosofen Hans Blumenberg, at den første kunstneren var en kvinne. I forhistorisk tid oppholdt, ifølge paleontologene, kvinnene seg på stedet, mens mennene var ute og jaktet. De ammet barna og utviklet en annerledes form for makt, ifølge Blumenberg – de fant opp fantasien. Og de fortalte om



Billedtekst
Romeo Castellucci foran inngangen til Hade, Elefsina. Foto:

stammens historie. Kvinnene fant ikke bare opp kunsten, men også religionen, fordi det bare er kvinnene som har kjennskap til livets gåte. Fødselen er et mysterium. Og det var helt sikkert en kvinne som oppfant gravferden, å gi liket tilbake til jorda.

Med Demeter og Kore (Persefone) sto det to kvinner i sentrum for mysteriene i Eleusis.

– Det stemmer. Men visste du at det fantes en skikkelse til? En mann, Eubuleo. Han var gje-ter, en meget ung gutt. Han var på markene med grisene da han ble vitne til at Persefone ble bortført av Hades. Senere grunnla Eubuleo de eleusinske mysteriene, ifølge myten.

Hva var det som ledet deg til å gjennomføre dette prosjektet i Elefsina, ved den antikke mysteriehelligdommen?

– Det er umulig å si «nei» til en slik invitasjon. For meg, som student, var Eleusis utgangspunktet og helt avgjørende. Det var begynnelsen – for mitt eget arbeid, men også for vestlig kultur. Eleusis er opprinnelsen. Antagelig mye viktigere enn Dionysios-teatret. Jeg opplevde invitasjonen som et kall, ikke fra noen bestemt person, men fra selve stedet. Eleusis er ikke viktig av arkeologiske grunner, nei, det

er opphavet, kilden, også i dag. Å reise dit er en perfekt rendez-vous med teatret.

Utendørsteater vs. teatersalens mørke

I arbeidet ditt kjemper du ofte med teatrets konvensjoner og rammeverk. Du utspør og reflekterer egentlig dette ritualet i alle arbeidene dine. Men denne gangen arbeider du på et antikt sted og i et tidligere tempelområde. Hvordan endrer det ting for deg?

– Det er mye mer utfordrende, fordi du må gjenoppfinne rammene selv. Du må også gjenoppfinne holdningen og de inngrodde vanene til tilskuerne. Du må tenke annerledes på tilskuerne kropp. Hele teaterstrukturen må oppfinnes på nytt. Fordi det ikke er mørkt, kan man se landskapet bak. På en scene har man fullstendig kontroll, man kan velge hva man vil ha som forgrunn og bakgrunn. I vårt tilfelle har vi et landskap, som vil si steinene i Eleusis, som egentlig er en karakter i seg selv: Eleusis. Normalt føler jeg meg ikke komfortabel med utendørs-teater. For meg fungerer det vanligvis ikke.

Hvorfor ikke?

– Fordi jeg trenger mørke. Mørket gir oss en følelse av ensomhet, av å møte oss selv. Det er meningen med mørket. I pro-

duksjonen i Elefsina fortrenger landskapet hele tiden formen, kroppen, meningen. Derfor kan ikke denne produksjonen være en vanlig forestilling. Men det at publikum er nødt til å bevege seg, og at de må konsentrere seg i mye større grad enn normale teatergjengere, liker jeg. Fordi situasjonen påvirker hele kroppen.

Dette minner meg om din forestilling Metopene i Partenon, i Basel i 2015.

Der kom tilskuerne inn i en tom industrihall, uten stoler, hvor seks døende, som alle var alvorlig såret og ofre for en forbrytelse, én etter én kom inn foran øyene på publikum. Så dannet de grupper og ble konfrontert med de sårede kroppene, de mulige redningsforsøkene, den individuelle døden, men uten å få noen informasjon om konteksten.

– Ja, og det faktum at publikum står, er veldig viktig. Det skaper en spesiell form for oppmerksomhet. Det handler om det som foregår rett foran deg. Det er ikke bare noe man ser på, men en direkte erfaring.

Det faktum at produksjonen i Elefsina tar gjestene med på en gåtur, likner prosessjonene under mysteriene. Du ønsker derimot ikke å rekonstruere en historisk praksis i denne forestillingen. Du

ønsker å skape et «nåtidig ritual». Hvordan skjer det?

– Det er det vanskeligste. På et sted som dette er det lett å henfalle til en form for rekonstruksjon eller re-aktualisering. Noe som ville vært enda verre, tror jeg, fordi man er i hjertet av og ved opprinnelsen til teatret. Dette stedet i Elefsina hvor teatret trolig ble født, er av stor betydning for meg, fordi jeg er spesielt glad i denne glemte siden ved den vestlige tradisjon. Det vestlige teatret oppsto med den skrevne teksten. Det var ikke tilfelle i Eleusis.

Bildet og synsaken

I annonseringen av Ma refererer du til Antonin Artaud og hans interesse for de eleusinske mysterier, der det lå en «teaterform» forut for teksten?

– Ja. I Eleusis fantes det ikke en skreven tekst, ingen talte ord. Kanskje et par sanger, musikk, åpenbart, lyder, gjenstander, bevegelser, den hellige drikken, det glinsende lyset. Men det er utrolig hvor stor vekt de la på bildet. Bildet er nok. Bildet er en dør, en passasje. Det er ikke lenger et objekt, det er en erfaring. For ifølge datidens tro var *epopteia* – selve synsaken – i stand til å fremkalle det vi ser. Det er en lysstråle, blikket viste til noe. Det å se handler ikke her om å ta noe



imot, det er mer som det oppstår en vind, en forbindelse. Og det man har sett må man oppbevare, uten forklaring eller en betryggende mening.

I teaterarbeidet ditt har bilder spilt en spesiell rolle helt fra begynnelsen av. De skaper ofte en form for membran, ikke som tradisjonell scenografi, men snarere som et bilde i seg, som en tilstedeværelse av andre krefter på scenen, slik som de lysende fargeflekkene i Berlin-oppsetningen av Scarlattis Il Primo Omicidio ovvero Caino. En lysgestalt ble også assosiert med Persefones epifani i mysteriene i Eleusis. Å se et slikt lys, har endret menneskene i et helt årtusen.

– Ja, jeg liker forestillingen om at det man ser, kan forandre en. Når man kommer inn på dette stedet befinner man seg i en spesiell tilstand, og når man forlater det, er man et annet menneske. Det er et bildes rolle. Et bilde er ikke en illustrasjon. Et bilde er en personlig og intim reise. Det er også et slags lys, som er i be-

sittelse av en egen skygge. Og til denne skyggen hører det nok et bilde. Jeg liker forholdet mellom skarphet og dunkelhet i Eleusis. Her kan lyset være så sterkt at det forvandler seg til et slags mørke. For meg er det en lærdom. Dette lyset vil de tenne igjen i vår tid, fordi vi ikke lenger har et forhold til bilder. Vi beveger oss i den hvite støyen fra illustrasjoner. I Elefsina er det viktig å gå tilbake til Eleusis, for å ta synsaken til gjennomtenkning. For å gi synsaken verdighet.

Metopene i Partenon i Basel i 2005 fremstår for meg som et prelude til forestillingen i Elefsina. I det arbeidet refererte du til en antikk frise i Panteon. En bygning som symboliserer den ideelle balansen i klassisk arkitektur, men som blir holdt sammen av en frise av bilder som fremstiller arkaiske kamper i all deres gru. Du konfronterte publikum med bilder vi ikke ønsker å se. Lidelse, smerte. Død.

– Nettopp. Det er ofte sånn. I ethvert hellig bilde er det noe

man ikke bør se. Noe som er for voldsomt for oss. I historisk sammenheng er det et møtepunkt for det forventede og det uventede. Et godt bilde unndrar seg mening. «Hva er det som ikke stemmer?» spør man seg. Det har sikkert en betydning og plan, men man kan ikke oppfatte det. Det er oss ikke gitt å oppfatte det. Det eksisterer hinsides planen. Det er bildets budskap. Det handler ikke om de synlige tingene på scenen. Det virkelige bildet ligger mellom betrakteren og tingen selv. Det er et «tredje objekt». Det er ikke sanselig fattbart, men eksisterer mellom deg, kroppen din, minnene dine, hjertet og sårene dine. Tilskuerne gir bildet blod. Og slik blir det til noe annet. Av den grunn er bildene på scenen noe annet enn meg, de blir oppfattet helt annerledes av andre, de som sitter ved siden av meg. Her ligger ansvaret vårt. Det er lærdommen fra Eleusis.

Blasfemien – Orestes

Å snakke om det som skjedd under de store mysteriene var

«Det virkelige bildet ligger mellom betrakteren og tingen selv. Det er et 'tredje objekt'.»



«Jeg ønsket å ta en «annen Orestes» fra den virkelige verden og historien med meg til denne plassen. Det er helt klart en vanhellig handling.»

forbudt og førte til døden, og av den grunn forble denne kulten hemmelig i over 1 100 år, som er utrolig lenge. Samtidig var den antikke seremonien svært inkluderende – både kvinner, menn, slaver og fremmede kunne delta. På to unntak nær: modernorder og barbarer, dvs. de som ikke snakket gresk. Hovedpersonen i prosjektet ditt er en mann som har sonet 20 års straff for et morsdrap, og som ikke er gresk.
– Nettopp.

Hvordan oppsto et slikt valg, som ville være et sakrilegium i antikkens Hellas.

– I begynnelsen av den vestlige kulturhistorien, sto, om man vil si det slik, to figurer: moren – i Eleusis, og Orestes, tittelfiguren i trilogien til Aiskylos. Orestes begikk det første morsdrapet som er nevnt i litteraturhistorien, og innførte en ny orden i den vestlige kulturen. Orestes beseglet den vestlige kulturens skjebne. Gjennom mordet på moren satte han farsretten over morsretten, slik det tydelig

fremgår i rettsaksscenen på Areopagos – den første rettsforhandlingen i den vestlige verden. Der stilles Orestes for retten og ved hjelp av et triks under avstemningen mellom dommerne blir han funnet uskyldig. Gjennom denne mordhandlingen ble den daværende verdens orden stilt på hodet. I 1861 skrev J. J. Bachofen en vidunderlig og avgjørende bok om denne overgangen fra patriarkat til patriarkat: *Das Mutterrecht*. Jeg studerte den intenst i min ungdom og forsto radikaliteten og den harde kjernen i skapende arbeid. Å reise til Eleusis – nei; man drar ikke til Eleusis, man vender bare alltid tilbake, det var også svært viktig for meg. Jeg ønsket å ta en «annen Orestes» fra den virkelige verden og historien med meg til denne plassen. Det er helt klart en vanhellig handling. Men det er bare slik man kan reaktivere det hellige. Denne mannen – som tilfeldigvis drepte sin egen mor – kan gi denne plassen og de hellige tingene deres skjønnhet og betydning tilbake. Å gjenoppbygge dette stedet er særdeles viktig.

En morsmorder på dette stedet, er sikkert en blasfemi. Men i dette tilfellet blir det en forsonende handling. Det gis tilgivelse for denne mannen, som er en virkelig morsmorder. Han opptrer ikke for å gjøre inntrykk på oss, eller for å fortelle sin livshistorie. Han heter Filippo Addamo og har gitt meg tillatelse til å bruke hans navn. Men hans smertefulle historie har jeg ikke lyst til å fortelle. Det er et privat anliggende. Jeg kan bare si, at han for 23 år siden drepte moren sin, i Catania på Sicilia. Han opptrer i produksjonen vår, fordi han representerer oss. Han er et symbol, kanskje en metafor for vårt eget forhold til våre egne mødre, til Moder Jord, eller til enhver kvinnekropp. Blasfemien blir på den måten til en barmhjertighetshandling.

Taushet og språk: *Ma*
*Forholdet til moren spiller en stor rolle i denne produksjonen. Hva betyr tittelen *Ma*? Relaterer det til ordet «mamma»?*

– Helt klart. «*Ma*» er det første ordet mennesket lærer



er å si. Vi sier ikke «mor» eller «mamma», vi sier «*Ma*». Det er den minimale versjonen. Vi drar språklinjene å rebours, mot hårene, og søker etter morsmålets røtter, etter «kjernen» til ordet. Vi snakker på det grunnleggende nivået til ordet, sæden, som er «*ma*», og som er noe som ethvert menneske på denne planeten forstår: «*Ma*». Utover det, så er «*ma*» i den italienske grammatikken en adversativ konjunksjon, et ord som uttrykker en innskrenkning, motsigelse eller motsetning (norsk: «men», *overs. ann.*). Det markerer et spørsmål, en tvil, en gjenopptagelse av tenkingen. Jeg liker denne tvetydigheten. På gammelgresk finnes også roten «*my*» for «*mysteria*», som kan føres tilbake til et utsagn som «*lukket [munnen]*». Vær stille, se og lær.

I de spirituelle praksisene jeg kjenner til, var det å snakke på et visst tidspunkt forbudt. Det er perioder av fullstendig stillhet, der en form for åndelig kontakt blir etablert, og denne forbindelsen, hvis den finnes, kan moduleres

gjennom musikk, men ikke gjennom et nøkternt språk.

– Det vi gjør, er ikke en seremoni, selv om «*Eleusis*» representerer mysteriene. Men «*Ma*» kan fungere uten noe språk. For språket tilhører et annet domene. Bildet derimot er en kropp. Og kroppen tilhører en kvinne. *Dromena*, ritualet, og *Legomena*, som er tekstene som ledsager ritualet, har historisk skilt lag. I arbeidet vårt befinner vi oss nærmere «*Dromena*», handlingen isteden for ordet. For handlingen er nærmere erfaringen – og den overraskende oppdagelsen – å ha en kropp. Det er den kvinnelige siden. Språket er, med sine lover og regler snarere den mannlige siden, men jeg snakker ikke her om patriarkatet, som er et annet anliggende. Språket er i seg selv et vidunderlig redskap. Men språket er aldri tilstrekkelig på noen av sine nivå. Selv i den største litteraturen er det ikke tilstrekkelig, aldri klart. I ethvert språk ligger det en hemmelig hensikt, i enhver setning, en floke av skjulte hensikter. Bildet er stumt. Et

sant bilde gjør deg alene. Du er alene med deg selv og står overfor en gåte: livets sfinx. Bildet er et «*hull*», som kjenner ditt navn. Og mellom ordene, tingene og bildene, fins det en vidunderlig konflikt. Det oppstår et mellomrom. Et fundamentalt mellomrom. Det er vidunderlig.

Orestes' tvil

I artikkelen din, blir temaet forholdet til moren også aktualisert på et annet nivå – med henblikk på volden som vi påfører jorden, ødeleggelsen av Demeters fruktbarhet gjennom vår sivilisasjon. I Ma arbeider du bare med materialer som ligger for hånden – solen, steinene, den historiske plassen. Ingen tekniske installasjoner, ingen bruk av ikke-fornybar energi. Leder dette prosjektet mot en bærekraftig teaterpraksis?

– Nei. Ja. Slik du beskriver det, virker det sånn. Men det er ikke hovedårsaken. Den avgjørende grunnen er estetisk. Det er absolutt meningsfullt å skjænke Moder Jord oppmerksomhet. Men for å være ærlig, så hadde

avgjørelsen i dette tilfellet ingen politisk hensikt, men en estetisk, og det er noe mer dypereliggende. All sann politikk må svare på et estetisk problem. Den motsatte rekkefølgen er nødvendigvis feil og korrupt. For meg var det viktig å gjøre denne iscenesettelsen som en passasje, en vandring til fots. *Ma* er en strategi, en lang manøver for å berede grunnen for Filippos ankomst. Filippo Addamo kommer først inn helt på slutten. Han vil bare gå noen få skritt inn i helligdommen, stryke steinene og gå ned på kne. Uten et ord. Det er det hele.

Hvordan fant du Filippo Addamo?

– Jeg ble oppmerksom på ham gjennom en avisartikkel som jeg leste for to år siden. Og da jeg tenkte på stykket som jeg skulle gjøre i Eleusis, oppsto det en forbindelse mellom disse tingene. Det var ikke min egen avgjørelse. Ting skjer og går forbi oss. Å være aktsom overfor slike forbigående ting, er viktig. Samle, ikke finne opp. Plutselig passet tingene sammen slik et



«I dette åpne, skjelvende øyeblikket, i Orestes' tvil, trer vi ut av den antikke mytologien og inn i moderne tid.»

negativ forutsetter og skaper sitt positivbilde. Det var som sagt ikke et selvstendig valg. Tingene velger meg. Jeg må bare akseptere. Og slik var det også med Filippa, Ma og Eleusis. Orestes er etter mitt syn en av de vakreste skikkelsene i den vestlige kulturen. Mordet på moren er én ting, men – det finnes et avgjørende «men» – Orestes' tvil, som avbryter den rake linjen mot forbrytelsens fullbyrdelse. Idet han trådte inn i Klytaimnestras rom, nølte han. Men vennen hans, Pylades – Apollons alter ego – oppfordret ham til å drepe moren. I dette åpne, skjelvende øyeblikket, i Orestes' tvil, trer vi ut av den antikke mytologien og inn i moderne tid. I en viss forstand får det lille øyeblikket av tvil hele offer-strukturen til å kollapse. På den ene siden mytologien, som står på terskelen til sin epokale transformasjon, på den andre ansiktet til en mann, som – selv forloren – mister sin mor. Slutten er en kjærlighetshistorie, så tilspisset som overhodet mulig... også for Filippa.

Det høres ut som om produksjonen i Elefsina er et stykke om Orestes gjenkomst. Han blir bare mottatt av kvinner. Hvorfor skulle skuespillerinnene, danserinnene og malerinnene, som er castet på forhånd, være greske?

– Det var en avtale med festivalen og kom fra deres side. Det er bare Filippo Addamo som ikke er fra Hellas. For meg er det viktig å ha røtter i samfunnet, dette stedet tilhører dem, og jeg ber om deres tillatelse.

En av de elleve framføringene er tilegnet «mennesker fra Elefsina», dvs. dagens innbyggere. Hvorfor det?

– Det er ikke min idé. Men jeg liker den. Forslaget kom fra festivalen: fra grekere, til grekere. Det er også en hommage til de nåtidige medborgerne til Aiskylos, tidenes største dikter.

Jeg liker også denne gesten til grekerne, det å gi noe tilbake til stedet, som har gitt så mye, og å gjøre framføringene tilgjengelig for mennesker som kanskje

ikke ville hatt råd til å kjøpe billett.

– Vi må gi dem betydning. Elefsina tilhører samfunnet. Det er en vakker tanke.

1

Oresteia

Av Aiskylos, i en versjon av Jon Fosse
 Omarbeiding: Cacilia Ölveczky og Eirik Stubø
 Regi: Eirik Stubø
 Scenografi og kostyme: Erlend Birkeland
 Lys: Ellen Ruge
 Video: Eirik Stubø og Emi Stahl
 Dramaturg: Cecilia Ölveczky og Ingrid Weme Nilsen
 Det Norske Teatret, Hovudscena, premiere 1. september 2023

Med Jon Fosses tekst og Eirik Stubøs regi får vi en *Oresteia* som er skåret ned til beinet. Det betyr ikke tap, men gevinst. I denne oppsetningen får skuespillere og tekst lyse uten at eksotisering eller påtrengende aktualisering stiller seg i veien. Aiskylos' tre tragedier presenteres så språklig presist som bare Jon Fosse kan få til, av et ensemble som holder høyden fra først til sist.

Fosses versjon: Aiskylos uten påfunn



AV Christine Andon

Forestillingen som åpnet årets internasjonale Fossefestival på Det Norske Teatret er Jon Fosses versjon av Aiskylos' *Oresteia*, i Eirik Stubøs regi. På godt under tre timer rulles den mytiske atrideslektens historie ut gjennom tragediene *Agamemnon*, *Orestes* og *Atene*. Denne trilogien, skrevet i 458 fvt., er den eneste bevarte trilogien fra antikkens teaterhistorie. Og det er en «innholdstrilogi», det vil si at de tre stykkene henger tett sammen. Det første av dem tar for seg Agamemnons hjemkomst til Argos fra Troja, der hustruen Klytaimnestra og hennes elsker Aigistos venter, begge med åpenbare grunner til å ville ta Agamemnon av dage. Noe de, eller Klytaimnestra, gjør. Den neste tragedien, som her er omdøpt fra *Gravofferet* eller *Sonofferet* til *Orestes*, handler om hvordan barna til Klytaimnestra og Agamemnon, Elektra og Orestes, møtes og tar hevn ved å ta livet av moren og elskeren. Etter de to rundene med blodige familieoppgjør bringer den siste av de tre tragediene, *Evmenidene*, «de velvillige», her kalt *Atene*, inn forsoning gjennom et overraskende element, nemlig gudinnens opprettelse av en rettfærdig domstol i Athen og omvendelsen av gudeverdenens rasende hevnfurier til å bli beskyttere for byen Athen.

Billedtekster

s. 46 Oddgeir Thune (Orestes), i *Oresteia*, del I. *Agamemnon*.

s. 47 Sarakka Gaup (Kassandra), i *Oresteia*, del III. *Atene*. Regi: Eirik Stubø. Det Norske Teatret 2023. Foto: Erik Berg

Tragedien og den nye rettsordningen

To år før Aiskylos vant Dionysosfestivalens førstepris med trilogien, var atenernes eldreråd, med sete på Areopagoshøyden, blitt fratatt flere fullmakter, men også tildelt sin nye og skjellsettende oppgave, nemlig å dømme jevnt og rettfærdig i drapssaker. Denne nyordningen skulle sette en stopper for blodhevn og interne familieoppgjør og var del av det demokratiske apparatet i Athen. *Oresteia* kan med andre ord leses som en direkte kommentar til den politiske utviklingen i Athen. Samtidig graver Aiskylos så dypt i det gamle mytematerialet som det er mulig å komme, og skaper gruvelige portretter av mennesker som er fanget i skjebnens garn.

Fosse og Stubø har kondensert de tre tragediene. Enorme mengder tekst er kuttet, noen scener er blitt utkrystallisert, forskjellen mellom de to første og den siste tragedien er blitt løftet fram, det samme er spenningen mellom tragedienes formidling av evige sannheter og skuespillernes kommenterende roller. Når denne oppsetningen lykkes, og det gjør den til de grader, så er det ikke minst på grunn av teksten og tiltroen til den. En av de få effektene som legges til – og som stort sett fungerer, men noen ganger overdøver – er en nesten

filmatisk bruk av bakgrunnsmusikk, litt uklart motivert. Utover det står Aiskylos og Fosses tekst som en påle, dette er omtrent så langt fra det Fosse nylig selv har karakterisert som «påfunntheater» som man kan komme.

Det Norske Teatret presenterer ikke teksten som gjendiktning eller oversettelse, men som Jon Fosses versjon. Mye skiller den fra gamle norske gjendiktninger (Peter Østbye i 1926, Eirik Vandvik i 1948), ikke minst at Fosse gjengir Aiskylos på frie vers. Det lar ham komme nærmere på grunnteksten, og gjør de enkelte verselinjene kortere. Både Østbye og Vandvik måtte legge til fyllord for å få versene til å gå opp, Fosse har skrappt seg ned til den knappe formen som kjennetegner Aiskylos. I et miniforedrag før premieren påpekte Eirik Stubø ganske riktig at «Fosses estetikk kler Aiskylos». Noen ganger er det nok omvendt, at Aiskylos kler Fosse. For oversettelsen er nemlig ganske fri, men uten at den sviker Aiskylos' grunnleggende ideer eller form.

Den knappe teksten

Oppsetningens stramme form skyldes dermed både kuttingen i teksten (særlig i de lange korpartiene), og knappheten i teksten som gjenstår. Den første tragedien starter i Argos, der en vaktmann speider utover i nattemørket og oppsummerer



elendigheten som har preget byen under kong Agamemnons fravær. I originalteksten henvender vaktmannen seg først til gudene for å klage sin nød, slik gjendiktet av Vandvik: «Eit år på vakt eg bad og bed til Himlen [på gresk 'theous', gudene]/ å verta fri. På Agamemnons tak/eg ligg her hund, med armen under kinn./Eg kjenner stjernekrinsen djupt i natta/ og dei som sender frost og sumar ned.» Vandvik har utnyttet nynorskens store forråd av *korte* ord og mulighet for kondenserte uttrykk (eg ligg her hund), noe som gjør teksten metrisk lett. Bokmåls/ riksmålsoversettelsen til Peter Østbye virker tyngre på labben, men er nærmere det greske forelegget: «Å guder, end min møye! La meg slippe fri/for dette vakthold, som har varet år og dag/mens jeg på Atrevsborgens tak som lenket hund/ har ligget, støttet på min arm, og grundig lært/å kjenne himlens stjernehær [...]» . Fosse har ikke oversatt direkte fra gresk, men har gjort åpent rede for hvilke gjendiktninger han har benyttet som grunnlag for sin versjon. Begge de to norske gjendiktningene er selvfølgelig nevnt, i tillegg til flere utenlandske. Mest interessant er det kanskje å se båndene til den britiske lyrikeren Ted Hughes' oversettelse av trilogien. Både Hughes og Fosse

har oversatt direkte for scenen (Østbye og Vandvik gjendiktet tragediene som litterære utgivelser, selv om de senere ble oppført), Hughes' versjon ble utgitt etter at The National Theatre hadde satt opp stykkene i 1998. Fosses versjon er ennå ikke utgitt, men jeg håper den blir det, som en *fullstendig* versjon, uten alle tekstkuttene som ble gjort for denne oppsetningen. Hos Ted Hughes finner vi den samme frie formen som hos Fosse, helt blottet for arkaiserende elementer. Hos ham starter det slik: «You Gods in Heaven -/You have watched me here on the tower/All night, every night for twelve months/Thirteen Moons - /Tethered on the roof of this palace/Like a dog/It is time to release me./» Fosse har imidlertid fjernet seg enda mer fra Aiskylos. Han har kuttet starten, tatt vekk gudehenvendelsen, rettet hele oppmerksomheten mot vaktmannens (og etter hvert hele vaktkorpset) *venting* . Fra første replikk skal vi skjønne at her dreier alt seg om å stirre etter tegn på at kongen skal komme tilbake og gjenreise orden og trygghet i byen. «Eg har glodd lenge nok inn i mørkret/etter noko som aldri viser seg/Eg er trøyt av å sjå på stjerne- ne/og på månen/som kjem og går.» Dramaturgisk er det effektfullt og

fokusert, komposisjonsmessig understreker det trilogiens grunnleggende tematikk: Hva skal til for å sikre orden, trygghet og velstand? Knapphet er Fosses kjennemerke. Men han kan også legge på. Ikke fyllord, men gjentakelser og inverteringer. Som for eksempel i replikken til den synske Cassandra, den trojanske kongsdatteren som Agamemnon hadde med som krigsbytte, når hun ser hvor hun er kommet. I Østbyes gjendiktning: «Akk til en borg av guder skydd/Den vidner tyst om mangel synd/om slektsmord, hoders fall for øks./Et slakterhus med blodig gulv.» Og i Fosses versjon: «Kvifor har du ført meg hit/til eit hus som hatar gud/til eit hus som gud hatar/eit hus der veggene græt blod.» Det representerer en dristig tolkning av det greske ordet «misotheon» («av guder skydd» som hos Østbye er den vanlige tolkningen) som vi finner omtrent identisk hos Ted Hughes: «A house that hates God/A house that God hates». Denne dobbeltheten (som hatar gud/som gud hatar) understreker en rytme, en spilling av forholdet mellom gud(er) og mennesker, et slags bølgeslag. I oppsetningen på Det Norske Teatret blir gjentakelsesmotivet i

Agamemnon understreket av et innledende videobilde av hav som slår mot strand. Dønningene kan vel vise både til Agamemnons hjemkomst over havet og til hans ønske om å godgjøre havet ved å ofre datteren Ifigeneia på vei til Troja. Videoen vises på scenens eneste kulisser, en vegg som minner om det antikke teatrets «skene» som hindret publikum i å se tragediens dramatiske hendelser. Gjennom en åpning i denne veggen kommer Klytaimnestra med blodige hender etter å ha drept Agamemnon. I andre scener tjener den som skjerm for nærbilder av skuespillerne, blant annet av Cassandra. Veggen står der også i *Orestes* , med samme funksjon. Den skåner, som i antikkens oppsetninger, publikum fra å se tragediens brutale handlinger. Men i *Orestes* er leitmotivet som vises som film en tett og endeløs skog, en tematisering, kanskje, av jorda og ofringene ved Agamemnons grav og av at den unge Orestes har vært på flukt og leter etter vei.

To tragedier om mennesker

De to første tragediene speiler hverandre. Drap hevner drap, handlingen skjer innenfor kongeslekten i Argos og selv om slekten har gode forbindelser til



gudeverdenen så kan de to tragediene likevel sies å handle om mellommenneskelige forhold. I Stubøs oppsetning konsentreres denne handlingen om noen sentrale scener. I *Agamemnon* står møtet mellom Klytaimnestra og Agamemnon fram. Klytaimnestras falske velkomst er rystende, og Gjertrud Jynges iskalde og hatefulle Klytaimnestra til å få frysninger av. Den andre scenen som meisles ut er med flokete hår, slik hun ofte presenteres, men framstilles av Sarakka Gaup som stram og innadvendt, som om hun henter synene fra et indre dyp, ikke fra noe hun ser utenfor seg. I *Orestes* er scenen som biter seg fast møtet mellom mor og sønn. Orestes kommer først hjem i forkledning, etter hvert avslører han seg og oppgjør mellom dem ender med at han gjennomfører sin beslutning om å ta livet av henne: «Har du tenkt å drepa di eiga mor» «Mor, du har alt drepe deg sjølv/Eg held berre i sverdet når du fell.» Men denne scenen bygger også opp til den avsluttende tragedien, som i Fosses versjon ganske riktig bærer navn etter en gudinne og ikke etter et menneske. Klytaimnestras siste replikk er nemlig: «Ikke gløym

furiane som stig frå blodet til ei drepen mor.» Et karakteristisk trekk i Aiskylos' tragedier er tilstedeværelsen av «vanlige folk», her er det vaktmenn og slavekvinner, som vantro og rystet bivåner begivenhetene. I *Agamemnon* går replikkene til vaktene og koret (som skal bestå av eldre menn fra Argos) over i hverandre, i *Orestes* er koret to slavekvinner. Disse skikkelsene går i dialog med hverandre, med skuespillerne, de oppsummerer og varslar. Men i tillegg har koret hos Aiskylos en rekke mer «opphøyde» replikker. I denne oppsetningen lyder de «aus Himmel» i optak, der Bjørn Sundquist formidler tragediens store sannheter, understreket av stemmens alvor, avstand og Fosses manende stil: «Ovmod stridest mot ovmod/og blir til byrgskap/og byrgskap langt komen/blir til lovløyse/og lovløyse blir til krig.» **Furiene som ble Athens beskyttere** I den siste tragedien er veggen på scenen borte. Her skal det ikke skje noe vi ikke kan få se. Til gjengjeld senkes en del av scenegulvet ned, det er underverdenen som kommuniserer med oss, enten ved at Klytaimnestras gjenferd forsvinner ned, eller ved at furiene kommer opp. For her er det furiene som

utgjør koret, en flokk kvinner i fargeløse kjoler (i en passasje som er utelatt står det, i Vandviks gjendiktning, at de ikke bryr seg om «skinande gjestebod-klede»). Som Cassandra er de nedtonet, de hylar og skriker ikke, men mister ikke slagkraften av den grunn. Her får imidlertid korpartiene en annen form, de preges av samtale, småsnakk, rådslaging mellom furiene som etter hvert blir velvillige evmenider. I denne tragedien er det bare ett levende menneske med, Orestes, bevogende spilt av Oddgeir Thune, ellers er hovedpersonene gudene Apollo og Atene som begge skal hjelpe Orestes og få en slutt på blodhevn. Atenes entré er fantastisk! For mens de foregående tragediene har understreket menneskeligheten til skikkelsene med nøytrale klær, selv til dronning Klytaimnestra, skrider Atene, spilt av Ingeborg S. Raustøl, inn i fotsid gullkjole. Mild, myndig og perfekt. Og hun ordner opp. Etableringen av domstolen og avstemningen som ender med å frifinne Orestes blir et show, Atene en tv-stjerne. Med det skjønner vi hvor annerledes gudenes verden er fra menneskenes, den er jo ikke tragisk, bare party og glamour og ingen døds- eller skjebnebevissthet.

Menneskets lodd

Aiskylos' tragedie ender med en lovprisning av byen stykkene ble spilt i, Athen, et jubelrop for å feire at furiene er blitt byens beskytteren og skal sikre byens velstand. I Fosse og Stubøs versjon er denne eksalterte hyllesten nedtonet. Atene avslutter med det vi kan kalle en instituering av demokratiet: «Lat Zeus, alltings far, verna byen Athen. Slik har Gud og lagnaden gått saman til eitt og røysta frå folket er éi og heilag.» Men så forlater hun scenen og i denne oppsetningen er det ikke evmenider eller guder som får siste ord, men mennesket Orestes. Han framfører det som egentlig er et korparti fra slutten av den foregående tragedien *Orestes* : «Kven slepp unna sorg og smerte/ Kven er lykkeleg frå fyrst til sist/ Sorga er der/eller så kjem ho/det syt- er tida og gudene for.» Med denne avslutningen fjerner vi oss fra de direkte og optimistiske referansene til det athenske rettssystemet. Oddgeir Thunes ensomme Orestes på scenekanten fjerner oss også fra gudene og får oss tilbake til en menneskelig virkelighet. Der er ikke sorg og smerte forbeholdt atrider eller andre tragiske helter, men noe ingen slipper unna, selv ikke i en guddommelig beskyttet rettsstat.

Persema Trojanskorna

Av Aischylos, Euripides
Översättning: Jan Stolpe, Lars-Håkan Svensson (*Perserna*), Agneta Pleijel, Jan Stolpe (*Trojanskorna*)
Regi, bearbetning och scenografi: Karl Dunér
Dramaturgi: Joel Nordström
Kostym: Helle Carlssonni
Ljus: Torben Lendorph
Musik: Johann Sebastian Bach, Magnus Granberg
Ljud: Björn Lönnroos
Dramaten, Stora scenen.
Premiär 19 oktober 2023

(Stockholm:) I tider av krig och oro hamnar de antika grekiska tragedierna ofta på teatrarnas repertoarer. Mer än moderna pjäser åskådliggör de övermodets förödande effekter och blottlägger skoningslöst krigsoffrens utsatthet. På Dramaten inger Karl Dunér respekt med en väl sammanhållen dubbeliscensättning av *Perserna* och *Trojanskorna*.

Perserna och Trojanskorna som manifestation mot mänsklig dårskap och krigets förödelse



Av Roland Pleijel

När teaterhistoriens hårdast kritiserade örn år 456 f. Kr. i Gera på Sicilien släppte sin nyfångade sköldpadda mot det han trodde var en sten, men som i själva verket var den atenske tragöden, musikern och körledaren Aischylos (född 525) kala skalle, och dödade honom, fick en lysande teaterkarriär sitt abrupta slut. Däremot höll sköldpaddans skal och örnen fick aldrig njuta av dess läckra innehåll. Aischylos hade som tur var i förväg författat sin gravskrift, där han stolt nämner sin roll som fältherre vid slaget vid Marathon, där persema besegrades år 490, men inte ristar in ett ord om *Orestien*, uppförd 458, den enda klassiska grekiska trilogi som i sin helhet bevarats. Teatern stod alltså inte riktigt så högt i kurs i antikens Grekland som vi gärna vill tro.

Aischylos eftermäle

Aischylos, även modig och aktiv vid sjöslaget mot persema vid Salamis 480, har av litteratur- och teaterhistorien, särskilt efter bröderna August Wilhelm och Friedrich Schlegels insatser vid sekelskiftet 1800, tilldelats rollen som vår förste store dramatiker. Hans *Perserna*, uruppförd på Dionysosteatern i Aten år 472, alltså sju år efter persemas slutgiltiga nederlag vid Plataiai 479, är den första av de sju av hans tragedier som redan under Antiken

bevarades som klassiker i papyrusform. Redan 470 spelades pjäsen en andra gång i Aitna på det av grekerna koloniserade Sicilien. Under 1900-talet, särskilt efter andra världskrigets slut, har såväl *Orestien* som *Perserna* uppförts i ofta storslagna iscensättningar.

Idag kan vi ta del av *Perserna* i original eller svensk utmärkt översättning av Jan Stolpe och Lars-Håkan Svensson, men blott som text. Vid urpremiären var det snarast fråga om ett allkonstverk med sång, dans, mimik och gestik, säkerligen också ett tekniskt teatermaskineri och exotiskt lysande dräkter. Perikles, sedermera berömd politisk ledargestalt, agerade körledare. Trageditävlingarna, som ofta vanns av Aischylos, ägde rum varje år vid Dionysosfestligheterna. Deras religiösa rötter är omstridda.

Persernas uppbyggnad

Särskilt uppbyggnaden av *Perserna* har beundrats. En vanlig teori är att tragödena sammanfogade element som funnits tidigare (korsånger, monologer etc.) och fogade samman dem till en ny effektiv enhet. Scenen för *Perserna* är stormkungens palats i Susa och med spänd förväntan spanar de hemmavarande efter rapporter från kung Xerxes fälttåg i Grekland. Oron över utgången vid Salamis antyds i första kören, en kör

bestående av persiska åldringar, fördjupas av änkedrottningen Atossas mäktiga monologer och egendomliga dröm om två unga kvinnor och följs upp av budbärararens rapport om de egnas nederlag, varefter faderns, kung Dareios, vålnad frambesvärjs och dyker upp i en så kallad epifani, innan klimax inträder i och med Xerxes spektakulära återkomst och veckagan.

Ibland påstås att Aischylos var den förste tragöden som behandlade ett samtidsmotiv på scenen, men det stämmer inte. Phrynichos hann före, men dennes *Miletos fall* har inte bevarats. Aischylos har också berömts för att ge en positiv bild av fienderna, persema. Detta är dock fullt logiskt. Hans syfte är att visa hur Xerxes i ungdomligt övermod begär hybris och överskattar sin förmåga, varvid han råkar ut för gudarnas hämnd. En klok härskare nöjer sig med vad han har och trycker ner begäret att vidga sitt rikets gränser. Den åskådare som vill kan associera till Atens egen expansionspolitik när dess herravälde över den egeiska övärlden etablerades; det attiska sjöförbundet grundades 477. Tragödens senare tanke om triaden handla, lida, lära märks redan här. Aischylos, med sina aristokratiska rötter, är ingen pacifist, men han betonar vikten av förnuft och besinning. Väl att observera tänker Aischylos perser oftast grekiskt och



sympatin ligger entydigt på det grekiska statsskicket och den grekiska återhållsamheten, inte på persiskt envælde och persisk lyx.

Ny dramatisk enhet

Perserna var mittdramat i en i övrigt förlorad trilogi som inleddes med *Fineus* och avslutades med *Glaukos från Potnias* och ett satyrspel. När Karl Dunér nu iscensätter tragedin på Dramaten gör han ett annat val. Han kombinerar *Perserna* med Euripides (ca 485–406) tragedi *Trojanskorna*, först uppförd så sent som 415. *Trojanskorna* avslutade en trilogi, där *Alexandros*, ett binamn till det trojanska kungaparet Priamos och Hekabes son Paris, och *Palamedes* var de båda första skådespelen. Här skildras de trojanska kvinnornas fasor i Trojas ruiner sedan deras makar dödats av grekerna. Dramat, som utspelas i Troja efter grekernas seger, inleds med en prolog av havsguden Poseidon och en dialog mellan honom och krigs- och förnuftsgudinnan Athena. Athena vill hämnas på grekerna, eftersom deras kämpe Ajax våldtagit Kassandra i hennes tempel. Gudarnas dialog följs av en monodi av Hekabe, dramats protagonist. Kören består av tillfångatagna trojanskor. Grekernas budbärare

Talhybios hämtar först Hekabes dotter Cassandra, euforisk till vansinne, som skall tillfalla grekernas ledare Agamemnon, och sedan svärdottern Andromache, Hektors änka, vars lille son Astyanax kastats nedför stadsmuren och krossas. Yngsta dottern Polyxena har redan offerats vid Achilles grav. Så inträder Menelaos och konfronteras med sin av Paris enleverade gemål Helena, enligt Hekabe orsak till kriget och allt annat elände. Helena förs bort till ett skepp med adress Argos. Enligt grekernas beslut skall Hekabe bli slavinna hos Odysseus, vilket hon djupt och vredgat beklagar sig över.

Euripides

Euripides, som härstammade från en köpmannafamilj, saknade såväl Aischylos militära meriter som dennes politiska uppdrag och drog sig under sina båda sista levnadsår tillbaka från Aten och levde då enligt legenden i en grotta i norra Grekland. Han kritiseras redan i samtiden, exempelvis i dialogen med Aischylos i Aristophanes komedi *Grodorna* (405). I hans sjutton bevarade tragedier med mytisk-historiska motiv reduceras körens roll, gudarna får mer mänsklig gestalt (ibland uppträder de i slutet som *deus ex machina*)

och protagonisterna framställs som motsägelsefulla individer i strid med sig själva utan stöd från ovan. I äldre framställningar beskrivs Euripides som mindre troende än föregångarna, men idag lyfter man mera fram hans gudars, exempelvis Dionysos i *Bacchanterna*, nyckfullhet, snarstuckenhet, outgrundlighet och grymhet mot människorna. Gudarna hämnas! I *Trojanskorna* är Athena ett gott exempel på detta.

Bröderna Schlegel såg Euripides som ett förfallsfenomen efter den beundrade Sophokles, hos vilken det antika dramet enligt dem nådde sin höjdpunkt. August Wilhelm kritiserade dramats hopning av hjälplöst lidande, en kritik som upphörde efter 1900-talets båda världskrig, vilka som bekant överträffade grekernas krig i meningslös grymhet. Idag spelas *Trojanskorna* ofta och digitalt kan vi ännu imponeras av Michael Cacoyannis filmatisering med Katharine Hepburn och Vanessa Redgrave från 1971.

Orostider

Grekiska tragedier hamnar ofta på repertoaren i orostider, då politiska konflikter tycks ta våldsamt form och i värsta fall leda till krig.

«Stina Ekblad utstrålar en grov urkraft vi sällan ser på svenska scener.»



Karl Dunér har alltså i högsta grad haft hjälp av tidsandan. Den senaste veckans grymheter i Israel och Gaza har snarast fått honom att te sig alltför försiktig och alltför generös med ironiska effekter. Influerad av Beckett avstår han från det spektakulära allkonstverk som texten antyder. Scenen domineras av en väldig hängande säck ur vilken sanden sakta rinner ned på golvet och små rostfärgade dockor får representera de härförare som nämns. Scenbilden är sobert exakt. Jakob Eklund fungerar utmärkt som körledare. Övriga manliga aktörer bistår som presentatörer av enskilda härförare, men Dunér ansluter inte till den nygamla trenden, exempelvis hos Ulrich Rasche, att låta hela kören tydligt och kraftfullt skandera stroforna. Ett tyvärr misslyckat regigrepp är att införa en barnkör som med sina späda röster och Bachtone ger iscensättningen ett idylliserade drag. Är de propert klädda små gossarna kyrkosångare eller gammaldags skolelever? Texten hörs inte och syns knappt när den projiceras på scenens bortre vägg.

Aktörerna i Perserna

Anna Björk förmår dessvärre inte fylla rollen som den åldrade kraftfulla drottningen. Replikerna

klingar vardagligt diskbänksbanala. Dareios vålnad gestaltas av en orientaliskt klädd liten bunrakudocka som tas upp ur sin stenkista. En dockspelare hjälper dockan röra sig. Jakob Eklund får bidra med adekvat knarrande åldringsröst. Den döde perserkonungen trivialiseras. Däremot fungerar operasångaren John Erik Eleby idealiskt vid de få tillfällen han får ge prov på sin konst. Dramat når sin gastkramande höjdpunkt när «vildhjärnan» Xerxes gör entré. Erik Ehn ger med ungdomligt stark men brusten röst och intensiv blick som utstrålar vansinne, desperation och förtvivlan hans repliker full fysisk kraft och visar ohögljt den förlorande kungen som utmattad hjälte. Xerxes blir skrämmande i sitt sammanbrott och vi förstår till fullo Aischylos budskap – att hybris leder till en besinningslös djärvhet som i sin tur leder till omdömeslöshet och total förlust.

Aktörerna i Trojanskorna

Efter paus är språket nedtonat, mindre poetiskt och scenbilden annorlunda, dominerad av murar i bakgrunden. Stina Ekblads prestation som den sörjande Hekabe är mästertlig. Den vanligtvis stilfullt återhållna och värdiga, ibland lätt humoristiska, skådespellerskan ligger här som en förtvivlad

Hekabe på golvet. Hon vågar vara rå, vågar vrida sig som en till djupaste förtvivlan driven moder. Under föreställningen växlar hon från skrovlig sorg och skrikande desperation till glödande vrede och aggressivt besinningslöst hat mot Helena som vållat hennes make och barn fruktansvärd olycka. Den stolta änkedrottningen vägrar i sitt förakt av fienden se sig själv som slav, allra minst till Odysseus. Hennes röda men solkiga klänning står i stark kontrast till de svartvita kläder som dominerar i båda tragedierna. Stina Ekblad utstrålar en grov urkraft vi sällan ser på svenska scener, allra minst på Dramaten.

Intressant är också greppet att låta Tina Pour-Davoy, också hon i rött, tolka rollen som en ytterst rörlig men totalt förvirrad Kassandra, oskuldsfull i sin hysteriskt uppspelta glädje över att bli förd till Agamemnon och Marie Richardson profilerar sig som hennes motsats. Richardson visar fram sin Andromache som den hjältinna som behärskat finner sig i gudarnas vilja. Den monotoni som finns i pjäsens rad av utlämningsscener blir därmed mindre märkbar. Mycket är svårt att förstå i tolkningen. Varför spelar Richardson också Athena mot Erik Ehns Poseidon? Kanske för att markera en förnuftets linje i ett

känslokaos? Varför finns Jakob Eklunds Menelaos nästan ständigt med på scenen?

Enheten i iscensättningen markeras av stilgreppet att låta de fångna trojanskorna förses med halsjärn innan de bortförs av Rasmus Luthanders budbärare Talthybios. Hekabe sätter trotsigt på sig halsjärnet själv. Ett annat grepp som får de ganska omaka tragedierna att tala till varandra är att låta Andromaches dödsdömda lille son hissas ned i en säckväv liknande sandsäcken i *Perserna*, fastän mindre.

Sällsynt väl sammanhållen enhet

Trots att enskildheter kan ifrågasättas måste man beundra Karl Dunérs iscensättning av de båda antika tragedierna som en sällsynt väl sammanhållen enhet, där de starkaste av Dramatens aktörer förmår visa sig fullt värdiga att uppbära de klassiska rollerna i två internationellt välkända pjäser som i vårt land blott alltför sällan spelas. Pjäsernas fokusering av krigsoffrens lidande och varning för brådmogen expansionsdrift kan kännas akut även i ett land som i över tvåhundra år avstått från att försöka invadera sina grannar.

3

ödipus

av Maja Zade
Regi: Thomas Ostermeier
Scenografi: Jan Pappelbaum
Kostyme: Angelika Götz
Video: Matthias Schellenberg / Thilo Schmidt
Lysdesign: Erich Schneider
Musikk: Sylvaine Jaques
Dramaturg: Maja Zade
Schaubühne am Lehniner Platz,
premiere 19. september 2021, anmeldt 27. mai 2023

(Berlin): Hvorfor har vidt forskjellige regissører så vanskelig for å stole på sitt publikum?

Når tragedien blir boulevardteater



Det såkalte post-dramatiske teatret har jo Tyskland som sin hjemmearena. Det må det være lov å si. Men det råder ikke på noen måte grunnen alene. Og en av dem som tydeligst har posisjonert seg på motsatt fløy er Schaubühne-sjefen Thomas Ostermeier. Hans særkjenne er en rendyrking av fabelen – han vil fortelle historier. For å si det slik: da han i sin tid introduserte Jon Fosse i tysk teater, var det med *Namnet* – ikke med *Nokon kjem til å komme*. Et av hans siste tilskudd til Schaubühnes spilleplan er *ödipus* fra 2021 (ja, med liten ø, som for å si at dette handler om fabelen, ikke selve fyren), og med sin transponering av Sofokles-tragedien til en luksuriøs feriebolig i dagens Hellas, og iscenesatt med et svært så sikkert grep om både fortelling, persontegning og psykologi, er den et skikkelig *statement*.

Å radbrekke klassikerne

Manuset er signert Maja Zade. Hun er en stigende stjerne i tysk teater, og nå rett før sommeren var hun invitert til å bidra i foredragsserien på Dramatikkens hus, der hun nettopp tydeliggjorde sitt kunstneriske ståsted. Hun er godt etablert som dramaturg på Schaubühne, og samarbeider regelmessig med både Ostermeier og Marius von Mayerburg. Men i de seneste årene er hun stadig oftere

begynt å gjøre seg gjeldende som fullblods dramatiker – i god Schaubühne-tradisjon, kan man kanskje si. På Dramatikkens hus avsluttet hun sitt foredrag med et like ukunstlet som utvetydig forsvar for den realistiske, psykologisk baserte teksten. «Ved bruk av dagligtale fjerner du avstanden mellom sal og scene,» sa hun, og mente publikum på den måten fikk «en lupe» å studere virkeligheten gjennom. Og så sparket hun fra om «det regi-drevne teatret», som «i tradisjonen fra Goethe, Schiller og Lessing bryr seg lite om publikum», og beherskes av regissører som «skaper seg et navn gjennom å radbrekke klassikerne».

Så – hvordan har hun selv nå gått løs på en klassiker?

Selv om Zade er dramatikeren, er det ingen tvil om at *ödipus* er et verk utviklet i samspill med regissøren. Slik jeg har forstått det, har prosjektet sitt utgangspunkt i et mangeårig ønske fra Epidauros-festivalen om at Ostermeier skulle komme og gjøre en gresk klassiker. Dette har han imidlertid jevnlig takket pent nei til – han «tror ikke på skjønnens makt,» som han sier i et intervju, og dermed er antikkens verden ikke et sted for ham. Men der dramatiker og regissør til slutt fant en felles inngang, var i ønsket om å utforske hva som skjer med et menneske når det plutselig

rammes av en innsikt som fullstendig kaster om på hele livet frem til nå – hvilke konsekvenser må det få? Og det er jo så til de grader hva *ödipus-myten* handler om.

Et kammerspill for fire personer

Scenebildet er forførende enkelt. Gulvet er dekket av middelhavs-sand, vi befinner oss delvis i ferieboligens samlingsrom, med den allestedsnærværende kjøkkenøya (med alle sine muligheter for rekvisitt- og handlingsrealisme), og delvis på terrassen, med grill og bekvemme lenestoler. Oppholdsrommet er markert med et rammeverk i lysstoff-rør – inne i denne «boksen» er det tilsynelatende trygt. Men omkring ligger scenerommet, der lyset oppløser seg i et stummende mørke. Halvt skrått på den ene siden er det plassert en vertikal storskjerm, synlig for hele salen, der det før forestillings-start flimrer en uklar strøm av bilder, akkompagnert av en litt ubestemmelig musikk. Dette flimret kjennes ugjennomtrengelig, som for å antyde at her skal vi prøve å skue inn i et univers fjert fra vårt eget, kanskje? Men etter hvert får vi øye på en gjenkjennelig figur, som i et siste øyeblikk, i det salslyset slukkes, viser seg å være sfinxen, i den versjonen der fabeldyret sitter på bakbena, med sin store, krumme løvehale. Og når



lyset kommer opp er det første vi får øye på den samme sfinxen, i en liten gipsutgave av den typen turister kjøper med seg hjem.

Det som så utspiller seg er et kammerspill for fire personer, et gjennomført stykke realistisk samtidsdramatikk, ja, et problem-drama, om skyld og ansvar, om kapitalinteresser versus moderne bedriftskultur, om generasjons-motsetninger og miljøforurensing, om klassetilhørighet og ekte-skapelig og utenomekteskapelig kjærlighetsliv.

Det blir boulevard-dramatikk

Her på kjøkkenet står en kvinne på 40 pluss. Hun er tungt gravid, det er åpenbart tidlig på dagen, hun kutter frukt på en skjærefjøl, skyller i vasken, henter ting fra kjøleskapet. Dette er Christina (som vi ganske snart skal forstå er den opprinnelige mytens dronning lokaste). På skjermen ser vi en mann i bil, som kjører gjennom et uttørket, nærmest goldt landskap (klima-avsvidd?). Dette er Robert, Christinas bror (dvs. Kreon), og når han ankommer forstår vi at det er direkte fra Tyskland, i et hasteærend. De to er nå eiere av et større kjemikalieselskap, etter at Christinas mann omkom i en bilulykke for noen tid

tilbake. Robert beklager å måtte forstyrre ferieidyllen, men den unge Michael, barnefaren og Christinas nye ektemann, som hun har gitt en ny og fremtredende plass i virksomheten, har tatt noen egne initiativer som kan sette hele selskapets fremtid på spill. Han har bestilt en rapport om en ulykke med en av selskapets tankbiler, for å få sikkerhet om at ingen miljøskade er skjedd – skjønner ikke Christina at dette potensielt kan gi dem en ødeleggende aktivitetsplikt? Hun forsvarer Michael, både hans renhårige forretningsmoral, hans ungdommelige idéer – og barnet de skal ha sammen. Med dét trår en videoperator – nokså overraskende, må det medgis – inn på scenen og fanger Christina i et nærbilde mens hun gjør klar smoothien, med et litt gåtefullt, drømmende smil om munnen: tilsynelatende lykkelig, så lykkelig at hun ikke helt våger tro det? Og da har vi allerede fått se den unge Michael filmet mens han er ute og jogger i varmen – er han bare fysisk kjørt, eller også litt uviss?

Med dette har vi fått oppspillet til et interessant og relevant nåtidsdrama, og etter at Michael/Ødipus også kommer inn, svinger dialogen levende nok mellom det sosiale og personlige. Det stikker imidlertid ikke

spesielt dypt, og da er det ikke spillet det står på – både Caroline Peters og Renato Schuch er fremragende som respektive Christina og Michael. Til tross for lange utvekslinger, klare motsetninger og stadig nye vendinger, greier ikke Zade å fjerne seg fra tv-dramatikens konvensjoner. Det blir boulevard-dramatikk – og i så måte riktignok velfungerende: det var et begeistret publikum som til slutt også ga stående applaus, noe jeg tror er mindre hyppig i Tyskland enn hos oss.

Et ganske søkt plott

Problemet, tror jeg, er et ønske om pose og sekk. Dramatiker og regissør har villet ha Sofokles-originalen med seg, samtidig har de villet gi oss en historie helt og fullt forankret her og nå, i 2000-tallets andre ti-år. Så her er det virkelig ikke snakk om noen radbrekking. Egentlig snarere det motsatte: om en misforstått – våger jeg å si pedantisk? – pietet, der det blir viktigere å finne ekvivalenter til originalens elementer, slik at avvikene først og fremst begrunnes som utdypninger. Som f. eks. når Zade har gitt sin lokaste en større plass, i og med at Christina som en moderne kvinne har et større handlingsrom. Problemet er at

dette ikke gir noe vesentlig utslag for handlingsgangen.

Ett uttrykk for denne ambisjonen leser jeg i en programtekst hvor Ostermeier refererer til den gleden antikkens publikum har hatt ved å gjenkjenne myten, for så å få se *hvordan* det må gå som det går. Dette håper han også å stimulere hos sitt eget publikum. Men er ikke det en kortslutning? For oss ligger ikke mytens kvalitet i detaljene, men i essensen – som bl. a. er den forferdende og livsendrende opplevelsen det må være å innse at ens liv har vært en fiksjon, som Ostermeier jo sier har vært et viktig utgangspunkt. Med dét som kjerneidé hadde det jo latt seg gjøre å dikte helt andre historier enn den om fadermorderen og moderforførreren, og som Maja Zade selv i en artikkel kaller «et ganske søkt plott»?

Når det gjelder Zade lurer jeg vel på om hun har det i seg å frigjøre seg ordentlig fra original-fabelen. Hun sier selv at dette ikke er noen «overskriving», snarere bare «inspirert av». Javel. Men når hun lar handlingen foregå i et feriehus i Hellas og lar stykket hete *ödipus* (om enn med aldri så liten ø!), setter hun egentlig i gang et rebusløp. Og dét blir hun et gissel av. Det er lenge siden jeg har vært så lite berørt i

teatret som denne kvelden. Men jeg satt kanskje mer fullkonsentrert enn jeg kan huske. Og da var sfinx-figuren bare begynnelsen. Det er i så måte virtuost gjort. Hun har virkelig laget et *well made play* – i alle ordets betydninger.

For Ostermeiers del er saken mer komplisert.

Nåtidsreferanser inn med teskje

Oppsetningen er utvilsomt et *statement* når det gjelder hans scenekunstneriske posisjon. Det er nettopp denne typen gjennomarbeidete oppdateringer av klassikere som er hans varemerke, og som har gitt ham stor suksess, over hele verden. Her i landet har vi fått oppleve tre av hans mest berømte Ibsen-versjoner: *Nora*, *En folkefiende* og *Hedda Gabler* (de to siste står fortsatt på Schaubühnes repertoar). Alle tre er nitide transponeringer til nåtid, som av mange oppleves å gjøre Ibsen nærgående, ja, «farlig» for et publikum i dag, slik dikteren skal ha vært provoserende for sin samtid. Men vi er nok mange som ikke lar oss helt overbevise. Det er ikke vanskelig å se at Ostermeier har en både vital og selvstendig forståelse av originalverket, men i stedet for å levnedegjøre det på dets premisser, gir han sitt publikum

nåtidsreferanser inn med teskje. Ikke så rent sjelden går det på troverdigheten løs, som f. eks. når Hedda jo ikke lenger kan brenne Løvborgs manus, men må slå laptopen hans i filler med hammer – hva skjedde med back up og skylagring? Det er ingen slike momenter i *ödipus*, men når f. eks. nåtidsutgaven av å oppsøke oraklet i Delfi blir å bestille en konsulent-rapport, illustrerer det godt at overføringstapet til et miljø av i dag kan bli større enn det bør.

Er det da virkelig slik at han ikke våger å gi publikum muligheten til selv å gjøre den fortolkende overføringen fra originalfabel til eget og nåtidig liv?

I så fall er det bare tilsynelatende at Ostermeier kommer sitt publikum i møte, slik både han og Zade påberoper seg at de vil – og gjør. Og dermed er det kanskje likevel ikke så store skillet mellom ham og hans post-dramatiske kolleger.

«Her er det virkelig ikke snakk om noen radbrekking. Men det motsatte: om en misforstått – våger jeg å si pedantisk? – pietet.»



Essayet er fra Carl Hegemann: *Dramaturgie des Daseins. Everyday live* (Tilværelsens dramaturgi), Alexander Verlag 2021. Anmeldt i forrige nummer av NST (2-3 2023). Første gang publisert i *Theater Heute* 6/2015.

Den amerikanske drømmen om tragedie.

Only Tragedies can make me happy



Det er en merkelig forbindelse mellom selvsikring og sitat. Det amerikanske flagget for eksempel har mye med pop å gjøre. Skal jeg være ærlig, så liker jeg det, som estetisk moment. Det ser bra ut. Samtidig er det viktig å vise hvor vakkert det kan være, når det brenner. Begge deler er viktig for å forstå ambivalensen i den amerikanske drømmen. Denne ambivalensen er formulert både hos Tennessee Williams og Eugene O'Neill. Begge levde i bevisstheten om den amerikanske tragedien, men bestemte seg likevel for den amerikanske drømmen. Derfor er det så viktig å beskjeftige seg med dette Amerika. Det minner oss på at et problematisk forhold til det man elsker, er et godt forhold.

(Frank Castorf, *Forever Young*)¹

Frihet fra optimaliseringstanken: et forsvar for et ikke-formålstenlig teater
I markedsøkonomien er suksess eneste tema. Men teaterets tema er det å mislykkes, krise, nederlag og fallitt. Tragedien, katastrofen, er ærverdige dramatiske kjennetegn ...

Dette er ikke nye innsikter, men viser til teatrets normaltilstand, og ikke bare etter Beckett, men gjennom 2500 år. At den implisitte påstanden kan virke overraskende eller sær, og farlig for mange, er kanskje tragisk i seg selv, og har naturligvis sammenheng med at teatret i stadig større grad har utvikla til å bli et ganske alminnelig forretningsforetak. På samme måte som andre foretak må teateret legitimere seg i forhold til kriteriene om nytte og suksess. Og da er det selvfølgelig kontraproduktivt² med tragisk bevissthet.

For ikke så lenge siden ble dette vurdert annerledes, selv i USA, nasjonen med totalfiksering på suksess. Der kunne en mann, som elsket tragedien mer enn noe annet, slå seg opp som ledende dramatiker ennå ved midten av forrige århundre: Eugene O'Neill. Han gir uttrykk for tanker om teater og tragedie, som

neppe passer inn i den overvåknings- og kontrollgalskapen som strømmer mot oss fra USA i dag:

«Så rart det enn kan være, men det tragiske lokker fram en glede i meg. Det tragiske er kanskje det eneste betydningsfulle vi mennesker har. Målet mitt er at når tilskuerne forlater teateret, så går de ut med en innvendig jubel over det de har sett på scenen. Der har de sett noen som står overfor livet selv, som kjemper med livets uløselige motsetninger, og som ikke seirer, men uunngåelig blir beseiret. Denne kampen gir oss betydning, selv om den fra begynnelsen av er håpløs. Først gjennom det tragiske får livene våre verdi. Jeg er overbevist om at et hvilket som helst liv, dersom man kan kalle det liv, består av streben etter å virkeliggjøre sine drømmer. Desto mer krevende disse drømmene er, desto vanskeligere er det å realisere dem. Å drømme er et av menneskets grunnbehov. Men en virkeliggjort drøm er ikke lenger en drøm. Og den som ikke har drømmer, er så å si død.³ Derfor må drømmene våre være større enn det som er oppnåelig. For den virkelige seieren ligger

Oversatt fra tysk av
Tone Avenstroup

Billedtekst
s. 54 Eugene O'Neill,
New York, ca. 1930. Foto: Ben
Pinchot. © akg-images



Billedtekst
Martin Wuttke og Katrin Angerer i *Forever Young*, regi: Frank Castorf. Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz, 2003. Foto: Thomas Aurin

i å mislykkes i å realisere drømmen. Hver av oss som drømmer høytflyvende nok, er dømt til nederlag, og burde se det som betingelse for at vi holder oss levende. Dersom du kun et øyeblikk tror at du har seiret eller nådd målet, er det slutt.»

Denne forestillingen om «den amerikanske drømmen», hvor poenget ligger i å strebe etter å realisere drømmen, noe man aldri riktig lykkes med, eller nødvendigvis mislykkes med, synes jeg er sympatisk. Mer sympatisk enn den som følger etterretningstjenestens metode og hovedsakelig er en planøkonomisk og totalitær modell – som i dag går ut på å samle størst mulig mengde av data om hvert enkelt menneske – for å hindre det i å mislykkes og verne det mot tragedien. Disse forsøkene på å unngå risiko, i næringslivet og i livet generelt, disse nye oppfatningene om hva som er riktig og viktig i livet, støtta på algoritmer, minner fatalt om tidligere ideer om å kunne beregne sikkerhet og lykke, å planlegge etter objektive kriterier, og dermed kunne overstyre mennesket. Langsomt begynner jeg å tro Boris Groys, filosofen fra St. Petersburg. Kort etter det såkalte vendepunktet, ved «murens fall» konstaterte han: Det er seierherren som tar opp i seg kulturen til den beseirede, og ikke motsatt.

Stengning av grenser i Europa og USA, hindring av bevegelsesfrihet, altomfattende spionasje og overvåkning, rettsløse områder, henrettelser uten lov og dom, uavhengige mediers forsvinning, hemmelige sikkerhetstjenester i milliardklassen, samt næringslivsstrategier, som ikke lenger søker etter kunder på det frie markedet, men derimot planmessig forsøker å styre dem, så å si sentralkomite-styre kundene sine til å bli produkter. Denne utviklingen syntes å være et kjennetegn ved østlige diktaturer før murens fall. Nå blir den ved hjelp av digitale verktøy, kopiert og perfektionert her i Vesten. Som våre kamerater tidligere i øst blir vi bare nødt til å stole på regjeringen og konsernene og at de kun vil det beste for sine velgere og kunder, samme hvor diktatorisk, demokratifornekende og imperialistisk deres gjøremål hver for seg ser ut.

Tidligere gjaldt den såkalte marxistisk-leninistiske teorien som vitenskapelig bevis for å kunne hevde massenes formodentlige lykke samt dets formynderkap. Nå synes det som om vi i vest har slukt spillteorien til John Nash⁴, en matematisk teori om beslutningsprosesser. Denne teorien, sies det (ikke bare fra Frank Schirrmacher⁵), at USA's politiske og økonomiske handel og tiltak i stor grad er avhengige av.

Matematisk spillteori

I følge denne spillteorien skal det være mulig, dersom man har fullstendig oversikt over alle data, å kunne forutsi optimale strategier og avgjørelser ved alle mulige beslutninger. Med kjennskap til situasjonen alle involverte i den aktuelle prosessen befinner seg i, kan man forutsi deres avgjørelser, men dette kan kun bli helt eksakt, når alle data til alle involverte står til disposisjon (noe som er mulig i en modell, men sjeldent tilfelle i livet). Dette er vel grunnen til mediakonsernernes og National Security Agency's «samlemani». Men spillteorien forutsetter imidlertid at det på forhånd nøyaktig defineres hva gevinsten i spillet skal være. I økonomisk spillteori er det finansiell gevinst som gjelder, i den evolusjonære er det reproduksjon og artens opprettholdelse, og ved bruk av offentlige toalett (et kjært tema for spillteoretikere) er det kort ventetid og renslighet.

Spillteorien kjenner bare strategiske spill, gevinstspill, og kun når gevinst og tap er klart definert, kan optimale løsninger og strategier beregnes matematisk. Dette skal kunne fungere i kooperative beslutningssituasjoner, hvor alle involverte har all informasjon, også i ikke-kooperative, hvor informasjonen er ulikt fordelt, noe som selvfølgelig bringer en avgjørende fordel til dem som har mest informasjon. Derfor er utforskning

«Denne utviklingen syntes å være et kjennetegn ved østlige diktaturer før murens fall. Nå blir den ved hjelp av digitale verktøy, kopiert og perfektionert her i Vesten.»

pianotangent, eller en stift i ei lirekasse, og at verden er basert på naturlover som [...]. Og selvfølgelig, all menneskelig aktivitet vil da bli beregnet i henhold til disse lovene, matematisk, i en slags tabell, opp til 108000, og føres inn i en kalender. Eller, enda bedre, det vil bli utgitt noen velmenende bøker, [...] hvor alt er så nøyaktig beregnet og betegnet, at det verken vil være egne initiativ eller eventyrlyst mer. Da [...] vil de nye økonomiske forhold inntreffe, forutsagt og utregnet med matematisk presisjon [...] Og så vil det bygges et krystallpalass, deretter ... vel, med ett ord, da vil eventyrfluglen komme flyende.»

Den russiske eventyrfluglen synes å ha blitt levende igjen i den nyeste versjonen av den amerikanske drømmen. Et tilbakeslag, en markering virker det som, en slutt på demokratiet slik vi kjenner det. Istedenfor kontingens og frihet og en demokratisk organisasjon kommer eksakte beregninger og en underkastelse under det målbare, det vil si: en computergenerert standard.

Det er sikkert ikke dumt å merke seg dette, som Dostojevskij uttrykte for 140 år siden, i opposisjon mot matematisk fordelstenkning av tsjernysjevskijsk opprinnelse, og se den i lys av den nye utviklingen. I *Opp-tegnelser fra et kjellerdyp* formulerte Dostojevskij, som kanskje den aller første (altså før Nietzsche og Bataille), hva slags motstand som må til, for at disse hypertrofiske⁶ 7 optimeringsstrategiene skal mislykkes:

«Mennesket kan jo bare bevise det, at det ikke er noen stift i en lirekasserull, dersom det lar være å gjøre det man forventer at det skal, men heller noe uventa og vilt. Der ligger menneskets kraft. [...] Når vi lever etter vår uinnskrenkede vilje og frie ønske, etter våre aller særeste innfall – som til tider kan være så tøvette at det nærmer seg galskap? Det er nettopp den ringaktede og aller mest fordelaktig fordel, den som ikke lar seg klassifiseres, som stadig sender alle systemer og teorier til helvete.»

Dostojevskijs mann i kjellerdypet motsetter seg optimeringstanken og fordrer isteden det ufornuftige, en galskap. Det usannsynlige, det som unndrar seg enhver beregning.

Det som fordres her er i sakens natur en oppgave for kunsten. Kunst defineres gjennom usannsynligheten for at den oppstår (Luhmann)¹⁰. Det tilsynelatende ufornuftige, det som unndrar seg enhver velkjent formålstenkning, er en betingelse for enhver kunstpraksis.

Det uforutsette

Det som er transparent (gjennomskuelig) og fullstendig absorbert (inkludert) i vårt bestående regelsystem, er ikke kunst, men i beste fall design, kunsthåndverk, sosialarbeid, folkeopplysning ... som deltar i den normale prosessen med verdiskapingen og ikke trenger noen «heterotopi»¹¹. Når kunsten

Opp-tegnelser fra et kjellerdyp

«Da er det vitenskapen som belærer mennesket [...] at det ikke er noe annet enn en slags

står til tjeneste for en sak (hvor edel den enn måtte være), er det ikke kunst lenger.

Den matematiske avgjørelsesprosessen skiller seg fra den kunstneriske ved å forlange en klar definisjon av gevinst, kunstproduksjon er ikke målretta, den koster som regel langt mer enn man tjener. En kunstner kan noe som ikke lar seg beskrive med nytte- og fordelshensyn. «En kunstner kan det å ikke kunne»¹², sier derfor Christoph Menke og støtter seg på Nietzsche.

Kunst unndrar seg rasjonell evaluering, fordi den ikke underkaster seg noen form for «målsetningsavtale». Det gjør den resistent mot algoritmer, som følger data-samlere og spioners vilje til å bestemme over våre liv.

Det ufornuftige og unyttige driver sitt spill mange steder, nødvendig, at de også finnes i teateret, disse kjennetegnene på kunstneriske prosesser. De kan stå som livsviktige skanser, et bolverk mot marked- og maktsystemers kalkulasjon av menneskene.

Men tragedie? Hvorfor skal kunstnere feire fallitten, det håpløse, det fullstendige nederlaget, tragikken som ligger i forsøket på å unnsnippe ulykken, et forsøk som beviselig fører til at den inntreffer? Svarene er avhengige av hvilket bilde man har gjort seg om teater og kunst.

Dersom man ser teater som en normal bestanddel av et mangslunget samfunn, da er det også underkastet de samme regler og kalkyler som i samfunnet ellers, da gjelder også nytte- og fordelstenkningen for teateret, og ikke paradokset om den «aller mest fordelaktig fordel», som hos Dostojevskij nettopp ligger i å gi avkall på fordelstenkningen.

Hvis man derimot ser teater som «heterotopi» (Michael Foucault, René Pollesch), må man isteden hengi seg til akkurat det som markedsøkonomien utestenger og frykter. Og hva frykter man aller mest i vårt økonomiske system? Bankerott, fallitt og tragedien!

Samfunnet vårt frykter fallitten som djevelen vievannet. Den er allestedsnærværende og treffer til slutt hver og en av oss. Alle og enhver går nedover og hjem, så lenge døden ikke er avskaffa. Denne antiutopiske vissheten om at man skal forsvinne ut av verden, en katastrofe som ethvert menneske til slutt står overfor, «verdens undergang» (Heiner Müller) må ignoreres i et samfunn som utelukkende består av gevinst og vellykkethet. Undergangen (ens egen sett som verdens) kan i teateret, og kun om den reflekteres, forstås som «heterotopi» (reelt eksisterende).

Tragediens lykke

En transformasjon av tragedien om vår uunngåelige dødelighet til en lykksalig kunstopplevelse, her har teateret en viktig oppgave. «Den utstøtte delen» (Bataille)¹³ av vår eksistens tilhører oss like mye som den offisielt aksepterte suksessorienterte, og den



Billedtekst
Fjodor Dostojevskij
(1821–1881).

trenger et offentlig sted i samfunnet. I kunst- og spesielt i teateret finnes dette (eller det gjør det ikke). Så lenge teateret har fallitt som tema, er det unikt. Intet vanlig økonomisk foretak kan ha fallitt som forretningsmål, det kan heller ikke teateret, dersom vi betrakter det som et foretak, som det jo også er. Men dette foretakets tema er fallitt (og ikke å unngå fallitt), og dets produkt er en vellykket fremstilling av mislykkethet og den dødelige utgangen på all vår streben.

Fallitt og død rammer oss individuelt; dersom våre individuelle sjebnene ble transformert på scenen sånn at de gir oss lykke og en følelse av fullkommenhet og helhet, selv om det er spill, selv om det er som en tilsynelatet, så er det noe. Og dette noe, kan det gjennomrasjonaliserte markedet ikke tilby oss, derfor trengs det en annen logikk og et annet sted. Midt i samfunnet, finansiert av samfunnet, finnes et sted hvor klokken går på en annen måte, «rom blir her til tid» som det heter i *Parsifal*. Der råder ingen lineær logikk og reell tid, der kan sår vises, sår som ellers må skjules.

Teateret som institusjon er en del av samfunnet, sånn som det er. Der gjelder normal, sosial orden og bestemmelser. Men det som skjer på scenen (muliggjort gjennom institusjonen) følger estetiske regler, og konfronterer oss med det som vi ikke har

en løsning på, og med det som ikke har noen løsning. Det er i det minste en drøm om teateret. Det må vise oss det selvmotsigende i tilværelsen, uten å forskønne, det må si ja til motsigelsen. Dette, som gjør oss til mennesker, sier Aiskylos i en av de første tragediene, er at vi må erobre vår egen grav. «Erobre din grav!» Ingen konsernsjef kan anvende dette slagordet i en markedsføringsstrategi, heller ingen politiker, eller en general som truer med krig. Men en kunstner kan gjøre det til et offentlig ledemotiv for sine arbeid (Einar Schleef). Vi trenger denne andre siden, dersom den går i glemmeboka, finnes det ikke noe mer av betydning for eller i oss. I så fall kunne vi ikke skille oss fra Dostojevskijs pianotangenter og lirekassestifter (som nå er digitale og tusen ganger mer komplekse) – eller man tenker som O'Neill som sier at fallitten er en betingelse for at vi overhodet er i live – ellers ville vi ikke lenger eksistere som mennesker ...

Vi fortrenger det gjerne, men vi vet det. Selv folk som ikke har med teater å gjøre, fryder seg over det O'Neill'ske paradokset: «Only Tragedies can make me happy».

Kunstens autonomi

Teateret må, i stedet for krigens katastrofale (ufrie) ødsling og de daglige globale voldsetøvelser, sette inn en sprudlende sløsing¹⁴

og propagandere for en frivillig investering i det nyttesløse og det tragiske, dersom det vil legitimere seg. Det sosialt uansvarlige og udifferensierte, det som er hinsides den rasjonelle livsførsel (som later som om vi skulle vare evig) og bestemmer vår tilværelse, det har sin plass i teateret.

Noen driver med lykkespill, strategiske spill og kasserer inn, slik er det overalt i samfunnet, og andre, slike som O'Neill og Dostojevskij finner sin gevinst i kunsten, fordi den sysler med tap og fallitt, den genererer formålsløse spill. I denne «heterotopien» tilrettelagt for spill, og i dette «spillet og skinnets frydfylle rike» som Schiller kalte det, hvor «den estetiske dannelsesdriften» råder, er mennesket forløst «fra alt som heter tvang, så vel den fysiske som den moralske».

Friheten fra fysisk og moralsk tvang finnes kun i døden og i kunstens spill. Det tragiske er at vi som døde ikke har noe igjen for denne friheten. I teateret og i kunsten eksisterer den kun som skinn, som estetisk fremtoning, som visshet om at en fiksjon er en fiksjon. Men likevel, i det minste i denne kunstens verden av tilsynelatet kan vi overleve døden, vi kan se og høre hvordan syn og hørsel forgår. Og det er en grunn til glede. Her kan vi feire det vi ellers må bekjempe i hverdagen. For så lenge vi lever, kommer vi ikke bort fra denne motsetningen, for vi må

«Dostojevskijs mann i kjellerdypet motsetter seg optimeringstanken og fordrer isteden det ufornuftige, en galskap. Det usannsynlige, det som unndrar seg enhver beregning.»

ikke bare arbeide mot å lykkes, men også mot å mislykkes med våre planer og drømmer – for å kunne fortsette å leve.

Når teateret vegrer seg mot enhver samfunnsmessig funksjonalitet, kan det rettferdiggjøre sin funksjon. Kun et teater som ikke er instrumentalisert for sosiale og politiske mål, fyller sin oppgave i samfunnet. Kunst er «frihet fra det sosiale i det sosiale» (Christoph Menke)¹⁵. Et ikke-instrumentalisert kunstbegrep – satt opp mot et formålsbestemt, uansett hvor godt ment og begrunnet – er viktig å forsvare, og i seg selv en eminent politisk oppgave for teateret. Og denne oppgaven lar seg ikke løse uten tragediebevissthet.

Billedtekster

- 1 F. M. Dostojevskijs *Opppteget fra et kjellerdyp*, St. Petersburg, i en utgave fra 1866.
- 2 Omslaget til N. G. Tsjernysjevskijs *Hva må gjøres?* i en utgave fra 1905.



Fotnoter

- 1 Frank Castorf i programheftet til *Forever Young*, etter Tennessee Williams' *Sweet Bird of Youth*. Regi: Frank Castorf, scenografi: Bert Neumann. Volksbühne 2003. Anmeldt i NST nr. 2 2003. *red. ann.*
- 2 Hegemann benytter ordet «kontraindisert», hentet fra medisinsk terminologi, og som betyr at et medikament under gitte omstendigheter ikke er anvendelig eller tilrådelig. Jfr. bokomtalen i 2-3/2023 og Hegemanns beskrivelse av teateret som et helbredende og berusende middel. *Overs. ann.*
- 3 Jfr. Heiner Müllers beskrivelse av «zombies» i: *Der amerikanische Leviathan*, omtalt i NST 4/2020. *O.a.*
- 4 John Forbes Nash jr. (1928-2015), amerikansk matematiker. Han mottok «Nobels minnepreis i økonomi» i 1994 for sine bidrag i spillteori, bl.a. «Nash-likevekt». *O.a.*
- 5 Frank Schirrmacher (1959-2014), en tysk journalist og i medutgiver av Frankfurt Allgemeiner Zeitung. *O.a.*
- 6 Tittel på den norske oversettelsen av Gunnar Opeide fra 1990, russisk: *Zapiski iz podpol'ja*, fra 1864. *O.a.*
- 7 «im Griff zu bekommen» kan også oversettes med «få taket på» eller «få kontroll over». *O.a.*
- 8 Et begrep fra medisin: fortrykket, overernært eller underkuende. *O.a.*
- 9 Utdragene fra Dostojevskij her er delvis basert på Svetlana Geiers oversettelse til tysk. *O.a.*
- 10 Niklas Luhmann, tysk sosiolog og samfunnsteoriker (1927-98). I hans teorier om samfunnsystem (hovedverk: *Soziale Systeme*, 1984) beskrives kunst som noe som trosser de vanlige reglene for formålstjenelighet og nytte; kunst «følger ingen bruksanvisning», Hegemann henviser til dette flere steder i *Dramaturgie des Daseins*. *O.a.*
- 11 Foucaults begrep om «heterotopi» stammer fra et foredrag i 1966, trykket i *Andre rom*, 1972. I motsetning til utopi betegner det et reelt eksisterende sted; han bruker det om ransoner, sted for avvik, tidligere sakrale steder og om teateret. *O.a.*
- 12 Jfr. bokomtalen i 2-3/2023, der forklares Christoph Menkes utlegning om at en kunstner kan det å ikke kunne. *O.a.*
- 13 Georges Batailles økonomiske og libidinøse teorier blir ofte referert; essayet *Den utstøtte delen* (*La Part*

maudite) utgitt i 1949, ble betegnet som en «bok om politisk økonomi», hvor sløsing er viktigere enn produksjon. *O.a.*

- 14 På tysk «Verschwendung», et begrep Bataille ofte brukte. Det refererer til overdrevent forbruk eller ineffektiv bruk av ressurser: sløsing, ødsling, utgytelse – her ligger en idé om gave, raushet og nytteløshet. Hos William Blake heter det: «Exuberance is Beauty». *O.a.*
- 15 Hegemann siterer fra Christoph Menkes *Die Kraft der Kunst* (Suhrkamp 2013), hvor han sier at kunst ikke er noen sosial praksis. «Kunsten er snarere feltet for en frihet ikke i det sosiale, men fra det sosiale; mer presist: frihet fra det sosiale i det sosiale. Så snart det estetiske blir en produktiv kraft i den postdisiplinære kapitalismen, blir den fratatt sin kraft [...]» *O.a.*

Melanie Fieldseth:
Byggmeister Solness,
Vinge/Müller, Det Norske Teatret
s. 62–67

Julian Blaue:
*The Bride and the Goodnight
Cinderella*, HAU, Berlin
s. 68–69

Espen Hjort:
Fylt opp av verden Essay
s. 70–77



HIGHLIGHTS

BILLBOARD & PROPAGANDA



Byggmeister Solness
Av Henrik Ibsen
I en versjon av Vegard Vinge og Ida Müller

Medvirkende Vinge/Müller: Trond Reinholdtsen, Adam Manthey Steen, Adam Read, Sofia Su, Petter Width Kristiansen, Harald Kolaas, Maximilian Brauer, Gro Trondal Johansen, Kenneth Thon, Line Solem, Pål Morten Hverven, Bernhard Pedersen, Ville Seppänen, Jo Kallset, Sander Haga, Joscha Eckert, Emil Lewe, Pelle Ask, Eyrun Muller, Leon Lindgren, Ruth Emilie Rustad Martinsen, Lova Hiselius, Anna Hansen, Olatz Galarza, Molly Raak Larsson, Vilde Jønland, Margarita Hoffmann, Anders Hamre, Martin Breine, Chris Reitan, Arnt Kristian Teigen, Eduardo Balanza, Tuva Hennem, Maiken Rye, Grettir Einarsson, Dagny Backer Johnsen, Roe Aker

Medvirkende Det Norske Teatret: Kenneth Homstad, Carl Martin Eggesbø, Hedda Rønneberg, Erlend Stamnes, Fredrik Bjerkan, Kjell Åge Meland, Børge Løkke Knudsson, Gina Søderstrøm, Øyvind Rustad Fjærvoll, Deepa Veronica Andersen, Per Willy Liholm, Camilla Brandsleth, Freddy Jensen, Christian Mathisen

Det Norske Teatret, Scene 2,
9. og 21. september 2023

Med *Byggmeister Solness* vender Vinge/Müller tilbake til sine mesterlige teaterkunster, mens de samtidig stiller ubehagelige spørsmål om kunstens rolle og vilkår i samfunnet. Hvem eller hva setter premissene, og dermed begrensningene, for å skape, utøve og oppleve kunst?

Byggmeister angst og avmakt



Ett av de mange håndlagde bildene som er å finne i den omfattende utstillingen til Vinge/Müller som fyller foajeen til Scene 2 på Det Norske Teatret, er en tegning av scenekunstner Pia Maria Roll. Roll har markert seg som en samfunnsengasjert scenekunstner, og er best kjent som en av kunstnerne som sto bak den omdiskuterte forestillingen *Ways of Seeing*. Tegningen viser Roll mens hun holder en appell og sier, «Ikke et spørsmål om ytringsfrihet, men om narrativ». Roll har ved flere anledninger fremhevet hvordan den negative, og i noen tilfeller, destruktive omtalen som en rekke kunstnere, deriblant Roll selv og Vegard Vinge, har blitt utsatt for de siste årene ikke må forklares bort ved å vise til ytringsfriheten. Snarere vil Roll at vi skal forstå denne omtalen som et forsøk på å befeste et narrativ i offentligheten der kunstnerens virke betyr sløsing med offentlige midler, mens maktkritiske, eksperimentvillige og overskridende kunstverk er moralsk suspekt eller uttrykk for galskap.

Bildet av Roll er ikke det eneste i den rikholdige utstillingen – som i tillegg til en omfattende DVD-samling, inneholder både eldre og nye verk, som viser til debatten og hvordan en klikkagn-mediakultur skaper en fortelling og driver den videre. I et annet bilde er dette illustrert ved å plassere såkalt rumpemaling, et kunstnerisk element som

går igjen i mange av Vinge/Müllers produksjoner, på forsiden av en tabloidavis.

I tegningen av Roll holder hun bokstavelig talt fanen for kunstnerisk frihet høyt, mens en skikkelse som vi kjenner igjen fra teateruniverset til Vegard Vinge og Ida Müller ser beundrende på henne. Etter å ha sett Vinge/Müllers versjon av *Byggmeister Solness* to ganger, på premieren 9. september og den nest siste forestillingen i spilleperioden 21. september, presser spørsmål om nettopp kunstens vilkår og kunstnerisk frihet seg frem. Det handler ikke så mye om at utstillingen kommenterer de misvisende og sensasjonspregede premissene for den nevnte debatten. Utstillingen og sceneproduksjonen, særlig forestillingen 21. september, leser jeg også som et varsko om en innsnevring av hvilke forutsetninger og forventninger som ligger til grunn for teater som institusjon og en svekkelse av forståelsen av teater som kunst.

Et psykologisk spill

«Byggmeister Angst» står det i løkkeskrift på et neonskilt som er hevet over scenen. For meg er denne omskrivingen av tittelen betegnende for hvordan Vegard Vinge og Ida Müller, og deres mange medvirkende, har nærmet seg Ibsens verk fra 1892. *Byggmeister Solness* i Vinge/Müllers versjon er

Billedtekst
s. 60–67 *Byggmeister Solness* av Henrik Ibsen, i en versjon av Vegard Vinge og Ida Müller. Det Norske Teatret 2023. Foto: Ole Herman Andersen / Det Norske Teatret



blitt en skildring av makt, ambisjon, begjær og besettelse som pløyer dypt inn i teksten og samtidig utvider den. Byggmester Halvard Solness har slått seg opp ved å holde andre nede, blant annet Knut og Ragnar Brovik, henholdsvis far og sønn, som jobber for ham. Solness frykter «omslaget», at yngre krefter med nymotens ideer og teknikker skal vippe ham av tronen. Solness stiller seg aktivt i veien for at det skal skje. Ragnar er en trussel, og Solness gjør alt han kan og mere til for å hindre at unge Brovik kommer seg opp og frem. Det fører til tvil hos Ragnar som må spørre seg om han «duger til noe». Samtidig fortsetter nytenkende Ragnar å drømme om å realisere visjonen sin. Han vil gjøre sin syke far stolt og gi ham oppreisning, og etablere seg slik at han kan gifte seg med sin forlovede frøken Kaja Fosli. Hun arbeider hos Solness som bokfører, og byggmesteren bruker henne som en brikke i spillet for å kontrollere Ragnar.

Selvbildet til Solness tilsier at han er en av de utkårede, en stor mann som følger sitt kall og vurderer andre ut fra hvordan de kan gjøre nytte for seg og tjene hans prosjekt. Dukkene av Knut, Ragnar, Kaja og fru Aline Solness som er oppstilt i byggmesterens arbeidsværelse bærer bud om dette. Samtidig er Solness plaget av angst for mulige utfordrere og hindringer, men også for å bli

innhentet av fortiden. Han går rundt med et åpent sår under hele forestillingen. Fremstillingen av karakteren minnet meg ikke så rent lite om patriarken Logan Roy i tv-serien *Succession*, som til stadighet måtte dekke over svakhetene sine mens han manøvrerte for å opprettholde grepet på medieimperiet han på gjennomgående opportunistisk vis hadde bygget opp.

Hustruen Aline har vært en tilrettelegger for Solness sin skapertrang og storhetsideal. Hun er uunnværlig, men legemliggjør samtidig en del av fortiden som han helst vil at de begge skal glemme. Som Vinge/Müller så treffende viser oss visuelt, musikalsk og ved å lime inn et presist utdrag fra filmen *Network*, er ekteparet Solness hjemsoekt av nedgravde minner, hemmeligheter og selvoppofrende tap, som også er presset frem av det store kallet. Mystiske Doktor Herdal dukker jevnlig opp og er alltid på utkikk etter en anledning å tilby tjenestene sine som her er karakterisert som «Dr Herdal Imperiet Billboard og Propaganda». Herdal og Aline gjennomskuer byggmesterens svakheter. Når Hilde Wangel, en ung, forførisk kvinne fra byggmesterens fortid, oppsøker ham ti år senere, eller rettere sagt bryter seg inn gjennom husveggen, gir hun byggmesteren en forlokkende påminnelse om at han kan oppnå «det umulige».

I utdraget fra *Network* innrømmer Max overfor ektefellen Laura at han er besatt av en annen kvinne. En opprørt Laura forlanger å bli behandlet med verdighet. Dette er bare én av flere virkningsfulle scener der Vinge/Müller skildrer den psykologiske dynamikken mellom Wangel, Solness og Fru Solness, og Wangel og Solness, fra forskjellige vinkler. Det kom særlig godt frem da jeg så forestillingen senere i spilleperioden. Det kan ha sammenheng med at vi ikke rakk tredje akt av Ibsens teaterstykke på premieren, siden stengetiden på Det Norske Teatret var satt på forhånd.

Tilbake til gamle kunstner

Teaterpraksisen til Vinge/Müller tar nemlig tid. Arbeidet med å komponere, justere og omrokere scener fortsetter gjennom hele spilleperioden. På premieren, før vi engang slapp inn i foajeen, fikk vi beskjed over høyttaleren om at vi er testpublikum. Dette er publikumstestforestilling dag 1, mens kunstnerskapet virker 365 dager i året, ble vi fortalt. Underforstått: Det holder ikke med en produksjonsplan som er tilpasset institusjonens planleggingshorisont.

Scenografien til fjorårets produksjon av *Hedda Gabler* overrasket mange ved å være kreditert Finn.no. Borte var de håndlagde og håndmalte flatene og installasjone-

«En skildring av makt, ambisjon, begjær og besettelse, som pløyer dypt inn i sin samtid.»

ne som var blitt et særmerke ved Vinge/Müller. De ble erstattet av rom som var innredet med vanlige møbler. Nå har kompaniet vendt tilbake til den nitide og mobile scenografien, som også er tidkrevende å lage, men som utgjør en vesentlig del av kunstnerskapets visuelle uttrykk og det bevegelige teatermaskineriets meningsskapende muligheter.

Utstillingen i foajeen spiller også en rolle i den dramaturgiske helheten og er å betrakte som en del av teaterproduksjonen. Mange av bildene bærer preg av en besettelse som forsterkes av den overveldende mengden. Helter fra film, sport og populærmusikk, kapitalistisk konsumkultur, samfunnskritikk, mediekritikk og institusjonskritikk går igjen og smitter frem og tilbake mellom utstilling og scene. Det er også noe med den utidsriktige dyrkingen av det jeg tenker på som et stereotypet gutterom anno 1990-tallet, med alt det innebærer av ukurante kjønnsroller og forherligelse av sex og vold, som i 2023 bærer i seg en kulturkritikk. Slik jeg ser det, skaper dette et grunnlag for de liksom pubertale utslagene knyttet til kroppen som kompaniet er kjent for å bruke.

Samtidsforgreninger

Vinge/Müller har en slående evne til å dra forskjellige kilder og kontekster inn i produksjonene sine og gjøre dem til overrasken-

de og relevante meningslag som kommer til uttrykk i scenebilder, musikk og replikker. Med utgangspunkt i kjernematerialet sitt bygger de på, erstatter, strekker, klipper og limer. Gjentakelse og overdrivelse er som vanlig sentrale dramaturgiske redskaper.

Til *Byggmester Solness* har kompaniet valgt kilder som har kultstatus eller er så kjent at de nærmest blir allmenne referanser. Et innlysende eksempel på en kilde med kultstatus er hvordan Vinge/Müller bruker filmen *Apokalypse nå*. På premieren gjenskapte de som tegnefilm scenen der amerikanske helikoptre fyller himmelen over Vietnam og setter landet i brann. Scenen gjorde inntrykk. Tegningen skapte kontrast til den grufulle hendelsen den forestilte, og brannen dannet koblingen til teaterstykket ved å vise til husbrannen som la Alines barndomshjem i ruiner. Brannen ga Solness mulighet til å bygge nytt, men det som skulle skape byggmesterens lykke, ble startskuddet på hans fall.

Denne scenen var imidlertid ikke med neste gang jeg så forestillingen. Da valgte de heller å bruke åpningsscenen fra filmen og spille av den berømte monologen til Kaptein Willard, spilt av Martin Sheen. Dette var om mulig et enda spissere valg som fremhevet den kompromissløse dedikasjonen til et oppdrag eller en ambisjon som grenser



til galskap. Det gjelder både for filmens fortelling, men også de ekstreme og nærmest myteomspunne omstendighetene filmen ble lagd under. Vinge/Müller har lagt Sheens intense fremføring av monologen til Ragnar. Han har et oppdrag eller en ambisjon i livet han også, selv om det fremstår mer uskyldig enn byggmesteren sitt.

Ved å bruke *Apokalypse nå* har Vinge/Müller valgt en film som er kjent for skildringen av krigføringens brutalitet, absurditet og dobbeltmoral. Det er ikke vanskelig å se hvordan den knytter an til vår egen samtid. Filmen viser jo også ekstreme utslag av maktutøvelse og våpenbruk som verken tar hensyn til konsekvensene for sivilbefolkningen, naturen eller hva våpenteknologien kan føre til i et geopolitisk perspektiv. I Vietnam var det amerikanernes bruk av brannbomber som ikke gjorde forskjell på stridende og sivile. I en annen scene fra forestillingen trekker Vinge/Müller en linje til andre verdenskrig og amerikanernes bruk av atombomber i Hiroshima og Nagasaki. Stridshodene Fat Man og Little Boy har de laget i stort format av et papp-lignende materiale slik som overflaten på scenografien for øvrig. Solness og Ragnar står urørlig på scenen. Aline sitter alene i et rom. En skikkelse som jeg har tenkt på som en blanding av gud og Fader Tid er ved orgelet. Det er helt stille. Nettopp

stillheten og stillstanden gjør denne scenen så heftig. Forestillingen ellers er mettet med sanserinstrykk. Her blir vi bedt om å fokusere på ett scenebilde og ta det innover oss.

Guds hånd

Byggmeister Solness hadde premiere under Den internasjonale Fossefestivalen. Vinge/Müller fant en fellesnevner mellom den vordende arkitekten Ragnar Brovik i Ibsens teaterstykket og den vordende maleren Lars Hertevig i Jon Fosses *Melancholia*. Unge Brovik og Hertevig har til felles at de er skapende karakterer med lysende ambisjoner, men som befinner seg i en situasjon som gjør dem avhengig av mesterens godkjenning. De sliter mellom tro og gnagende tvil på egne evner.

Henvisningen til Fosse ble senere fjernet, men tro og tvil som tematiske tråder ble videreført, særlig hva gjelder ideen om noe skjebnebestemt eller et utvalgt individ som er tiltenkt noe stort. Produksjoner som *Panini-BoysRoom* (2018) og *Fotballspelet* (2020) gjenspeiler fotballinteressen til Vinge, som selv har spilt for Lyn. Det finnes også rikelig med bilder av fotballspillere i utstillingen på Det Norske Teatret, blant annet Diego Maradona. Det er kanskje derfor uttrykket «guds hånd» slo meg flere ganger mot slutten av forestillingen. Da Maradona kom seg unna

med å bruke hånden til å sette ballen i mål for Argentina, ble det forklart som en slags guddommelig inngripen hinsides de vanlige spillereglene. Ikke helt ulikt selvpoppfatningen til Solness: «Tror ikke De også det, Hilde, at der finnes enkelte utkårne, utvalgte mennesker som har fått nåde og makt og evne til å ønske noe, begjære noe, ville noe – så iherdig og så – så ubønnhørlig – de må få det til slutt.» Når vi nærmer oss de avsluttende scenene ved kirketårnet, der Solness, oppildnet av Wangel, har tenkt å trosse høydeskrekken og plassere en krans øverst på kirketårnet, viser Aline til «guds styring». Og, som i en Monty Python film, daler det en hånd ned fra himmelen.

Den institusjonelle desperasjons- og avmaktstrilogien

Byggmeister Solness er Vinge/Müllers andre produksjon på Det Norske Teatret, som har inngått en flerårig avtale med kompaniet. Jeg vet ikke om jeg er kommet nærmere en tolkning av den kryptiske overskriften på ett av de største bildene i utstillingen: «V. Vinge – Fear and loathing in Kristiania. Del 2 i den institusjonelle desperasjon & avmaktstrilogien». Det er likevel umulig å ikke legge merke til de mange kritiske henvisningene til institusjonelle rammer for teaterproduksjon og det jeg antar er en følelse av avmakt knyttet til teatrets posisjon i samfunnet.



«Videre ble Det Norske Teatret omdøpt til Det Norske Musikalteatret og omtalt som et næringsprosjekt.»

Musikalsjangeren ble brukt som ramme for å fremme det jeg leser som en kombinasjon av kritikk og bekymring. I forestillingen 21. september var det i hvert fall flust med referanser til den kommersielle siden ved musikalsjangeren. Innjenings- og tidspress ble for eksempel oppsummert gjennom et sitat fra *42nd Street*: «You're gonna dance until your feet fall off, till you're not able to stand up any longer, but five weeks from now, we're going to have a show.» Jeg fikk til og med inntrykk av at musikken denne kvelden, ved komponisten og operaspesialisten Trond Reinholdtsen, var dratt nærmere inspirasjon fra musikalene enn opera.

Videre ble Det Norske Teatret omdøpt Det Norske Musikalteatret og omtalt som et næringsprosjekt. I en fengende scene bygger Aline en vegg av byggeklosser som er merket med ord som «PR», «publikum», «prosjekt», «penger», «presse» og «musikal» og med spisse tillegg som «ammunisjon», «uran», «just do it» og «lykke». Det sistnevnte viser til hvordan byggmesteren oppfatter sin gjerning, men teaterkompaniet har også flettet inn henvisninger til kommersialisering, salg, merkevarerbygging og våpenindustri. Adressatene for denne kritikken er åpenbart mange. Når det gjelder kritikken som angår teatret spesielt, vet jeg ikke hvor mye av den egentlig er rettet mot Det Norske Te-

atret, som har en lang og til dels omdiskutert tradisjon for musikalene, eller om det bare er et hendig eksempel på større problemstillinger som omhandler strømlinjeforming og faren for kommersialisering med krav om egeninntjening og høye publikumstall.

Kronen på dette verket er uansett lanseringen av et eget musikalkonsept for hovedscenen i 2024, «Hamlet the Musical». Hvorfor akkurat *Hamlet* vet jeg ikke, kanskje er det så enkelt som at kombinasjonen av en kanonisert klassiker og musikalsjangeren er ment å skurre. Vinge/Müller klarte selvfølgelig å spleise Shakespeares *Hamlet* sammen med Ibsens *Byggmester Solness*. Like før vi treffer Aline for første gang, hører vi Laurence Oliviers fremføring av Hamlets første monolog som inkluderer replikken, «Frailty, thy name is woman». Senere skritt er intens prins Hamlet over scenegulvet med en hodeskalle i hendene.

Det er lite som tyder på at situasjonen for teatret kommer til å forbedre seg kraftig med det første, verken økonomisk eller når det gjelder en fornyet oppslutning om teatrets rolle som kunstform og samfunnsinstitusjon. Eller? Det gjenstår jo en siste produksjon i den nevnte trilogien. Vil desperasjonen og avmakten fortsette å vokse? Og hva får vi se på hovedscenen høsten 2024?

(Berlin): Med en brutal meditasjon over vold mot kvinner, hukommelsens rolle i overgrep og voldtektsdopet «Goodnight Cinderella» er en ny stjerne født på performance-himmelen: Carolina Bianchi.



The Bride and the Goodnight Cinderella av Carolina Bianchi og Cara de Cavallo. HAU / Avignon 2023. Foto: Christophe Reynaud de Lage / Festival d'Avignon



The Bride and the Goodnight Cinderella
Konsept, tekst, dramaturg og regi: Carolina Bianchi
Lyddesign og musikk: Miguel Caldas
Scenografi: Luisa Calligari
Kostyme: Tomás Decina, Carolina Bianchi, Luisa Calligari
Lysdesign: João Rios
Dramaturgi og partner i kunstnerisk forskningsprosess: Carolina Mendonça
Produksjon: Metro Gestão
Carolina Bianchi og Cara de Cavallo
Hebbel am Ufer HAU 1, 4. oktober 2023

Jeg går på HAU, Berlins største programmerende teater inviterer frigrupper fra hele verden. I kveld vises *The Bride and the Goodnight Cinderella* av Carolina Bianchi og Cara de Cavallo fra São Paulo, Brasil. I foajeen til hovedbygget, HAU 1, oppdager jeg inspirerende programtekster med teori om krig, klasse, klima. Også kjønn og nasjonalitet diskuteres på papir – og i outfittene og utseendet til ansatte og publikummere. Mange former for queer-personer fra alle verdenshjørner er representert. Den svarte billett mannen går i kjole, med militærstøvler, har oransjefarget hår og øredobber. Antiklimaks i salen: første inntrykk av performansen er prippet. På scenen står

det et hvit bord, pyntet med en hvit blondeduk, en tjukk papirbunke, et glass, noen flasker, en pilleeske og et lite, blinkende diskolys. Ufarlig? Brasilianske Carolina Bianchi, en nesten ukjent kunstner basert i Amsterdam, entrer scenen. Svart, langt hår, høyhælte sko, hvite, elegante bukser og bluse. Hun introduserer seg som «kveldens regissør og performer, men ikke hovedperson, for hun er død». Den fraværende helten, forteller Bianchi, er den italienske performer Pippa Bacca. I 2008 dro Bacca sammen med venninnen sin, Silvia Moro, ut på en reise. Den skulle symbolisere et giftemål mellom forskjellige land i konflikt. I hvit brudekjole haiket venninnene fra Italia via Balkan til Tyrkia. Israel var målet. Ved veis ende skulle de symbolsk vaske bort sporene fra krigen. Men veiens ende kom tidlig. Den ble til Baccas egen tragiske ende, i utholdelig kontrast til fredsbudskapet. Etter å ha passert Istanbul, ble Pippa Bacca voldtatt og myrdet.

Voldtektens verdenshistorie

Plutselig forstår jeg Carolina Bianchis borgerlige, hvite outfit: en hommage til brudekjolen. Kvelden er alt annet enn ufarlig. Bianchi gir

en lecture performance om voldtektens og kvinnemordets verdenshistorie. Hun tar opp den tjukke papirbunken – hennes avhandling? – og begynner konsekvent med helvete. Den guddommelige, for ikke å si djevelske komedie. Dante fremstiller voldtekt av sovende kvinner. Det samme gjør italienske renessansemalere i bl.a. et klassisk maleri Bianchi viser frem på stort lerret: En kvinne drept i skogen, magen sprettet opp, innvollene kastet til hundene. Den mørke fortiden? Hun oppdaterer: I 2008 hyret en brasiliansk stjernekeeper en hitman til å myrde elskerinnen sin, deler av liket ble kastet i gapet på hundene hans og knoklene ble murt inn i veggene i huset hans. Morderkeeperen slapp ut av fengsel bare få år senere. En gjeng gifteklare kvinner tok varmt imot ham.

Til nattens ende

Bianchi pulveriserer tablettene på bordet: bedøvelsesmiddelet «Good Night Cinderella», som det kalles i Brasil. En gang puttet en mann «God natt Askepott»-middelet i drinken hennes, det endte med voldtekt. Nå iscenesetter Bianchi den traumatiske

cocktailen på teatret, men ikke som fiksjon. Hun tar pulveret opp i et glass, blander det med gin-tonic og drikker. Formulerer publikumskontrakten: «Blir jeg slått ut av koma-miksen, tar kompaniet mitt Cara de Cavallo over showet. Hvis ikke, fortsetter jeg å lese bunken med papirer, voldtektens historie, til nattens ende.» Bianchi drikker en ny slurk av koma-miksen. Effekten begynner å merkes. Med store emosjoner, upresise bevegelser, og et foto av haikende Pippa Bacca på lerretet bak og på seg, problematiserer hun at de fleste avisene kritiserte performancesøsterens naivitet. Som om hun var medskyldig i egen voldtekt og mord, istedenfor å fokusere på den eneste anomaliteten i historien: morderens ugjerning. Bianchi parallelliserer også den nederlandske performancekunstneren Bas Jan Ader (som på 70-tallet prøvde å krysse Atlanterhavet i en bitteliten seilbåt, men aldri kom frem) med skjebnen til Pippa Bacca, som aldri kom frem til Tel Aviv. Begge hadde en utopi. Ader var på leting «etter det mirakuløse», Bacca «etter verdensfreden». Utopi ble til Dystopi. Liv til død. Bianchi, tydelig påvirket av dopet, forbanner



The Bride and the Goodnight Cinderella av Carolina Bianchi og Cara de Cavallo. HAU / Avignon 2023. Foto: Christophe Reynaud de Lage / Festival d'Avignon

Voldtektens historie

aggressivt Baccas dogmatisme. Haike-venninnen, Silvia Moro, nektet å stige inn i bilen til menn som ikke var tillitsvekkende. Pippa Bacca fulgte dogmet sitt om å bli med, uansett. Ble hennes verdensfredsutopi til selvfornektelsesideologi og så til dystopi? Fra Istanbul dro Pippa Bacca alene videre. Den berusede performer Carolina Bianchi forteller: de siste fotoene av Bacca på telefonen hennes, som ble sporet for å finne henne, hadde morderen tatt etter at han voldtok og myrdet henne.

Paradokset om den ødelagte hukommelsen

Bianchi snakker brasiliansk, med tyske og engelske overtekster. Jeg er innstilt på en lang natt, men Bianchi, i komadøs, bedøvet av voldtektsdopet, anroper den tragiske helten Pippa Bacca med uforståelige ord, før hun legger seg på det hvite bordet med blondedukken og kollapser. Monologen hennes fortsetter uten at hun åpner munnen. Spøkelserord som er hennes egne, og samtidig ikke; tanker fra Bianchis ikke-bevissthet? En drøm, et mareritt, uvirkelig. I talen hennes, nå bare i overtekstene, tematiserer hun et motiv fra

Roberto Bolaños hovedverk *2666*. (Seksual-)forbrytere ødelegger hukommelsen til ofrene sine. *Goodnight Cinderella*: offeret skal sove, ikke huske overgrepet. La meg si dere Bianchi, fraværende tilstede i overtekstene, fra min, håper jeg, korrekte hukommelse: «Hvordan kan jeg rekonstruere erindringen av noe, som ble fratatt meg med bedøvelsesmidlet. Voldtektens ugjerning finnes, men tilgangen min til det som skjedde er ødelagt.»

Overgrepet vårt

Kompaniet *Cara de Cavallo* tar over, legger bevisstløse Carolina Bianchi på en madrass og skyver en svart bil med ordene *fuck catharsis* på nummerplatene frem på scenen. Musikken hamrer med mørk bass, som på et rave. Kompaniet danser tett sammen, gnikker seg seksuelt mot hverandre, bærer den bevisstløse Bianchi inn i kjøretøyet og setter seg inn sammen med henne. Bilen fylles med røyk, voldsomme bevegelser. Tankene går til haikende Pippa Bacca. Etter en stund bæres Bianchis slappe, bevegelsesløse kropp ut på scenen igjen. Kompaniet kler av henne. De blir til et filmteam. En dame fører en kameralinse inn i vaginaen hennes. Vi ser den

innenfra på lerretet bak. Hva er greit å gjøre med en bevisstløs kropp? Kan vi sitte her og se på en kvinne som nærmest re-enacter et overgrep, gir avkall på all kontroll, overlater sin kropp til ensemblet og gjør oss til voyeur? Voldtektspublikummere? Som om Bianchi merker vår dårlige samvittighet, tematiserer hun disse spørsmålene i overtekstene. Flere forlater salen, antagelig ikke i protest, men i sjokk – grunnet egne traumer?

Svarte blomster

Siste scene: en glamorøs sminket, svart kvinne med en fargerik blomsterbukett i hånden står foran Bianchi, som innimellom rykker til i kroppen eller åpner øynene delirisk, og lukker dem igjen. Damen spør henne vennlig: på tide å stå opp? Hun lar de fargerike blomstene falle, står igjen med svarte og hvite. En annen performer kommer og masserer føttene til Bianchi. Hun våkner. Får en Pepsi Cola, reiser seg. En vaklende ny stjerne er født: Carolina Bianchi tar den elleville applausen fra et åpent, vennlig og euforisk publikum fra hele verden og av alle kjønn. Dystopien går over i noe som kan bli til en ny utopi.

«*Goodnight Cinderella*: offeret skal sove, ikke huske overgrepet.»



Noen erfaringer med økologi og teater.
Essay av scenekunstner Espen Hjort.

Fylt opp av verden



Billedtekster

s. 70+76 *Spectral* av Ingrid Fiksdal og Frederik Floen (2020). Foto: Kunststiftung © Gerhard Richter 2023

s. 72 *Koreografi for høne*, fra prosjektet *Wild Audiences* av Hjort/Borgman/O Dálaigh 2019. Foto: Espen Hjort.

s. 73+74 *Stonework* 2022 av Hjort/Borgman. Foto: Anna van Kooij

s. 75 *Djupvasstråkk*, av Cecilie og Julie Solberg. Isdammen, Oslo, Black Box teater 2023. Foto: Simen Dieserud Thornquist.

«Jeg kan ta et tomt rom...» begynner Peter Brook. Nei, du kan ikke det, Peter, ikke nå lenger, ikke nå når økosystemene kollapse, dyrene dør, klimaet er i en turbulent forandring som gir milliarder av mennesker en utrygg framtid, og alt dette faktisk er vår skyld. Det finnes ikke noe tomt rom. Hele dette jeget som går rundt og inntar rom og kaller det ting og fyller det med innhold er i grunnen ganske problematisk. Så hva gjør vi nå da, hva betyr det for scenekunsten?

I dette essayet vil jeg forsøke å gjengi noen erfaringer jeg har gjort meg de siste fem årene med scenekunst der mennesket ikke står (alene) i sentrum. Det er personlige erfaringer, slik enhver økologi er personlig og situert. De er forankret i mine erfaringer som regissør og dramatiker både ved institusjoner og i uavhengige produksjoner, både i Nederland og i Norge. Det er erfaringer som har å gjøre med en omfunksjonalisering av elementer i teaterarbeidet ut ifra en økologisk inngang.

Til sist vil jeg forsøke å sette ord på hvordan et økologisk teater begynner med å løse opp vår oppfatning av hva det er å være

en person. 'Det økologiske paradigmet' (om du vil) vil kanskje gjøre mange av verktøyene våre ubrukelige, i hvert fall de som tar utgangspunkt i faste identiteter, indre liv og mennesket som noe som er hevet over materien. Men det er som kjent først når hammeren ikke fungerer at vi virkelig kan se nærmere på den.

Jeg håper at denne teksten utløser nye innspill og at den kan bidra til mer utveksling om hva det er å arbeide med økologi i praksis. Det blir ofte litt teoretisk, syns jeg, eller satt til side som noe radikalt og eksperimentelt. Men økosystemene kollapse jo hér – det er våre kropper som er fulle av mikroplast, det er vår rikdom som ødelegger livsgrunnlag på den andre siden av jorden.

Jeg er jo på langt nær den første som baler med dette. Thomas Oberender gir for eksempel et fint overblikk i essayet «Å forlate antroposfæren» (nr. 1 2022, red. anm.), der han beskriver desentraliseringen av menneskets rolle og blikk som en sentral tendens i samtidsteatret. Jeg begynte på dette essayet med en fordom om at dette er noe det er for lite av i norsk teater. Det har vært en glede å oppdage hvor mange komplekse, utfordrende og interessante verk som blir laget og vist som tar opp økologiske temaer. Allikevel vil jeg driste meg til å si at det godt kan bli mer, ikke minst på de store scenene. For vi lever i det filosofen Sigurd Hverven omtaler som en *ny etisk situasjon* der vi oppdager hvor stor makt vi har over jorden. Med makt følger ansvar. Med mer makt følger mer ansvar.

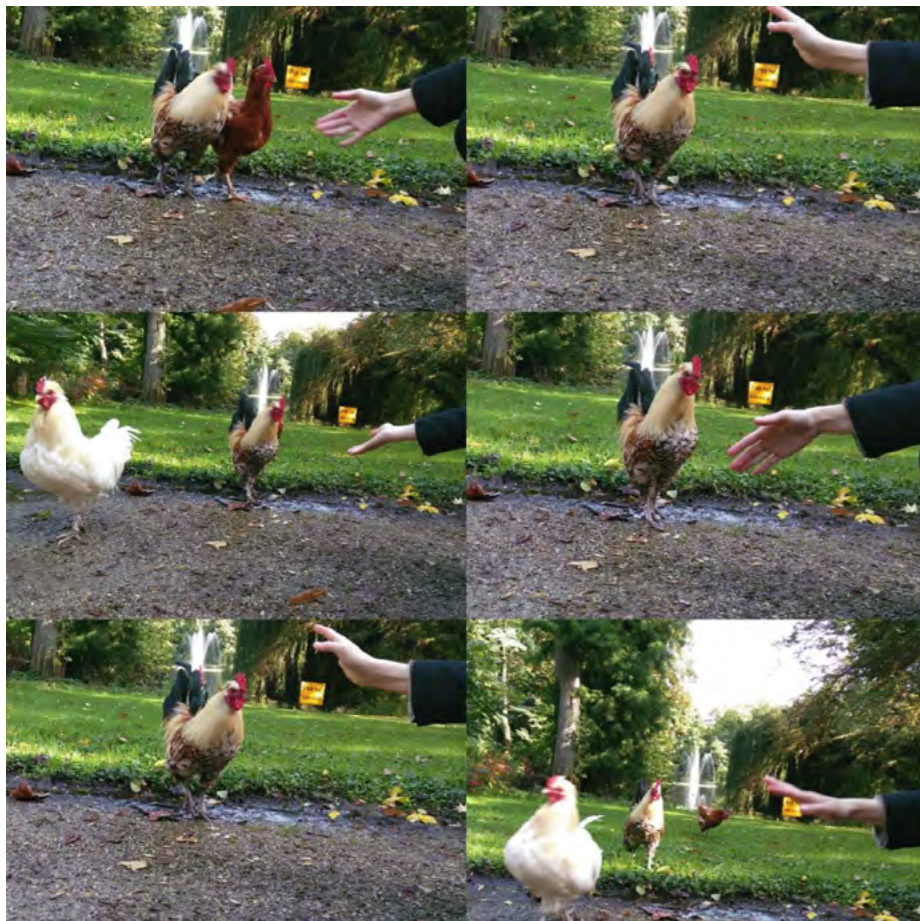
Økologisk krise er et stort og hårete tema, umulig å gripe eller definere fullstendig. Dette er krisens natur – klimakrisen, økokrisen, forurensning og masseutryddelse tårner seg opp og skaper et fortolkningssammenbrudd: Vi vet ikke lenger hvordan vi skal orientere oss. Tid og rom splintres og deles inn på forvirrende måter, konsekvensene av våre handlinger samsvarer ikke med våre intensjoner og vi er plutselig forbundet med folk, dyr, ting og prosesser som vi aldri før har tenkt på som del av våre intime liv.

Første erfaring: Melankoli

Et økologisk teater er et melankolsk teater.

I 2012 flyttet jeg fra Oslo til Amsterdam for å studere regi. Jeg var opptatt av politikk og estetisk teori i marka fremst og følte at nå skulle det konvensjonelle teateret få seg en runde god gammel dags teoribasert juling. Men noe skjedde:

Jeg ble rammet av en helt vanvittig lengsel etter Naturen. Etter noe som ikke finnes, etter å gå opp i en helhet. Hallingskarvet og skiturer i marka fremsto som løsningen på alle mine lengsler og problemer. Der nede ved, eller under, havoverflaten og de usynlige horisonter visste jeg ikke lenger hvem jeg var. Jeg hadde vokst opp i en kultur som ga seg ut for å være natur. Jeg fant meg selv i en natur som bare var kultur. Jeg mistet meg selv. Jeg klarte ikke ta vare på meg selv og ble



«Når omverdenen ikke lenger er der for meg, hvem er jeg da?»

syk. Jeg erfarte at kroppen, landskapet og følelsene er vevet sammen.

Slik begynte jeg å tenke på økologi. Utifra melankoli, en tapserfaring. Mange som skriver om økologi skriver om sorg og tap.¹ Dette leder til en form for melankoli som i verste fall er lammende, i beste fall et godt utgangspunkt.

Filosofen Timothy Morton skriver i *Dark Ecology* om sorgen som en portal som leder fremover. Først når man aksepterer at *det allerede er for sent* kan man begynne å forholde seg til økokrisen. I sorgen merker man at økologien er en relasjonell krise, en omveltning av følelseslivet vårt og en identitetskrise. Når omverdenen ikke lenger er der for meg, hvem er jeg da?

Sorg kan være deilig og privilegert. De mange som rammes av antropocen har verken tid eller råd til det. Men det skal vi komme tilbake til.

Andre erfaring: samarbeide med en stein
Et økologisk teater er et teater der menneskene ikke bestemmer alt.

Så kanskje vi klarer å bli enige om at mennesket ikke er alle tings mål og at det finnes andre ting å interesse seg for. Hvilke konsekvenser har det for måten vi lager forestillinger på?

I 2022 laget jeg, sammen med scenekunstner Mees Borgman, forestillingen *Stonework*. Det vil si, vi laget den sammen med en stein fra Hallingskarvet. Utgangspunktet for det som skulle bli en poetisk, kroppslig duett mellom et menneske og en stein var et ønske om å gå inn i et likeverdig samarbeid med denne steinen og å gjøre den til medskaper på så mange måter som mulig.

Jeg måtte kvitte meg med mange antagelser om hvordan man kommuniserer før jeg fant en inngang. Åpningen fant jeg da jeg begynte å lete etter grenseflater. Hvilke lyder kan både steiner og mennesker erfare? Hvilke erfaringer forener oss? Slik dannet tyngdekraft, vibrasjon og trykk et eget og hybrid teatralt språk der både stein og mennesker var inkludert. Det var merkelig å lage en forestilling der øynene egentlig ikke spiller noen rolle på scenen, kroppskontakt er alt.

Scenen kan være et rom der vi tester nye former for samliv og samarbeid. Prosjektet tok utgangspunkt i en såkalt flat ontologi, en antagelse om at ingen ståsteder er rikere eller mer relevante enn andre – vi er alle objekter i et mangfold av relasjoner. Dette er desentreringens første skritt – hvorfor er det bare mennesket som er relevant?

Den franske vitenskapsfilosofen Bruno Latour kritiserer ideen om at det finnes et skille mellom kultur og natur, og viser til at vi i praksis dealer med ikke-menneskelige perso-

ner hele tiden – ved frokostbordet, på badet, i laboratoriet, i butikken, i tankene. For meg har Latour vært en inspirasjonskilde siden jeg oppdaget at han brukte nettopp scenerommet som metafor for tiden vi lever i. I essayet «Où atterrir» (utgitt på engelsk som *Down to Earth*) fra 2018 skriver han at i vår tid har «baktepper, scenografier, backstage, hele bygningen, alt sammen klatret opp på scenen og nekter skuespillerne å spille hovedrollene». Menneskene spiller ikke lenger hovedrollen på jorden, ei heller i våre egne liv. En tanke som har enorme konsekvenser for oss som driver og i-scene-setter.²

Tredje erfaring: privilegier
Et økologisk teater er et teater som er både her og der.

Etter å ha skrevet og snakket og vist *Stonework* i noen måneder snublet jeg over en konfronterende bok med tittelen *A Billion Black Anthropocenes Or None*. Kathryn Yusoff, professor i Inhuman Geographies, argumenterer for at det er meningsløst å diskutere det antropocene som et rent geologisk fenomen; det geologiske er sosialt og vi er vevet sammen med jordsmonnet. Hun skriver:

«Det kan virke som om antropocen gir oss en dystopisk fremtid fylt av sorg



over verdens ende, men imperialismen og de alltid pågående (settler-)kolonialismene har ødelagt verdener så lenge de har vært til. Det antropocene, som en politisk geologi og populærvitenskapelig diskurs, har bare begynt å legge merke til utryddelsen som man har valgt å overse mens man var opptatt av å skape modernitet og frihet.»

Det er ikke alle mennesker som har fått kalle seg mennesker. Grensen mellom det menneskelige og det umenneskelige er en del av en dynamikk der (bl.a.) hudfarge spiller en rolle. Ikke-hvite kroppar har blitt behandlet som, og beskrevet som, råstoffer, som masse og materie, en del av jorden, i mange hundre år. For mange begynte den antropocene utbyttingen av jorden for hundrevis av år siden – kanskje med koloniseringen av Amerika. Råstoff 1 (mennesker) ble mobilisert for å utvinne råstoff 2 (metaller, bomull, osv.) med katastrofale følger. Vi som tilhører det utbyttingende skiktet begynner først nå å få det litt hett under føttene, og vipps er alle interessert i økologi og tenker tunge tanker om menneske og natur.

Noen vil kanskje stusse over at jeg som hvit hetero-regissør forsøksvis prøver å gjøre disse innsiktene til mine egne. Men uansett hvor begrenset min forståelse er vil jeg ta til orde for at vi ikke kan forstå forholdet

mellom menneske og planet uten å tenke på privilegier.

Vi kan ikke forstå vår egen situasjon som nordmenn uten å tenke på kolonialisering og rasisme. Hver dag styres landet vårt etter antagelsen om at vår voksende rikdom i form av oljeinntekter i praksis er viktigere enn lidelsene som klimaendringer forårsaker *andre steder*, for *andre mennesker* som tilfeldigvis ikke er en del av vårt europeiske, hvite fellesskap. Hadde vi fortsatt å utvinne gass og olje hvis Trøndelag ble ofret?

Denne situasjonen har man faktisk hatt i Nederland: provinsen Groningen ligger oppå et rikt gassfelt (som fortsetter ut i Nordsjøen) og i flere tiår har befolkningen der blitt plaget av jordskjelv med store materielle og psykologiske skader som følge – samtidig som de har kjempet i motvind for å bli tatt på alvor i hovedstaden. Først i år har staten anerkjent problemet.

Vi har den fordel at oljen vår er nesten utenfor synsvidde, se bare på kartet: Ekofisk er knapt nok Norge. Men hva skal vi gjøre med denne arven? Oljefondet definerer horisonten for mine barnebarns barns liv. Det finnes ingen utside, noe som beskrives gripende i antologien *Rikdommens språk*: i en novelle av Amalie Kasin Lerstang faller forfatteren inn i et kart over alle oljefondets investeringer. I ett frosset øyeblikk fornemmer hun det nettverket av relasjoner rik-

dommen skaper, der NAV, undertrykkende regimer, jordløse bønder, porno og tilfeldige mennesker forbindes i et svimlende glimt.

Min gjetning er at det kommer en dag der Norges statsminister ber om unnskyldning for at vi drev på så lenge. Også her er jeg preget av nederlandsk historie: i 2022 ba statsminister Mark Rutte om unnskyldning for menneskehandelen som nederlenderne tjente grovt på fra det sekstende til begynnelsen av den nittende århundret; unnskyldningen var viktig for ordskiftet og følt som en åpning mot en bedre verden. Men om det kommer til å ha noen konsekvenser? Det gjenstår å se.

Fjerde erfaring: koreografi for høne
Et økologisk teater er umulig og vi gir oss ikke. Det økologiske paradigmeskiftet er gøy – ingenting er selvsagt lenger og man trenger i hvert fall ikke å kjede seg.

Vi går alle rundt med en masse antagelser om publikum – hva det er, hvem de er, hvordan de tenker. En hypotese: De antagelser man gjør om publikummet sitt bestemmer i svært stor grad hva slags resultat man får.

Mitt arbeid med økologi begynte for alvor med det utopiske prosjektet *Ville Tilskuere* (2018), der vi hadde som mål å lage scenekunst for ikke-menneskelige tilskuere.



nedovertildyperevannkankeloveatjegerinærhetenigjenmeddetforstedumåpra-teellerdrivemed

Nye fortellinger krever nye former og nytt språk. Jeg deler mine egne ikke nødvendige spektakulære forsøk på å gå utover det menneskelige i tekst fordi jeg håper at det er andre der ute som kan gjøre det bedre. Dessuten tror jeg at fantasi og innlevelse er noen av de viktigste verktøyene vi har i møte med økokrisen og det er jo tilfeldigvis akkurat det vi jobber med hver dag.

Sjuende erfaring: trær som kunstnere
Et økologisk teater gir fra seg kontroll.

På den andre siden av maneter og hunder finnes en sone der det ikke-menneskelige ikke bare befolker fortellingene, men prosessene også. Hva om vi abdiserer? Det undrer vi oss over når vi arbeider med *Treework*, et prosjekt der vi forsøker å iscenesette en eksperimentell opera skrevet av trær i Østmarka.

Av og til må man bare gjøre noen antagelser og la det stå til. Vårt forsøk nå er å anta at trær er komponister og koreografer, og at det er mulig å omsette eller notere disse kreasjonene på måter som gjør at de kan utføres av mennesker.

Arbeidet er møysommelig. I møte med trærne opplever vi at lag på lag av konvensjoner og vaner ligger mellom oss og det kunstneriske arbeidet. Skogen blir så lett en kulisser, trærne er som regel statister i våre liv. Den indiske forfatteren Sumana Roy skriver i den vidunderlige boken *How I Became A Tree* (2022) at vi mennesker synes det er vanskelig å ta planteliv på alvor fordi det tilsynelatende ikke skjer noen ting. Det skillet mellom det aktive og det passive har vel alltid blitt brukt til å bestemme hva som er verdt å se på og hva man bare skal gå forbi. Men scenen, eller scenekunsten er jo nettopp en ramme eller et blikk vi også kan ta med oss ut i verden for å ramme inn nye aspekter av den. Alle disse effektive teaterrommene gir en bunkermentalitet bygget på antagelsen om at sinnet, skrivebordet og mailboksen er den beste måten å nærme seg verden på. Jeg undres på om det har noe for seg å fortsette å lage så mye teater innendørs. Burde vi ikke bestemt oss for at minst halvparten av alle prosessene våre skulle skje ute? Hvis vi vil forandre måten vi ser verden på, må vi forandre måten vi handler i verden på.

Ikke at vi trenger å slutte å lese; ikke alle trenger å lage forestillinger slik jeg gjør det, for all del. Når vi snakker om trær: I møtet med Shakespeare var det et tre som viste meg veien ut av menneskenes fengsel, og som også ga meg håp om at vi kan bruke reperto-

aret. For ved å iscenesette dem fra nye innfallsvinkler kan vi lære å være annerledes i verden og gjøre det nye gjenkjennelig.

En kort replikk i *Macbeth* forteller at Birnamskogen er hugget. Noen få ord gjen-gir en økologisk katastrofe, et overgrep. Er det mulig å trekke Shakespeares stykke fra hverandre og sette dem sammen på nytt igjen med ikke-menneskelige karakterer i sentrum? Det ble jeg gående å tenke på så lenge at jeg bare måtte skrive det, et stykke med arbeidstittelen *bilder av brent jord*. Den huggede skogen, slagmarken selv og de døde barna til Macduff, ble min inngang. Med mennesket i kamp mot naturen som antagonist. Som Shakespeare skriver i scene 4.1, når Macbeth møter heksene igjen og krever svar, her gjengitt i min parafaserende oversettelse:

la stormer rase
la byer kirker skip drukne
slå alle åkre alle skoger flate
slott og borger
alt
la naturen
alt som lever
rase sammen
sykne hen
jeg gir faen
jeg svar meg
nå

«Isteden for å ta tomme rom
og fylle dem, kan vi bli tomme
rom og bli fylt av verden.»

Økologien ligger skjult overalt. Og hva var det Macbeth ville vite igjen? Om fremtiden ser lys ut. En serie skremmende visjoner gir svaret.³

Åttende erfaring: oppløsning
Hvor er vår fremtid?
Vil alt som lever syke hen?

I mitt arbeid med økologi er tomhet, stillhet og stillstand tilbakevendende størrelser. Det sier nok mest om meg, men kanskje også noe om hva det er å forlate menneskenes verden. Å forsøke å se verden uten et menneskelig blikk er ikke alltid noe man blir varm om hjertet av. Men det som varmer, synes jeg, er når man finner et bilde, et ord, en stillhet som fanger noe av den helt vesentlige erfaringen av å være menneske i kamp med sin egen menneskelighet, og å være en ting blant andre ting.

En norsk forfatter som var opptatt av det var Tor Ulven. Han sirkler inn bilder uten noe øye, beskrivelser der det ikke er noen som ser. I novellen «Gull, vinter» fra samlingen *Nei, ikke det* beskriver han en komposthaug om vinteren:

«øverst snøen (...), deretter et tykt lag av blader etter frukttrærne (...); så en forgjengelighetens kompost av forkastet

nedfallsfrukt, epler og pærer i alle stadi-er av forråtnelse (...); så gress (...); under der igjen en ubestemmelig overgangsso- ne mellom organiske ting som ennå kan identifiseres som former, og jord; og til slutt, underst, et egentlig ganske tynt lag matjord, fet muld, i blandet råttensvarte kvister og sølpapirbiter eller vindus-hengsler (som har fulgt med asken ut), men dog jord; alt det øvrige på vei ned mot jorden.»

Rikt, umenneskelig, intenst menneskelig. Der ute kan vi finne ut hvem vi er. I stedet for å ta tomme rom og fylle dem, kan vi bli tomme rom og bli fylt av verden. Slik kan vi gi vårt publikum nye erfaringer og nye bilder og dermed nye måter å være i verden på.

I *Ville Tilskuere* arbeidet vi med lun-ger, og oppdaget at lungene i et rom kom-muniserer med hverandre. De tar over hverandres rytmer. Dette må være en av hemmelighetene i vår kunstform, en affektiv kraft uten like – som går fra skuespillerens kropp til tilskuerens kropp. Kroppene våre lytter til verden bedre enn vi er klar over. Du er allerede økologisk, skriver Timothy Morton i *Being Ecological*. Bare slapp av og se rundt deg.

Litteratur (et utvalg)

Fischer-Lichte, Erika: *History of European Drama and Theatre*, Routledge 2002
Haskell, David G.: «When the Earth Started to Sing», *Emergence Magazine* (online) 2022 <https://emergencemagazine.org/audio-story/when-the-earth-started-to-sing/>
Hverven, Sigurd: *Ville verdier: Naturfilosofi i menneskets tidsalder*, Dreyer 2023
Latour, Bruno: *Down to Earth: Politics in the New Climate Regime*, overs. Catherine Porter, 2018
Martin, Randall: *Shakespeare and Ecology*, Oxford University Press 2015.
Morton, Timothy: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press 2016
Morton, Timothy: *Being Ecological*, Penguin Random House 2018
Roy, Sumana: *How I Became a Tree*, New Haven: Yale University Press, 2021
Yusoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes Or None*, University of Minnesota 2019

Fotnoter

¹ Anette Pettersens essay på scenekunst. no for eksempel: <https://www.scenekunst.no/sak/scenekunst-og-okosorg/>
² Se også denne samtalen med nevnte Thomas Oberender: <https://www.berliner-festspiele.de/en/immersion/programm/2020/down-to-earth/staging-gaia.html>
³ Og så var ikke veien lang til boken *Shakespeare and Ecology*, der man leser at det var på Shakespeares tid at avskoging for første gang begynte å bli et problem i England. Shakespeares teater The Globe ble bygget av resirkulert tømmer fordi prisen på tømmer var nært doblet på 25 år. 2023. Foto: Simen Dieserud Thornquist.

* *Fotografiene fra Spectral av Fiksdal/Floen (2020) og Djupvastråkk (2023) av Julie og Cecilie Solberg er brukt som eksempel på fascinerende prosjekter der det ikke-menneskelige spiller en sentral rolle. Men de er slett ikke de eneste.*

TILBAKE TIL

CARPIGNANO

Chris Erichsen:
Etter jordskjelvet
s. 80–84

Chris Erichsen:
Intervju med Roberta Carreri
s. 85



ETTER JORDSKJELVET

(Lecce/Carpignano/Gallipoli): Odin Teatret har vært døden nær, men en spektakulær tilbakevending til regissør Eugenio Barbass barndomstrakter har blåst nytt liv inn i kompaniet.



Billedtekster

- s. 80 Ett av Odin Teatrets åsteder i Carpignano, hvor veggene er utstyrt med bilder fra gruppas besøk i 1974. Foto: Chris Erichsen
- s. 81 Fra alteret i kirken i kystbyen Otranto. Hodeskallene stammer fra nedslaktingen under tyrkernes invasjon i 1480. Foto: Chris Erichsen
- s. 82 Teatro Tascabile di Bergamo og Odin Teatrets prosesjon foran åpningen av utstillingen. Foto: Chris Erichsen
- s. 83:1 Julia Varleys garderobe fra Holstebro, gjenskapt i Lecce. Foto: Chris Erichsen
- s. 83:2 Eugenio Barbass kontor fra Holstebro, gjenskapt i Lecce. Foto: Chris Erichsen
- s. 84 Fra Teatro Tascabile di Bergamos åpningsforestilling. Foto: Chris Erichsen

Eugenio Barba går bestemt fram i bussen, griper mikrofonen og begynner å fortelle om landskapet vi kjører gjennom på vei til kystbyen Gallipoli, plassert midt på støvelhælen, lengst sør på det italienske fastlandet.

Han forteller om tragedien som har utspilt seg her de siste åra, der millioner av oliventrær har bukket under for bakterieinfeksjonen xylella, også kalt oliventrærnes covid: Mange olivendyrkere og lokale myndigheter mener at bakterien er innført i regionen av multinasjonale selskaper for å få bøndene til å kjøpe plante- og insektgifter. Derfor motsetter mange av dem seg pålegg fra EU om å bruke giftige midler for å bekjempe epidemien og vil heller forsøke alternative dyrkings og høstingsmetoder.

Det hviler et tungt alvor over ansiktet hans, for vi befinner oss i landskapet som han vokste opp i og der Odin Teatret seinere skulle skape et av de viktigste elementene i sin måte å operere i omgivelsene på: Den kulturelle byttehandelen. Barba runder hvert øyeblikk 87 år og jeg merker ingen forskjell på ham, verken i utseende eller energi, fra da jeg for elleve år siden intervjuet ham i det vesle hjørnekontoret hans i den tidligere

stallen Særkærparken i den jyske provinsbyen Holstebro.

Det kroniske liv

Da jeg oppsøkte dem i 2012 hadde teatret nylig hatt premiere på det de betegnet som sin nest siste forestilling: *Det kroniske liv*, en slags utopisk dystopi fra et et borgerkrigs-herjet Europa i år 2031. Den tidligere stallen som teatret holdt til i, med øvings- og visningssaler, bibliotek, arkiv, administrasjon, garderobes, soverom og mye mer, yret av liv. Unge scenekunstnere fra Sør-Europa, Latin-Amerika og Canada myldret omkring og okkuperte alle tilgjengelige kroker og krokar. Overalt var teatrets historie synlig, i form av plakater, bilder, masker, kostymer og bøker.

Men nå befinner ikke Odin Teatret seg i Særkærparken lenger. Ikke plakaten, bildene, maskene, kostymene og bøkene heller. En tragisk splittelse av kompaniet i kjølvannet av korona-pandemien førte til at Barba og et flertall av medlemmene er ute av det som har vært hjemmet deres siden 1966. Det er også det som er årsaken til at det er akkurat her i Puglia-regionen, langt unna Holstebro, at en internasjonal flokk med scenekunstnere, teaterforskere, journalis-



ter og aktivister gjennom tre dager følger i Barbas og teatrets fotspor. Dagen før hadde vi vært med på den storstilte åpningen av *Living Archives, Floating Islands*, en permanent utstilling, spektakulær og sanselig, over tre etasjer, av store deler av Odin Teatrets og Barbas materiale, fra begynnelsen og fram til i dag. Store deler av teatrets skriftlige arkiv ble allerede overlevert Det Kongelige Bibliotek i København i 2015. Det som åpenbarer seg på Biblioteca Bernardini i Lecce er noe helt annet og mye større, en realisering og ikke minst visualisering av visjonen om et forent arkiv, bibliotek og museum. Og ikke minst et forskningslaboratorium i historien til det globale fenomenet Barba kaller «Det tredje teater», som skal forstås som noe langt videre og mer forpliktende enn bare fri-grupper eller ikke-institusjonelt teater. Det handler om teater som gjennomgripende sosial praksis og kunstnerisk fellesskap, på siden av både institusjonene og avantgarden. Utgangspunktet er 1960 og 70-tallets eksplosive, internasjonale framvekst av frie teatergrupper som gjerne befinner seg i periferien, kunstnerisk, sosialt og geografisk, og som er i pakt med både kontemporære og tradisjonelle, folkelige teaterformer. Denne typen teater har nok større grobunn lenger sør og øst i verden enn i dagens stadig mer individualistisk orienterte vestlige samfunn.

Generasjonsskifte

At det skulle gå så galt at en skilsmisse skulle treffe Odin Teatret, på terskelen til sitt 60-årsjubileum i 2024, bebreider Eugenio Barba et stykke på vei seg selv for. Riktignok eksisterer det en konsensus om at Odin Teatret går i grava sammen med sine opprinnelige skapere, som det kun er to igjen av, Barba selv og skuespilleren Else Marie Laukvik, som også var tilstede hele veien på den sørialske rundturen. Men det har hele tida også vært meningen at avleggeren og paraplyorganisasjonen Nordisk Teaterlaboratorium skulle gå videre inn i framtida. Da tiden for et generasjonsskifte var inne og en ny leder skulle ansettes, pekte Barba på Per Kap Jensen som sin etterfølger, som høsten 2019 ble ansatt som direktør for Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. Han var ung, administrativt og økonomisk kompetent, og var godt kjent med stedet, menneskene og organisasjonen. Han hadde allerede arbeidet ved teatret i en administrativ lederstilling underordnet Barba siden 2017.

Men etter opprykket tok det ikke så lang tid før det skar seg mellom Barba, som skulle fortsette både med sin forskning og sitt kunstneriske arbeid med Odin Teatret, og Kap Jensen, som raskt igangsatte en organisatorisk og økonomisk modernisering og hestekur.

Hensynsløs og brutal

Ifølge Barba avviste Kap Jensen arrogant en rekke forespørsler, både om finansiering av publikasjoner og nye forestillinger. Odin Teatrets nye forestilling *Theben på den gule febers tid* ble eksempelvis avspist med 10.000 kroner – med et budsjett på 360.000. Folk ble sagt opp og pensjonert, angivelig mot sin vilje. Barba måtte stille seg i kø for å få tilgang til prøvesaler og måtte steg for steg redegjøre i detalj for utgifter til produksjonen mens den pågikk. Den overgangen fra det gamle til det nye som skulle håndteres rolig og skånsomt ble i stedet ifølge Barba hensynsløs og brutal. Teatrets styre gjorde seg ifølge Barba utilgjengelig og endte opp med ikke å forlenge hans kontrakt som regissør, som løp ut ved utgangen av 2022. – Jeg blev fratrukket muligheten for at arbeide på det teater, jeg har bygget opp med egne hender sammen med mine skuespillere, konkluderte han med i et intervju med Dagbladet Holstebro.

Ved årsskiftet 22/23 forlot dermed Eugenio Barba Særkærparken sammen med Julia Varley, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Ulrik Skeel, Rina Skeel, Jan Ferslev og Anne Savage og tok navnet Odin Teatret med seg, sammen med et stort utvalg av de tingene som nå befinner seg på et staseliggende bibliotek i Lecce. Fire av de faste medlemmene av kompaniet fikk tilbud om forlengelse av kontrak-

tene sine og ble igjen på Nordisk Teaterlaboratorium: Donald Kitt, Roberta Carreri, Kai Bredholt og Iben Nagel Rasmussen. (Les også intervjuet med Roberta Carreri, s. 85).

I forkant av splittelsen opprettet Barba og skuespiller Julia Varley stiftelsen Fondazione Barba Varley, som utgjør et nytt organisatorisk og økonomisk tyngdepunkt i videreføringen av virksomheten til Odin Teatret og de mangfoldige aktivitetene som omgir det. Ikke minst den aktuelle utstillingen *Living Archives, Floating Islands*. Og det synes som om både Barba og Varley, etter en sørgeperiode, har fått ny energi til å ta det store livsprosjektet sitt inn i evigheten. Nå, bare ett år etter premieren på *Theben på den gule febers tid*, som skulle bli teatrets aller siste ensembleforestilling, planlegges det for ikke mindre enn to nye forestillinger til neste års jubileum.

Levende minnesmerke

Biblioteca Bernardini ligger i en svær bygning i Lecces vel bevarte historiske sentrum. Dagen er som vanlig tett besatt, med lansering av Eugenio Barbas nye bok *My lives in the Third Theatre*, samtale om kvinner i teatret mellom Julia Varley og Mattea Fo, barnebarnet til Franca Rame og Dario Fo, og visning av Elsa Kvammes film *Det umuliges kunst*. Hele det lange forspillet ble toppet

av et stort teatralt åpningsritual på plassen foran biblioteket ved Odin-disiplene i Teatro Tascabile di Bergamo, komplett med stylteparade, inkludert Julia Varley iført sin egen dødningsmaske fra soloforestillingen *Ave Maria*, og en frydefull avslutning der hundrevis av svære, hvite ballonger ble sendt ut over det tallrike publikummet.

Utstillingen skal være både et levende minnesmerke og en utskyttingsrampe for ny virksomhet. For Biblioteca Bernardini er den tydeligvis et stort prestisjefyllt løft, med sin eksperimenterende, publikumsinvolverende, interaktive profil. I sju rom over tre etasjer foldes historien ut i sin fulle bredde og mangtydighet med en flom av bøker i alle varianter hengende fra taket, liggende under glass, stilt ut som skulpturer og tilsynelatende hulter til bulter i en rad bokhyller. Her er Eugenio Barbas hjørnekontor og Julia Varleys garderobe prestisjefullt gjenskapt i en til en. Her er filmer, videoinstallasjoner, bilder, plakater og scenografiske objekter plassert etter en flytende, assosiativ logikk, men med en stram underliggende plan som beveger seg langs tre akser: *Minnet*, gestaltet i den store samlingen av historiske dokumenter, Barbas personlige arkiv og teoretiske arbeid og skriftlig og visuell dokumentasjon av skuespillernes personlige arbeid. *Overføring*, i kraft av alt som kan utgjøre en bro fra for-

tiden til nåtiden, for eksempel tidsskrifter, open access-filmer, komparative studier, kurs, workshops, seminarer og konferanser. Og til slutt *transformasjon*, en levendegjøring av materialet i form av animasjoner av scenerom, interaktive installasjoner som viser utdrag av forestillinger, og andre sanselige og fantasieggende opplevelser.

En kveldstur i dette mangetydige, overveldende visuelle landskapet gir selvsagt bare en flik av hva det kommer til å by på i framtida.

Katolsk oppdragelse

På torget i Gallipoli fortsetter Eugenio Barba sin blanding av personlig beretning og historieforelesning. Han vokste opp, som sønn av en offiser, i en fattig fiskerlandsby, som i dag er blitt en levende kunst og kulturbu. I en anmeldelse av *Theben på den gule febers tid* hevder Informations kritiker Anne Middelboe Christensen at det er den greske mytologi som er Barbas hjem, med Odysseus' hjemby Theben «som utgangspunkt for alle hans teaterverdener». Det kan nok være sant, selv sa Barba den dagen i Gallipoli at det først og fremst er den strenge katolske oppdragelsen som preger hans måte å tenke på. De barndomsfragmentene han delte med oss vitnet om et liv som mest av alt minner om det vi i dag forbinder med livet



-EUGENIO ER ET EKSTRAORDINÆRT MENNESKE.

Men han er en gammel general. Og hva er en general uten en krig? spør Roberta Carreri.

Tekst og foto: Chris Erichsen



i de mest fundamentalistiske delene av den muslimske verden. Det synet som møtte oss i kirken i Gallipoli og seinere på dagen i kystbyen Otranto og landsbyen Carpignano fikk det hele til å smelte sammen for meg: Den klassiske katolisismen og Odin Teatrets estetikk og ritualistiske inngang til alt de gjør.

Da vi beveget oss i flokk og følge gjennom Carpignanos trange gater tok det ikke lang tid før den ene etter den andre dukket opp for å hilse. Alle ser ut til å ha et forhold til Odin Teatret.

Det var i 1974 at gruppa inntok landsbyen og etablerte den kulturelle byttehandelen som en av sine viktigste «metoder», som ble til takket være et spørsmål fra de lokale bønderne om Odin Teatret ville spille en forestilling for dem. – Vi tenkte på det, var i tvil, for vi kunne jo ikke gjøre det gratis, vi var fattige og det var bønderne og. Da kom ideen om en kulturell byttehandel opp. Vi gir dere en teaterforestilling, hva vil dere gi oss tilbake? Det kan være hva som helst: Sang, dans, mat. Siden har vi fulgt det prinsippet uansett hvor vi har vært, sa Barba til meg i 2012.

Jordskjelv

Og dette blir husket. En ung Elsa Kvamme var den gangen hospitant hos Odin Teatret. 49 år seinere på torget i Carpignano ble hun gjenkjent og hilset i høylytte vendinger.

Dagens ordfører var to år den gangen, men husker fremdeles det spektakulære teatreale opptøyet han var vitne til, sittende på sin fars skuldre. Ved en buffet i et fattigslig Folkets hus utpå kvelden ble Odin Teatret hyllet som de som brakte liv til en døende landsby.

– Fra et jordskjelv oppstår nytt liv, sa Barba til La Republicas journalist i september da han berettet om det jordskjelvet som splittelsen av kompaniet innebærer. Han viste til Nietzsches formaning om å møte sorgen over guds død, ikke med bønner og pessimisme, men ved å velsigne den nye situasjonen og ta grep om eget liv. Det kan man trygt si at han, Julia Varley og de andre medarbeiderne nå har gjort.

Shakespearetidsskriftets reise og opphold var finansiert av Polo Bibliomuseale – Regione Puglia

Living Archive, Floating Islands

Konsept og realisering:
Emanuele Amoruso: sosiolog
Eugenio Barba: regissør Odin Teatret
Luigi De Luca: direktør for Castromediano Museum i Lecce og koordinator for Poli Bibliomuseali Regione Puglia
Openlab Company: installasjon og digitalt oppsett
Francesca Romana Rietti: Arkivansvarlig, Fondazione Barba Varley
Luca Ruzza: design
Julia Varley: skuespiller Odin Teatret
Fotografer: Peter Bysted, Daniele Coricciati, Tony D'Urso, Francesco Galli, Raffaele Puce, Luca Ruzza, Sara Saracino

Da jeg ringer en jetlag-preget Roberta Carreri er hun nettopp hjemkommet fra et to ukers opphold i Mexico. Der har hun undervist på universitetet og spilt sin «kunstneriske selvbiografi» *Spor i sneen* hvor teknikken har hovedrollen. Hun er en av fire fra Odin Teatrets faste ensemble som valgte å takke ja til å bli igjen på Særkærparken hos Nordisk Teaterlaboratorium etter at Eugenio Barba ikke fikk fornyet sin kontrakt og forlot stedet sammen med Julia Varley og seks andre medarbeidere. Roberta får knapt nok hentet seg inn før hun drar videre til Tsjeckia for å arbeide med det 30 år gamle kompaniet Teatro Continuo. På huset står premierene for flere andre medarbeidere ved laboratoriet i kø. Neste år er under planlegging, blant annet med Nordisk Teaterlaboratoriums bidrag til Holstebro kommunes 750 års jubileum. Og sånn fortsetter det, som det alltid har gjort. Men livet preges selvfølgelig av den sørgelige skilsmis-

sen. – Alle vi som har levd våre liv i og med Odin Teatret vil for alltid bære vår profesjonelle og etiske arv med oss. Og den arven bringer vi videre til våre unge elever gjennom måten vi arbeider med dem på, både

på gulvet og i form av refleksjoner og dokumentasjon av eget arbeid, sier hun. Men det går tydelig fram av det hun sier at det til slutt ikke fantes andre muligheter enn at det gikk som det gikk.

Hun mener at motsetningene mellom Eugenio og Per Kap Jensen er et kræsje mellom to helt ulike kulturer klekket ut av to forskjellige tidsepoker og måter å tenke på. – Vår økonomi var i krise og Pers første og viktigste oppgave for å sikre teatrets overlevelse var å få orden på den, sier hun. – Det økonomiske regimet i dag er jo sånn ordnet at hver eneste krone som brukes til et prosjekt skal dokumenteres. Og sånn har jo ikke Odin Teatret alltid operert. Per fikk inn mange penger, men de var strengt øremerket til de prosjektene som de var hentet inn på bakgrunn av. Derfor fikk Eugenio avslag på mye av det han ba om. Per prioriterte rett og slett de unge på bekostning av de eldre. Det kan kjennes brutalt, men det var nødvendig. Og Eugenio sa jo selv til slutt på et internt oppvaskmøte under koronapandemien vinteren 2021: «Når alt dette er sagt: Var det ikke for Per så ville dette teatret, på grunn av politikerne, i dag ha vært nedlagt».

Når jeg spør om noe kunne vært gjort på en annen måte svarer hun: – Chris, tror du virkelig at det kan finnes to direktører på et teater hvorav den ene er Eugenio Barba?

– Eugenio er et ekstraordinært menneske, fortsetter hun. – Det han har gjort for teaterverdenen er eiendommelig. Jeg hadde aldri lagd teater før jeg kom til Odin Teatret i 1974. Alt jeg kan og som jeg gir videre til de unge her på huset og mange andre steder i verden har jeg lært takket være Eugenio. I årenes løp har han tatt mange tilsynelatende merkelige beslutninger som til slutt har vist seg å være helt riktige. Når det er sagt har Eugenio, som så mange gener, en mørk side. Han har en drivkraft som fungerer best når det er motstand. Han er en gammel kriger, en gammel general. Og hva er en general uten en krig? Ja, det er to verdensbilder som kræsjer og de kræsjer fordi Eugenio ikke klarer å gi slipp på sitt livsverk, noe som er forståelig. Men det måtte gjøres fordi at han i 2016, da han fylte 80, besluttet at fra 2021 skulle han ikke være direktør for Nordisk Teaterlaboratorium lenger.

På tampen av fjoråret fikk Roberta et brev fra Eugenio.

– Der skrev han at fra januar 2023 måtte vi ikke gjøre oss noen illusjoner om framtiden og at våre veier kom til å skilles. Men jeg vil bare tilføye: Ja, det er riktig at våre veier skilles men Eugenio vil for all tid være en stor del av mitt liv, slik han har vært det i snart 50 år, sier Roberta Carreri.

DANS



Marte Reithaug Sterud:
CODA 2023
s. 88–93

Charlotte Myrbråten:
Meteor 2023, Bergen
s. 94–99

AnetteTherese Pettersen:
Den molekylære balletten
s. 100–103

Martin Lervik:
Exit Above – After the Tempest,
Rosas, Dansens Hus
s. 104–105



CODA-festivalen
12.–22. oktober 2023

Navy Blue
av Oohna Doherty
Dansens Hus, 12. oktober

Seminar om rettferdige kunstpraksiser
Sentralen, 13. oktober

One Drop
av Sonya Lindfors
Bærum kulturhus, 14. oktober

My Song
av Tendai Makurumbandi
Black Box teater, 17. oktober

NEXT
av Amala Dianor
Bærum kulturhus, 18. oktober

Thank you very much
av Claire Cunningham
Den Norske Opera og Ballett,
20. Oktober

Pardon, Petals
av Fredrik Petrov
Black Box teater, 20. oktober

Lørdagssamtaler
Baba bar, 21. oktober

JAM
av Anne Goldberg Stavn
Nasjonalmuseet, 21. oktober



Billedtekster

s. 86–88 *Navy Blue* av Oohna Doherty, CODA 2023. Foto: Dajana Lothert

s. 90 *One Drop* av Sonya Lindfors, CODA 2023. Foto: Tuukka Ervasti

s. 91 Nangaline Gomis i *NEXT* av Amala Dianor, CODA 2023. Foto: Romain Tissot

s. 92 *Thank you very much* av Claire Cunningham, CODA 2023. Foto: Hugo Glendinning

s. 93 *Pardon, Petals*, av og med Fredrik Petrov, Black Box teater, CODA 2023. Foto: Lars Opstad

Årets CODA-festival har kommet langt når det gjelder inkludering som kuratorisk praksis, men kunne vært mer spisset i forhold til hvem som inkluderes, hvilke tematikker som belyses og hva slags forståelse av koreografi det opereres med.

Ujevn, men hjertefølt, dansefestival

C

ODA-festivalen, kort for Contemporary Oslo Dance Festival, sies å være Nordens største dansefestival. Inspirert av Europas internasjonalt anerkjente dansefestival ImPulstanz i Wien, ville koreografene Lise Nordal og Odd Johan Fritzøe i 2002 skape en tilsvarende festival i Oslo, som skulle bringe internasjonal dansekunst til et nordisk publikum. Helt siden nåværende kunstneriske leder Stine Nilsen overtok festivalen i 2017, har den hatt et uttalt fokus på inkludering av dansekunstnere med ulike bakgrunner og kropper – og deres uttrykk. Siden det akkurat ble kjent at Nilsen blir ny kunstnerisk leder på Dansens Hus, kan vi kanskje se årets CODA-festival som en pekepinn på hva vi kan forvente oss der fremover.

Årets CODA-festival tar for seg temaer som annerledeshet, utenforskap og tilhørighet. Festivalen foregikk over ti dager, med et omfattende og bredt program som involverte fjorten ulike kunstnere fra inn- og utland; fra store kompanier til intime solo-opptredener, utendørsforestillinger i det offentlige rom og *streetdance* på hovedscenen. Denne anmeldelsen vil fokusere på de internasjonale gjestespillene og fagprogrammene knyttet til dem.

Stereotypisk arbeiderklassekoreografi

På festivalens åpningskveld var det duket for den unge og anerkjente irske koreografen Oohna Dohertys første storskala forestilling, *Navy Blue*, på Dansens Hus' hovedscene – et portrett av arbeiderklassen og dens ensomhet, utnyttning, smerte og kamp for rettferdighet, ifølge CODAs nettsider. Etter åpningstaler av Nilsen og kulturminister Lubna Jeffrey, senkes sallyset og flere utøvere i marineblå skjorter og bukser entrer scenen. De stiller seg på linje bakerst på scenen og rister på hodet, før de beveger seg i sirkler og flokk med et umiskjennelig labansk bevegelsesspråk av mjuk ballett, brutte linjer, fall og gester. Lydbildet av den anerkjente musikeren og dj'en Jamie xx, spenner fra klassisk musikk til gjenkjennelig, kjølig og rytmisk elektronika – musikalske sjangre som oppstod i hvert sitt sjikt av middelklassen – et valg jeg undrer meg over.

På et tidspunkt faller én og én utøver sammen på gulvet, til en slags skudd-liknende lyd, og blir liggende. Det projiseres blått, bevegelig lys rundt de liggende kroppene slik at det ser ut som blått blod. Etter denne scenen høres en kvinnestemme som først snakker direkte til publikum før den går over i en slags poetisk-politisk *rant* om ulike invasio-



ner av land opp igjennom og ulike, korruperte historiske og samtidige politiske ledere, samt en opprømsing av hva de enkelte bestanddelene av forestillingen kostet og om det hele er verdt det – mens utøverne danser og danser. Forestillingen ender med at en utøver blir stående alene igjen og danse intenst, før de andre kommer til og samles i en gruppeklem.

En massekoreografi om, eller på vegne av, arbeiderklassen produserer allerede stereotypiske bilder i meg; som like arbeidere på rekke og rad med reist knyttneve. Jeg skulle gjerne sett en ytterligere dekonstruksjon av dette og lignende bilder, eller en ny fortelling som sier noe om hvem arbeiderklassen er og hvilke utfordringer de møter i dag. Selv om teksten har interessante elementer, oppleves den noe påklistret, og jeg sitter igjen med en litt uggen følelse av at vi blir presentert for en reproduksjon av forutsigbare bilder som skal berøre middelklassen, heller enn at det er faktiske, levde erfaringer og historier vi får servert denne åpningskvelden.

Imagine a public sphere without fear.

På festivalens andre dag ble seminaret *Felles innsats: Plattformer for rettferdighet, diskurs og kunst* arrangert på Sentralen. Den kame-runsk-finske koreografen Sonya Lindfors,

som gjestet CODA-festivalen i 2019¹, åpnet seminaret med foredraget «Working with frictions – Towards decolonial, speculative and intersectionally feminist stages». Der fortalte hun om arbeidet sitt med den anti-rasistiske og feministiske plattformen Urban APA² i Helsinki og forestillingen *One Drop*, som skulle spilles samme kveld. Hun la vekt på spekulasjon som strategi og verktøy for å forestille seg andre virkeligheter; for eksempel en verden uten undertrykkende systemer. Hvordan vil den se ut og oppleves? Kan scenekunsten være et rom der slike spekulasjoner kan utspilles og utforskes? Seminaret inneholdt i tillegg en samtale mellom Lindfors og sosialantropologen Michelle Tisdell, og en panelsamtale med scenekunstnerne og forskerne Deise Faria Nunes og Ayesha Jordan, og kunstnerisk leder av TekstLab Shanti Brahmachari, moderert av kunstner og skribent Jessica Lauren Elizabeth Taylor. Her ble det blant annet lagt vekt på viktigheten av kompetanse på rasisme og diskriminering, samt varslingsrutiner i scenekunstinstitusjoner, om vi skal komme videre som kunstfelt innenfor disse temaene. Kombinasjonen av fokuset på spekulasjon som metode og strategi i kunsten på den ene siden, og forslag til konkrete, strukturelle grep innen-

for institusjonene som viser kunsten på den andre, opplevdes som svært fruktbar.

Dagen etter så jeg nevnte *One Drop* – en forestilling som i følge CODAs nettsider tar for seg det å være annerledes, relasjonen mellom det moderne og kolonialisme, samt myten om kunst som apolitisk og fri. På Hovedscenen i Bærum kulturhus er forestillingen i gang idet publikum kommer inn; en Bob Marley-låt spilles av mens en utøver i svarte rysjebukser og hvit transparent t-skjorte sitter hverdagslig bakerst på scenen. Scenografien består av flere høyttalere oppå hverandre, et rosa sjal som henger på en snor og en hvit byste, mens en firkantet lysrigg henger lavt midt på scenen. Sallyset går ned og utøveren begynner å danse en rytmask diggedans med lavt tyngdepunkt i kroppen – hen har direkte kontakt med publikum og gester på ord som «revolution» og «children». En annen utøver, iført sølvfargede shorts, grønn topp og svart frakk kommer inn – de smiler og har kontakt med hverandre mens de danser sammen. Én etter én entrer flere utøvere scenen, stemningen er varm, leken og humoristisk, og det benyttes ulike bevegelsesmaterialer som isolasjoner og ansiktsmimikk.

Forestillingen er en to timers oppvisning i kreativt overskudd. En utøver krab-



ber mens han grynter og ramser opp ord som rimer, som en regle; *association, accumulation, black exploration, colonization, contemporary operation, let's get in formation, central railway station, etc.* En annen utøver snakker til publikum fra en balkong og sier hun føler seg som en svart artist i en hvit institusjon, før hun går ned til scenen og spør om noen har noe de vil bidra med. Enkelte publikummere gir sjokolade og mindre objekter, hun teiper dem fast på veggen og fortsetter forestillingen. På et tidspunkt skjer et scenskift og andre del, *Operational Theater*, starter. Her har alle utøverne på seg hvite kostymer med falskt blod på, og spiller hvitt, borgerlig 1800-talls teater, mens en av utøverne synger opera, ikledt en afroparykk. Jeg opplever at noen deler, som denne, kunne blitt tatt lengre, mens andre deler med fordel kunne blitt valgt bort. Samtidig gir den konstante strømmen av ideer en opplevelse av nyanser og mangfold, som om kilden til det de skaper er uuttømmelig.

Virtuose dansesoloer og street dance på scenen

På festivalens sjuende dag ser jeg forestillingen *NEXT* av den franske/senegalesiske koreografen Amala Dianor på samme sted.

Forestillingen består av tre verk; to soloer og et gruppestykke, og tematiserer ideer om generasjoner, overføring og arv, ifølge CODAs nettsider.

Først ut er Dianor selv, med soloen *Man Rec* fra 2014. Idet sallyset går ned, blir det helt mørkt og et elektronisk, buldreaktig lydbilde spilles av. Når lyset kommer på, står Dianor barbert på scenen i lysegrå, løse klær, på en ellers tom scene. Han beveger seg forsiktig og ambivalent, før intensiteten økes og han sklir rundt på knærne, utfører kasteruller, for så å gjøre en stående arabesque (benet høyt opp bak kroppen). Han er sterk og svært smidig, men jeg forstår ikke helt hva som er relasjonen mellom denne virtuose dansen og forestillingens tematikk. Soloen er (ifølge CODAs nettsider) en fusjon av ulike danseformer, men jeg opplever den likevel som sterk preget av en releasebasert samtidsdans fra 2000-tallet, der utøverne skulle se avslappede ut, men likevel utføre et teknisk utfordrende ballettrinn. Innimellom stopper han opp, ser på oss og smiler, og i disse øyeblikkene skaper han en bemerkelsesverdig kontakt med publikum.

Neste solo ut er *Wo-Man* fra 2018, en utvidelse og nyfortolkning av *Man Rec*, utøvd av danseren Nangaline Gomis. Etter et

kort scenskift, kommer hun inn på scenen kledd i en kongeblå, løs bukse og magetopp. Det elektroniske lydbildet er nå mer nedpå og rytmisk. Dansen er både virtuos og kompleks, med bevegelsesmaterialer fra flere ulike samtidsdanstradisjoner og urbane stiler, i tillegg til et element av improvisasjon, og overgangene mellom de ulike bevegelsesmaterialene er imponerende utført og interessante å følge med på. Hun er direkte og tilgjengelig, og slipper til et smil nå og da. Jeg blir sittende å beundre henne, samtidig som jeg tenker på at verket hadde fungert bedre på en litt mindre scene, der publikum hadde kommet tettere på.

Gruppestykket *Level Up* er Dianors nyeste verk – et samarbeid med elleve unge dansere, spesialisert i de nye dansene som utvikles i undergrunnen, live og online. Etter et lite scenskift der bakveggen endres til hvite og sorte ruter, kommer utøverne dansende inn, én etter én, kledd i individuelle, baggy klær. De beveger seg rytmisk, utfører individuelle soloer og felles synkrondanser, med en energi og *attitude* som smitter – likevel blir det rart å se en slik gruppekoreografi, som gir meg assosiasjoner til Ungdommens kulturmonstring, på en profesjonell danse-scene. Jeg kan forstå at det er et poeng å



bringe urbane dansestiler inn i tradisjonelle scenerom, men når det ikke tas noen tydelige koreografiske grep i denne forflytningen, blir resultatet gjerne noe mistilpasset. Til sammenligning opplever jeg at det i forestillingen *JAM* av Anne Goldberg Stavn – et prosjekt der urbane dansestiler bringes inn i offentlige rom som Nasjonalmuseet – tas koreografiske valg som forholder seg til sammenhengen forestillingen er blitt plassert inn i, på en god måte, noe jeg satte stor pris på.

Drømmen om å være Elvis

På festivalens niende dag var det duket for forestillingen *Thank you very much* av den britiske koreografen Claire Cunningham på Den norske Opera & Ballett. Forestillingen utforsker temaer som etterlikning og identitet, og er en hyllest til pop-ikonet Elvis Presley og ulike mannlige imitatorer/drag kings som opptrer som han. Når jeg kommer inn på Scene 2 ser jeg at det er satt opp små, runde bord i en halvsirkel på scenen, noe som skaper en lun stemning. Utøverne, som har ulike funksjonsvariasjoner, er til stede og snakker med publikum, et grep som bryter opp skillet mellom utøver og publikum på en elegant måte.

Cunningham setter i gang forestillingen; kledd i en svart skinnjakke sender hun sjarmerende blick og nikk til publikum. Hun går opp på et platå på scenen og gjør bevegelsesutslag der hele kroppen lener seg på armene og krykkene, nesten som push-ups, mens en stemme over høyttalerne kommenterer bevegelsene og handlingene hun gjør på en hverdagslig måte. Så kommer utøverne Jo Bannon, Tanja Erhart og Vicky Malin inn på scenen mens de puster høyt og gjør rolige bevegelser, ikledd joggeklær. Alle fire samles på midten av scenen, en lysstripe lager en korridor over hoftedpartiene og skrittene deres, mens de gjør hoftedbevegelser, som bringer frem latter hos publikum. Cunningham tar ordet og ønsker publikum velkommen, og forteller om hvordan hun ble inspirert av Elvis på grunn av den «uhørte» måten han danset på, hvilket hun kobler til måten funksjonsvarierte kroppar gjerne skaper en liknende, forstyrret reaksjon hos majoriteten.

I løpet av forestillingen blir vi kjent med én og én av utøverne gjennom ulike soloarbeid, der de både danser og forteller, i fargerike Elvis-kostymer. Gjennom soloene formidles både erfaringer med dansesjangeren burlesque, og personlige opplevelser rundt det å ufrivillig bli sett på i offentlig

rom. Utøvernes humor, nærhet og varme, og forestillingens uformelle tone gjør at det innimellom kjennes ut som at jeg er på en undergrunnsklubb, heller enn i et scenerom. Og selv om jeg opplever deler av forestillingen som litt overflødig, og det elektroniske lydbildet som litt for monotont, er *Thank you very much* en fin og interessant forestilling, som tar funksjonsvariasjoner innenfor dansekunsten på alvor ved å ta eierskap til scenerommet og skape et uttrykk på egne premisser.

Lørdagssamtalen om den funksjonsvarierte kroppens betydning på Baba bar dagen etter, med Cunningham, forsker Halvor Hanisch og forfatter Jan Grue, fungerer fint som en kontekstualisering av forestillingen. Cunningham fortalte blant annet at forestillingen ble skapt for undergrunnsscener, men at den vises i teatre for å bli sett av flere, og at de vil skape et rom der funksjonsvarierte publikummere kan komme tett på uten at de trenger å sitte stille eller bli i rommet til forestillingen er over.

Inkludering som kuratorisk praksis

I tillegg til forestillingene jeg har beskrevet ovenfor, fikk jeg gleden av å se *My Song* av koreograf Tendai Makurumbandi og urpre-

mieren til *Pardon, Petals* av koreograf Fredrik Petrov på Black Box teater, samt nevnte *JAM* av Anne Goldberg Stavn som ble vist både på Jernbanetorget og Nasjonalmuseet. Ved å gå tilbake til sine zimbabwiske røtter, søker Makurumbandi etter egen stemme, mens Petrov utfordrer maskulinitetsidealet i balkansk folkedans fra et skeivt perspektiv. Soloforestillingene gav innblikk i den enkeltes identitetsreise, og særlig Petrovs lek med maskuline stereotyper i direkte kontakt med publikum var en fryd å bevitne.

Underveis i festivalen har jeg tenkt en del over hvem som inkluderes, hvilke tematikker som belyses gjennom fagprogrammene og hvilke forståelser av begrepet koreografi det opereres med. Hva skjer med dansekunsten idet flere får være med på å definere hva dansekunst er og kan være? Hvilke ulike syn på dansetrening, danseutdanning, danseteknikker og dansetradisjoner settes i spill? Lindfors nevnte i sitt foredrag hvor bredt begrepet koreografi er, at det kan romme både personlig/politisk og mer formbasert dansekunst, og at disse ytterpunktene kan være utfordrende å ta innover seg – for eksempel som publikummer på en dansefestival. Jeg tenker at CODA-festivalen kunne fokusert noe mer på relasjonen mel-

lom form og innhold, både innad i de enkelte forestillingene og forestillingene sett i lys av hverandre. Hvilke konkrete grep benyttes for å formidle det dansekunstnerne ønsker og hvordan reflekterer de rundt dette selv?

Begrepet inkludering er også interessant å diskutere i en kuratorisk sammenheng, siden det å kuratere nettopp handler om å gjøre et utvalg. Hvem inkluderes, til hva og på hvilken måte? Både det kunstneriske programmet og fagprogrammene viste at interseksjonalitet og funksjonsvariasjoner – og dansekunstnere med slike erfaringer – ble prioritert når det gjelder inkludering, hvilket er veldig bra. Særlig fagprogrammene bidro til en reell utveksling av kunnskap, som både dansefeltet og andre kunstfelt kan ha god nytte av framover. Imidlertid savnet jeg samiske kunstuttrykk, og en samtale om arbeiderklassen som kunne ha bygget en bru til Dohertys forestillinger – deriblant soloarbeidet *Hope Hunt and the Ascension into Lazarus* på Astrup Fearnley museet, som jeg dessverre ikke fikk sett. Likevel lover årets CODA-festival godt for dansefeltets fremtid gjennom sin evne til å sette søkelyset på samtidige strømninger, nødvendige strukturelle endringer og til å gjøre dansekunst relevant for stadig nye publikumsgrupper.

Øvrige deltagende kunstnere/kompanier: Ingrid Berger Myhre, Jonas Øren, Fiksdal/Floen/Slåttøy, Belinda Braza, Elle/Solli/Nordstrøm.

Fotnoter

- 1 <https://shakespearetidsskrift.no/2019/10/pa-egne-premisser>
- 2 <https://urbanapa.fi>



Meteor 2023
12.–28. oktober 2023

Over Ævne
Signe Becker
20. oktober Bergen Kjøtt

One Drop
Sonya Lindfors
25. oktober Studio Bergen

Be Careful
Av og med Mallika Taneja
21. oktober Studio USF

Ruzalka
Av Thjerza Balaj
19. oktober Studio Bergen.

Mortal Tropical Dances
Elina Pirinen
19. oktober Studio Bergen

Le Sacre du Printemps
Dewey Dell
28. oktober Studio USF

Spelling Spectacle
Ingrid Berger Myhre
26. oktober Studio USF

(Bergen): Scenekunsthfestivalen Meteor har vært en suksess med tanke på både publikumstilstrømningen og det rike programmet. Feministisk tankegods gjør seg gjeldende i mange av forestillingene.

Smart tenkt og godt utført



Billedtekster

s. 94 *Over Ævne* av Signe Becker. Bergen Kjøtt. Foto: Thor Brødreskift

s. 96 *One Drop* av Sonya Lindfors. Studio Bergen. Foto: Thor Brødreskift

s. 97 *Be Careful* av og med Mallika Taneja. Studio USF. Foto: Thor Brødreskift

s. 98 *Le Sacre du Printemps* av Dewey Dell. Studio USF. Foto: Thor Brødreskift

s. 99 *Spelling Spectacle* av Ingrid Berger Myhre. Studio USF. Foto: Thor Brødreskift

B

Bergen badet i oktobersol og teaterfestivalen Meteor på Nordnes er alltid en god kombinasjon. Programmet for festivalen kom sent ut i år, men når det først kom, var det godt og gjennomtenkt med mange høydepunkter fordelt på elleve dager. Festivalen hadde undertittelen «Feminist futures» og sammen med motstand, antirasisme og fellesskap var ulike feministiske strategier røde tråder i programmet, både det faglige og kunstneriske. Feminist Futures-paraplyen er en del av et samarbeid mellom Meteor/ BTT, Kondenz Festival of contemporary dance and performance (Beograd) og Reykjavik Dance Festival. Det var mest dans på programmet i år under Meteor, men også mange hybridforestillinger, som alltid. Festivalen har hatt sin hovedbase på USF Verftet, med forgreininger til Studio Bergen og Bergen Kjøtt.

Presseansvarlig Andreas Langenes har ikke de eksakte tallene ennå (31. oktober), men melder om godt belegg og mange utsolgte forestillinger. En nyhet er også at dette blir den siste festivalen til teatersjef Tang Fu Kuen, som ble ansatt i fjor. Han går av allerede til våren 2024. *Norsk Shakespeare-tidsskrift* har sendt en forespørsel om begrunnelse, men ikke fått noe svar.

Hvem eier verket?

På Bergen Kjøtt var det festivalenes fire første dager en pågående installasjon av scenograf og kunstner Signe Becker. Installasjonen het *Over ævne* og tok sikte på å stille spørsmål som «Hvem gjør jobben?», «Hvem tar æren?», «Er dette et verk av Signe Becker?» På Bergen Kjøtt arbeider en gruppe teatermalere på flere digre malerier. I denne installasjonen er det malerne og deres arbeidsprosess som stilles ut, i tillegg til maleriene de maler. Publikum kunne komme og gå som de ville og få et innblikk i hvordan disse gigantiske maleriene blir til. Vi ser altså på prosessen til verket, og har mulighet til å gå rundt maleriene som ligger på gulvet. Er dette et verk av Becker når hun har instruert noen andre til å male det? Rommet føles som en festivalhub der deltakerne også møtes, kikker, tar en kaffe og kan snakke seg imellom.

Om seg selv

Selvransakelse sto altså på programmet. På festivalens møteplass USF Verftet var visningsrommet tapetsert av gamle plakater fra Prøverommet (startet i 1998); Teatergarasjenes eget rom for å prøve ut nytt kunstnerisk materiale foran et publikum er 40 år i år og feiringen skal skje langt inn i 2024.



Stipendiat i teatervitenskap og kritiker Grethe Melby hadde en av festivalens første dager et underholdende og velopplagt foredrag om Teatergarasjens historie og hvorfor det i det hele tatt var behov for et slikt hus. Teatersjef Sven Åge Birkeland huket før han døde selv tak i Melby mens hun sto streikevakt som lærer og foreslo ideen om et større arbeid om Teatergarasjen. Nå er hun i gang med doktorgraden som avsluttes i 2024. På foredraget var salen full av folk med erfaringer som kunne fylle inn i Melbys historier, som for eksempel Tone Tjemsland som var med å grunnlegge huset i sin tid. Melby fortalte om et teaterhus som sto i opposisjon, men som alltid var klar for samarbeid og nye konstellasjoner. Et teater som vendte seg vekk fra gruppeteater-tanker til mer prosjektbasert arbeid. Tjemsland fulgte opp med at de aldri var bevisste på at de var med på tradisjoner og trender, men bare gjorde det som falt dem inn. I foredraget gikk Melby også gjennom noen av kontroversene Teatergarasjen har stått i. Som da de i 2002 inviterte performanceartisten Annie Sprinkle, som på 1980-tallet begynte å lage forestillinger med en tydelig kombinasjon av kunst og pornografi. Hun kom fra pornobransjen og forfektet et liberalt syn på både prostitusjon

og pornografi, noe som førte til demonstrasjoner utenfor Teatergarasjen i Nøstegaten.

Foredraget til Melby var en del av serien Feminist School under Meteor der flere andre også hadde innlegg. Kritisk frokost var en annen fruktbar serie som gikk festivalens første dager som opplevdes som ung og dynamisk. Dette var en serie diskursive frokostmøter med kaffe og mat der studenter og lærere ved NTA inviterte til utdypinger, kritikk og diskusjon av forestillingene på Meteor. Her var både kunstnere, kritikere, universitetsansatte og et allment publikum samlet for å dele betraktninger mens kritikken fremdeles var ferskvare og kanskje heller ikke helt ferdigtenkt. Mange utvekslet svært ulike tolkninger av forestillingene.

Det mannlige blikket

Feminisme, iscenesettelse og det mannlige blikket var tema som gjorde seg gjeldende i større og mindre grad i flere av forestillingene jeg så på festivalen. Ofte iscenesatte utøverne seg selv, og begrepet om autenticitet var viktig. Autenticitet er et begrep som knytter forestillingen om sannhet eller ekthet til en estetisk kontekst. Hva som er sant og hva som ikke er sant blir gjenstand for undring. I min masteroppgave (2007

En undersøkelse av performancekunst og iscenesettelse av kvinnekroppen. Eksemplifisert med Kate Pendry og Annie Sprinkle) om feministisk performance, skrev jeg om hvordan autenticitet kan oppstå når performancekunstnere iscenesetter performancekunst som er knyttet opp mot deres eget liv, og viser forskjellige versjoner av seg selv. Autenticitet må sees i forhold til begrepet «det sannferdige». I en performance kan skuespilleren/performancekunstneren fortelle en fortelling, men også kommentere den med egne erfaringer og historier fra eget liv. Den nye autenticiteten går ut på at det er en kopling mellom personlig engasjement og den kunsten man vil lage. Dette så jeg spesielt i Sonya Lindfors (Finland/Kamerun) *One Drop* og Mallika Tanejas *Be Careful*. To svært eksplisitte feministiske forestillinger, men med ulikt uttrykk.

Performancesjangeren finner sin plass midt mellom fiksjon og sosial virkelighet og blir et uttrykk som skiller seg fra teater, også fordi det kan handle om «det virkelige» livet til artisten. Kvinners personlige erfaringer skaper dissonans og forstyrrelse med deres representasjon i det de produserer. Når en kvinne bruker performancesjangeren, kan det være fordi den er fruktbar i forhold til å

«Der *One Drop* er mangetydig, er *Be Careful* mer tydelig, for ikke å si overtydelig.»

fremvise persepsjoner, fantasier, erfaringer og analyser. Hun er forfatter, regissør, designer og subjekt.

One Drop av Sonya Lindfors er en eksplosiv og utadvendt forestilling. Den konfronterer publikum. Ikke bare gjør det feministiske prosjektet seg gjeldende, det er også en forestilling som tar for seg kolonialisme, den svarte kroppen i den hvite institusjonen og rasisme. På liknende vis som når aktørene i forestillingen *Rasisten* av Antiteateret på et tidspunkt spør publikum om å rekke opp hånda dersom publikum erkjenner at de er «en del av problemet», og når Camara Lundestad Joof i *De må føde oss eller pule oss for å elske oss* har den hvite kvinnen som forgreiningspunkt, spør en av danserne publikum om de anser seg for «å være en alliert» i den antirasistiske kampen. Forestillingen er fysisk mektig, sammensatt og veksler uanstrengt mellom monologer, sang, dans og bevegelse. Tittelen *One Drop* spiller på navnet på en rytme i reggae, hvor trommeslaget sammenfaller med bassen, og navnet på en lov i USA på begynnelsen av 1900-tallet, for å holde svarte og hvite adskilt. *One Drop* gir uttrykk for et stort temperament, men like store deler humor, som fungerer som en ventil og åpner nye innganger til tematikken.

Indiske Mallika Tanejas feministiske manifest *Be Careful* er mer forutsigbar og mer nedtonet i virkemidlene, men effektivt. Forestillingen har et enkelt og klart premiss, og man skjønner allerede innledningsvis hva som skal skje. Tematikken er kvinners bevegelsesfrihet og alle reglene damer får høre opp gjennom sitt liv. «Ikke gå gjennom den parken alene», «ikke vær ute alene etter mørkets frembrudd», «ikke ta taxi alene», osv. Innledningsvis står Taneja naken på scenen i mange minutter før hun til slutt begynner å snakke. Scenografien ser ut som et gatemarked som selger skjørt, t-skjorter, klær og topper. Mens hun snakker om livet som ung kvinne tar hun på seg mer og mer klær. Til slutt har hun tatt på seg alt som er på scenen og ser ut som en rund kule. Hun tar også på seg en motorsykelhjelm før hun sier at om hun blir voldtatt nå så kan ingen si at hun ikke tok forhåndsregler. Hun har en behagelig måte å formidle historien på, men der *One Drop* er mangefasettert, så er denne mer tydelig, for ikke å si overtydelig.

Det mannlige blikket, seksualitet og eierskap tematiseres også i den halvtimes lange danseseansen *Ruzalka* av norsk-kosovoalbanske Thjerza Balaj på Studio vsr. Publikum sitter på rekke på hver sin side av sce-



nen og hun danser i midten. Vannymfen Ruzalka, en typisk kvinnelig skikkelse i slavisk folkekultur, lokker unge menn ut på dypt vann, tvinner sitt lange hår rundt beina deres og trekker dem under. Thjerza inviterer publikum tett på for å trekke oss under overflaten av denne folkelige stereotypien. Det er en råhet over uttrykket hennes, underbygget av en tung tekno som fyller rommet. Hun er utfordrende i blikket og vågal i bevegelsene, etter hvert blir bevegelsene mer outrerte som om hun samtidig koder med det seksualiserte i uttrykket. En kort, intens og fengende danseopplevelse, men mange fortolkningsmuligheter, og ingen åpenbare svar.

Herlig hedonisme

Et liveband står sentralt i *Mortal Tropical Dances*, laget av den finske prisbelønte komponisten og danseren Elina Pirinen. Forestillingen er overdrevet, overskuddspreget og gjennomført rar. På scenen er syv dansere og elleve musikere fra ulike felt. Inkludert et kor som åpenbarer seg mot slutten. Det er en svett og lettkledd stemning, med dansere som kryper oppover radene og rundt publikum. Akkurat som med *Ruzalka* er det noe overdrevet over de seksuelle ritualene, jokkingen, forføringen, kroppsvæskene og

kurtiseringen som har en komisk effekt. De spytter hverandre i munnen, spruter morsmelk utover gulvet, bruker kroppene som instrumenter, drar hverandre i puppene og ser ut til å operere etter prinsippet om at *mye vil ha mer*. Livemusikken er en stor styrke og den er komponert av Ville Kabrell. Det burde flere danseforestillinger ta i bruk! Stemningen i forestillingen er vill og utemmet, og både dynamikken og den dramaturgiske utviklingen mellom musikerne og danserne sitter som hånd i hanske.

Dyrisk og vilt er det også på den fabelaktige *Le Sacre du Printemps* av italienske Dewey Dell. Kompaniet er tilbake for tredje gang, nå med en tolkning av *Vårofferet* av Igor Stravinski. Forestillingen ble festivalens snakkis, med lange køer med folk som håpet på at billetter som ikke ble hentet ut. Scenerommet er gjort om til en hule, og med svært forseggjorte kostymer spretter den ene mytiske dyreskikkelsen etter den andre frem. Danserne Agata Castellucci, Teodora Castellucci, Alberto «Mix» Galluzzi, NastyDen, Francesca Siracusa gjør en imponerende innsats. Rommet er gjennomsyret av en dunkel følelse av at det kravler og kryper bak ethvert hulrom. Forestillingen fremstår som en metamorfose fra liv til død. Den er lystig, leken,

«Dystert og vilt er det også på den fabelaktige *Le Sacre du Printemps*.»



spretten og lekker i uttrykket, men har også skygger og mørke. Bevegelsene er ofte store og hurtige, det er noen felleskoreografier som er helt fantastiske. Det fantasifulle universet er så eksotisk og innbydende at jeg tenker at dette vel så gjerne kunne vært en danseforestilling for barn med sine små 50 minutter. Den temperamentsfulle musikken sørger også for et stadig liv og utvikling også.

Covergirls

Spelling Spectacle av Ingrid Berger Myhre prydet festivalkatalogene og var en forestilling mange hadde forventninger til. I programheftet står det at det «er en forestilling om logikk, konsekvens og mulighet. Med 'hvis – så'-slutninger i kjernemuskulaturen, stilles det spørsmål om hva en sammenhengende koreografisk tankerekke kan være, eller hva den kan likne på.» Forestillingen var en fin seanse, men opplevdes som ganske blass og blodfattig, for ikke å si skandinavisk, etter resten av ukens voldsomme og utadvendte uttrykk og store politiske visjoner. *Spelling Spectacle* varte en liten time og hovedbestanddelene var repetitive seanser der de tre danserne Nicola Gunn, Ida Wigdel og Ingrid Berger Myhre hermer etter hverandres bevegelse og forsterker det runde for runde.

Forestillingen er på sitt beste da det avslutningsvis kommer både musikk, sang og farge som et brudd på den fattede stemningen som har preget den så langt. En forestilling som var fin å se, men som mangler noen uforglemmelige øyeblikk.

Kritikk, takk

Teaterkritikk sto også på programmet under årets festival, og om 1000-kroners spørsmålet var selvsagt om kritikken er i krise? Ingvild Bræin ledet og deltok i samtalen med dramatiker og skribent Runa Borch Skolseg og skuespiller Espen Klouman Høiner. Sistnevnte mente det finnes for få teaterkritikere som på en forståelig måte klarer å beskrive om noe er godt eller dårlig. Han hadde selv opplevd å få ros og gode kritikker, men slet med å forstå hvorfor det var bra. En felles bekymring for scenekunst-kritikken delte scene og sal også på grunn av det presset teatervitenskapen stadig står i. Når faget strupes blir tilførselen av utdannede kritikere mindre. At det også blir mindre plass til teaterkritikk i dagspressen var en annen felles bekymring.

Festivalen hadde som vanlig enkleddelig mix av workshops, debatter, foredrag, work-in-process, fester og tradisjonelle fore-

stillinger. Som publikummer kjentes det sømløst sydd sammen og gjennomgående godt organisert. Verdt å merke seg er også den sympatiske «betal så mye du kan»-ordningen der publikum selv kan velge hvor mye de kan betale for en forestilling (fra kr. 40,-). Det gir publikum mulighet til å få med seg mye og ikke minst merke hvordan flere av forestillingene er programmert rygg mot rygg og belyser samme tema, men med komplett ulikt formspråk.

Forestillingen *ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ* er som en danseforestilling, en naturfags-time og et besøk på Steinerskolen samtidig.

Allsang på grensen



ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ ^DEN MOLEKYLÆRE BALLETTENS HUS^ Regissør: Petter Width Kristiansen Komponist og animatør: Nikolai Aurebekk Handeland Billedregi: Ann Aurebekk Holmgren Scenograf: Carle Lange Kjemiker: Veronica Killi Mykologer: Nina Havermans og Sondre Eng Signalarbeide: Tjærand Matre Lys: Nemanja Cadjo Lyd: Thomas Hildebrand	Dansere: Mari Marie Øynes Nyvoll, Sigrid Marie Kittelsaa Vesaas, Maiken Rye, Tuva Hennum og Maren Bang
	^DEN MOLEKYLÆRE BALLETTENS KOR^ Sopran: Inga Aase Alt: Torunn Østrem Ossum Tenor: Per Joar Østhus Bass: Johan Ørbeck Aase
	Dyrk Bryn, 16.april 2023

«Den Molekylære Balletten presenterer: *ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ*», står det i en mail som har dumpet ned i innboksen min. Det er noe litt forvirrende med invitasjonen: er Den Molekylære Balletten et sted, eller kanskje et scenekunstkompani? At det oppgis at det vises i lokalene til noe som heter Dyrk Bryn, gjør ikke forvirringen mindre. Men etter å ha undersøkt litt kommer jeg frem til at *ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ* er tittelen på forestillingen, som er laget av kunstkollektivet ^{^O^} (bestående av Petter Width Kristiansen, Ann Holmgren og Nikolai Aurebekk Handeland) og jeg forstår det sånn at 'Den molekylære balletten' er et aspekt av både forestillingen og kunstkollektivet.

Lokalene til Dyrk Bryn i Brynsveien i Oslo, huser i midten av april tre visninger av *ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ*. Hver visning er samtidig unik, og består av en såkalt «aktivering av en Tot». Langs veien ser jeg fakkeltokser, og følger etter et lite knippe andre mennesker opp en trapp og inn i en slags foajé, hvor en provisorisk bar er satt opp med salg av diverse drikkevarer. Rommet fylles raskt, og når første del av forestillingen – *Påkobling* – skal vises, så må deler av

publikum sette seg på gulvet for at alle (eller, de fleste) skal kunne se filmen som da spilles av. Jeg presser meg fram og setter meg på gulvet, for å kunne ta notater mens jeg følger med på filmen. Denne første delen er en slags introduksjon til prosjektet eller forestillingen, og en tegning av det jeg husker som et hus – som personifiseres gjennom animasjon – som snakker med barnestemme. Vi får vite at vi skal overvære noen øvelser, som skal smeltes inn i apokalypser? Her er både notatbok og hukommelse litt tåkete. «Språket smelter først», sier barnestemmen: «etter hvert betyr ingenting det det betydde før». 'Tot' viser seg å være collager som ulike kunstnere har laget på invitasjon fra ^{^O^} i perioden 2010-2020. Begrepet 'Tot' har ^{^O^} hentet fra egyptisk mytologi, hvor Tot er gud for visdom og skrivekunst. Hos ^{^O^} skal disse Tot'ene være «frøene til et nytt musikalsk språk». 256 Tot'er skal være innsamlet, «bildefrø med korte tekstsnutter» fra diverse kunstnere, forskere, designere m.m., som er anonymisert. I *ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ* aktiveres tot 7, 8 og 9 gjennom Den molekylære balletten, og det «ultimate målet» til prosjektet er

å utvikle et eget «ultrahieroglyfisk tegnspråk».

Langs Brynsveien var det plassert fakkeltokser, slik at det var lett å finne frem. Inne i lokalene i en slags foajé var det satt opp en provisorisk bar, og rommet ble fort fylt med publikummere. Ved ankomst har vi fått utdelt program, som minner litt om de programbladene man får utdelt ved kirkeritualer som dåp, konfirmasjon og begravelse. Den første delen utspiller seg i foajéen: *Påkobling Del 1*. Deretter ble vi ønsket velkommen inn i et tilstøtende rom til *Påkobling Del 2*, etterfulgt av *Aktivering* av tot'ene som kulminerer i en såkalt *Sangdans(en)*, hvor «vi spiller og synger den nylig aktiverte Tot'en sammen med de hittil aktiverte Tot'ene».

Påkobling viste seg å være filmvisning som en slags introduksjon til forestillingen. I folketrengselen var det litt vanskelig å få med seg alt, men jeg husker det som en animasjonsfilm av et hus som snakket med barnestemme. «Språket smelter først», sier barnestemmen: «etter hvert betyr ingenting det det betydde før», får vi vite før vi loses inn til neste del.

Den utspiller seg i et slags scenerom eller verksted. Det er store vinduer langs to av veggene, og publikum plasseres på stoler i tre triangler inn mot et sceneområde. På bakken ligger det bambusrør i trekantformasjoner, og litt senere flytter en prosesjon av utøvere på noen av disse slik at de danner små pyramidefformasjoner. Langs den ene vindusrekka er det plassert et lite husorkester, og langs vinduene på motsatt side står det flere bord med karaffer, reagensrør og kolber. Ut av en beholder på bakken siver det litt røyk, som viser seg å være tørris. En av utøverne, kjemiker Veronica Killi, har på seg beskyttelsesbriller og står for de kjemiske eksperimentene. Tørris forflyttes og fungerer som oppblåsing av en ballong – til den sprekker. I tillegg står det flere Tot'er mellom bordene.

Påkobling og allsang på grensen

«Vi varmer opp, synger vokaler sammen og kobler dem til planetenes posisjoner i dette øyeblikket», står det i programmet om denne delen. Og rett nok, en korleder instruerer oss – segment for segment – i vokalsangen. Vi kan ikke være det letteste koret å dirigere, vi har liksom litt tungt for å



ΑΕΙΟΥΥÆΘÅ, Den molekylære ballettens hus, regi: Petter Width Kristiansen, Dyrk Bryn 2023. Foto: Øyvain Kind

huske hvilken vokal som hører sammen med hvilken tone, men også dirigenten trår feil innimellom og med litt latter og prøvende stemmer så kommer vi oss inn i vokalene. Jeg er i utgangspunktet skeptisk til allsang, jeg blir stresset av det og det utløser en *fight-flight-freeze*-effekt i kroppen min. Det har helt sikkert sammenheng med min bibelbelte på Sørlandet, og det har definitivt blitt reaktivert av at jeg nylig bodde der i tre år. Det er særlig når allsang benyttes som strategi for å samle et rom, når vi nærmest tvinges til å syngesammen, at jeg går i f-f-f-modus. Allsang blir ofte – ubevisst eller ureflektert – benyttet som en bekreftelse av ideologi, hvor vi gjennom sangen skal oppnå et slags fellesskap, og hvor det antas at alle er enige om grunnverdiene. Så når vokalkoret instrueres der på Bryn, sitter jeg med munnen lukket. Men det noe avvæpnende over den lett keitete dirigenten, dette utrente koret, de mange forsøkene på å treffe rett tone (til rett tid!) og dirigentens hoderysting og veiving med dirigentstaven når koret mislykkes, som har en samlende effekt. Kanskje er det også innholdet

– vokalene – som gjør det hele litt tøysete, og som også fungerer inviterende. I hvert fall noterer jeg meg at jeg etter hvert er nokså alene om ikke å synges med, og når vokalene erstattes med grunnstoff og planeter (som om ikke det å huske vokaler viste seg vanskelig nok!), så er det et svært lattermildt kor som runger. Vi er som et instrument som dirigenten kan spille på. Og for å korrigere oss og unngå at det sklir fullstendig ut, så er det også en mer profesjonell korrekke som blant annet tildeles bokstaven Å.

Sangdans som ballett

Til en slags sangdans (som teknisk sett ikke er oppført i programmet før helt avslutningsvis), går utøverne i en slags prosesjon med bjelker og bambusrør som heves fra bakken, slik at mønstrene de frem til da har laget der transformeres til pyramideformer. Danserne (Mari Marie Øynes Nyvoll, Sigrid Marie Kittelsaa Vesaas, Maiken Rye, Tuva Hennum og Maren Bang) praktiserer eksisterende Ankerbevegelser. Den nye Tot'ens Ankerbevegelse fremkalles. Strengt tatt går tiden med til dette. Regissør Kristiansen og kjemiker Killi utfører det ene

eksperimentet etter det andre, alle med like stor andektighet. Kokende vann helles på et stoff av noe slag, som skaper en slags eksplosiv røyk. Før dette har Kristiansen tappet blod, som så er benyttet som maling for å dekke det jeg antar er kveldens Tot. Når Tot'en – en figur skåret ut i tre – er dekket med blod, annonseres den av barnestemmen (som jeg tenker på som kveldens konferansier). Resten av blodet utsettes for et kjemisk forsøk, etterfulgt av flere kjemiske performancer. «Woof!», sier det når væske fra én karaffel reagerer med en annen væske, etterfulgt av en blå flamme. Danserne danser Ankerbevegelsen til Tot #42, men akkurat dette ser jeg heller lite av akkurat der jeg sitter. Det er først og fremst hånd- og armkoreografien som oppholder seg i mitt synsfelt, med mye roterende hender og håndledd som grasiøst bøyes bakover. Stadig flere kolber, reagensrør og karaffer helles over i hverandre, heliumballonger settes fyr på og noe som best kan beskrives som en slags blå sukkerspinnpølse vokser ut av et digert reagensrør. Det er alt jeg skulle ønske at kjemi- og naturfagstimen på ungdomsskolen kunne vært.

Aktivering av totene

Under (den faktiske) Sangdansen «spiller og synger vi den nylig aktiverte Tot'en sammen med de hittil aktiverte Tot'ene». Tot'ene, i form av utøvere iført Bauhaus-aktige kostymer, entrer rommet fra ulike kanter. De danser inn, én etter én, og samles i midten av rommet sammen med miniatyrvariantene, og hver Tot har sin egen ankerbevegelse. De annonseres og beskrives av Den molekylære ballettens barnestemme underveis. Jeg tenker at de små figurene er de opprinnelige Tot'ene, mens utøverne i kostymer er de aktiverte Tot'ene. De aktiverte versjonene minner meg litt om de levende leketøyene i balletten *Nøtteknekkeren*, men det er mindre fokus på grasiøse bevegelser og mer på deres stumme tilstedeværelse. Tot #175 har jeg i mine notater skrevet at er ankerbevegelsen til alle ufødte barn – «elsk ustoppelig», tror jeg til og med barnestemmen oppfordret til på dette tidspunktet.

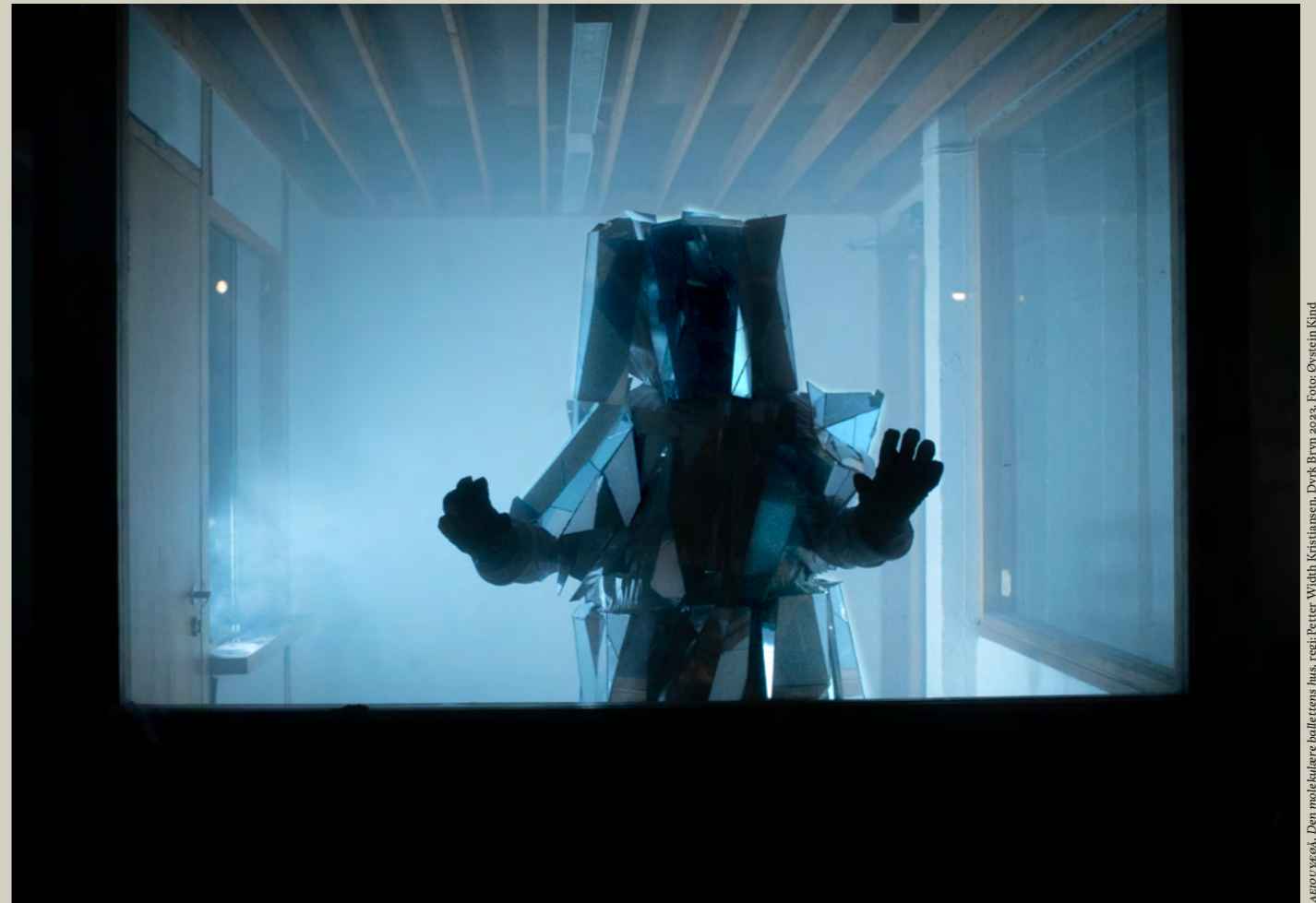
Avslutningsvis forvandles publikum igjen til et vokalkor. Det er mer tørris, mer flammer og elektrisitet – før koret stilner hen og Den molekylære ballettens øvelse #9 er over. Tot #42 er nå aktivert,



AEIOUYÆΘΔ, Den molekylære ballettens hus, regi: Petter Wålth Kristiansen, Dyrk Bryn 2023. Foto: Øystein Kind



AEIOUYÆΘΔ, Den molekylære ballettens hus, regi: Petter Wålth Kristiansen, Dyrk Bryn 2023. Foto: Øystein Kind



AEIOUYÆΘΔ, Den molekylære ballettens hus, regi: Petter Wålth Kristiansen, Dyrk Bryn 2023. Foto: Øystein Kind

sammen med åtte andre Tot'er. Så vidt jeg har forstått så finnes det fortsatt et vell av u-aktiverte Tot'er på vent. Mens jeg skriver dette i etterkant fremstår det ulogisk og tullete, men sittende i trekanten på Dyrk Bryn fremstod det helt logisk – om enn i sin egen logikk, som det i ettertid er vanskelig å gjøre rede for.

Fra Skar Wars til Balletthus

Ettersom invitasjonen til *AEIOUYÆΘΔ* kom fra Kristiansen, er det vanskelig ikke å lese prosjektet i lys av hans tidligere prosjekt; Skar Wars Trilogien. Både i forkant av, på vei til, underveis i og i etterkant av de to timene i den molekylære ballettens hus, smelter minner fra de tidligere forestillingene i Kristiansens trilogi Skar Wars inn i hverandre. Del én og to av trilogien, forestillingene *For alt vi hadde og alt vi var* (2013) og *Plikten kaller* (2015), ble vist i en nedlagt militærleir på Skar, oppe i Maridalen i Oslo. Den avsluttende delen, *Den krevende marsjen* (2019), ble vist på Sinsen.

Dramaturgisk hadde de tre forestillingene flere likhetspunkt, som i korte trekk var som følger: Man møtte opp til avtalt tid og sted,

der ble man som regel sluset inn gjennom et slags registrerings-system hvor man måtte fylle ut meldekort med navn, kontaktinfo, blodtype og fingeravtrykk. Mens man ventet på å få komme inn i militærleiren ruset det militærkjørtøy rundt på området der inne, og maskerte og bevæpnede vakter patruljerte inngangspartiet. Etter inngang ble man samlet i en hall hvor te og kjeks ble servert, og man lyttet til en tale holdt av en fiktiv teatersjef, politiker eller lignende. Deretter var det som regel forflytning til et annet rom, hvor det ble vist skyggeteater etterfulgt av en slags forløper til Den molekylære balletten. På én av visningene i militærleiren husker jeg at skyggeteaterskjermen ble satt fyr på, og at det så ble avdekket et gullfarget rom bakfor skjermen, hvor en gullkledd pike satt på en hvit ponny! Også *Den krevende marsjen* inneholdt en hest, men der var det en kvinne som kom ridende opp og ned gaten der vi stod og ventet på å få komme inn. Del én og to har jeg tidligere skrevet om for *Shakespearetidsskriftet* (nummer 3-4, 2013 og nummer 1, 2016), og del tre har Lars Elton skrevet om på tidsskriftets nettsider.

Skyggeteater og revolusjon

Dramaturgisk er *AEIOUYÆΘΔ* ikke fullstendig ulik. Også her møter vi opp og geleides inn i en hall hvor vi venter på innslipp. Men denne gang er det uten militære styrker, ingen meldekort og heller ikke gratis te og kjeks, så vidt jeg kan se. Åpningstalen holdes nå av et animert hus med barnestemme, og i stedet for skyggeteater er det dansere og objekter som danser for oss – på sine ulike vis. I stedet for å stå i forkant av eller midt oppi en revolusjon, slik Skar Wars-trilogien ga inntrykk av, befinner *AEIOUYÆΘΔ* seg etter en apokalypse, på søk etter et nytt språk. *AEIOUYÆΘΔ* ble vist tre dager, hvor henholdsvis Tot #7, #8 og #9 ble aktivert. Før dette har seks andre Tot'er blitt aktivert gjennom øvelser vist på Henie Onstad kunstsenter, Haugar kunstmuseum, Studio Giardini/Venezia og Aparte Festival for Experimental Arts. I tillegg har Den molekylære balletten vært representert med en 360-graders film (*Ovias*) ved Den samiske paviljongen på Venezia-biennalen i 2022. Prosjektet har med andre ord primært vært vist i billedkunstsammenheng, noe som også kan være

en av grunnene til at forestillingene har et annet visuelt uttrykk enn Skar Wars-trilogien.

I Skar Wars var Fredrik Floen kostumedesigner for de to første delene av trilogien. I del tre, *Den krevende marsjen* var det derimot Antti Bjørn som stod for kostymene til det som het «Den molekylære balletten», mens det er Carle Lange som er scenograf for *AEIOUYÆΘΔ*. Lange var også scenograf for de to første delene av trilogiene, og her var også Nikolai Aurebekk Handeland og Ann Aurebekk Holmgren involvert. At jeg får flashbacks til scenene fra de tidlige Skar Wars-forestillingene når Tot'ene entrer rommet på Dyrk Bryn er med andre ord ikke så rart.

Bauhaus og happening

De aktiverte Tot'ene gir helt tydelige assosiasjoner til Bauhaus-bevegelsen, og særlig Oscar Schlemmers *Triadiske ballett* (1922). I likhet med Schlemmers geometriske og overdimensjonerte kostymer, gjør kostymene i *AEIOUYÆΘΔ* det tidvis vanskelig for de aktiverte Tot'ene å bevege seg. Men *AEIOUYÆΘΔ* kan i form også minne om 1960-tallets happeninger. Noen uker etter at jeg har besøkt

Den molekylære ballettens hus, leser jeg en tekst av kunstneren Oscar Masotta der han beskriver sin første happening i Buenos Aires i 1966, og gjør rede for dramaturgien og valgene som lå bak. Mens jeg leser teksten «I committed a happening» (1967/2022), og særlig når jeg leser Masottas begrunnelse for å utløse et brannslukningsapparat, flimrer scener fra *AEIOUYÆΘΔ* over netthinnen: «Because the discharging of a fire extinguisher is a spectacle of a certain beauty. And it was important for me to exploit this beauty»¹.

Litt på samme måte som Masotta og andre kunstnere fra 1960-tallets happenings var både presenteres semantisk betydning eller eksplisitte fortolkningsrammer (Skar Wars jobbet for eksempel eksplisitt med krig, forsvar, og kulturkrig som både referanseramme og representasjonsnivå). Det å lete etter nye språk til kunsten, å ville finne andre måter å kommunisere på eller uttrykke seg gjennom, og å invitere inn til dette, i en tid hvor det er steile fronter og et generelt trøblete diskusjonsklima rundt kunsten, fremstår i aller høyeste grad politisk. Det er en form for insistering på sitt eget univers, sitt eget språk, som jeg tror man enten må akseptere og hengi seg til, eller bli stående utenfor. Sånn sett er min reaksjon på allsangsekvensen ikke så rar likevel. *AEIOUYÆΘΔ* har en mer konfronterende formidlingsmodell

Logikk og mening

Kollega Julie Rongved Amundsen har i sin kritikk på Scenekunst.no gjort en lesning av forestillingen som et ritual, hvor det rituelle i forestillingen «løfter

spørsmålet om hva betydningsdannelse i scenekunsten kan være. Her blir meningsdannelsen til i overgangen mellom fiksjon og virkelighet og i mellomrommet mellom rasjonalitet og metafysikk». Det er kanskje også dette som er effekten av prosjektets uttalte ønske om å skape nye språk til kunsten, hvor referansene til tidligere kunstbevegelser er tydelige i det visuelle, men hvor det ikke presenteres semantisk betydning eller eksplisitte fortolkningsrammer (Skar Wars jobbet for eksempel eksplisitt med krig, forsvar, og kulturkrig som både referanseramme og representasjonsnivå). Det å lete etter nye språk til kunsten, å ville finne andre måter å kommunisere på eller uttrykke seg gjennom, og å invitere inn til dette, i en tid hvor det er steile fronter og et generelt trøblete diskusjonsklima rundt kunsten, fremstår i aller høyeste grad politisk. Det er en form for insistering på sitt eget univers, sitt eget språk, som jeg tror man enten må akseptere og hengi seg til, eller bli stående utenfor. Sånn sett er min reaksjon på allsangsekvensen ikke så rar likevel. *AEIOUYÆΘΔ* har en mer konfronterende formidlingsmodell

enn det drømmende uttrykket til forestillingen gir inntrykk av.

Det oppleves litt motstridende å forsøke å fange, formidle eller fortolke et prosjekt som vil utvide språket – som vil smelte det, ta det inn i en transformasjon eller apokalypse – med et såpass etablert og normativt språk som bokmålsteksten her.

Jeg står selv midt oppi et forskningsprosjekt som forsøker å finne mulige svar på hva kritikk kan være, hvor jeg har invitert barn og ungdom inn til å skrive og tegne sine responser på danse- og teaterforestillinger. Da jeg spurte en barneskoleklasse om de visste hva 'forskning' var, rakk én av dem opp hånden og fortalte at det betød at man så på noe i et mikroskop. Og det er på en måte denne situasjonen *AEIOUYÆΘΔ* leker med; de låner elementer fra kunsthistorien, fagtradisjoner og språk som allerede er kjent (bauhaus, naturfag, forskning, eurytmi og musikk) i et forsøk på å lage et nytt språk. I direkte møte med dette språket, på Dyrk Bryn, gir det mening. Det oppleves samlende og potent, og også morsomt. Den mykt militante insisteringen smelter bort i

hukommelsen i ettertid. I stedet er det særlig de snurrige aspektene fra *AEIOUYÆΘΔ* som sitter igjen, måten den kjente happening-kunstneren Allan Kaprow omtalte happening som 'something that just happens to happen'. At det er *gøy* opplever jeg som potent i seg selv, men jeg fornemmer også at ^Λ ^Ο ^Δ jobber med et språk som sannsynligvis ville talt til meg på en annen måte om jeg var (eller blir) eksponert for det over lengre tid.

Fotnote

¹ Masotta, O.: «I committed a Happening» (1967), i *Why Art Criticism?*, av Söntgen, B. & Voss, J. (red.), Hatje Cantz Verlag, 2022, s. 153

Keersmaecker lurert på hva de unge er opptatt av.



Exit Above – After the Tempest, koreografi: Anne Teresa De Keersmaecker, Dansens Hus 2023. Foto: Anne Van Aershot



Exit Above – After the Tempest, koreografi: Anne Teresa De Keersmaecker, Dansens Hus 2023. Foto: Anne Van Aershot



Stiv kuling

Exit Above – After the Tempest
Koreografi: Anne Teresa De Keersmaecker
Medskapende og utøvende: Abigail Aleksander, Jean Pierre Buré, Lav Crn evi, José Paulo dos Santos, Rafa Galdino, Carlos Garbin, Nina Godderis, Solal Mariotte, Meskerem Mees, Mariana Miranda, Ariadna Navarrete Valverde, Cintia Sebók, Jacob Storer
Musikk: Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin
Musikere: Meskerem Mees, Carlos Garbin
Scenografi: Michel François
Lysdesign: Max Adams
Kostyme: Aouatif Boulaich
Tekst: Meskerem Mees, Wannes Gyselink
Dramaturgi: Wannes Gyselink
Dansens Hus, 25. august 2023

Det er søndag og siste kveld av sesongåpning på Dansens hus. Det virker som om 'alle' fra scenekunstverdenen er her; skuespillere, teatersjefer, kunstneriske ledere og ballettsjef – det er ingen tvil om at Rosas favner bredt. Det belgiske kompaniet har siden 2008 gjestet med både nye og klassiske verk, og kunsthøgskolen har de siste årene undervist i Rosas repertoar (bl.a. viste 2. og 3. klasse samtidsdans *Rain* fra 2001 som en del av semesteravslutningen i fjor høst). For oss dansekunstnere er Anne Teresa de Keersmaecker først og fremst en tradisjonell koreograf, en håndverker, som gjennom nesten 40 år har jobbet utrettelig med relasjonen mellom dans og musikk, timing og komposisjon. Det er ikke uvanlig å høre noen omtale kompaniet for å være forutsigbart, men at det alltid evner å skape en scene (eller to) som er verdt turen alene.

Hipt og kult

Hovedscenen er naken, og det er full belysning på scene og publikum. På venstre side i rommet er det noen høyttalere, ulike gitarer og miksepedaler, og på bakre vegg står det en stor vifte. Gulvet er dekt

av geometriske figurer av tape i sterke farger, det ser ut som mandalamønstre. Tre utøvere går rolig inn på scenen; danser Solal Mariotte, danser/gitarist Carlos Garbin (som for øvrig er eneste utøver som har vært med kompaniet lenger enn fra 2015) og sanger-songwriter Meskerem Mees. Mees har de siste par årene gjort seg bemerket i Belgia blant annet gjennom å delta på ulike sangkonkurranser på tv, og har blitt omtalt som den 'flamske Nina Simone'.

Mariotte beveger seg mot midten av scenen, ser på oss og smiler lurt. Jeg blir umiddelbart dratt inn i det nonchalante Rosas-universet, der dans skal fremstå lekent, spontant og tilfeldig, enda jeg vet hvor streng koreografien er. Mariotte kaster seg bakover i luften, lander mykt på skulderen, spretter opp igjen som om gulvet er lagd av skumgummi. Han gjør flikklakk inn i håndstående, smelter ned i gulvet og over i et 'helikopter', sømløst og uten preparasjoner. Det er ikke uvant med virtuositet i et Rosas-arbeid, men disse innledende breakdance-elementene oppleves dominante, og jeg blir sittende og reflektere over hvordan man teknisk gjennomfører dem og fint lite annet.

Resten av kompaniet entrer scenen, de samles på midten i en klynge, vendt mot oss. De tramper mykt i takt fra side til side, som om de er én organisme. Kostymene er svarte med innslag av neonflater og tekst, og ser ut som noe man har på seg hvis man konkurrerer i motocross, eller BMX. Over kostymene har de en tynn, svart nettingdrakt, som minner meg om belgiske Zoo/Thomas Hauert og den legendariske forestillingen *Accords* (2009), der kostymene består av svart nettingstoff over treningsklær.

Bluesferdigheter

Garbin begynner å klimpre på en resonatorgitar, den gir fra seg en metallisk skarp og raslende lyd som skaper spagettiwesternstemning. Med en lys og klokkeklar stemme synger Mees gjentagende: «I go walking, I go walking, I go walking». Koreografien er enkel; trampe en bestemt takt, bevege seg sakte fremover, bytte plass, snu, gå noen steg tilbake, så gjenta. Denne scenen fungerer godt, og peker mot Rosas tidligere arbeider som *Fase* (1982) og *Achterland* (1990), der koreografien er minimalistisk og kompleks på samme tid. Musikken gis stor plass, men tar ikke over og

det repetitive tilrettelegger for at små endringer oppleves overveldende.

Hovedscenen går i blackout, og lyden av en vifte trenger seg på stillheten. En spot fra taket lyser opp en stor plastikkduk som blaffer over hodene på utøverne. Det ligner en urolig havoverflate. Det sterke lyset gjør at jeg ser skriften på kostymene tydeligere: «I cried to dream again», «our revels are now ended» og «I'll break my staff», og blir minnet på at forestillingen heter *Exit above* – *after the tempest*, altså *Stormen* av Shakespeare. Jeg forsøker å finne koblingen til eventyrkomedien om hevner og tilgivelse (eller vår egen moderne ballett av Glen Tetley og Arne Nordheim), men blir dratt inn i neste scene. Viften skrur av og plastikkduken ruller sammen og utøverne kaster seg ut i «typisk» Rosas dans; løpende i alle retninger, med raske forflytninger og uanstrengte møter i duett, trio og kvartett – rommet flyter! Blues byttes ut med house, og det danses samba og sosialdans, sånn man ville ha tulle-danset på fest, fordi det føltes tryggere enn å være inderlig foran andre (i alle fall edru). Keersmaecker får vist komposisjonsmuskler, og eventuelt fremmøtte

som var usikre på om de fikk se Rosas *danst* Rosas i kveld, kan puste lettet ut.

Yvonne Rainer ran so Keersmaecker could walk

I programteksten reflekterer Keersmaecker rundt opphavet til dans og vestlig populærmusikk, for sistnevnte er det blues, mens for dans må det opprinnelige utgangspunktet være å gå. En 'primær form for bevegelse', så alminnelig og allment at vi knapt tenker over det. Dette er refleksjoner med tydelige referanser til den postmoderne dansen og spørsmål som «hva er dans?», og hvor lite (bevegelse) som skal til før noe eventuelt kan kalles dans. *Exit Above...* romantiserer det å gå, en løs utforskning av den solitære vandreren til maktpotesialet som ligger i å vandre sammen som gruppe – «ubevæpnet», som det står i programmet. Ikke ulikt hennes flamske kollega, Jan Martens, som gjestet Dansens hus i våres med en forestilling som stilte spørsmålet hvis man var mange nok dansere som danset sammen, kunne man da skape endring, eventuelt fremstå truende?

At det flamske samtidsdansmiljøet har gjort en oppdagelse i

kraften som ligger i å protestere sammen, interessen for massesuggesjon og synergier og at dette kan symboliseres gjennom å ha mange dansere på scenen, føles litt underkøkt. Jeg setter pris på håndverket og et svært dyktig og samstemt ensemble. Referanser til tidlig barokk hoffdans og bruk av danse-notasjoner (opptegningen av komposisjonen på gulvet) oppleves relevant for et Rosas-arbeid i søken etter opprinnelser. Men sammenhengen mellom Shakespeares *Stormen*, Schubert som den 'første singer-songwriter', hans «Der Wanderer» – å vandre/danse, sammen eller alene, oppleves tilfeldig. Hvorfor er en kontrollert bevegelse som å gå opphavet til dans? Hvorfor kan ikke det å tryne ned i en grøft være den opprinnelige bevegelsen til dans? Den dansen Rosas danser kommer jo også fra et sted, det kunne ha vært interessant å se nærmere på det. Jeg tviler ikke på at det har blitt gjort grundig research på de ulike temaene på forhånd, men at dette presenteres hintvis og som undertekst for å forsvare dansen, er unødvendig. *Exit Above...* vil egentlig være et danseshow, og det er helt greit.

«Hvorfor kan ikke det å tryne ned i en grøft være den opprinnelige bevegelsen til dans?»

BØKER



Elin Lindberg:
Jeg er Sylv
Av Cecilie Løveid
s. 107–108

Tom Remlov:
Gaffelgränd
Av Berit Gullberg
s. 109–111

Tore Slaatta:
*Kommentar til Så fri är
konsten (2021) og Kritik av
konstens frihet En
motrapport (2023)*
s. 112–115



Av Elin Lindberg

I sitt seneste stykke *Jeg er SYLV* lar Cecilie Løveid Sylvia Plath gå opp og ned av graven. På en ironisk måte understreker stykket Sylvia Plaths lodd som den evige selvmorderske. Løveid dytter og graver i Plaths tekster og biografi – og vi begriper mer av henne, selv om stykket ikke er blant Løveids mest formfullendte.

Billedtekster

s. 106 Birgitte Larsen (Sylvia), i den norske urpremierer av *Jeg er SYLV*, regi: Melanie Mederlind. Nationaltheatret 2023. Foto: Erika Hebbert

s. 108 Cecilie Løveid. Foto: Helge Skodvin

SKAKT DRAMA, MED IRONISK PISKESNERT



JEG ER SYLV
Cecilie Løveid
Skuespill
Kolon forlag, 2023

Cecilie Løveids tekst kaller fram et arsenal av følelser – raseri, fortvilelse, dødsangst, vemmelse, latter og uro. Teksten tråkler seg gjennom Sylvia Plaths egne tekster og hennes ikoniske livshistorie. Det ligger en ambivalens i teksten: skal verkene, diktene, med sin ubestridte kvalitet få stå for seg selv? Eller skal diktene knyttes til og parallellføres med Plaths selvbiografi? Dette «skur-ret» mellom de to posisjonene jobber i Løveids tekst. Å lage et dokumentardrama om Plaths liv er neppe så vanskelig. Her står det spektakulære hendelser i kø, samtidig som persongalleriet er fargerikt. Men et rent dokumentardrama er langt fra Løveids prosjekt, hennes tekst inviterer til tolkning både i bredde og dybde, hun skriver på et vis både med og mot det dokumentariske.

Speilet

Stykket starter med Olav H. Hauges gjendiktning av «Mirror», et dikt som viser fram mennesket som fragmentert, eller som ubestendig, i bevegelse. Det lyriske jeget konfronterer seg selv med de jegene hun har vært. Det er forsonende, men også marerittaktig. Opp fra speilet kommer ikke bare den unge jenta, men også «ein fælsleg fisk».

Diktet «Mirror» som på nynorsk har fått tittelen «Spe-

gel» åpner med: «Eg er sylv», på engelsk: «I am silver». Det er blitt tittelen på Løveids stykke og hovedkarakteren heter «Sylv». Det gir en frihet i tolkinga eller iscenesettelsen av stykket at «Sylv» tydelig er en versjon eller kanskje ei speiling av dikteren Sylvia Plath.

Legal alien

I Løveids stykke presenterer hun effektivt det kulturkræsjet Plath møtte da hun kom fra USA til England. Sylvia Plath er den moderne, urbane, intellektuelle og frie kvinnen fra Amerika. I England gjør hun stort inntrykk på dem hun møter. Men det hun selv møter, er urgamle kulturelle institusjoner som dette «Birøkerlaget» som konnoterer både engelsk hagekultur og dronningdyrkelse. Erkebriterisk og stakk konservativ kultur i all sin glans, møter hun «uten seg selv»: «Nå står jeg/uten meg selv og tror jeg kan få medlemskap». Løveid skriver fram smerten og forstillelsen. Hun skriver fram hvor umulig det er å trenge gjennom det aristokratiske panseret denne kulturen konserverer seg med. Løveid kontrasterer dette med å bringe inn han som var Plaths ektemann til like før hun døde – den britiske poeten Ted Hughes. Hans kanskje mest kjente samtaler er *Crow*, i stykket samtaler han med en kråke – et smart valg:

Spør du hva som hendte den natten, Kråke?
Hva hendte den natten
Hennes siste natt

Jeg spør ikke
Jeg vet
Jeg ser det for meg

Løveid gir Ted Hughes rollen som den som kjenner Plaths historie best. Er han pålitelig? Vel, helt pålitelig kan han nødvendigvis ikke være. Karakteren Ted Hughes blir både irriterende bedrevitende og smått sympatisk. Kråka er en fugl som i folketro kan varsle død, og den er kjent som en ganske intelligent fugl. Fuglen er en samtalepartner – det er praktisk for å skape dialog i stykket. Kråka blir også en slags mytisk figur som kan være en budbringer mellom de levende og døde. Den blir en parallell til karakteren Sylvia Plath som går opp og ned fra graven.

Auksjon

Flere scener i stykket starter med at et objekt som er knyttet til Sylvia Plath skal auksjoneres bort. Med løveidsk snert og ironi og som en slags palimpsest overskriver hun Plaths dikt «Lady Lazarus» – kom og se! By på henne! Ja, som om hun er et objekt – ikke en simpel slave, men noe svært attraktivt og kostbart – men like



Moren er truende til stede i stykket med alt snakket sitt om lobotomering og psykiatriske klinikker. Morens karakter understreker den konstante dødsfaren Sylv er i. I rollelista står karakteren oppført slik: «Aurelia Plath, mamma, alltid en issyl i håndvesken».

Dødsstudier

Andre akt åpner med en monolog. Sylv holder en tale til biene i bikuben sin. Det er masse energi i språket, det gjør at det manende og destruktive i den åpner døra til dødsriket på gløtt. Karakteren Sylv blir som en bidronning eller en dødsdudinne. Senere i andre akt holder Sylv tale under en te-seremoni i den lokale landsbykirka. Hun snakker i poetiske vendinger om sine selvmordsforsøk, og kirkefolket klapper høflig. Det ligger galgenhumor og desperasjon i teksten.

Løveids tekst vrir og vender seg, snor og bender seg. Språket er poetisk og lekende. Teksten inviterer til mange forskjellige scenetolkninger. Noen dialoger er rett fram – for eksempel mellom Sylv og hun som er i ferd med å bli Ted Hughes nye elskerinne, Assia Wevill. Andre steder – for eksempel i Teds dialog med dronning Elisabeth II, er «dronningen omgitt av uoppdragne corgier» litt vanskelig å se for seg iscenesatt. Det ligger jo også her et vell av tolkningsmuligheter. I den nevnte dialogen parallellføres Sylvia Plaths liv med den engelske dronningens. Karakteren Elisabeth II sier i en replikk i dialogen med Ted:

Knokkelmåner ... nazipappa ...
bier ... underverden
Det minner om min egen
familie ...

Ted Hughes ble britisk hoffskald i 1984. Dronningas replikk viser at hun gjenkjenner sitt eget liv i Sylvia Plaths diktning. Det ligger en anerkjennelse i denne speilingen. Plath ser mot Ted og dronninga fra dødsriket, fra underverdenen. Plath blir på en måte hedret som en slags dødsrikets hoffskald.

Urpremieren august 2023

Melanie Mederlind hadde regi på urpremieren på *Jeg er sylv* på Nationaltheatrets Amfiscene i august 2023. Katrinn Nottrodt var scenograf og kostymedesigner.

Da jeg anmeldte forestillinga på premieren, ville ikke Nationaltheatret gi meg manus i forkant. Det å ikke ville gi ut manus i forkant av urpremierer håper jeg ikke blir praksis ved teatret. Det gjorde at jeg ikke visste om det var regivalg eller manus som lå til grunn for å la fire skuespillere spille hovedkarakteren Sylv. Ved å splitte hovedkarakteren i fire skapte Mederlind en fremmedgjøringseffekt. Dette fungerte godt scenisk ved at det understrekte den sterke kritikken mot patriarkatet som lå i oppsetninga. Men det interessante spennet, alle kontrastene, som ligger i karakteren Sylv kom ikke like godt fram på urpremieren som i Løveids stykke.

Notttrods scenografi var en slags bikube der biene/bimeneskene kom seg inn og ut av scenen gjennom en sprekk. Den glatte, gyldne scenografien fylte hele scenen. En kritikk av patriarkatet gjennomsyret som nevnt, oppsetninga. Ted Hughes-karakteren ble i overkant tusseladd. I originalteksten oppleves han som en mye mer kompleks figur. I oppsetninga er han ingen som kan gi Sylv motstand, det er tydeligere i teksten. I Løveids tekst er han både ufordragelig og irriterende attraktiv og karismatisk – som en Heathcliff i *Stormfulle høyder*.

Auksjonsscenene som det er mange av i stykket, kom ikke fram i oppsetninga. Det var synd, for her ligger det masse ironi og en skarp kritikk av, eller kommentar til, dyrkinga av Sylvia Plath som ikonisk selvmorderpoet. Disse auksjonsscenene står også som en kritikk av et sensasjonslystent publikum.

Cecilie Løveids stemme var godt gjenkjennelig i urframføringa, selv om det var gjort mange endringer av stykket. Men bearbejdingen av manuset må nok absolutt til i oppsetninger av dette stykket, for som tidligere nevnt ligger det mange tolkningsmuligheter her. Det spriker i flere retninger. Men det kler karakteren Sylvia Plath – hun er rett og slett helt umulig å gripe helt.

Se også *Elin Lindbergs anmeldelse av Nationaltheatrets oppsetning*, <https://shakespeare.tidsskrift.no/2023/08/sylvia-er-dod-leve-sylvia>. Red.anm.



Berit Gullbergs bok om teaterforlaget sitt er like fargerik og mangfoldig som forleggeren selv. Men etter 300 siders rapsodisk historiefortelling, sitter vi uvilkårlig igjen med spørsmålet: Hva nå, Colombine?



Gaffelgränd 1A
Minnen ur teaterforlaget Colombines historia
Av Berit Gullberg
Pajazzo Förlag, Stockholm, 2023
228 s.

Nå som Jon Fosse har fått Nobelprisen, skal vi få mange historier om hvordan den ferden ble til. Og én som har mer å fortelle enn de fleste, er teaterforleggeren Berit Gullberg. Hun er svensk, og det er jo ergerlig – mer om det senere – men hennes betydning for prisvinnerens internasjonale suksess tror jeg ingen vil bestride. Hun startet sitt forlag rett før hans debut med *Og aldri skal vi skiljast*, i 1994, og et lite år senere tegnet de kontrakt – og har siden vært uadskillige.

Nå har Gullberg skrevet bok om forlaget sitt – Colombine, som hun døpte det, etter commedia dell'arte-skikkelsen, som er både driftig, frekk og oppfinnsom, og vet hva hun vil, ifølge Gullberg. Den profilen blir ettertrykkelig dokumentert i boka, som har fått tittel etter kontoradressen i Gamla Stan: *Gaffelgränd 1A*, der hun etter alle solemerker lyktes med sitt fremste forsett: å skape et møtetsted for dramatikkens folk – «ett hem för den ensamma dramatikern», som en av dem skriver i en hilsningstekst.

Billedtekst

s. 110 Rudolf Rach fra det franske forlaget l'Arche, sammen med Berit Gullberg og Jon Fosse, i Stockholm 1998. Illustrasjon fra boka. Foto: Privat

EN PERSONLIG HISTORIE OM EN BEMERKELSESVERDIG SUKSESS

For de spesielt interesserte

Det er nok en bok for de spesielt interesserte, dette. Men den vil også være en nyttig kilde, ikke minst for ettertiden. Gullberg har en morsom og personlig penn, og hennes vel 25 år med Colombine er virkelig en eventyrlig reise, bokstavelig talt. Men hun har vanskelig for å holde seg til tema, innfallsrik og entusiastisk som hun er, og spranget fra analyse til anekdote blir ofte lovlig kort. Resultatet er en blanding av forlagskatalog, dagbok, bedriftshistorie og brevsamling. Det gjør *Gaffelgränd 1A* til en tålmodighetsprøve å komme seg igjennom. Men så er det kanskje ikke slik den skal leses. For de fleste vil det riktige rett og slett være å bla seg frem til relevante kapitler.

Det var ikke på noen måte opplagt at Gullberg skulle bli teaterforlegger. Det var først ved fylte femti at den tanken dukket opp. Da hadde hun vært *presschef* på Dramaten i rundt 20 år, hadde skrevet romaner, vært programleder på tv, produsent, formidler, og, ja – en engasjert og alle-

stedsnærværende aktør i svensk teater- og samfunnsliv, slik hun selv beskriver sin karriere. Men hun hadde i yngre år også jobbet i forlag, og en dag sådde en teaterkollega et frø: «Berit, det behövs en förnyelse i teaterförlagsbranschen. De som har jobbat börjar bli äldre och skröpliga. Skulle det inte vara något för dig?» Først slo hun det fra seg: «Så tråkigt det lät!». Men gjennom sine mange år i teatret hadde hun fått med seg at forleggeriet var en særpersonavhengig bransje, og i Sverige var det ganske riktig nå en generasjon på utgang. Det var jo faktisk rom for en nykommer.

Det er en brutal realitet, dette med personavhengigheten. Egentlig er betegnelsen «forlag» en anomali. I bokbransjen skilles det mellom forlag og agentur, men i teatret – iallfall i skandinavisk teater – er de to funksjonene slått sammen, eller snarere: forleggerne er først og fremst *agenter* – de skal virke aktivt og utrettelig for sine forfattere. Og så små som de fleste av våre teaterforlag er, vil de mest profesjonelle også



være de mest personlige. Generasjonsskifter vil derfor ofte handle om nyetableringer.

Massor av kontakter

Hvorfor og hvordan det er slik gjør Gullberg både underholdende og innsiktsfullt rede for i de sentrale kapitlene i bokas første del. På tidlig plass lager hun en liste over alle ferdighetene hun etter hvert innser at hennes nye fag fordrer, og den er ikke kort:

Branschkunnskap, gott omdöme, nyfikenhet, konstnärligt mod, massor av kontakter, tur, hårt slit utan begränsad arbetstid, språkkunnskap, känsla för kvalitet, näsa för det nya oupptäckta, fräckhet, oändligt tålmod, diplomatisk fingertoppskänsla, förmågan att tycka om människor av alla slag, vidsynthet, frihet från kategoriskt tänkande, rörligt fotarbete i val av genrer, talang att lyssna till nya röster och trohet mot de äldre författarna – .

Aller, aller mest handler det nok

om dette – *massor av kontakter*: «Vi kände varandre sedan åren på Dramaten. 1993 blev han passande nog kulturråd i London. Jag ringde honom och gratulerade honom till den nya, spännande tjänsten.» skriver hun om en fyr som heter Anders Clason, og som ble avgjørende for hennes felttog inn i britisk teater. Et annet sted understreker hun hvor riktig det var at hun begynte så sent i karrieren at hun allerede hadde møtt og kjente så mange. I tillegg er hun åpenbart av personlighet en som bygger nettverk. *She works the floor* hvor enn hun kommer, det er et gjennomløpende tema i boka. Samtidig er en viktig forutsetning for å lykkes nettopp med det, å erkjenne betydningen av andres bidrag, og det gjør Gullberg. Det gjelder kolleger i andre land, og da ikke minst oversetterne, som ofte er ensbetydende med det hun kaller ildsjeler – folk med egne kontakter og et eget engasjement for verker på språkene de oversetter fra (ofte mot liten eller ingen betaling, noe hun friskt klandrer manglende offentlige tilskudd

for). Og selvsagt andre lands foreleggere og agenter, som hun vet hun må ha på laget om hun skal få innpass på markedene ute.

Gullbergs metode

Et kapittel litt lenger uti boka heter «Paris–Stockholm och retur» og gir en særlig god illustrasjon på «Gullbergs metode». Teksten er skrevet i fellesskap, like godt, med Rudolf Rach, en av Frankrikes ledende agenter. De to møttes opprinnelig da hun var på Dramaten og han kom for å overvære Sverige-premierer på *Hölderlin* av Peter Weiss, som var en av hans forfattere, og for å treffe Lars Norén. Et tiår senere, da Colombine så var etablert, ringer Gullberg og inviterer til samarbeid, og neste gang Rach er i Stockholm, tar hun ham med på båtut i skjærgården med flere av forfatterne hun nå har kontrakt med – og der får han treffe Fosse, som hadde med seg vodkaflaske og «bjød på et glas», og så snakker de om Thomas Bernhard. Når båten klappet til kai, sender Gullberg med ham en engelsk overset-

telse av *Nokon kjem til å komme*. Den leser han på flyet hjem, og er vunnet for saken. Klipp til en annen pariser – oversetteren Terje Sinding. Han har allerede på egen hånd kontakten en virkelig nestor i fransk teater, regissøren Claude Régy, som har fått lese og også latt seg begeistre. Sinding var selvsagt for lengst en Gullberg-kontakt, og dermed forenes kreftene. Et knapt år senere er Fosse og hans forlegger på vei til Paris for å overvære det som dramatikerens selv beskriver som «det store europeiske gjennombruddet» – en tre timer lang oppsetning av den 70 minutter lange teksten. Slikt blir det både historie og historier av.

Slik forteller boka om en forlegger som har vært like utrettelig som oppfinnsom, like pågående som hun er lydhør. Hun er kort sagt en personlighet – et menneske som *syns*, som trives godt der det skjer og som vet hvor hun skal stå for å komme seg i lyset. I så måte nokså utypisk for vår kultur: «Hon har ju en förmåga att vara oppulent närvarande utan att vara det. Det er en slags ytterst

synlig diskretion.» Dette skriver stjerneregissøren og den tidligere Dramaten-sjefen Staffan Valdemar Holm i sin hilsningstekst, der han forteller fra deres felles fremstøt i tysk teater (med en førsteoppførelse av et stykke av Lucas Svensson). Men poenget er at hun så til de grader tar sine forfattere med inn i lyskjeglen. Slik bokas nokså personlige billedgalleri også viser: Her er det flust av fotos med henne selv i full utfoldelse, på restaurant, på fest, på premiere. Men om hun er fellesnevneren, er det miljøet hun skaper og forfatterne «sine» hun vil vi skal se. (På bemerkelsesverdig mange av bildene har hun for øvrig fått Jon Fosse med, gjenkjennelig forknytt og stort sett bak mørke solbriller – men han er med. Han har skjont – eller hun har fått ham til å forstå – at det er det han skal.)

Men hva så med Norge?

Et forlag for Norge?

Fosse har også et tekstbidrag i boka, riktignok forfattet allerede i 2020 og dermed kanskje ikke med tanke på denne utgivelsen spesielt. Her fremhever han det som er blitt et nært vennskap med Gullberg: «I lange perioder har vi nok eposta med kvarandre kvar einaste dag.» Samtidig innleder han med å si at Colombine «så å seie ikkje var noko val» – dette var den eneste henvendelsen han fikk, noe som nok forklarer måten han svartet henne på den gangen, med et brev der han tilbyr Colombine 20% av fremtidige honorar til og med ved oppførelser på *norske* teatre!

Mens bransjen i Sverige trengte fornyelse, og foryngelse, slik at Gullberg i realiteten hadde en arv hun kunne videreføre, stod Norge på den tiden helt uten noe teaterforlag, og hadde gjort det lenge. Det er ikke dermed sagt at Fosse ville valgt annerledes om han hadde hatt et norsk alternativ, men dette var et tilbakevendende tema i norsk teater, at vi trengte et eget forlag. Og grunnen var ikke bare at dramatikerne ikke opplevde at de hadde noe sted å gå, det handlet like mye om at de danske og svenske forlagene viste liten interesse og ditto forståelse for hva som foregikk på våre teatre. «Det gæller att ha näsa för hva teatern behöver,» skriver en annen tidligere Dramaten-sjef, Lars Löfgren, i sin

«Men poenget er at Gullberg så til de grader tar sine forfattere med inn i lyskjeglen.»

hilsning i boka, og mener jo dette er tilfellet med Gullberg. Men han snakker selvfølgelig om Sverige. Slik nese for norsk teater har Gullberg ikke hatt. Det tror jeg faktisk ikke hun heller ville påberope seg. Det skulle også godt gjøres: så altoppslukende som Gullberg beskriver sitt forhold til hele svensk teaterliv, og ikke minst det enorme oppbudet av svenske dramatikerne hun representerer, kan det rett og slett ikke ha vært plass til en hel teaternasjon til. Selv om hun hele veien er – eller har vært – en entusiastisk gjest ved urpremierene til sine «norränn», er det åpenbart en begrensning for henne som forlegger.

Første fase i

Fosses møte med teatret

Eksempelvis vier hun ikke Dramatikkens Hus en eneste linje, til tross for at denne institusjonen er et unikt fenomen i internasjonalt teater, og på mange måter burde være en inspirasjon for møtestedet og utviklingsoppleggene hun har ivret for hjemme. Hun later heller ikke til å ha gjort seg

kjent med den enorme veksten i satsning på norsk samtidsdramatikk som fant sted gjennom hele 90-tallet og som selvfølgelig var en viktig forutsetning for den rike dramatiker generasjonen vi nå har, inklusive både Fosse og Lygre.

Men litt slående tydelig syns jeg begrensningen blir i bildet hun tegner av den første fasen i Jon Fosses møte med teatret. Her lager hun en motsetning mellom måten hun mener han ble møtt på i Norge, og hennes egen umiddelbare fascinasjon og jobben hun gjorde med å skape interesse for ham på mindre scener og teatre i Sverige. Problemet er at det var i Oslo hun hadde sine kontakter den gangen (og slik forble det vel egentlig). Dermed fikk hun ikke med seg uroppførelsen av *Namnet*, i Kai Johnsens regi, som ble det egentlige gjennombruddet, både for dramatikerens selv og for hele norsk teaters forhold til denne nye teaterdikteren. En avgjørende innvendig? Kanskje ikke, men følgefeilen er dramatisk: I hele denne boka på nærmere tre

hundre sider, der ca. 50 av dem handler eksklusivt om Fosse, og der han ellers dukker opp jevnt og trutt gjennom den øvrige teksten, som referanse, illustrasjon og ikke minst: mål på suksess – er Kai Johnsen nevnt én gang (i tillegg til en billedtekst), og da først og fremst som «trogen supporter og vän». Forståelig? Jeg syns ikke det. Tilgivelig? Egentlig ikke – selv ikke i en såpass flanerende bok som dette tross alt er.

Så, ja – Colombine står solid plantet på svensk grunn. Og boka – og Gullberg selv – burde derfor gitt oss noen refleksjoner rundt foreggeri og kulturell tilhørighet. Især nå som grunnleggeren går fra borde og forlaget står overfor et av disse generasjonsskiftene som fort kan føre til bransjeendringer – slik det gjorde da Berit Gullberg selv gjorde sin entré.

Og av Colombines katalog på over 500 forfattere er faktisk bare 15 norske, litt avhengig av regnemåten. Men tre av dem er blant hennes hyppigst spilte.



NYTT LIV I DEN SVENSKA DEBATTEN OM KUNSTNERISK FRIHET

Tore Slaatta tar i denne kommentaren for seg debatten om «kunstnerisk frihet» som har utfoldet seg i svensk offentlighet på 2020-tallet. Det begynte med en forskningsrapport fra Kulturanalys, et statlig organ for kulturpolitisk forskning og analyse. Den ga støtet til en heftig debatt om tilskuddsordninger og førte til tydelige endringer i kulturdepartementets tildelingsbrev til det svenske kulturrådet og filminstituttet. Våren 2023 kom det ut en motrapport som tar til motmæle mot både debatten, forskningen og de politiske innstramningene som fulgte.

Dette er første artikkel i en serie kulturpolitiske kommentarer for *Norsk Shakespeartidsskrift* om kunstnerisk frihet, autonomi og armlengdes avstand-prinsippet. Forfatter Tore Slaatta er forsker på kultur- og kunnskapspolitikk gjennom selskapet TSL Analytics og professor i medievitenskap tilknyttet det NFR-finansierte forskningsprosjektet PolyCul, OsloMet og Universitetet i Glasgow.



Så fri är konstens.
Den kulturpolitiska styrelsens påverkan på den konstnärliga friheten
Rapport 2021:1.
Myndigheten för kulturanalys, Göteborg.



Kritik av konstens frihet.
En motrapport
Kim West, Gustav Strandberg og Josefine Wikström
1/21 Press

Det er kanskje på tide igjen å se litt til Sverige igjen? Med de postkoloniale og interseksjonelle debattene om rasisme, ytringsfrihet, kansellering og scenenekt in mente virker det som vi nordmenn ganske raskt importerer kulturdebatter fra USA, mens vi ikke helt gjenkjenner debatter som går på andre siden av kjølen. Det er kanskje fordi vi på en måte vet at Sverige er et annet land, mens Amerika, som Baudrillard en gang formulerte det, er et land som rommer så mange virkeligheter, og til stadighet frembringer så mange falske forestillinger om seg selv, at det som kommer derfra appellerer mer til sansene og begjæret, enn til fornuften.

Før tenkte vi alltid at det som var i Sverige, ville komme til Norge, før eller siden. Men ideal-bildet av Sverige har bleknet, også på det kulturpolitiske området.

I Norge har vi av ulike årsaker fokusert mest på *ytringsfrihet* og fått på plass utredninger og debatter om kunst og ytringsfrihet og ytringskulturer i akademia, forvaltningen og i det politiske ordskiftet. Temaet, begrepet eller forståelsen av *kunstnerisk frihet* er ikke drøftet og utredet på samme måte. Og ikke alle oppfatter engang forskjellen, blant annet fordi det uheldige begrepsparet «kunstnerisk ytringsfrihet» har dukket opp. Det tilslører både det spesi-

fikt interessante med kunsten, og det spesifikke med ytringsfrihet, enten den skal gjelde for kunstnere eller kunstneriske verk. For er ikke kunstnerisk frihet noe helt annet enn ytringsfrihet? La oss innledningsvis bare si at forbindelsen mellom de to begrepene er sammensatt og kompleks. Det gir oss i hvert fall god grunn til å se over kjølen, der det er «kunstnerisk frihet» det er forsket mest på. Der dukket det opp noen utfordringer underveis, som man kan ta lærdom av.

Et forskningsoppdrag blir til
Det startet med rapporten «Så fri är konstens» i 2021.¹ Den ble publisert av forskningsmiljøet i

Kulturanalys, som er en statlig myndighet med formål om å utrede, analysere og avklare effekter av forslag og gjennomførte beslutninger på det kulturpolitiske området i Sverige.² Det heter på deres nettsider at de arbeider etter de nasjonale, kulturpolitiske målene og har som oppdrag

«...att bistå regeringen med underlag och rekommendationer för att utveckla den statliga kulturpolitiken så att målen kan uppnås. Kulturanalys ambition är därmed att genom våra utredningar och rekommendationer bidra till goda förutsättningar för ett fritt och obundet kulturliv, allas möjlighet att delta i kulturlivet och att kulturen ses som en kraft i hela samhällets utveckling.»

Rapporten var et regjeringsoppdrag. Intet mindre. Forskerne i *Kulturanalys* skulle avgjøre om staten brøt prinsippet om armlengdes avstand i måten statlige, fylkeskommunale og kommunale tilskuddsordninger på kunstfeltet ble forvaltet og formidlet. Regjeringen var blitt pålagt oppdraget av det svenske stortinget: I kulturpolitiske debatter i Riksdagen var det fremmet stadige beskyldninger fra den fremvoksende, høyreliberale opposisjonen i Sverige om at kunsten og kulturen var venstrevridd, og at tilskuddsordningene var en del av forklaringen: Tilskuddsordninger og tildelingsprosesser ble mistenkt for å belønne visse typer prosjekter og kunstnerskap. Kanskje forskningen kunne avklare? En midlertidig rapport ble utformet, som forårsaket ny og spisset debatt: «Det är mycket allvarligt», mente en representant for Moderatarne,

...när Myndigheten för kultur-analys väljer att lyfta den offentliga debatt som förs av kulturarbetare som upplever att den politiska styrningen begränsar den konstnärliga friheten. Tydligast blir den politiska styrningen när ett stort antal tvärsektoriella perspektiv måste finnas med i ansökningar till olika kulturbidrag.³

I kulturminister Lind sitt svar, imøtegikk hun ikke denne politiserte situasjonsbeskrivelsen, men sa seg villig til å utrede og finne et

klart svar på den ukklarheten den første rapporten etterlot. Et halvt år senere fikk så forskningsavdelingen i Kulturstyrelsen midler til et treårig forskningsprosjekt for å gå videre med hypotesene om kunstens innskrenkede frihet. Tre år!

Da rapporten forelå ble resultatene formidlet gjennom tre hovedfunn.

1. At *deler* av de statlige tilskuddsordningene var «styrte» og ble forvaltet på en måte som hadde «negativ påvirkning på den kunstneriske friheten».

2. At prinsippet om armlengdes avstand ikke alltid ble fulgt, spesielt når det gjaldt regionale (tilsvarende fylkeskommunale i Norge) og kommunale tilskuddsordninger.

3. Og at dessuten den kulturpolitiske «målstyringen» på regionalt og kommunalt nivå påvirket den kunstneriske friheten negativt.

En rapport blir skrevet og lest
Rapporten betydte, helt uten ironi, at kulturpolitiske virkemidler «...kan vara positiv för den konstnärliga friheten», men dens «övergripande slutsats» var at «...det också äger rum kulturpolitisk styrning som påverkar, eller riskerar att påverka den konstnärliga friheten på ett negativt sätt». Det forekom styring, mente altså forskerne, som ikke var forankret verken i det de kalte for «selvstendighetsmålet» for kunsten, eller de mer allmenne, kulturpolitiske målene «som helhet». Forskjellen mellom faktisk påvirkning og «risiko for å påvirke» ble ikke utdypet, og heller ikke hva den nokså viktige formuleringen «också äger rum» betød.

Da de høyre-liberale så hva hvilken gave de hadde fått i fanget ble det ny debatt i Riksdagen og sterke uttalelser i media. I Norge var det *Subjekt* som fanget opp nyheten, og jeg ble kontaktet av en skribent som ville ha meg til å bekrefte eller avkrefte at kunsten heller ikke var fri i Norge. Han fisket etter klare uttalelser fra min kant, men verken han eller jeg hadde lest rapporten. Jeg kjente på et tabloid press: Skribenten ville konkret jeg skulle kommentere lederartikkelen i den selverklært konservative og liberale

«I Riksdagen var det fremmet beskyldninger fra den høyre-radikale opposisjonen om at kunsten og kulturen var venstrevridd.»

avisen *Barometern* i Småland. Her ble det påstått at:

När Myndigheten för kultur-politiska utvärderingar på torsdagens publicerade sin länge emotsedda studie «Så fri är konstens» visar det sig att hälften av kulturutövarna som sökt offentligt stöd anpassat sitt verk eller produktions innehåll efter bidragsreglerna. Som mest – eller värst – är det när det gäller stöd från Filminstitutet som gjort sig ökänt för en långtgående yttrandestyrning, könskvotering och maktanalys. Utredningen slår tydligt fast att det «äger rum en kulturpolitisk styrning som påverkar, eller riskerar att påverka, den konstnärliga friheten på ett negativt sätt.»⁴

Var friheten til svenske kunstnere virkelig truet av den velmenende og politisk korrekte staten? Kunne svenske forskere til og med bevise det? Kulturforskeren i meg var tvilende. Var det bevist i den svenske forskningen at tilskuddsordninger innebar brudd på armlengde-prinsippet og hadde negativ virkning for den

kunstneriske friheten? I så fall var det legitimt å tenke at det også kunne være tilfelle i Norge, og jeg spurte meg selv om jeg ville hatt som utgangshypotese at norske kunstnere var ufrie, om jeg fikk anledning til å gjøre tilsvarende forskning i Norge. Hm... jo, men hvilke kunstnere da? Hvem, når, og i hvilke situasjoner, tenkte jeg, og tenkte det ville blitt en vanskelig oppgave å si klart ja eller nei på et slikt spørsmål. Det avhang jo ikke minst av hva man mente lå i begrepet «kunstnerisk frihet», og hvilke metoder man benyttet for å undersøke innskrenkinger og begrensninger i den.

Min egen forskning på kunstnerisk frihet og ytringsfrihet påpekte en helt annen tendens i Norge, nemlig at norske kunstnere var privilegerte og opplevde en stor grad av frihet, til tross for noen tendenser til selv-sensur og erfaringer av eksternt press. Mitt empiriske grunnlag var blant undersøkelsene om kunstnere og ytringsfrihet, gjort på oppdrag for Fritt Ord i 2014 og 2020: Her var ett av hovedfunnene at når norske kunstnere vurderer sin relasjon til den norske

staten, så de den først og fremst som en støttespiller, og ikke som en sensurinstitans for begrensning av kunstnerisk frihet.⁵ Så min første reaksjon var å si til skribenten i *Subjekt* at jeg ikke kjente igjen den påståtte, svenske tilstanden på kunstfeltet, men at jeg ikke hadde lest rapporten og at jeg måtte se nærmere på det metodologiske grunnlaget. Der og da kunne jeg ikke engang si om rapporten faktisk påsto at svenske kunstnere ikke var frie. Noe måtte jeg likevel si, og etter noen runder med korrektur og direkte-mail til redaktøren, ble jeg i hvert fall sitert rimelig korrekt. Men hovedoppslaget gikk i tråd med det den høyre-liberale redaktøren i den svenske avisen så, og påstanden om at svenske tilskuddsordninger gjorde kunsten ufri forble nærmest uimotsagt i 2/3-deler av oppslaget.⁶

Teori, metode og tolkning av funn

Da jeg endelig fikk lest rapporten, ble jeg både beroliget og bekymret. Beroliget fordi forskningen som lå til grunn for målingene av kunstens frihet var ganske grundig gjort, og bekymret fordi det politiske ordskiftet i Sverige ikke tok tak i de mange forbeholdene som lå bak de ulike forskningsresultatene, men heller spisset og forenklet rapportens nokså uklare formuleringer og oppsummeringer. Hovedforklaringen de anførte for innskrenkninger i kunstners frihet, var knyttet til kravene som søkere på filmfeltet, særlig, møtte om å rapportere på kjønnsmessig likestilling og flerkulturell representasjon i stab og prosjekt, som gjorde kunsten ufri. Men dette funnet gjaldt jo først og fremst filmkunstnerne i undersøkelsen, og forholdet til de svenske tilskuddsforvalterne til filmproduksjon. Det gjaldt ikke for alle andre eller «kunstnere» eller «kunsten» som helhet. For de andre kunstfeltene var det heller en annen årsak som ble trukket frem, nemlig næringsinnretningen og forsøk på politisk styring av de regionale og kommunale tilskuddsmidlene. *Dette* funnet var egentlig tydeligere og mer allment utbredt, på tvers av kunstfeltene. Men det var samtidig mindre eksakt og mindre målbart, og gjaldt inntrykk og opplevelser av at hensyn til regional næringsvirksomhet,

reiseliv og opplevelsesøkonomi-en slo inn i kulturpolitiske vurderinger og tildelinger. Om noe var det regionpolitikken som hadde skylden, men det var uklart hvilken kritikk som kunne bygges på dette funnet. Lettere da med det første funnet, som kunne knyttes til en kritikk av tildelingsbrevene og søknadsportalene til de statlige tilskuddsforvalterne (Kulturrådet, Filminstituttet og Konstnarnämden). At de inneholdt krav til at søkere skulle fremme eller rapportere på indikatorer knyttet til likestilling og mangfold ble sett som utidig. På generelt grunnlag mente forskerne at kulturpolitikk som fremmet gruppers rettigheter og interkulturelt og internasjonalt «utbyte», burde «undvikas, oavsett tematik».

Kunnskapsbasert politikk? Greit nok, kanskje. Men i lys av den politisk fargete fremstillingen av forskningens funn i det offentlige ordskiftet kjentes de innledende avgrensningene, bruken av begrepene og metodene i forskningen til *Kulturanalys*, uklare og uheldige. Burde de tatt

enda større forbehold og vært tydeligere på at funnene var betinget av metodiske begrensninger, og ikke alltid var representative og generaliserbare? I oppslaget til den svenske avisen ble det sagt «...att hälften av kulturutövarna som sökt offentligt stöd anpassat sitt verk eller produktions innehåll efter bidragsreglerna». Var forskerne modige, dumdristige eller uforsiktlige? Rapporten fikk umiddelbar politisk konsekvens, idet kulturministeriet i 2022 påla Filminstituttet og Kulturrådet at de i større grad skulle sikre «den konstnäriska friheten».

Nå, to år etter, er det kommet en motrapport som nettopp spør om debatten og kritikken av den påståtte politiske styringen var berettiget, og om forskningen faktisk sa det politikerne sa den gjorde. Rapporten heter «Kritik av konstens frihet» og er utgitt som bok på forlaget 1-21 Press med støtte fra den svenske Konstnärsnemden Kulturbryggan (ISBN 978-91-986908-0-4).

Kritisk gjennomgang av begrepet kunstnerisk frihet Innledningsvis fokuseres det

på hvordan den opprinnelige rapporten til Kulturanalys forsto begrepet om «kunstnerisk frihet». Avklarte de egentlig hvilke relasjoner det er mellom dette begrepet og ord som «kreativ næring» og «prinsippet om armlengdes avstand»? Og hva er egentlig de politiske implikasjonene av en streng forståelse av «konstens frihet». I anslaget ligger det en radikal ambisjon om å åpne en «prinsipiell diskusjon om vad en långsiktig, progressiv och antirasistisk kulturpolitik skulle kunne vara i Sverige i dag, mot bakgrund av et politiskt läge som känneteknes av konservative, xenofobiska och antiintellektuella krafters allt starkare inflytande». Forfatterne Kim West, Gustav Strandberg og Josefine Wikström er forskere på feltene estetikk og filosofi ved Södertörns Högskola, der de driver forskningsprosjektet *Autonomi, kultur, handling: om kulturens politiske handlingssfärer i den nyliberale välfärdsstaten*, finansiert av Riksbankens Jubileumsfond. De har skrevet boken sammen, men tar hovedansvar for hvert sitt kapittel.

Første kapittel (Kim West) gjengir resepsjonen og myndighetenes reaksjon på rapporten, og viser hvordan grunnlagsproblemer og forbehold som forskerne ga til kjenne, ikke ble tatt hensyn til i debattene som fulgte. Og når man skraper litt i dette, mener forfatterne at forskningsspørsmålene fortsatt er ubesvarte, mest fordi det frihetsbegrepet den opprinnelige rapporten benyttet, ikke var avklart. Han går derfor i gang med en utlegning av hva kunstnerisk frihet kan og bør forstås som. Det skilles mellom en forståelse der friheten for kunstneren, som individ og rolle, vektlegges, og en rettslig begrunnet frihet, *de jure*, som det heter, og forståelsen av at det må være den kreative prosessen i kunsten som betinger frihet. Konklusjonen blir at rapporten til *Kulturanalys* ikke egentlig knyttet an til noen av de tre, men bygget på en implisitt motsetning mellom politisk styring og kunstnerisk frihet. Det at politisk styring kunne ha positive virkninger ble dermed egentlig ikke vurdert. Og det de intervjuede kunstnerne uttrykte som «mishag» i forhold til utfylling av søknader om tilskudd, ble entydig tolket som innskrenkninger av kunstnerisk frihet. Men hva denne friheten besto i, eller var grunnet på, forble uklart. For dette kapittelets forfattere tilsier en mer analytisk og historisk forståelse av kunstens frihet at man betoner sterkere et dynamisk autonomi-begrep, der kunstens frihet må hevdes i forhold til en forståelse av samfunnets frihet. Fri kunst kan man bare ha i ett fritt samfunn, og forfatterne peker på den britiske kultursosiologen Raymond Williams for en mer fruktbar forståelse av forholdet mellom kunstartenes kulturøkonomiske og ikke minst teknologiske muligheter og begrensninger. Det autonome verket hevder sin egen autonomi når det bryter med «naturaliseringen av plutokratiseringsprosjektets hegemoni och visar därmed att det projektet står i en öppen, oavgjord mot-sättning til autonomiprojektet, som strävar efter en utvidning snarare än en konstruktion av självbestämmandets domän».

Den næringspolitiske konteksten Andre kapittel (Gustav Strand-

berg) tar for seg ideen om at kunstnerisk frihet best kommer til uttrykk gjennom markedet, en idé som synes å ha festet seg i de svenske moderaternas kulturpolitiske kritikk, og som også gjenfinnes i norske Fremskrittspartiets kulturpolitiske programerklæringer. Som i Norge kan den næringspolitiske viljen og markedspolitiske metaforen om frihet følges som en kulturpolitisk rød tråd i høyrepartienes økte innflytelse over kulturpolitikken. For forfatterne danner dette en ny kulturpolitisk kontekst, som forskningen blir lest inn i. Han kritiserer i og for seg ikke forskernes konklusjoner om at det finnes mishag med søknadsprosesser til det svenske kulturråd og filminstitutt, men mener at det viktigste funnet, på regionalt og kommunalt nivå, blir systematisk oversett, fordi det jo bygger på en kritikk av det næringspolitiske fokuset, som ikke blir sett som politisk styring av den samme liberale høyreside, som roper høyt opp mot krav om mangfold og likestilling. Det er den svenske desentraliseringspolitikken som har drevet frem en tilsvarende desentralisering av tilskuddssystemene for kunst og kultur, og for Strandberg er dette den største utfordringen for den kunstneriske friheten. Det er over tid skjedd en instrumentalisering av kunstproduksjon, der begreper som kunstnerisk frihet er blitt vannet ut med det mer næringslivsvennlige «kreativitet». Det gir falsk tro på at autonomi og heteronymi er motsetninger og at kunstneren kan oppheve motsetninger, og skape kunst hinsides samfunnets øvrige strukturer og sammenhenger. Forfatterne viser mot slutten til Adornos kritikk av slike utopiske forestillinger om den løsrevede kunsten, og diskuterer senere postmoderne kritikker fra henholdsvis Baudrillard og Jameson for å belyse kulturpolitikkens bidrag til den mytologiserende sammenblandingen av kreativitet og kunstnerisk frihet.

Autonomibegrepet I tredje kapittel (Josefine Wikström) redegjøres det for hvordan autonomi-begrepet kan utvikles fra det klassiske *kunst for kunstens skyld*, til «en streng forståelse av «konstens frihet».

Som varlet i forordet, forsøker forfatterne av motrapporten her å gjøre mer enn bare å teoretisere og utøve begrepskritikk. De vil bidra til å åpne en prinsipiell diskusjon om hva en «...långsiktig og progressiv och antirasistisk kulturpolitik skulle kunna vara i Sverige idag, mot bakgrund av en politisk läge som kännetecknas av konservativa, xenofobiska och antiintellektuella krafters allt starkare inflytande.»

Bokens diskusjoner er svært aktuelle for tilsvarende analyser av norske tilskuddsordninger og kulturpolitikk. Hvordan er autonomi og kunstnerisk frihet historisk fremstilt og forstått i norske kulturpolitiske utredninger? Og hvilken forskning vil bli lagt til grunn for fremtidige debatter om tilskuddsordninger og regional kulturpolitikk? Hvem vil få oppdraget, om det blir noe? Jeg er ikke helt uhildet her, og lot meg inspirere i 2021 av prosjektet til Kulturanalys til å foreslå en lignende studie overfor det norske kulturrådet, i forbindelse med utlysningen til forskningssatsningen «Kunst og sosiale fellesskap». Den ville de ikke ha. Så spørsmålet er om vi allerede har forskning som bringer oss til andre konklusjoner enn i Sverige? Den norske forskningens

sterkere betoning av «ytrings-frihet», heller enn «kunstnerisk frihet», gir fordeler, siden den i hvert fall forholder seg til en «de jure»-forståelse av friheten. Men vi trenger nok påfyll av forskning på autonomi og kunstnerisk frihet uansett, både i studier av tilskuddsforvaltning og i historiske gjennomganger av norsk kulturpolitikk. Mer om det, i neste artikkel.

Fotnoter
1 *Så fri är konsten. Den kulturpolitiska styringens påverkan på den konstnärliga friheten*. Rapport 2021:1. Myndigheten för kulturanalys. Göteborg.

2 Se https://kulturanalys.se/om-kultur-analys/ I Norge har vi ikke noe tilsvarende, og Kulturdirektoratets forskningsavdeling har langt lavere ambisjonsnivå og færre ressurser til å gjøre uavhengig utredning og forskning, skjønt de prøver. Det vanlige i Norge er å sette ut oppdrag på kulturpolitisk utredning til Telemarkforskning, som har fått råde grunnen rimelig alene i mange år.

3 Strandberg, G. West, K. og Wikström, J. (2022) *Kritik av konstens frihet. En motrapport*. 1/21 Press. Hägersten. s. 7.

4 Se *Barometern*, tilgjengelig på https://www.barometern.se/ledare/sa-ofri-ar-densvenska-kulturen-567a1d2f/?fbclid=IwAR1nOcO6lsWOTLuZQld_f9LvCj9KXdRqdRrEUh9bA42eW1NNjm1JztCFv4w

5 Slaatta, Tore og Okstad, Hanne (2021) «Kunstnere vurderer ytringsfrihet – 2020». Rapport. Fritt Ord. Oslo, tilgjengelig på http://www.statusytringsfrihet.no/

6 Se oppslag i Subjekt 16.06.2021, tilgjengelig på https://subjekt.no/2021/06/16/halvparten-av-svenske-kunstnere-tilpasser-seg-politiske-signaler-for-a-fa-mer-offentlig-stotte/

KUNSTNER



PORTRET

Therese Bjørneboe:
Intervju med skuespiller
Gjertrud Jynge
s. 118–123

Hanne Ramsdal:
Intervju med dramatiker
Monica Isakstuen
s. 124–130

TRIVES MED STRAMME RAMMER

Intervju med skuespiller Gjertrud Jynge



Billedtekst
s. 118 Gjertrud Jynge.
Foto. Leif Gabrielsen

Gjertrud Jynge kan se tilbake på et mangfoldig skuespillerliv. Hun har mottatt Kritikerprisen og Heddaprisen som beste kvinnelige skuespiller, to ganger, og har medvirket i både film og serier på tv. Men det er hovedsceneformatet hun trives best i.

Det er jo noe med gjendiktningen til Jon Fosse som kler stoffet så utrolig godt! sier Gjertrud Jynge. Vi møter vi henne på en kafé like i nærheten av leiligheten hennes på Enerhaugen, en knapp uke etter den siste fremføringen av *Oresteia* (9/10 2023). Hjemme i sin egen leiligheten har hun tilbragt mye tid med nettopp Jon Fosse. I 2019 var det premiere på *Trilogien*, i en bearbeidelse av den belgiske stjerneregissøren Luk Perceval. – Med en vanvittig mengde tekst, sier Jynge.

– Pandemien gjorde jo at alt havna i det uvisse. Du visste ikke om du fikk spille det mer. Og det er heftig når ting skal holdes levende, kanskje i mange år. *Oresteia*-teksten har Jynge også levd lenge med. Forestillingen skulle egentlig hatt premiere under Fossefestivalen i 2021, men ble utsatt på grunn av streik.

Oresteia

Premieren (1. september i år) fikk påfallende lite oppmerksomhet i norsk presse og noe blandet kritikk. Mens anmelderen i det tyske tidsskriftet *Theater der Zeit*, som var der lørdagen etter at Nobelprisen ble kjent, berømmer den kondenserte versjonen til Fosse og Eirik Stubø. Blant skuespiller-

ne er det særlig Gjertrud Jynge som fremheves, for sin energi og sterke scenenærver: Hennes Klytaimnestra blir stående i sentrum helt til det siste, som en forydmynet hustru og mor.

En av utfordringene med de greske tragediene, er vel at vi (publikum) ikke egentlig har noen adgang til karakterenes indre, det psykologiske.

– I versjonen til Silviu Purcarete var koret like viktig som hovedkarakterene, og det var mange av dem. De snakket også som talekor, sier Jynge, som altså spilte Klytaimnestra første gang så tidlig som i 2003.

– Men til det med å leve seg inn i, å komme på innsiden av karakterene: Nei. De greske stykkene er vel egentlig ikke sånn. Det er klart at det er en sterk drivkraft i forhistorien med mordet på datteren, og ting som går enda lengre tilbake. Men jeg vet ikke om man kan spille det psykologisk. Med dette stoffet, opplever jeg at det emosjonelle ligger så djupt nede i kroppen at det på en måte ikke kan vises. Det å føle mye, blir liksom feil. Der er det kanskje noe med å være en eldre skuespiller, for unge skuespillere er veldig opptatt av inderlighet og av å leve

en karakter. Ja, det emosjonelle. Men jeg opplevde at med denne teksten – det er noe den ikke vil ha. Den vil ikke ha små følelser, liksom. De er på et sted hvor det ikke lenger fins tårer. Det er et svartere sted. Og det er sterkere krefter enn i de små følelsene. Og de sterkere kreftene er også større enn menneskene, for det er noen andre som herjer med dem. En gudeverden. Jeg føler at det er en annen måte å tenke på.

I andre del, Orestes, er det et sted hvor du gråter. Ikke høylytt, men så man ser det. Og andre del er vel også lettere å relatere seg til for publikum. Man kan sette lettere sette seg i karakterenes sted.

– Det skyldes jo også at det brukes nærbilder der. Video. Men vi jobba med det at jeg skjønner at det er han som er der, når Orestes oppsøker mora, og at jeg blir truffet av at det er ham.

Som skuespiller virker det som du liker å jobbe i store formater?

– Å ja. Hovedscenen er den scenen jeg liker best, fordi teater i stor grad handler om kropp i rom. Men jeg liker å jobbe med tekst som ikke er helt nedpå. Tekster som har poetiske kvaliteter. Jeg synes ofte nynorsken kan

Billedtekst

Bjørn Floberg, som Astrov, og Gjertrud Jynge som Sonja i *Onkel Vanja*, regi. Hilda Hellwig, 1997. Foto: Siggen Stinesen



være vanskelig hvis du jobber med tekster som ikke har noen poesi. Da kan nynorsken nesten være et hinder, og da er det bedre å snakke på dialekt. Slik vi gjorde i *Sporv og engel* (om Edith Piaf og Marlene Dietrich, 2023, *journaln.*), fordi den teksten var hårreisende.

Ja, og så trives jeg med tekster i bunden form. Det var kanskje noe jeg syntes var skummelt, eller mer skummelt, da jeg var yngre.

Og der gir nynorsken en fordel?

– Der er nynorsken helt fantastisk, synes jeg. Og jeg synes ofte at nynorsken er utrolig bra å synge på. Mest av alt er det et veldig godt teaterspråk. Men det er bare med enkelte tekster at den blir tung på labben og klumpete. Du får ikke til det der kjappe, og da er det bedre med dialekt.

Teaterskolen

Tekst, eller språk har vært et gjennomgangstema i Gjertrud Jynges skuespillerliv.

Du trivdes ikke så godt på teaterskolen?

– Mye handlet nok om at klassen vår ikke fungerte så bra. Vi hadde så forskjellige utgangspunkt. Noen hadde masse erfaring, og var nesten ferdige skuespillere. Men jeg hadde ikke jobba med teater. Eller, nesten ikke. Jeg hadde studert, filosofi var det siste faget jeg tok før jeg kom inn.

Da jeg gikk ut av skolen fikk jeg se et opptak som språklæreren hadde gjort da jeg kom inn. Det var vanlig praksis å gjøre det. Men det var veldig ubehagelig, fordi jeg liksom ikke kunne vedkjenne meg det mennesket jeg den gangen var. Jeg hadde ikke stemmen i kroppen i det hele tatt (hun illuderer en lys og pipete pikestemme). Det virket som om jeg bare ville være behagelig.

Men det med stemmetrening, var kanskje den største erkjennelsen jeg hadde på skolen.

Jeg skjønnte ikke noe av rollelag, nesten ingenting. Og syntes alle de andre var så flinke og modige. Jeg husker det var en

gang hvor alle jentene skulle spille Blanche i *En sporvogn til begjær*. Det er jo et raskinn av en dame, men jeg var så langt fra et raskinn som du kunne komme. Jeg sto og rista, hadde utslett, og det var ingen som hørte et ord av det jeg sa. Etterpå hadde guttene snakket om visningen, og at de var enige om at jeg var den dårligste Blanche i klassen.

Begge ler.

– Sånne opplevelser gjorde at jeg skjønnte at det var for svært å få til å bli skuespiller.

Men stemmen var noe veldig konkret å ta tak i?

– Det er mye skuespillerarbeid som er veldig konkret. Det var i alle fall sånn at jeg skjønnte hvordan jeg kunne jobbe med stemmen, og jeg merket at den utviklet seg gjennom arbeidet. Rollearbeidet derimot, skjønnte jeg ikke så mye av. Det var vel uti andreåret, og særlig gjennom arbeidet med Alexandra Myskova,

at det løsnet, og jeg begynte å forstå at jeg også kunne spille med kroppen. Tredjeåret var jeg så heldig å få jobbe med Pål Løkkeberg, det betydde også mye for meg.

Det virker rart du hadde et så vanskelig forhold til din egen stemme. Du er jo så god til å synge, og sang mye allerede som barn?

– Ja, jeg spilte en solistrolle i en barneopera som var på Festspillene i Harstad, og der spilte jeg kongen av Irland. Det var stort å bli plukka ut, husker jeg. Og i *Polarshow 1981*, i åttende klasse, spilte jeg Gro Harlem Brundtland. Den handla om intrigene med Reiulf Steen, som hun liksom hadde vunnet. Og sangen var en omskrivning av den der «Oj, oj, oj, så glad jeg skal bli». Jeg har en venninne som også var med, og som fant den på Youtube. Når jeg ser på den revyen, ser jeg jo at jeg må ha vært ganske fryktløs en gang.

Men det skjedde noe i de årene, mellom ungdommen og

**Billedtekst**

Gjertrud Jynge, sammen med regissør Robert Wilson under prøvene til *Peer Gynt*, 2005. Foto: Lesley Leslie-Spinks

det å bli voksen. Jeg mista på en måte kontakt med meg sjøl, med hvem jeg var.

Du får det til å høres ut som et mirakel at du i det hele tatt kom inn på skolen?

– Ja, jeg tror ikke jeg gjorde det noe bra, og det fikk jeg for så vidt høre. Men det var Bente Børsum som var leder for juryen, og hun sa at «vi så hvem du var». Jeg søkte med en monolog fra *Fedra*, og det var et eller annet med det stoffet som jeg følte meg hjemme i. Så selv om alt det jeg gjorde var smått og trangt, så klarte jeg vel å leve i det.

De første årene

Lysten til å bli skuespiller, tror Gjertrud Jynge at kom fra moren. For det hadde vært morens store drøm. Hun søkte på teaterskolen, men kom ikke inn. Men ut ifra det Jynge forteller om oppveksten, har det vært bobler i blodet på flere av søsknene. Storesøstrene Ada og Pernille pleide å parodierte Henny Moans uforglemme-

lige Edvarda i Fjernsynsteatrets *Benoni* og *Rosa*.

– Det var liksom hver eneste kveld det. Jeg fikk lov til å sitte og se på, om jeg bare holdt kjeft.

Gjertrud Jynge debuterte i Stavanger, som Hedvig i *Vildanden* i 1993, med far og sønn Stormoen, forteller hun. – Kjell Stormoen spilte Gamle Ekdal, og kunne bære frem ordene. Og det var rørende å se hvor stolt han var av sønnen sin (Even).

I 1996 kom hun til Det Norske Teatret, hvor hun gikk rett inn i klassiske roller som Desdemona i *Othello* og Sonja i *Onkel Vanja*. Begge med Hilda Hellwig som regissør. Men språklig sett var det vanskelig å komme til Det Norske Teatret, sier Gjertrud Jynge.

– Jeg hadde jo nynorsken som en del av blodet gjennom morslekta mi, men fikk ikke lov til å bruke min nordnorske klangbunn. Det var jo det jeg lengta etter, for å spille på østnorske hadde jeg allerede gjort i tre år i

Stavanger. Det er veldig vanskelig å få det til å leve på et annet språk enn sitt eget, og så ble det dobbelt kunstig for meg når jeg først måtte tenke østnorsk og så inn i nynorsken.

Hvor kom disse påbudene fra?

– Det var kanskje aller mest eldre kolleger som drev og passet på at man skulle snakke riktig.

Hildegunn Riise fikk for eksempel ikke bruke den vestnorske klangbunnen sin.

Arbeidet med regissører

Du har jobbet med flere store regissører. Tamas Ascher, som gjorde Historier fra Wienerskogen (2001), for eksempel.

– Jeg elsket å jobbe med ham. Men også å sitte og se på prøver. De gode regissørene synes jeg i større grad enn andre klarer å få skuespillerne inn i samme verden. Og å formidle hva denne verdenen er, sånn at man forstår og erfarer det selv.

Med Robert Wilson, som du jobbet med i både Peer Gynt (2005) og Edda (2017), dreier det seg om hans univers, heller enn tekstens, for å si det forsiktig?

– Men det er godt å jobbe i det konsentrerte rommet som de gode regissørene lager. Jeg blir trygg av å ha klare rammer, og jeg kan finne en ganske stor frihet i det. Og jeg føler meg absolutt medskapende hos Wilson.

Er det slik at dagens yngre regissører i større grad forventer at skuespillerne skal finne ut av eller løse en rolle?

– Jeg tror bare de leter annerledes. Men det er nok litt på samme måte som de jobber med språk og tekst på Teaterhøgskolen. Slik jeg opplever det, er man mindre opptatt enn tidligere av å behandle tekst som noe hellig. Det legges mer vekt på å leve i en tekst, på å ha med seg selv inn i teksten. Og middelet til å oppnå det, er å bruke egne ord, gjøre teksten til sin, med en ganske stor grad av frihet. Man vinner

Billedtekst

Gjertrud Jynge i *Trilogien*, regi: Luk Perceval, 2019. Foto: Erik Berg



mye på det! Men man taper noe også, fordi man ikke jobber nok med å få teksten til å fungere uten å flytte den nærmere seg selv. Jeg tror man som skuespiller tjener på å være tro mot forfatteren og å lytte seg inn i teksten slik den er skrevet, og ved å måtte flytte på seg selv. Den treningen er god på så mange måter, også i forhold til regi og formspråk. Jobbe med å ha med seg selv, men allikevel flytte på seg selv.

Hvordan opplever du disse motsetningene selv?

– Jeg opplever jo at det er mye som er blitt bedre. Men det at man skal lage noe helt eget, liksom fra scratch, er en veldig krevende måte å jobbe på. Når det er åpent hvilken sjanger det er, og hva slags språk vi skal ha. Det slås litt i meg, fordi idealet mitt er å stille meg åpen, hver gang. Men jeg føler jo at det er gjennom å møte en Wilson, Purcarete eller Ascher jeg har utviklet meg. Og både Wilson, Purcarete og Ascher er veldig godt forberedt.

Kan du si noe mer konkret om hvorfor det gir deg frihet å ha stramme rammer?

– Det er vanskelig å produsere noe når du kan gjøre hva du vil. For meg er det i hvert fall lettere hvis det er en ramme, om den er smalere eller bredere, bare jeg vet hvilket rom jeg er i. Samtidig har jeg alltid beundret de skuespillerne som har det motet, eller skamløsheten, slik som Jorunn Kjellsby. Kirsti Refseth (tidl. Stubø) har også vært et forbilde, fordi hun har den evnen til å glemme seg selv. Men man er jo forskjellig, noen kaster seg inn i det, mens jeg synes det er gøy å jobbe med ørsmå nyanser.

Mange veier til målet

– Jeg har noen nerdete trekk som gjør at jeg tåler ganske mye, dersom en regissør blir utålmodig og sint, fortsetter Jynge. – Jeg kan bli såra, men tåler det så lenge det ikke er personlig og jeg kjenner at vi kommer til noe som blir bra.

Luk Perceval er veldig direkte med folk. Og han elsker å

spille teater selv, han har jo vært skuespiller, i 25 år, og er veldig fysisk. Det er gøy å se på ham spille. Ja, Wilson også, forresten. I *Trilogien* kunne Luk for eksempel si: Nå skal du være alle menneskene i vertshuset – og da måtte du lage noe. Han produserer en masse greier, men det er helt opptil deg om du på en måte tar vare på det og bruker det videre.

Så man merker at han vet hvordan det er å stå der, og han er opptatt av at man når smertepunktene, sånn at du også kjenner det fysisk, og kommer i kontakt med deg selv. Vi hadde jo så mye tekst, men han fikk oss til å kaste ball, og ballen måtte hele tiden være i luften, og så skulle det plutselig gå mye fortere, og teksten måtte bare gå og gå. Det var jo veldig god trening, du slutter med å file på dine egne ting og er nødt til å ta imot. Så han har mange verktøy for å gjøre tekst til et levende samspill.

Hvordan opplever du å jobbe med Eirik Stubø?

– Jeg elsker å jobbe med Eirik. Men han er jo nesten motsatt av Luk. Han sier ikke, eller nesten aldri, hvordan du skal gjøre noe. Han er utrolig kunnskapsrik og givende å høre på. Men han overlater til skuespillerne å løse, eller å lytte seg inn i det. Om du skjønner det, så gir det deg en veldig stor frihet. Da vi gjorde *Sorga kler Elektra* (2012), følte jeg meg først veldig overlatt til meg sjøl. Jeg forsto jeg ikke hva slags verden jeg var i. Opp til da, hadde jeg nesten bare jobba med «en fjerde vegg», og her var det et litt annet språk. Men etter hvert var det frigjørende. Og denne produksjonen er en av de fineste jeg har vært med i.

På meg virker Stubø som en stor personinstruktør. En av de beste.

– Ja, og han kan komme og hviske deg noe i øret, sånn veldig forsiktig. Og du kan alltid stole på Eirik sin smak. Jeg har tillit til ham og tror at han også har tillit til meg. Men det er ofte sånn at han sitter og jobber med noe lys og en stol som står sånn eller

**Billedtekst**

Gjertrud Jynge som Klytaimnestra i *Oresteia*, regi: Eirik Stubø, 2023. Foto: Erik Berg

sånn. Jeg har utfordra ham på det, men han sier at han aldri går ned og forteller skuespillerne hva de skal gjøre.

Jynge forteller at «Child in Time», som hun synger noen strofer av i *Oresteia*, er et lite vink til at hun sang den i *Sorga kler Elektra*; O'Neills moderne variant av den greske tragedien. – Der lå det poetiske mer i sangene, for teksten min (i rollen som Christine O'Mannon), var ganske fattig, og mer basert i intrige. På sitt beste får Stubø fantastiske ting til med skuespillerne. Så det er åpenbart mer enn én vei til målet – og det er vel noe med det som gjør at jeg synes det er gøy.

Høyt tempo

Det har vært noen perioder hvor du har spilt både Trilogien og Sporv og engel, samtidig som dere har prøvet på Oresteia på dagtid, opp mot premieren nå i september. Det kan ta pusten fra en?

– Ja, og noen yngre kollegaer har sagt at det er rart hva jeg greier. Det er litt sånn

umenneskelig. Og det er jo andre som tar permisjon i perioder, fordi det blir for mye.

Hvordan holder du det varmt? Må du terpe og pugge?

– Du må i hvert fall se på det, men ujevne mellomrom. Det er helt utrolig, men når du vet at det er en sluttdato, da kan det forsvinne helt, akkurat som du har brukt viskelær. Men jeg tror at det er grenser for hvor mye tekst du kan ha lagret, før det blir en sånn stress-greie. Og i den siste tiden har jeg følt meg litt tømt. I alle år har det å jobbe gitt meg masse energi, så det er en ny opplevelse, og litt skremmende. Men jeg er nok ikke alene om å ha den opplevelsen. Vi har hatt et veldig høyt turtall på Det Norske i ganske mange år nå.

Ikke desto mindre håper Gjertrud Jynge at det blir mer *Oresteia*. For betingelsene har ikke vært de beste, med mange utskiftninger, utsettelsler, og kort spilletid. Hun vil også fortsette å spille *Frå*

landevegen (2015), fordi den historien er underfortalt.

Dette er ditt eget prosjekt, både kunstnerisk, men også fordi den har bakgrunn i din egen familiehistorie?

– Etter at tater/romaniutvalget la fram sin utredning i 2015, har taternes sak forsvunnet fra samfunnsbildet. *Frå landevegen*, er på en måte mitt forsoningsarbeid, ved at jeg gjennom min tippoldefar, Jakob Walnum, erkjenner hva det norske samfunnet har utsatt de reisende for.

Kunstnerisk var det noe jeg nesten brakk ryggen på. Jeg sto ustøtt i det, var så redd for å trå feil: det er jo en fortelling om levende mennesker, ikke fiksjon, og det kommer alltid folk som har en personlig tilknytning til stoffet på forestillingene. Men nå står jeg støtt i det. Jeg håper å spille forestillingen på Stortinget og i nærheten av Svanviken arbeidskoloni. Og jeg har en drøm om at et av småhjemmene fra Svanviken kan bli satt opp i nærheten av Leikan-

ger prestegård på Folkemuseet. Både min tippoldefar og kirkeminister Jakob Sverdrup bodde der, og var sentrale i fornorskingen av de reisende. I dag står det ingenting om misjonen der.

Men Fosses Trilogien, tror du at den kan gjenopptas, nå etter Nobelprisen?

– Har man råd til å ta vare på kunstneriske seire, når de ikke selger i bøtter og spann? Åpenbart ikke. Og det er et stort tap for teatret og for publikum. Vi kunne hatt både *Oresteia*, *Trilogien* og *Fuglane* (regi: Perceval, 2020) på spilleplanen uten dette presset på oss. Jeg savner at noen forestillinger får et lengre liv, rett og slett fordi vi er så stolte av dem at de fortjener det, og for at publikum skal få sjansen til å oppdage dem. Og fordi vi ikke har kunstnerisk råd til å la være.

HVA HVIS?

Intervju med dramatiker Monica Isakstuen



Billedtekst
s. 124 Dramatiker og romanforfatter
Monica Isakstuen. Foto: Hanne Ramsdal

Monica Isakstuen har beveget seg langt formmessig som både skjønnlitterær forfatter og dramatiker siden debuten med en boksingel i 2008. Men tematisk borrarer hun på nytt og på nytt i relasjoner, roller og identitet. Her reflekterer hun over hvor stoffet hentes fra og hvordan hun jobber. Og over hva hun gjør for å unngå sketsjen.

Monica Isakstuen er aktuell med teaterstykket *Kjære Albert* som nylig hadde premiere i Tromsø, også vist på Vega Scene. Både bøkene og teaterstykkene hennes er etter hvert oversatt til mange språk, stykkene spilles på flere europeiske scener. Hun har vunnet Brageprisen for romanen *Vær snill med dyrene* og Den nasjonale Ibsenprisen for *Dette er ikke oss*, som hadde urpremiere på DNS i Bergen i januar 2022. Hun var representert i Avignon på den norske paviljongen i sommer. Og i november settes stykket *Vier krigere* opp i Stockholm. Men nå er hun her, på en kafe i Oslo, og jeg spør hva slags teater hun vil ha. Hun kan velge mellom svart, grønn og snøorkidé. Hun velger snøorkidé. Og samtalen er for lengst i gang.

– Det bekymrer meg at forlagene ikke helt ser verdien av å utgi dramatikk. Jeg merker at jeg har – ikke romanen opp i halsen, men jeg kjenner meg ikke trukket mot å skrive en ny roman på samme måten som jeg kjenner meg dratt mot å skrive et nytt stykke. Så da har jeg tenkt, helt egoistisk: Hva skjer når det går lenge mellom romanene? Jeg ønsker ikke at dramatikken bare skal være noe som gis ut som et «et tillegg» fordi dramatikeren

også er romanforfatter. Jeg har så sterke minner av å lese dramatikk selv. Vi gjorde det på skolen, vi som er født på 70- og 80-tallet. Det var en del av pensum, og jeg fikk øynene opp for det.

Hva leste du?

– Det var vel Ibsen, Shakespeare, Strindberg.

Ønsker du deg en kultur der det er vanlig å lese dramatikk som lesestykker?

– Ja. I Norge er forlagspraksisen å utgi teaterstykker først når de har vært satt opp på en stor scene, og aller helst vært en suksess. Eller fordi dramatikeren allerede er romanforfatter på forlaget. Unntaket er vel Arne Lygre. Det er lenge siden han har gitt ut prosa. Aschehoug er like fullt en lojal forlegger for hans dramatikk. I for eksempel Tyskland er det en større tradisjon for å publisere skuespill uavhengig av oppføringer.

Kunsten å redigere

Du har gitt ut ett teaterstykke på Pelikanten Forlag. Gyldendal gir i dag ut dine romaner og scenetekster. Også Kjære Albert som nylig hadde premiere ved Hålogaland Teater og ble vist på Vega

Scene, kommer snart i bokform. Å publisere et stykke etter at det har blitt satt opp gir deg kanskje en mulighet til å redigere på bakgrunn av erfaringene ved å se stykket på scenen?

– Helt til nå har rollelisten i *Kjære Albert* bestått av syv karakterer, hvor BARNET har vært en av dem, samtidig som jeg ikke egentlig ønsker et barn på scenen. I sceneanvisningen i starten står det «Barnet er der, faren til barnet er der, utover det er ingenting sikkert». Dette har jeg latt stå, men jeg har fjernet BARNET som rolle. I en tidligere versjon fantes en sceneanvisning mot slutten hvor det står at barnet våkner og beveger seg over gulvet og klatrer opp i farens fang. Men jeg ble engstelig da regissør Egill Pålsson ved Hålogaland Teater vurderte om de skulle ha et barn på scenen. Jeg har vært veldig glad for at det nettopp ikke finnes et virkelig barn på scenen. Likevel er barnet der hele tiden, i den forstand at det er så synlig i teksten. Etter urpremieren har jeg tenkt at en annen regissør muligens vil tenke at jo, men hvis dramatikeren skriver at det er et barn der, så er det et barn der. Derfor bestemte jeg meg for å stryke det. Men jeg var veldig

Billedtekst

Kjære Albert, regi: Egill Pálsson. Hålogaland teater / Vega Scene 2023. Foto: Marius Fiskum



usikker. Jeg var glad i den sceneanvisningen.

Hvorfor?

– Fordi den understreker at faren og barnet har noe som fungerer. At moren kommer til noe som fungerer og forlater noe som fungerer. Det er et viktig premiss. Det er jo et lite nikk til Albert Åberg-universet: et vel-fungerende sted som ingen stiller spørsmål ved. På den annen side: når teksten nå skal ut i bokform er jeg glad for å ha strøket den sceneanvisningen. Jeg ville aldri tillatt meg å skrive noe så følelsesladet på slutten av en roman. Men det kan jo hende at jeg skal nevne den hvis noen skal sette opp stykket et annet sted.

Du kan ha den som løsark og si at de kan lese den og nappe den ut?

– Ja, så kan jeg se an: hvor klok er denne regissøren?

Et sted for fantasi

De få sceneanvisningene dine er generelt åpne. Du skriver fram

mulighetsrom, åpninger, variasjoner, det er ingen ting som er helt lagt. Eller som sjefsdraturg ved Theater Konstanz, Daniel Grünauer har uttalt om Se på meg når jeg snakker til deg: «Det er et sted for fantasi og forsøksarbeid.» Dette gjelder andre av dine stykker også. I Kjære Albert fantasierer du fram en mor som aldri har vært til stede.

– Ja, det er et sånn Hva hvis.

Likevel skriver du fram en opprulling av Hva hvis, som om det har skjedd.

– Det kastes fram ulike versjoner og teorier. Det er noe håpefullt over alle versjonene. Nei, noe desperat. Desperasjon etter en forsoning med seg selv. Det handler også om å ha ryggen fri. Når vi sitter der i salen, er vi en slags jury. I forestillingen på HRT og Vega Scene klarte de å ivareta følelsen av et voldsomt trykk og blikk fra omgivelsene, som gjør at moren har noen å forsvare seg og forklare seg overfor.

Fastlåste roller

I flere av stykkene og romane dine er det ofte replikker å la «Dette er ikke meg. Jeg sitter ikke her», som fremkaller kontrasten mellom den man føler at man er og den man fremtrer som, den man vil være, drømmer om å være, eller nedverdiger seg til å være.

– Å bli fastlåst i bestemte roller er provoserende og problematisk. Også jeg låser meg selv og andre fast i roller. Helt enkle roller som mor, far, datter. I det øyeblikket en karakter i et stykke opplever at nå er jeg låst i denne rollen, vil vedkommende flytte seg videre eller protestere. Det trenger ikke bare å handle om omgivelsenes blikk, men også om en iboende trass og tvil i karakterene.

I Kjære Albert oppleves det som at det kommer nye versjoner ut av den første morskarakteren. Som i en stafett.

– Målet er jo at «alle jeg kan være» skal dukke opp som

følge av en hard diskusjon som «den ene jeg kan være» har med faren til barnet. Disse mulighetene fødes ut av replikkene jeg skriver.

Det overskridende

Du oppsøker og beveger deg langt innover på steder der man ofte ikke går?

– Ja, inn i det overskridende og voldelige, for eksempel. Men det er ikke partnervold som tema jeg utforsker. Snarere det groteske i at et menneske kan forsøke å presse et annet til å være voldelig, eller påstå at den andre utøver vold, for selv å ha ryggen fri. Det som skjer, er at det nesten brister, at vi nesten befinner oss i det voldelige, men først og fremst i overdrivelsen.

Hvor er mor?

Da du ble intervjuet på Vega før visningen i Oslo, sa du at Albert Åberg-elementet kom inn et godt stykke ut i skivningen?

– Ja, det startet med at jeg ville skrive en stor tekst om for-

**Billedtekst**

Kjære Albert, regi: Egill Pálsson. Hålogaland teater / Vega Scene 2023. Foto: Marius Fiskum

dommer og hvilke blikk vi sender hverandre på mange flere områder i livet. Jeg hadde skrevet så mye om familie, og jeg tenkte at jeg skulle komme meg litt vekk fra det: Morsidentitet, morsrolle og tilknytning – men så ble jeg innhentet av mine egne bekymringer og anliggender. Så det endte med at ville skrive om en mor, denne gang en fraværende mor. Jeg kikket på en av mine tidligere romaner, *Vær snill med dyrene*, og tenkte at et worst case scenario for hovedpersonen i boka ville vært ikke å være sammen med barnet sitt.

I Vær snill med dyrene deler moren omsorgen for barnet med faren. I motsetning til i Kjære Albert hvor faren har all omsorg og moren ikke «finnes».

– Ja, og parallelt med at jeg tenkte på det, var min mann, som er litteraturkritiker, opptatt av en biografi om Gunilla Bergström. Han anbefalte meg å ta en kikk på den. Jeg kjenner bøkene om Albert Åberg, men jeg har aldri

tenkt så mye på hvor moren var. Jeg gjorde en kobling der. Det ble en viktig knagg, for da kunne jeg lenne meg på en allerede sterk konstruksjon. Og vi ser jo på de bøkene som ganske koselige.

Ja, og ingen har tenkt på: hvor er mor?

– Hvis noen spør seg, tenker de vel: nei, hun er død. Og fordi vi kjenner universet som trygt, blir stykket enda mer urovekkende. Men jeg kunne ikke vite hvordan dette ville oppfattes før jeg så forestillingen. Da skjønte jeg hvor tung den referansen er. Jeg ble overrasket over hvor virkningsfull den er.

Det lå et rom der og ventet på å bli undersøkt.

– Ja, og mottakelsen har jo vært god, men en kritiker i Dagsavisen hadde lest det veldig med Albert Åberg-premisset i bønn og som om jeg hadde lagd en dramatisering av Bergstrøms bøker. «Kjære Albert handler om en mor som forlater barnet sitt. Men

hvor stort sjokk kan det egentlig skape i teatret nesten 150 år etter at Ibsen lot Nora forlate mann og barn for å finne seg selv?». Og da tenkte jeg: Sjokk nok, for helvete. Det er jo derfor jeg skriver dette stykket. For jeg opplever synet på mor som oppsiktsvekkende fastlåst.

I hvilke situasjoner?

– I fravær. Hvis mor er oppslukt av noe annet enn barnet, blir hun mistenkeligjort. Folk kommenterer annerledes på om jeg er mye ute og reiser enn hvis mannen min er mye ute og reiser. Det ligger en forventning der til at jeg burde savne barna. Slike reflekser bruker jeg i stykket. Jeg bruker egen frustrasjon, retter et spark tilbake mot omgivelsene, men absolutt ikke bare på vegne av meg selv. Etter hvert har jeg jo lært at noe jeg selv opplever som et problem, kan være et problem for flere. Da sønnen min bodde mer hos faren sin, eller når jeg har hørt om andre mødre som ikke har levd med barna sine, så

har min første impuls vært å tenke: hva faen er galt med henne? Så da jeg selv kom i en slik situasjon, innså jeg at hvis jeg har tenkt sånn om andre, finnes risikoen for at andre nå tenker sånn om meg. Mine egne fordommer er en sterk motor i arbeidet. Én ting er å sparke til omgivelsene, men det er den indre krangelen i møte med mine egne fordommer jeg prøver å få tak i når jeg skriver.

Negasjoner og fravær

Alt det man ikke har lyst til å være er tydelig i mye av det du skriver. Også i ditt forrige stykke Dette er ikke oss.

– Den eneste sceneanvisningen i det stykket er jo «Åh, hvor ble jeg av?». Det kan jo handle om et jeg som er fraværende i teksten eller et jeg som finnes hos dem som er i teksten, eller et jeg som finnes i publikum, eller det kan være et dramatiker-jeg.

I Dette er ikke oss er det noe omvendt fra Kjære Albert. Der måner du fram noen som ikke er. I

Billedtekst

Mine venner, dramatisering og regi: Kjersti Haugen. Riksteatret 2022. Foto: Marius Fiskum



Dette er ikke oss *er det noen som er til stede i kraft av å påstå at de ikke er der.*

– Frakobling. Og noe uvirkelig. Så mye med virkeligheten er uvirkelig, og da mener jeg ikke de store forferdelige tingene, men at i alle eksistensielle øyeblikk i hverdagen er det en så sterk følelse av uvirkelighet. Det henger sammen med at det finnes andre mulige liv man kunne ha levd i stedet for det man lever. Og det kan man jo triumfere over eller sørge over, alt ettersom.

De navnløse

Kan du si noe om karakterene dine? De har jo ofte ikke navn.

– Nei, de har funksjoner. De gir meg et viktig perspektiv når jeg skriver. I ungdomsstykket *Jeg kan være en annen* har de karikerte navn: «En som vil eie en venn». «En som vil være venn med alle». Dermed vet tilskueren allerede noe viktig om karakterene når de kommer på scenen, i kraft av hva som står på T-skjorta deres, eller hva som lyser over dem i et lyskilt.

Det har blitt løst sånn?

– Ja, det måtte jeg legge opp til, siden så mye i teksten er en lek med rollenavn.

På enkelte fremføringer tok ensemblet i bruk T-skjorter. På Rogaland Teater hadde de en scenografi med neon-skilt. Scenen var liksom en hel by, og så lyste det opp gateskilt over den som snakket.

En der ute som lytter

Karakterbetegnelse dine legger seg tett opp til Arne Lygges. Hva slags forhold har du til hans dramatik?

– Jeg har lært mye av Arnes tekster. Jeg er inspirert av ham og andre bautaer. Fosse også. Jeg har nærstudert mange av Fosses tekster. Hva gjør han for å få til samtalen her? Det tilforlatelig enkle. Alle kan ha glede av å sette seg ned og prøve å skrive noen sider som Fosse. Og se hva det gir. Da jeg skrev romanen *De små jentene* leste jeg siste del av *Septologien*. Man blir helt slått ut av måten han flytter på perspektiv og

tid, bare ved å bruke et enkelt og eller *jeg ser*. Da bestemte jeg meg for at dette skal jeg få til i *De små jentene*. Når enkelte lesere har sagt til meg at det minner litt om tidløsheten til Fosse, da tenker jeg at jeg har fått til noe. Lygre er dramatiker som ga meg tillatelse til å skrive et *jeg*. Til å beholde det *jeg-et* jeg har i romanene mine. At skikkelsene ikke trengte å ha navn som hos Ibsen. At jeg er påvirket av Lygre er åpenlyst. Hans skrivemåte er frigjørende. Da jeg begynte å lese ham, så jeg at han i liten grad driver med sceneansvisninger. Nettopp nå leser jeg et veldig godt stykke av Zinnie Harris, *Møt meg ved morgengry*. Det spilles for tiden på Nationaltheatret, men jeg kom over det fordi Batalj Scenkonst i Stockholm, som skal sette opp *Vi er krigere* i november, gjorde Harris i fjor. Jeg ble nysgjerrig på tekster de hadde satt opp før, rett og slett. Når jeg innimellom står fast selv, er det bra å bli minnet om, gjennom andres stykker, hvor åpen formen kan være, hvordan man

kan henvende seg til publikum, ikke gjennom publikumsfrieri og lek, men til en der ute som lytter.

Du har en mye større frihet som forfatter enn det karakterene dine har når det gjelder å få lov til å stjele, mime, kopiere andre.

– Man sitter jo ikke og skriver i et lukka rom. En annen dramatiker jeg har blitt inspirert av er Maurice Maeterlinck, som også har rollenavn som gir meg noe: «Første fødd blind», «Andre fødd blind», «Tre gamle blinde kvinner i bøn». Men det kan ikke bare være ordlek, selvfølgelig må karakterene springe ut av kjøtt og blod. Ellers stopper det jo med finurlige rollenavn og blir en artig sketsj.

Er du redd for det?

– Ja, særlig hvis noen sier: Kan du ikke bare prøve å gi karakterene dine vanlige navn? Jeg er lydhor og kan bli veldig satt ut av sånt – komme til å tenke at jeg bør kanskje gjøre det. Men det er ødeleggende for skrivefarten

**Billedtekst**

Dette er ikke oss, regi: Annika Silkeberg. Den Nationale Scene 2022. Foto: Sebastian Dalseide

min, hvis jeg lar det bety noe for tidlig hva de skal hete eller absolutt ikke skal hete. Sånn som jeg skriver nå, skriver jeg bare replikker, uten navn. Jeg tenker ikke på setningene som replikker heller. Jeg tenker på neste linje som en respons på det som sto over. Jeg skriver responser. Så må jeg etter hvert se om rollene kan få navn som gir noe ekstra i tillegg, og da hender det at jeg prøver meg i ulike retninger, og så gir det noe gøy eller bra en stund, men så bikker det over i rollelek, bikker over i sketsj ... så ja, jeg er redd for det det du spurte om.

En lysende idé

Stryker du mye?

– Ja, jeg skriver meg fullstendig bort. Det stykket jeg jobber med nå har vært et helvete å jobbe med, for jeg prøver for mye med ulike rollenavn. Til slutt må jeg ta bort alle rollenavn og holde meg til det som blir sagt. Jeg ventet på at det skal falle på plass, at rollenavnene skal komme, og at de kommer inn på et riktig tidspunkt

og tilfører noe, og så skyter det fart. Jeg vet hvor jeg sto, hvor jeg var og hva jeg tenkte da rollenavnene i *Kjære Albert* dukket opp. Brått visste jeg hvordan stykket kunne falle på plass. Da var det bare å gå hjem og skrive i full fart og så hadde jeg det ganske fort.

Hvor var du da det skjedde?

– På et hotellrom langt øst i Tyskland. Jeg hadde vært på en premiere av *Se på meg når jeg snakker til deg*. Jeg sto på rommet. Det var et sånt lyspæreøyeblikk. Helt komisk. «Nå er jeg der. Nå løsner det». Men like ofte når jeg får sånne lyse idéer, hender det at de bærer i en dag og så fungerer det ikke likevel. Denne gangen fungerte det.

Tror du det er tilfeldig at sånt skjer når du er ute og reiser eller er borte fra skrivebordet?

– Det skjer i alle fall nesten aldri når jeg sitter og skriver, men ofte når jeg er borte. Eller når jeg er ute og løper. Jeg løper en god del, og det hjelper på skrivinga.

Det rister kroppen mer løs enn å gå. Før hadde jeg det sånn at jeg gikk og tenkte, og trodde at jeg ikke kom til å få med meg hodet hvis jeg løp, at det ville gå for fort. Nå merker jeg tvert imot at når jeg løper tenker jeg ikke aktivt på det jeg skriver, men plutselig kommer det noe likevel. Da er jeg ofte fortvilende langt hjemmefra, så jeg må lage meg huskereglene, jeg lager meg stikkord og gjentar dem som et mantra resten av løpeturen: lampe, barn, appelsin.

Jeg prøver å gjøre sånn på natta.

– Men da forsvinner det?

Ja.

– Man må skrive det ned. Når jeg kommer hjem skriver jeg det ned før jeg dusjer, så mister jeg det ikke.

Lånet som fraspark

Du låner også av deg selv. Jeg får mange déjà vu-er når jeg leser deg. Jeg ser noe i et stykke og tenker at dette har du skrevet om i en roman også. Som hos Marguerite

Duras; det samme skrives fram på ulike måter i ulike former.

– Jeg låner minst like mye av meg selv som av andre. I *Vær snill med dyrene* finnes det en passasje ganske langt uti boka, der det står: «Vi sitter ikke her, nå. Dette er ikke meg, ikke Anna, ikke min bil. Det er ikke snø i luften ...» Den samme følelse av uvirkelighet fant jeg i Helle Helles roman *Hvis du vil*. Den åpner slik: «Det er ikke meg. Jeg står ikke bak et tre i skogen på den måten.» Den følelsen av frakobling, ga meg i sin tur sparket til åpningsmonologen i *Dette er ikke oss*. Del to av *Se på meg når jeg snakker til deg* sprang ut av et eget dikt fra 2011. En død mann våkner i skogen, og forstår ikke hvorfor han er kledd i shorts og t-skjorte, liggende i et vinterlandskap. Jeg tenkte på min egen avdøde far som døde plutselig på tur i skogen i 2004, at han skulle våkne og ikke forstå hvorfor det var begynt å snø. Jeg hadde skrevet stykkets første del, en mor og hennes sønn. I del to ønsket jeg en far og hans

Billedtekst

Se på mig når jeg taler til dig, regi: Peter Dupont Weiss. Husets Teater, København, 2021. Foto: Natascha Rydvald



datter. Kanskje de beste tyveriene kommer fra en selv? Se på Vigdis Hjorth, da, man kan ikke påstå at hun skriver på den samme boka hele livet, men hun graver rundt i det samme, og det gjør mange av oss. Noe jeg er inne på i én bok, gir meg fraspark i den neste. Grunnen til at jeg husket den passasjen i *Vær snill med dyrene*, var kanskje at der finnes det en kjerne som fortsatt virker i meg. «Dette er ikke meg. Det er ikke jeg som sitter her». Når jeg låner av meg selv eller andre, bruker jeg lånet som utgangspunkt, så ser jeg hvor det bærer; det er ingen som trenger å vite om det – likevel kan jeg frykte følelsen av å bli tatt med hånda langt ned i godteriposen. I *Livets omkostninger* av Deborah Levy lar fortelleren sitt barne-jeg banke på døra hos sitt voksne jeg, hun plasserer henne i sofaen med døtrene sine. Dette grepet var med meg da jeg skrev *De små jentene*. I *Vær snill med dyrene* finnes det et parti som jeg har lånt ganske direkte fra Rachel Cusk, en scene jeg har omskrevet og plassert i en

annen situasjon. Det har blitt mitt eget, samtidig husker jeg veldig godt hvem jeg har det fra.

Kunstnerisk frihet

Finnes det en grense for hvor du kan gå kunstnerisk?

– Jeg jobbet en kort stund med et stykke som jeg trodde skulle handle om fordommer og rasisme. Når jeg begynner med sånne ting, når jeg forsøker meg på store temaer, blir det ikke så bra. Hvis jeg fokuserer for mye på overbygningen, på hva jeg vil skrive om, forsvinner liksom livet ut av teksten. Jeg forsøkte å skrive om hverdagsrasisme, men jeg fikk ikke noe dreis på dialogen, til tross for masse transkribert intervju-materiale. Det stoppet opp. Man vil ikke forenkle, man vil ikke være stygg. Hvis jeg prøver å skrive ut Hvermannsens fordommer og usle tanker, synes jeg det blir ... det handler ikke egentlig om frykt for å trække noen på tærne, det handler mer om frykt for at teksten blir flat og dårlig. Jeg vil så langt ut eller inn som mulig.

Også språklig har du et rikt spenn når det gjelder hvilke ord du kan bruke?

– Jeg eksperimenterer med å holde litt igjen. Det er veldig lett å fare ut i haranger av banning og sinne. Jeg prøver for tiden å gi meg selv motstand. Det gjorde jeg da jeg skrev *De små jentene* også. Leseren vil nok merke mer lengsel enn raseri i den boka.

Tilbakeholdt temperament?

– Nei, men hvis jeg skal smelle til hele tiden, oppnår jeg ikke samme effekt når det virkelig eksploderer. Nå som jeg har skrevet noen stykker, vil jeg ikke bli låst fast i en type form eller stil: Åh, der har vi et sånt Isakstuen-stykke. Først og fremst ønsker jeg å overraske meg selv, ikke stivne i skrivemåte eller form.

Du har forandret deg veldig fra første roman til nå.

– Jeg har kvittet meg med en del byggesteiner. Første gang jeg skulle skrive for teater – jeg skulle dramatisere en av mine

egne romaner – tenkte jeg mye på hvordan skrive et teaterstykke. Det samme gjorde jeg da jeg skrev min første roman. Jeg slåss og slåss med dette hele tiden: hvordan kan jeg frigjøre meg mer og mer. Hva skal jeg gjøre nå, da, etter to romaner på vers? Nå må jeg finne på noe annet. Det er fint å bli mer erfaren. Men seinest i dag sukket jeg tungt før jeg gikk hjemmefra: Jeg skriver så jævlig dårlig, jeg fortjener ikke tittelen dramatiker. Ikke at det står stille, jeg kan taste ned mye i løpet av en dag, men teksten er ofte sjokkerende flat og dårlig. Samtidig er det ikke min metode å sitte og stirre på skjermen og tenke fram én og én genial setning. Jeg vet ikke hvor stykket skal begynne, jeg vet ikke på hvilken måte det skal slutte. Heldigvis hjelper det å ha holdt på en stund: Der framme løsner det jo, en gang, det vet jeg. Jeg skal bare skrive enormt mye dritt først.

Skuespill fra KOLON FORLAG 2023!



Kristin Lavransdotter av Sigrid Undset

Dramatisert av Kjersti Horn og Kristian Lykkeslet Strømskag. Omsett til nynorsk av Gunnhild Øyehaug.



Gunnhild, kona til Eirik Blodøks
Gunnhild Øyehaug

«[...] smart, uærbødig og fullt av regelbrudd.»
Maia Nordsteien Nielsen,
Klassekampen - månedens beste bøker

«Vidd, underfundighet, sjarm og intelligens mangler det som vanlig ikke på hos Øyehaug.»
Frode Johansen Riopelle,
Morgenbladet



Jeg er SYLV
Cecilie Løveid

♥♥♥♥♥♥♥♥
«Dronningmøte»
Erlend Liisberg,
Bergens Tidende

KOLON FORLAG

DANSENS HUS

*- It's loud, joyous, physical, close. [...]
A celebration of the body,
of performance, of life.*

New York Times

EMANUEL GAT

LOVETRAIN2020
31. mai - 1. juni 2024

Billetter og informasjon på
dansenhus.com

Melanie Fieldseth:
Vabaduse Festival 2023, Narva
s. 134-139

Roland Lysell:
Teaterfestivalen i Avignon 2023
s. 140-145

Theresa Benér:
Teaterns perspektiv på kvinnan,
Avignon 2023
s. 146-148

Finn Wilhelm Mathiesen:
Avignon 2023
s. 149-151

Hedda Fredly:
Teaterfestivalen i Fjaler 2023, Dale
s. 152-156

FESTIVALER

Vabaduse – International Freedom Theatre Festival
Narva, Estland, 15.-19. august 2023

Choose a (Better) Version
Kyiv Theatre of Playwrights og Vaba Lava, Ukraina/Estland

A Totalitarian Romance
Vaba Lava og Estonian Drama Theatre, Estland

Mom, Is Our Cat also a Jew?
Teater R.A.A.A.M., Estland

Underground Girls
Teater Ilkhom, Usbekistan

Narva – The City We Lost
Vaba Lava, Estland

Avalanche
Zhas Sakhna Theatre, Kasakhstan

Two Garages
Vaba Lava, Estland/Latvia

My World is Arranged This Way
Theatre 705, Kirgisistan

Filmer:
Mankurt
Barzu Abdurazzakov, Tadsjikistan
Mariupolis 2
Mantas Kvedaravi ius, Litauen
20 Days in Mariupol
Mstyslav Chernov, Ukraina



Billedtekster
s. 135 Scenesamtale med Natalia Blok (til høyre), forfatter av *Choose a (Better) Version*. Kyiv Theatre of Playwrights og Vaba Lava. Foto: Jelizaveta Gross
s. 136 *A Totalitarian Romance*, av Marius Ivaškevičius. Vaba Lava og Drama-teatret i Estland. Foto: Jelizaveta Gross
s. 137:1 *Mom, Is Our Cat also a Jew?* av Julia Aug. Teater R.A.A.A.M., Estland. Foto: Jelizaveta Gross
s. 137:2 *Narva – The City We Lost*, av Julia Aug. Vaba Lava, Estland. Foto: Jelizaveta Gross
s. 138 *Underground Girls*, Jakub Skrzywanek. Teater Ilkhom, Usbekistan. Foto: Jelizaveta Gross
s. 139 *Two Garages*, regi: Elmars Senkovs. Vaba Lava, Estland/Latvia. Foto: Jelizaveta Gross

(Narva): Spørsmål om frihet i en postsovjetisk kontekst skapte et flettverk av røde tråder gjennom programmet til Vabaduse – International Freedom Theatre Festival i Narva, Estland. Etter festivalen sitter jeg igjen med et utvidet syn på teater og hvorfor kontakt mellom teatermiljøer både innenfor og utenfor Europas grenser er nødvendig.

Utvider teaterhorisonten

For andre gang arrangerte Vaba Lava, et estisk teater som har base i Tallinn og én avdeling i Narva, *Vabaduse – International Freedom Theatre Festival*. Narva er en liten by som grenser mot Russland og har en høy andel russiskspråklige innbyggere. På russisk side ligger Ivangorod som en gang var en bydel i Narva. Grensen er trukket midt i elven. I praksis kan du stå ved elvebredden på estisk side og vinke til russere som står og fisker på motsatt side, så nær er det.

Årets festivalkuratorer, Märt Meos, Allan Kaldoja og Marius Ivaškevičius, valgte frihet som et tematisk omdreiningspunkt og la med det vekt på erfaringer fra land med sovjetisk fortid, især Ukraina og sentralasiatiske land. Med tanke på Russlands fullskala invasjon av Ukraina i 2022 er dette en betimelig vinkling på teater fra disse områdene, men kuratorene var allerede i gang med å undersøke sentralasiatisk teater før krigen brøt ut. På programmet var forestillinger av uavhengige scenekunstnere med bakgrunn fra blant annet Ukraina, Usbekistan, Kasakhstan, Kirgisistan og Tadsjikistan, i tillegg til Estland, Latvia og Litauen. *Oasis of Impunity*, et gjestespill av det chilenske teaterkompaniet La Resentida som avsluttet festivalen, rakk jeg

ikke å se (se anmeldelse nr. 2-3/2023, red. anm.).

Teatrets vilkår

En informativ samtaleserie ga publikum en innføring i den sosiopolitiske utviklingen og teatrets vilkår i henholdsvis Tadsjikistan, Ukraina, Usbekistan, Kasakhstan og Kirgisistan. Det å bli frarøvet ens historie, språk, kultur og dermed verdighet av et totalitært eller autoritært regime var et tema som gikk igjen på festivalen. Selv om russisk var et felles språk for mange av gjestene og ble brukt i en rekke teaterproduksjoner (men ikke alle), fikk vi høre om betydningen av å styrke de lokale språkene og bygge en selvstendig identitet. På bakgrunn av krigen i Ukraina var holdningen til Russland et spørsmål som uunngåelig ble stilt gjestene fra de sentralasiatiske landene. Selv om de på egne vegne og på vegne av kolleger og bekjente kunne uttrykke støtte til Ukraina, forklarte de hvordan situasjonen i hjemlandet er mer komplisert. Sterke bånd til Russland finnes i deler av regionen, og det virker som befolkningen mange steder er delt i synet på krigen. Statens offisielle ståsted er uttrykk for politiske og økonomiske interesser og for geopolitiske maktrelasjoner og spenninger. Samtidig fin-



«Det å bli frarøvet egen historie, språk og kultur av et totalitært regime, var et tema som gikk igjen.»

nes det i enkelte land en uro over å dele en grense med Russland. For noen er Ukrainas frihet også et spørsmål om deres egen.

Ulike former for undertrykkelse ble drøftet i samtaler og forestillinger. Festivalprogrammet bød på teaterproduksjoner som viste hvordan rigide kjønnsroller og sosiale strukturer begrenser individets livsutfoldelse. Vi fikk se forestillinger som tok for seg spørsmål om identitet og historieforståelse som gjaldt Narva og Estland spesielt. Styresmakter som undertrykker ved å skape frykt for sensur og forfølgelse, ble også tematisert. Vi fikk høre om hvordan dette kan føre til at de statlige kulturinstitusjonene driver med selvensur eller må ta kunstneriske omveier for å lage teater. Å arbeide utenfor de statlige teatrene gir større kunstnerisk frihet, ble det påpekt, men da er kunstnerne økonomisk sett også overlatt til seg selv. I panelsamtalen om Usbekistan ble det sagt at uavhengige teaterkompanier stort sett får arbeide uforstyrret av staten. Kasakhstan har sett en oppblomstring av unge scenekunstnere og aktivitet blant de relativt mange uavhengige teatergruppene som holder til i Almaty.

Andre steder fremstår situasjonen mer alvorlig. I Tadsjikistan har det nylig vært

flere tilfeller der kunstnere er blitt arrestert og fengslet og teaterproduksjoner forbudt, mens vilkårene for kunst og kultur i Kirgisistan later til å være skjøre. Der kan antallet uavhengige teatergrupper telles på én hånd, og jeg fikk inntrykk av at kulturinstitusjonene må trå forsiktig. Samtidig merket jeg en stolthet over de kunstneriske praksisene som vokser frem lokalt, selv om det også ble nevnt at teaterkunsten er påvirket av russiske og europeiske tradisjoner. Som Shamil Dijkabajev, direktør ved Kirgisistans National Academic Drama Theatre, sa i en panelsamtale: Samarbeid (med europeere for eksempel) er interessant, men vi vil ikke bli fortalt hvordan teater skal se ut.

Som kritiker tar jeg til meg poenget til Dijkabajev. Jeg har jo ikke inngående kjennskap til verken de de samfunnsmessige eller teaterfaglige forutsetningene som gjelder for de fleste av festivalens kunstnere. Nettopp derfor er det viktig at det finnes festivaler som gir mulighet til å bli kjent med disse teatermiljøene.

Teater og sannhet

Åpningsforestillingen var *Choose a (Better) Version*, urpremieren på et samarbeid mellom Theatre of Playwrights i Kyiv og

Vaba Lava. Dette er et nyskrevet stykke på ukrainsk som omhandler dilemmaer og skjebnesvangre valg som enkeltmennesker sto overfor da Russland angrep Ukraina i 2022. Stykket er delvis basert på det ukrainske teaterkompaniets egne erfaringer under krigen. Gjennom monologer som vekselvis kommenterer og beretter fra innsiden av situasjonen sett fra karakterenes perspektiv, og scener der utøverne spiller ut situasjoner, vokser det frem skildringer av svik, splittelse og samhold, sinne, mot og tvil, men også de absurde sidene ved krigstiden de lever i. Forbindelser mellom karakterene blir gradvis avslørt. Det bidrar til å skape et komplekst bilde av hvordan karakterene vurderer situasjonen og begrunner sine handlinger som en del av den patriotiske krigsinnsatsen.

Med en direkte spillestil, naken scene, enkle rekvisitter, hektisk tempo og litt galgenhumor har forestillingen fått et upolert og personlig preg. Utøverne gjorde for eksempel enkel men effektiv bruk av liveoverføring fra et håndholdt kamera til å fremføre monologene. Blinkende lys forestilte skudd i en slående scene der ukrainere tryglet en russisk soldat om sine liv. Når flyalarmen gikk og publikum ble bedt om å forlate sce-



nerommet, var det åpenbart et bilde på hvordan krigen har endret dagliglivet.

Selv synes jeg at de sceniske greper fungerte. At uttrykket var skåret inn til beinet godtok jeg som premiss for i det hele tatt å lage teater som forholder seg til krigen mens den pågår. Andre festivalgjester etterlyste imidlertid et mer raffinert formspråk og en problematiserende tilnærming til hvordan krigen påvirker befolkningen. Som det ble nevnt i en panelsamtale om Ukraina, vil slike teaterprosjekter kanskje komme på sikt når krigen en dag er på avstand.

Festivalpublikum fikk også mulighet til å se to dokumentarfilmer om krigen. *Mariupolis 2* av Mantas Kvedaravičius og *20 Days in Mariupol* av Mstyslav Chernov, er tett på de sivile lidelsene som russiske angrep påførte befolkningen og byen under beleiringen av Mariupol. Dokumentarskaperne og deres samarbeidspartnere løp en betydelig risiko ved å lage disse filmene som dokumenterer konsekvensene av angrep på sivil infrastruktur. Oppholdet i Ukraina kostet til slutt Kvedaravičius livet. Chernov kom seg med nød og neppe i sikkerhet, mye takket være modige støttespillere som ville redde filmopptakene.

Filmene er sterk kost. Brutaliteten de skildrer gjør det mulig å forstå litt mer av hva som motiverer teaterproduksjoner som *Choose a (Better) Version*. Dramatikeren Natalia Blok fra Theatre of Playwrights kunne likevel fortelle at helt siden okkupasjonen av Krim i 2014 har ukrainske teater- og filmskaper diskutert kunstens muligheter i krigstid. Innvendingen mot det estetiske uttrykket i *Choose a (Better) Version* parerte hun med å påpeke at det å bruke et direkte språk på scenen er en frihet som ikke alle har. De trengte ikke å pakke budskapet inn i metaforer når de kan tale fritt.

Den polske regissøren Jakub Skrzywanek snakket om teatrets rolle i en tid med informasjonskrig og propaganda. Når media serverer propaganda sa han, må teatret formidle sannhet. Som regissør er Skrzywanek kjent for spisse tilnæringer til kontroversielle temaer. På festivalen hadde han regi på forestillingen *Underground Girls* av usbekiske Teater Ilkhom og er dessuten ny kurator ved Vaba Lava. Uttalelsene til Blok og Skrzywanek ble for meg en påminnelse om at for mange av kunstnere som gjestet festivalen, står det noe på spill. På en eller annen måte er de preget av situasjonen i landet sitt eller regionen sin, uten at det dermed er sagt at de

res kunstneriske visjon og valg skal reduseres til en konsekvens av den. Men konteksten for teaterkunsten er heller ikke irrelevant. Synspunktene til Blok og Skrzywanek taler for et teater som ikke er løsrevet fra samfunnet, men samtidig må være en uavhengig kraft. Mange av teaterproduksjonene jeg så på festivalen, bygger på dokumentariske metoder og eksplisitt undersøker historiske og nåtidige forhold, eller er motivert av virkelige hendelser og personlige erfaringer. Scenespråket varierte mellom det direkte og utvetydige, og budskap som ble bearbejdet og formidlet gjennom lag av poetisk fiksjon.

Trekker lange linjer

Hvilke muligheter har teatret til å være sant i den forstand Skrzywanek forfekter? Spørsmålet ble satt på spissen av Barzu Abdurazzakov, en merittert regissør fra Tadsjikistan. Abdurazzakov er politisk forfulgt, men fikk i 2022 anledning til å dra tilbake til Tadsjikistan. Der trosset han faren situasjonen hans innebærer og gikk i gang med en teaterproduksjon sammen med en gruppe unge skuespillere som ønsket å arbeide med ham. I forbindelse med prøver til teaterproduksjonen *Mankurt* ble skuespillere arrestert og utsatt for voldsomme avhør. En av dem ble



urettmessig dømt til fengsel. Forestillingen ble forbudt av myndighetene.

Mankurt er basert på romanen *Og dagen varer lenger enn et århundre* av den kirgisiske forfatteren Tsjingiz Ajtmatov. Begrepet «mankurt» viser til et opprørsk eller opposisjonelt menneske som blir gjort underdanig gjennom en torturmetode som har til hensikt å viske ut historisk hukommelse og identitet. I overført betydning er det snakk om den absolutte kontrollen til totalitære regimer. Vi fikk se et videoopptak av den aller siste prøven på teaterproduksjonen før myndighetene grep inn, og hvordan den på emosjonelt og poetisk vis fungerte som en bønn om å huske.

Abdurazzakov spør om «mankurt», eller glemnelsen som oppstår ved å bli underlagt verdensanskuelsen til et totalitært regime, er noe som går i arv eller et valg som blir tatt: Må du glemme for i det hele tatt å fortsette å leve? Dette spørsmålet, og Abdurazzakov sine refleksjoner og erfaringer fra Tadsjikistan utforskes i *A Totalitarian Romance*, et nyskrevet teaterstykke av litauiske Marius Ivaškevičius. Teksten er inspirert av reisen Ivaškevičius foretok i Sentral-Asia og møtet med Abdurazzakov i Dusjanbe. Møtet deres rammer inn en bredere fortelling om

skjebnen til kunstnere og deres verk under det totalitære regimet til Stalin, som også trekker linjer til naziregimet og til borgerkrigen og det påfølgende diktaturet i Spania. Forfatteren Mikhail Bulgakov fungerer som en gjennomgangsfigur som teksten gjentatte ganger vender tilbake til. Slik jeg oppfattet stykket, ble Bulgakov brukt for å vise hvilket komplekst terreng kunstnere manøvrerer i når maktøverne begrenser kunstnerisk frihet og lojalitet er en forutsetning for arbeid og overlevelse.

Vi fikk se en leken og virkningsfull iscenesatt lesning. Selv med kort prøvetid leverte skuespillerne en livlig og skjerpet tolkning med en energisk spillestil som drev forestillingen fremover. Det var like fullt et svært rikholdig tekstmateriale med mange nivåer og narrative tråder de fikk i fanget. Med en spilletid på godt over tre timer med pauser kan det tenkes at fremtidige lesninger eller oppsetninger kan ha godt av å spisse teksten eller tydeliggjøre de strukturerende greper.

Festivalpublikum fikk ytterligere en mulighet til å bli kjent med arbeidet til Abdurazzakov. Han hadde regi på teaterproduksjonen *Avalanche* av teatret Zhas Sakhna (Den unge scenen) fra Kasakhstan. *Avalanche*

er et kammerspill der handlingen dreier seg rundt en nært forestående fødsel i en familie som bor i et ressursfattig lokalsamfunn i et isolert fjellområde som er utsatt for snøskred. Så utsatt er det i snøskredsesongen at de lokale styresmaktene har lagt ned forbud mot å lage lyd. I den enkle stuen til familien, der flere generasjoner bor sammen, er alle overflatene dekket med lyddeppe stoff. Folk lever i frykt. Men hvilken frykt er størst? Frykten for den påståtte skredfaren, reaksjonen til de hardhendte styremaktene hvis noen bryter de strenge sosiale reglene som har gått i arv i generasjoner, eller kulturen for angiveri som gjennomsyrrer den lille befolkningen?

Karakterene er spisset for å fremheve rollen de spiller i samfunnsomveltningen som er i emning. Skuespillerne fikk godt frem det undertrykkende og klaustrofobiske ved den sosiale ordenen, blant annet ved å bruke en insisterende hviskestemme som bygget opp en spenning i rommet. Når skredfaren omsider avsløres som bløff eller myte, og mange likevel ikke tør å heve stemmen selv om de skjønner at de kan, sier forestillingen noe om hvor dypt nedarvede og strengt bevoktede fortellinger innenfor et autoritært regime kan stikke i et menneske.



Feministiske perspektiver

Konsekvensene av en undertrykkende sosial orden lå også til grunn for *Underground Girls* av Teater Ilkholm fra Usbekistan og *My World is Arranged This Way* av Theatre 705 fra Kirgisistan. Begge produksjoner er laget ut fra et feministisk, kanskje til og med aktivistisk, perspektiv på situasjonen til jenter og kvinner i konservative, patriarkalske samfunn.

Underground Girls tar for seg nabolandet Afghanistan, men har også blikket rettet mot vold mot kvinner i Usbekistan og mot hvordan vestlige land har sviktet det afghanske folket etter at Taliban kom tilbake til makten. Manus er inspirert av boken *Underground Girls of Kabul. In Search of the Hidden Resistance in Afghanistan* av Jenny Nordberg, og er i tillegg basert på intervjuer med afghanske flyktninger og afghanere som fortsatt befinner seg i landet.

Forestillingen vil litt for mye og svinger mellom det faktaorienterte, det emosjonelle og det latterliggjørende i fremstillingen av sosiale strukturer og forventninger som innskrenker og styrer kvinners livsutfoldelse, kropper og deltagelse i samfunnet. Overdrevene scenebilder brukes hyppig som grep for å understreke det absurde ved systemisk og systematisk undertrykkelse, men også for å skape en kontrast til det hverdagslige ved

drømmene og ambisjonene som kvinnene bærer på.

Mens *Underground Girls* kommenterer en dypt alvorlig situasjon sett fra utsiden, leser jeg *My World is Arranged This Way* som et kunstnerisk opprør fra innsiden. Det retter seg mot patriarkatet, ideologisk indoktrinering og imperialismen, med utgangspunkt i erfaringene til unge kirgisiske kvinner. Theatre 705 har arbeidet kollektivt. Den røde tråden er en omskriving av forholdet mellom Shakespeares *Romeo og Julie* der striden mellom familiene er erstattet av striden mellom en konservativ og en feministisk livsanskuelse. Scenerommet er enkelt, men intimt og funksjonelt. Publikum omringer scenen på fire sider og kommer tett på både skuespillerne og musikerne.

Narrativt sett var det ikke alltid like lett å følge det omskrevne forholdet, men det er ikke nødvendigvis avgjørende så lenge de motstridende synspunktene det representerer kommer frem. Rollene gestaltet heller ikke med full innlevelse, men er snarere figurer som utøverne trer inn i og aktivt diskuterer seg imellom. Dessuten favner forestillingen langt mer, og er like mye en blanding av poesi, sang, gjennomført og vespilt live musikk, referanser fra global ungdomskultur (tenk life hacks på TikTok og språklig kryd-

der som *chill* og *cringe*) og globalisert kultur i det hele tatt, og til og med en omgang med interaktiv quiz.

Jeg skal ikke påstå at dette er en fin-slipt forestilling. Etter det jeg forstår, er disse kunstnerne selvlærte innenfor scenekunst. Samtidig er de kunstneriske grepene til Theatre 705 virkningsfulle og originalt tenkt. Forestillingen er gjennomsyret av samfunnskritikk og fremstår selvrefleksiv samtidig som den er drevet av frihetstrang og fryktløshet.

Gransker fortiden

Festivalen vendte også oppmerksomheten mot Estland. To forestillinger skrevet og regissert av Julia Aug brukte dokumentariske tilnæringer til å undersøke historiske og nåtidige forhold: *Mom, Is Our Cat also a Jew?* med Teater R.A.A.A.M. og *Narva – The City We Lost* med Vaba Lava. Formmessig har forestillingene mye til felles. Aug veksler mellom historisk fiksjon i form av erindringer, skildringer og med kostymer som peker i retning av den aktuelle tidsperioden, og nåtidige perspektiver på temaet. Dokumentarisk materiale, for eksempel personlige fortellinger, arkivmateriale og bilder, er et viktig element, men det er også fraværet av dokumentasjon.

Mangelfull dokumentasjon er et viktig poeng i *Mom, Is Our Cat also a Jew?* som omhandler holdninger til og oppfatninger av jødisk identitet og kjennskap til holocaust slik det fant sted i Estland. Ifølge forestillingen har mye dokumentasjon om utryddelsen gått tapt. Smerten som ligger i historien kommer tydeligst frem gjennom scener som skildrer hvordan nabo snudde mot nabo og som følger skjebnen til jødiske barn som ble angitt av sin egen stemor. Særlig de nære fortellingene, som disse eksemplene, var gripende formidlet.

Narva – The City We Lost drar oss gjennom den sammensatte historien til Narva. Skiftende statstilhørighet, allianser, grensedragning og migrasjon har påvirket hukommelsen til byen og befolkningen. Perioden rundt andre verdenskrig, da Estland først ble okkupert av Sovjetunionen, så Nazi-Tyskland og deretter Sovjetunionen igjen, utgjør et tidsskille som preger hvilke fortellinger om byen som overlever og blir råden. Aug og Vaba Lava undersøker historien gjennom arkitekturen og hva som er bevart, revet, forvandlet eller bare glemt. Foruten å være opplysende, selv om det ikke alltid var like lett for meg som utenforstående å henge med i svingene, ga forestillingen et interessant innblikk i hva dagens innbyggere tenker

om byen sin. Nostalgiske forestillinger, optimistiske fremtidsvisjoner og avmakt skaper et sprikende bilde.

Aug sine produksjoner løfter frem sider ved historien til Estland og Narva som virker å være lite belyst eller sjelden diskutert i offentligheten. Verdien av å bruke teatret til å sette disse historiene under lupen er åpenbart stor.

Nære spørsmål

Mens mesteparten av festivalprogrammet forholdt seg til spørsmål om frihet og undertrykkelse på en åpenbart politisk eller ideologisk måte, skiller *Two Garages* seg ut ved å stille siktet inn på hverdagslivet og for gjennomgående bruk av humor. Dette er en estisk-latvisk produksjon av Vaba Lava. Fire menn, to estere og to latviere, har søkt ly i garasjen fra livets, og kjærlighetens, utfordringer. Klønete følsomhet iblandet like klønete mannsjåvinisme ligger i luften. Kompisene mekker og viser frem det ene oppfinnsomme, ofte håpløse og ganske morsomme, påfunnet etter det andre, som skal løse et eller annet problem.

Kompisene har naturligvis også et band. Låten er alltid den samme, men til gjengjeld sammenfatter den forestillingens anliggende: lengselen etter mannlige for-

bilder i et samfunn i endring. *Two Garages* går ikke inn i årsaken til endringene, men tegner heller et sårt portrett, på vittig og til tider pinlig vis, av menn som strever. Selv om jeg synes behandlingen av tematikken ble litt ensporet i lengden, traff forestillingen meg likevel og kanskje til og med bedre enn om den hadde forsøkt å analysere situasjonen.

Møtepunktet

Kuratortrioen har sett for seg at Narva kan fungere som en bro mellom land med en felles fortid, men som tok ulike retninger etter Sovjetunionens oppløsning. Beliggenheten til Narva som europeisk utpost og grenseby mot Russland, et på samme tid geopolitisk og mellommenneskelig møtepunkt mellom øst og vest, ville nok prege festivalopplevelsen også uavhengig av festivalprogrammet. Særlig for gjester som meg som i utgangspunktet ser festivalens nedslagsfelt fra en viss avstand. Men med krigen i Ukraina og skiftende globale maktforhold kjennes det maktpåliggende å gå dypere inn i postsovjjetiske erfaringer og bli kjent med teatrets forutsetninger og uttrykk. Da trenger vi knutepunkter som Narva og Vabaduse, som kan føre sammen teatermiljøer innenfor og utenfor Europas grenser.

Le Jardin des Délices

Regi: Philippe Quesne
Vivarium Studio, Théâtre Vidy-
Lausanne
Carrière de Boulbon, den 14 juli 2023

Antigone in the Amazon

Sofokles & Milo Rau
Regi: Milo Rau
NT Gent
L'autre acène du Grand Avignon,
den 18 juli 2023

Dans la mesure de l'impossible

Text och regi: Tiago Rodrigues
Comédie de Genève
Opéra du Grand Avignon,
den 20 juli 2023

Paysages partagés

av Chiara Bersani, Marco D'Agostin,
El Conde de Torrefiel,
Sofia Dias et Vítor Roriz, Begüm
Erciyas et Daniel Kötter, Stefan Kaegi,
Ari Benjamin Meyers, Émilie Rousset
Regi: Caroline Barneaud & Stefan Kaegi
Kompani: Rimini Apparat med flera
Carrière de Boulbon, den 16 juli 2023

En attendant

Koreografi: Anne Teresa De
Keersmaecker
Med: Rosas
Cloître de Célestins, den 19 juli 2023

Angela (a strange loop)

Text & regi: Susanne Kennedy
Text & scenografi: Markus Selg
Ultraworld Productions
Gymnase du lycée Albanel,
den 17 juli 2023

(Avignon): Den 77:e Avignonfestivalen präglas av fokusering av det dokumentära och politiska samt betonande av platsens, naturens och klimatfrågans betydelse för teaterkonsten och för oss i publiken.

Naturen och platsen förvandlas till aktörer i Avignon 2023

**Bilddetekter**

s. 141 *Le Jardin des Délices*, regi: Philippe Quesne. Carrière de Boulbon. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 142 *Antigone in the Amazon*, regi: Milo Rau. L'autre acène du Grand Avignon. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 143 *Dans la mesure de l'impossible*, regi: Tiago Rodrigues. Opéra du Grand Avignon. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 144:1 *Paysages partagés*, regi: Caroline Barneaud & Stefan Kaegi. Carrière de Boulbon. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 144:2 *Angela (a strange loop)*, regi: Susanne Kennedy. Gymnase du lycée Albanel. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 145 *En attendant*. Koreografi: Anne Teresa De Keersmaecker. Cloître de Célestins. Foto: Christophe Raynaud de Lage

S

tenbrottet La Carrière de Boulbon intar en egen plats i teaterhistorien. Det var här Peter Brook iscensatte det indiska eposet *Mahâbhârata* 1985, en iscensättning som skandinaviska teaterentusiaster sedan kunde imponeras av i Østre Gasværk i Köpenhamn. Bland dem som senare använt stenbrottet märks Jérôme Savary och Wim Vandekeybus, men sedan 2016 har det stått outnyttjat. Nu väljer dock regissören Philippe Quesne just detta kultur&natur-fenomen för sin iscensättning av *Le Jardin des Délices* (Lustarnas trädgård), ett performance inspirerat av flamländaren Hieronymos Boschs cirka 1503-4 målade triptyk, som hänger på Pradomuseet i Madrid. Den majestätiska bergväggen är mera än en kuliss, en aktör i egen rätt. Vi åskådare har stapplat oss upp till berget i 33 graders hetta över grus och stenar med utsikt över den mörka grönskan i det förunderligt vackra provensalska landskapet.

En vit buss och en sten

De av oss som hoppats få se Adam och Eva, konstiga fåglar, nakna damer ridandes på kända och okända djur eller jordgubbar i

människostorlek från tavlan blir besvikna. Aktörerna, kanske en grupp turister från sent 1900-tal, några herrar i sober kostym, andra i hippielook med eller utan cowboyhatt och damerna i långa peruker, skjuter fram en vit buss. Småningom baxar fyra av de åtta in en stor äggformad sten som behandlas som en helgonstaty eller en kista vid en begravning. De åtta aktörerna tar avsked med kyssar, gester eller genom att kasta jord.

Bussen har fått motorstopp, men man lyckas sparka igång ljuset. Några aktörer hackar i markern. En man föreslår att de skall sätta sig i en oval och läsa poesi. En av aktörerna reser sig under läsningen och imiterar en fågel eller en förvuxen insekt, påminnande om Boschs fantasigestalter och balanserar till sist en grön stol på näsan. I en och en halv timme får vi njuta av gitarr- och flöjtspel och sånger av Purcell och andra. En aktör med gitarr framför Roy Orbisons «In Dreams». En annan herre har klätt om till helrött och mimar till en aria ur Meyerbeers *Afrikanskan*, lyckligtvis med grammfoninspelning till hjälp, och kläms in i ett svart musselskal. Cikadorna filar ettrigt, men de kan, märkligt nog, stängas av vid behov.



Men vartill allt detta? Ett av citaten i Laura Vazquez text återklingar Dante. Under de sista trettio minuterna får vi förklaringen. Några av aktörerna har bytt om till medeltidsdräkt och en kvinna skildrar ett lavemang – alltså hur det bubblande kroppsljudet, när vattnet sprutats in i anus, påminner om lavans ljud i jordens inre. Vi är inne i ett mikrokosms-makrokosmosresonemang i dåtidens anda. En aktör i grå kåpa börjar med inlevelse läsa högt ur den flamländske 1300-talsmystikern Jan van Ruusbroecs texter om sanning, klarhet och liv. Människan är som en sten, en värld i miniformat.

Magnifik sorti

Slutscenen är magnifik: En skådespelare i vit trikå med ett svart skelett tecknat på dräkten nalkas den stora äggformade stenen, lägger sig ned, men reser sig. Han rådfrågar äggstenen och undrar om aktörerna vill följa honom och de vandrar likt pilgrimer in i bergväggen, in i en lysande triangel, som till sist zoomas ut och försvinner i fjärran reducerad en lysande punkt.

Det är stämningfullt, men det känns som om just nu när föreställningen är slut

kunde den börja! Fjorton teatrar har samarbetat om detta jätteprojekt och flera gästspel planeras. Medan regissör Quesne i programbladet formulerar sig i stora ord om övergång mellan tider, mellan förflutet och framtiden och frändskap mellan naturen och människan, är det lätt att tycka sig ha sett något helt annat: inte *Lustarnas trädgård* utan associationer till den medeltida mystik som är förutsättningen för Boschs säregna, av surrealist och flower power återupptäckta, fantasieggande altartavla. Vi hann aldrig fram till Adam och Eva!

Milo Rau i Amazonas

Ett annat jätteprojekt är förverkligat av schweizaren Milo Rau, sedan fem år teaterdirektör för belgiska NTGent och snart tillträdande konstnärlig ledare för Wiener Festwochen. Rau, idag en av Europas mest eftersökta regissörer, har sedan ett par decennier fokuserat våldsstrukturer i samhället. En nu aktuell antiktrilogi inleddes med *Orestes in Mosul*, som behandlade Irak, och nu är det Antigonemyten och Sofokles Antigonedrama som sammanvävts med brasiliansk politik i *Antigone in the Amazon*, som

«Vi är inne i en mikrokosmos-makrokosmos-resonemang i dåtidens anda.»



i maj visats i Wien, i juni på Avignonfestivalen och har ytterligare sexton spelplatser aviserade säsongen 2023/24, närmast oss i Hamburg och Esbo. När vi i publiken klättrat ur bussarna vid teatern i Vedène, «l'autre scène», och visat vakterna att vi inte har bomber i våra festivalkassar, möts vi av stora plakater i foajén med bilder av medlemmar i MST, *Mouvement des sans-terre*, en rörelse för Brasiliens jordlösa som kämpar för miljöintresse och bevarande av Amazonas regnskogar. Förbindelsen med urbefolkningen är stark, men också den globala inriktningen mot kolonialism och för beaktande av klimatfrågan. Företrädare för rörelsen har också kommit till orda i presentationen av projektet under festivalcentrets plataner i Cloître Saint-Louis.

Lantarbetarmord i Paráprovinzen

Den lyckade delen av iscensättningen utgörs av videomomenten som filmats i Paráprovinzen i Brasilien, vilka särskilt fokuserar en manifestation av obebäpnade lantarbetare 1996 som bemöttes med vapen av brasiliansk polis. Nitton vapenlösa personer dömdes grymt. Aktivisten Kay Sara och en

kör av överlevande imponerar. De skakiga kamerabilderna, de exotiska färgerna och de närgångna våldsskildringarna drar oss in i skeendet.

Problematiskt är däremot att kombinera den stora videoskärmen med fyra aktörer på golvet som framför fragment ur Sofokles drama. Belgiska aktörer spelar kung Kreon, som förbjuder Antigone begrava sin bror, och dennes son Haimon, däremot inte Antigone själv. I någon mån räddas projektet av en orkester och den karismatiske aktören Federico Araujo. Men vad har nu den forngrekiska Antigone med dödade aktivister i Amazonas att göra? I programbladet antyds att Kreon har drag gemensamma med expresident Bolsonaro. Men skillnaden är ju uppenbar! I Sofokles atenska 400-tal före Kristus är den religiöst präglade konflikten sådan att Antigone antingen blir brottslig för att ha försummat begrava sin döde bror enligt riterna, eller brottslig genom att bryta mot staden Thebes fundamentala lagar. Konflikten är alltså olösbar och därmed tragisk. I Amazonas upplever vi nu inte en konflikt av det slaget, där båda sidor har rätt, utan helt enkelt rätt förtryck och kapitalistisk explo-

atering. Under föreställningens gång har de flesta av oss inte övertygats om någonting, snarare irriterats av det förenklade politiskt korrekta budskapet. Vi sympatiserade ju med MST redan när vi gick in i salongen!

Tiago Rodrigues och sårbarheten

Festivalens nye ledare, Tiago Rodrigues, som efterträtt Olivier Py, står för en estetik som sätter teaterhändelsen i centrum som medborgerlig fest i salig Rousseaus anda; tillsammans med publiken vill han och hans ensemble med nya ögon söka sig in i en text och uppenbart frigöra sig från speltraditionen. När han iscensatte *La Cerisaie* (*Körbärs-trädgården*) på Avignonfestivalen för två år sedan var författaren själv, Anton Tjechov, nästan ute ur fokus, liksom Konstantin Stanislavskij, och det handlade om gestaltning och samspel inom påvepalatsets murar, på Cour d'honneur. Ödmjuk som Rodrigues är i sin framtoning framhöll han att flera, exempelvis Peter Brook och Peter Stein, gjort bättre iscensättningar av pjäsen (jag instämmer!). En sådan inställning tar naturligtvis udden av teaterkritikens vanliga kriterier.

Rodrigues bidrag i år, *Dans la mesure*

de l'impossible, har producerats i Genève med tio samarbetspartner med en text på engelska, franska och portugisiska med textning till engelska och franska. Pjäsen är liksom Raus bidrag starkt politiskt präglad, men har mindre drag av agitprop. Med intervjuer av hjälparbetare för Röda Korset och Läkare utan gränser som bas har Rodrigues skrivit en pjäs, där fyra aktörer (metanivån är tydlig) gestaltar hjälparbetare som håller långa frustrerade monologer om flyktingläger, svårigheten att hålla modet uppe och hålla balansen mellan nödvändig empati och lika nödvändig förmåga att inte själv gå under av medlidande, samt framför allt frågor om liv och död. Här finns inga givna svar utan publiken får utrymme att tänka själv. Ett exempel är den kvinnliga läkaren som blott har blodpåsar som räcker till två barn, när sex barn behöver blod för att inte förlora livet. Vilka skall räddas och varför? Pjäsen är unik genom att fokusera de hjälpande, inte de hjälpta, men blir i salongen litet svår att följa på grund av skiftande språk och nödvändighet av textrader och ter sig statisk, även om musiken, sånginslagen och i början även scenografin med ett stort tält motver-

kar monotonin. Varför denna stela spelstil? Hjälparbetarna konfronterar oss mestadels frontalt, precis som aktörer under förgångna sekel. För Rodrigues är *vulnérabilité* (sårbarhet, utsatthet) ett nyckelord i teaterarbetet – och detta kommer i vart fall till uttryck i denna iscensättning, vars effekt nog bara blir att rollfigurernas frustration över att inte kunna förmå det omöjliga, delas av åskådarna.

Naturen och platsen

Den ena tyngdpunkten i årets festival ligger som vi sett i det dokumentärt politiska, den andra i en öppning mot naturen och platsen. Det är tyvärr svårt att beskriva det internationella projektet *Paysages partagés*, en vandring i en nationalpark i Pujaut i trakten av Nîmes som lyckad: först bergsbestigning och sedan sju timmars vandring i ett underkönt landskap med doftande mörka träd. De sju internationella bidragen bestod mest av ljud och enkla gruppövningar som att ställa sig i ring och hålla varandra i händerna, eller att föreställa oss att vi är träd. Den fysiska ansträngningen att gå, sitta och ligga på befällning tog uppmärksamheten från det

egentliga budskapet, som väl gick ut på att öppna våra sinnen för ett besjälat landskap och värna om vår natur och vår miljö inför en hotande klimatkatastrof.

De Keersmaecker mellan klostergårdens plataner

Men också det mest givande av de åtta av festivalens fyrtio produktioner som denna översikt bygger på var Anne Teresa De Keersmaeckers *En Attendant*, ett verk för åtta dansare, första gången skapat för klostergården i Cloître des Célestins med dess båda jättelika plataner nära Avignons entrégata Cours Jean Jaurez, den gata som öppnar sig när man gått in genom stora stadporten. Det är sen kväll och vi skall följa musiker och dansare in i skymningen, ja in i mörkret. Ett ensamt solo av flöjtisten Michael Schmid konkurrerar med de ständiga fåglarna och cikadorna. De Keersmaecker vill föra våra tankar tillbaka till medeltid men också digerdöd; de medeltida dragen i musiken öppnar våra sinnen såväl mot liv som mot död. Schmid avlöses av sångerskan Annelies Van Gramberen. Musiken är ytterst säregen, kallas *ars subtilior* och skapades just i Sydfrankrike på 1300-



talet. Den växlar mellan monotoni och sällsam komplexitet.

Från gång till kraftfulla soloinsatser

Så ser vi en ensam kvinnlig dansare i svarta trikåer till vänster. Hon börjar gå och följes av andra. Koreografin i *En attendant* utgår dels från andningen, rytmen och musiken, dels från gången. Liksom flöjttonerna är dansen inledningsvis enkel, alltså gång i skilda konstellationer byggd på repetition av rörelser, men blir sedan allt mer komplicerad då dansarna bildar grupper, kränger in i varandra och skapar ett slags kroppsliga nätverk eller trädliknande skulpturer, muskulösa som de båda knotiga platanerna. Ibland framför någon ett solo i hisnande tempo. Dansarna börjar svettas och tröjor åker av. Om någon av de åtta särskilt skall nämnas är det Boštjan Antončič som står för både intensivt samspel och kraftfull soloinsats. Det enda som är synd är att teatern som alltid i Avignon blivit försenad vid insläppet – ingen plats på gradängen får förbli tom – så att det sista akrobatiska solot försvinner i mörkret.

Det är alltså ett trettonårsjubileum för denna produktion när Anne Teresa De Keersmaeker, som skapat cirka sextio koreografiska verk sedan 1980, nu återvänder

till Avignon med en ensemble där hela sex av de åtta ursprungliga dansarna är kvar. Vanligtvis förknippas hon med klassiska kompositörer som Mozart, Beethoven, Debussy, Mahler, Schönberg, Stravinskij, Webern, Miles Davis, Steve Reich och framför allt Bach, men dagarna innan *En attendant* visats i klostergården har hennes *Exit above*, ett mer färggrant verk byggt på mer samtida populärmusik, exempelvis bluesångaren Robert Johnson, och helt unga dansare, framförts på en annan scen, La FabricA.

Kennedy skapar en drömsk digital värld

En mycket originell iscensättning är Susanne Kennedys och Markus Selgs *Angela (a strange loop)* med fyra aktörer. Scenen påminner med sina starka färger om en dataspelsskärm, med drag av altartriptyk, det vill säga mittdel med två flyglar, eller mer vardagsnära ett grönt rum med två grå sidoväggar med gröna dörrar ut mot rum vi inte ser och en tv-skärm högst uppe till vänster som visar ett slags berg. Vi befinner oss i ett studiorum med vitt bord, fläkt och giftgröna köksstolar samt en säng med rött och vitt täcke, där det förmodligen står skrivet «Exit». I den ligger den unga Angela (Ixchel Mendoza Hernández), kanske sjuk, kan-

«Eftersom Kennedy varken vill kritisera eller moralisera, blir effekten desto starkare.»

ske konvalescent, men hon reser sig plötsligt upp. «Exit» lyser också på ett textband ovanför rummet. Här traskar Angela omkring i bylsig svart överkroppsklädsel och helt synliga ben med tunna svarta strumpor. Hennes mor, lika svartklädd med lika avslöjande strumpor, bär något slags huvudkläde och en väninna liknar en androgyn punkälva. Också en pojkvän i svart tröja och svarta byxor medverkar. Vi får se Angelas liv som i ett mikroskop, ryckigt, osammanhängande, som om det saknade realitetsförankring. I detta fantasilandskap är ingenting begripligt. Det vi ser gestaltas är Angelas drömmar i en värld genomsyrad av YouTube och sociala medier. Vi ser fasader på en stadsgata glida förbi på höger sida och mittdelens slutna studiorum öppnas mot en lång tunnel genom vilken vi färdas med högsta hastighet. En stund är Angela själv ute ur rummet och medaktörerna oroas. Rätt vad det är framträder Angelas leksaks katt på tv-skärmen och berättar att det vi ser inte är verkligt. Angela föder ett litet barn genom munnen, enligt gynekologisk expertis en ytterst märklig förlösningsmetod.

Kennedys arbetssätt och ett dolt hot
Hur har då Kennedy arbetat? Hon har sam-

lat banala repliker ur vardagslivet, kryddat med ett och annat tidningscitат och spelat in texten. Sedan har Selg skapat scenografi och Richard Alexander lagt på ljud och musik. De fyra aktörer vi ser på scenen kom in i arbetet och hade visst inflytande på videoutformandet under repetitionerna. De mimar den text som redan finns på ljudband. Därigenom uppstår en oroväckande spricka mellan vad vi ser och vad vi hör. En överklighetseffekt kan tydligt förnimmas. I Angelas värld är allt nämligen artificiellt medierat. Om hennes inre vet varken vi eller Kennedy något. Det enda vi anar är en djup bottenlös ångest. Eftersom Kennedy varken vill kritisera eller moralisera, utan blott konstatera vad en modern upplevelsevärld kan innehålla, blir effekten desto starkare. Vi märker ett allt tilltagande dolt hot, som om denna färggranna neonvärld när som helst kunde brista och förvandlas till något helt, helt annat.

Rodrigues strävar mot en internationell teater

Tiago Rodrigues har öppnat Avignonfestivalen för internationell teater än mer än Olivier Py. Bland annat märks en stor anglosachsisk representation, exempelvis med en iscensättning från Royal Court, *all of it*. Att

engelska kanalen fortfarande är djup blir dock tydligt när den Parisbaserade Gwenaél Morin iscensätter Shakespeares *En midsommarnattsdröm* under rubriken *Le Songe* utifrån de båda kärleksparens konflikter. I centrum står begäret, men mest märks den deklamatoriska lätt aggressiva stilen hos de fyra huvudaktörerna, så långt från Shakespeares komedi man komma kan. Dubbling av roller är ofta nödvändig i denna pjäs, men när Lysander och Puck spelas av samme aktör är det inte de subtila sambanden mellan de olika intrigerna man uppmärksammar, utan man blir mest förvirrad. Den 77:e Avignonfestivalen präglas av fokusering av det dokumentära och politiska samt betonande av platsens, naturens och klimatfrågans betydelse för teaterkonsten och betydelse för oss i publiken. Det man saknar – åtminstone i den femtedel av årets iscensättningar som här stått i centrum – är reflexion över genomarbetad litterär text och än mer reflexion över skådespelarkonsten.

Angela (a strange loop)

Koncept, text och regi: Susanne Kennedy
Koncept och scenografi: Markus Selg
Dramaturgi: Helena Eckert
Musik: Richard Alexander, Diamanda La Berge Dramm
Ljusdesign: Rainer Casper
Ljud: Richard Alexander
Videodesign: Rodrik Biersteker, Markus Selg
Gymnase du lycée Aubanel, 15 juli 2023

The Confessions

Text och regi: Alexander Zeldin
Scenografi och kostym: Marg Horwell
Ljusdesign: Paule Constable
Musik: Yannis Philippakis
Ljud: Josh Anio Grigg
La FabricA, 17 juli 2023

Écrire sa vie

Texter från Virginia Woolf
Bearbetning och regi: Pauline Bayle
Scenografi: Pauline Bayle, Fanny Laplane
Ljusdesign: Claire Gondrexon
Kostym: Pétronille Salomé
Musik: Julien Lemonnier
Ljud: Olivier Renet
Cloître des Carmes, 15 juli 2023

(Avignon): I en rad kvinnoporträtt på årets Avignonfestival finns olika estetiker som speglar vitt skilda synsätt på identitet. Susanne Kennedy, Alexander Zeldin och Pauline Bayle gör intressanta försök att gestalta kvinnor förr och nu.

Teaterns perspektiv på kvinnan



AV Theresa Bengt

Bilddetekter

s. 147 Från vänster Pamela Rabe, Amelda Brown, Yasser Zadeh, Eryn Jean Norvill, Joe Bannister och Jerry Killick i *The Confessions*. Text och regi: Alexander Zeldin. Avignon 2023. Foto: Christophe Reynaud de Lage

s. 148:1 Från vänster Dominic Santia och Kate Strong i *Angela (a strange loop)*. Koncept, text och regi: Susanne Kennedy. Avignon 2023. Foto: Christophe Reynaud de Lage

s. 148:2 Från vänster Loïc Renard, Jenna Thiam och Guillaume Compiano i *Écrire sa vie*. Texter från Virginia Woolf. Bearbetning och regi: Pauline Bayle. Avignon 2023. Foto: Christophe Reynaud de Lage

Den 46-åriga tyska scenkonstnären Susanne Kennedy fortsätter med sin senaste uppsättning, *Angela (a strange loop)*, sina helt originella utforskningar av kvinnor formade i och av nutidens medierade verkligheter. Det började 2018 med *Women in trouble*, ett fängslande drömspel om en kvinna med multipla identiteter, i ett slags posthuman framtid, där vi människor lever och återskapas som kloner i en evighetscykel, bortom tid och fysiska rum.

I *Angela* skildrar Susanne Kennedy en ung kvinna som är influerad av YouTube. *Angela* identifierar sig med den artificiella image hon har skapat för sig själv och som hon återspeglas i av sina följare. Hon har en allvarlig, diffus sjukdom och söker själv hjälp genom att digitalt konsultera en medicinsite, där en robotröst i loop repeterar vissa allmänna råd – alltså inget som på något sätt bekräftar just hennes fysiska person och tillstånd.

Susanne Kennedy och multimedia-konstnären Markus Selg placerar *Angela* och hennes närmaste (pojkvän, väninna och mamma) i ett totalt konstruerat universum av videoprojiceringar och ljudlandskap. Replikerna framförs, som vanligt hos Kennedy, av skådespelarna i playback, vilket ger rollfigurerna en animerad framtoning och ett främlingskap inför den sceniska «verklighe-

ten». *Angela* – Ängeln – kommer att dö och återuppstå, och dessutom själv föda fram en ny varelse, genom att röra sig in och ut i video-animerade rum, som i en dröm eller ny skapelsemyt.

En berättarröst säger på amerikanska: *Remember, this is merely a play. Fiction, words. And so are you.*

Styckmord och kvinnofrigörelse

Med *Angela (a strange loop)* blev Susanne Kennedy 2023 för första gången inbjuden till Avignonfestivalen, och väckte stor fascination. På årets festival kunde man ta del av flera uppsättningar som satte fokus på just kvinnor och kvinnliga erfarenheter, i vitt skilda estetiker av fiktioner, ord och skikt av verklighet. Milo Raus halvdokumentära *Antigone in the Amazon* och brasilianska Carolina Bianchis kontroversiella teater-performance *A Noiva e o Boa Noite Cinderela*, där artisen drog sig på scen och skildrar brutala styckmord på kvinnor i Latinamerika, är några exempel. Jag hade dock inte tillfälle att se Carolina Bianchis verk (se s. 68, red. anm.).

Kontrasten var stor mellan Susanne Kennedys science fiction-lik scenkonst och den brittiska Alexander Zeldins nya pjäs, *The Confessions*. Zeldins nya pjäs var del av Avignonfestivalens engelska tema, och



Alexander Zeldin är välkänd i Frankrike, för närvarande *artiste associé* på Odéon-Théâtre de l'Europe. I denna produktion från National Theatre i London porträtterar Zeldin sin mor, kallad Alice, i en hyperrealistisk, kronologisk historia som via huvudpersonens livsval speglar samhällets utveckling från cirka 1960 till i dag, framför allt kvinnors möjligheter till frigörelse och självständighet.

Ramberättelsen är att Alice berättar för sin son/publiken om en påver uppväxt i Australien, där hon önskar studera konsthistoria på universitet men tvingas in i en fälla av äktenskap med en passande ung man och lärarbete. Hon bryter upp, söker sig till sina efterlängtnade studier, råkar ut för konstvärldens sexistiska förtryck – och Alice tar sig så till Europa, där hon äntligen finner sin identitet och hittar hem i en relation.

Alexander Zeldins porträtt av modern är inkännande, och Erin Jean Norvill gör en enastående nyansrik tolkning av denna kvinna, som inledningsvis deklarerar att hon inte har något särskilt viktigt att säga om sig själv. Texten och intrigen bygger på ingående intervjuer som Zeldin gjort med sin mor. Han fokuserar skeenden på ett föredömligt sätt (och har kortat ner uppsättningen väsentligt efter att den hade premiär på Wiener Festwochen i våras), med väl balanserade dramatiska höjdpunkter.

Historia kontra rundgång i nuet

Det är intressant att jämföra *The Confessions* med Susanne Kennedys *Angela*, eftersom deras vitt skilda estetiker också speglar olika människosyn. I *The Confessions* växer huvudpersonens liv fram genom en rad scenografier (av Marg Howell). Dessa små, hyperrealistiska rum (barndomshemmets kök, äktenskapets matsal, studentlya etc) skjuts in mot fondscenen efterhand som Alice tar plats i nya miljöer. Det förlutna finns alltså där, synligt i bakgrunden, och bekräftar henne som en individ med en specifik historia i bagaget. Hennes utveckling är med andra ord ett resultat av flera lager/scener av erfarenheter, hennes liv rör sig framåt som en följd av det som varit.

Susanne Kennedys YouTube-hjältinna *Angela* är tvärtom en historielös konstruktion, en bild av begreppet «kvinna», som kan rekonstrueras utifrån tillfälliga moden och ideal. Kennedy undersöker med sina scenfigurer hur vi människor förändras av att kommunicera genom ömsesidiga projiceringar, i en digital rundgång bortom tid och rum. Det förlutna har ingen plats i detta universum. Dessutom visar *Angela* att hon kan röra sig ut i en parallell värld (dödens?) och komma tillbaka.

Virginia Woolf skriver sitt liv

Den 37-åriga franska regissören Pauline Bayle medverkade också på Avignonfestivalen, med sin nya pjäs och uppsättning *Écrire sa vie*. Pauline Bayle tillhör en ung, lovande generation scenauteurer inom fransk scenkonst. Hon arbetar i uttryck som formas på scengolvet, gärna av yngre skådespelare, i en gruppdynamik. Bayle har fått mycket positivt mottagande för sina scenbearbetningar av klassiker som *Iliaden* och *Odysseen*, liksom av Balzacs *Förlorade illusioner*.

Med *Écrire sa vie* har hon velat teckna ett sceniskt porträtt av Virginia Woolf. Titeln, *Att skriva sitt liv*, markerar att hon vill se Woolfs författarskap och liv som en enda identitet. Gott så. Pauline Bayle låter skådespelarna, tre män och tre kvinnor, agera en grupp barndomsvänner som träffas, och de väntar på en sjunde person, Jacob. Denna ramhandling är hämtad från Virginia Woolfs banbrytande roman *Vägorna* (1931), en text som är komponerad av romanfigurernas inre upplevelser och tankar.

I Pauline Bayles dramatisering och iscensättning möter vännerna varandra, de fantiserar tillsammans, jagar varandra, återupplever barndomens lekar och gemensamma drömmar. Någon av dem är också tidvis en dubblering av Virginia Woolf. Bayle försöker skapa en stämning av otvungen impro-



visation, och repliker som rör sig spontant, i vågrörelser. Tanken bakom detta upplägg är väl att porträttera Virginia Woolf och hennes inre universum, och att genom scenens nukänsla göra hennes värld till vår.

Konflikt med Woolfs precision

Pauline Bayle har en likhet med Susanne Kennedy i att inte söka förklara sina rollfigurer genom historiska eller kronologiska narrativ. Hon söker snarare en omedelbar kontakt mellan rollerna/Woolf och publiken, genom deras rädsla för krig, död och separationer, och deras kreativa fantasier. Vi är de tankar vi tänker, vi är de drömmar vi drömmer. Eller som redan Shakespeare skrev: *We are such stuff as dreams are made on...*

Tyvärr är det inte särskilt lyckat att hantera Virginia Woolfs texter på detta till synes ostrukturerade sätt. Woolfs prosa är så exakt och så medveten i en strikt komposition, även om denna rytmiskt efterliknar havets vågor. Det är allt annat än improviserat, och det gör att replikerna landar löst ovanpå

skådespelarnas kroppar. De försöker alltmer frenetiskt kompensera denna separation genom att springa, ropa och gestikulera, men det ökar bara distansen till det de säger. Och det väcker hos mig en längtan att gå direkt till Virginia Woolfs texter, där det finns en mening och riktning, djupt förankrad i det hon ser, både i sitt inre och utanför sig själv.

Jag är inte helt säker på hur kvinnan Virginia Woolf bäst skulle kunna gestaltas på scen – Stephen Daldrys film *The Hours* torde vara svår att överträffa. Katie Mitchell inledde redan 2006 sin speciella filmteater-estetik med just Virginia Woolfs *Vägorna*. Och mötte alltså Woolfs litterära stil med en experimentell, uppbruten teatermodernism. Det vore roligt att tänka sig Susanne Kennedy i möte med Virginia Woolfs fiktioner. För kanske behövs just ett totalestetiserat, abstrakt scenspråk för att rättvist möta Virginia Woolfs modernistiska, i detalj genomarbetade litteratur? Troligen hade Woolf kunnat skriva under på repliken: *Remember, this is merely a play. Fiction, words. And so are you.*

«Remember, this is merely a play. Fiction. Words. And so are you.»

Avignon 2023

Antigone in the Amazon

Konsept og regi: Milo Rau
Scenografi: Anton Lukas
Kostyme: Gabriela Cherubini, Jo De Visscher, Anton Lukas
Lys: Dennis Diels Musique Pablo Casella, Elia Rediger
Video: Moritz von Dungern, Fernando Nogari, Joris Vertenten
Dramaturgi: Giacomo Bisordi, Martha Kiss Perrone, Kaatje De Geest og Douglas Estevam
NTGent, International Institute of Political Murder (IIPM), m. Fl. Vedene

Truth's a dog – Must to kennel

Av og med Tim Crouch
I samarbeid med Karl James, Andy Smith
Lyd: Pippa Murphy
Lys: Laura Hawkins
Produksjon: The Royal Lyceum Theatre
Chapelle des Pénitens Blancs 21. juli

Déjà

Idé og regi: The Krumple
Inspirert av *Here* av Richard McGuire
Lys: Claire Gondrexon
Lyd og musikk: CS Sørensen
Scenografi: Caroline Ginet
Kostymer: Sylvie Berthou og Vilde Jensen Hjetland
La Manufacture/Chateau Saint Chamand 21. juli



Billedtekster

s. 150:1 *Antigone in the Amazon*, regi: Milo Rau. L'autre acène du Grand Avignon. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 150:2 *Déjà*, idé og regi: The Krumple. La Manufacture/Chateau Saint Chamand. Foto: Christophe Raynaud de Lage

s. 150:3 *Truth's a dog – Must to kennel*, av og med Tim Crouch. Chapelle des Pénitens Blancs. Foto: Christophe Raynaud de Lage

(Avignon): Om Milo Raus *Antigone i Amazonas*, Tim Crouch og et annerledes «stuedrama», med The Krumple.

Kontraster i Avignon

A

Antigone in the Amazon spilles på et moderne teater i Vedene utenfor Avignon. Scenen er fylt med jord og sand. På venstre side sitter en brasiliansk musiker på en høyttaler og spiller rolig på en gitar. Ved siden av ham er det slaginstrument og et keyboard. På høyre side står det et bord med rosa duk, et par vannflasker og noen pappkrus. Vi kan se et klesstativ der det henger jakker, kjoler og bukser. Skuespillerne beveger seg frem og tilbake over scenen, og noen leser fra et manifest vi får utdelt før forestillingen, «the declaration of 13 May», som fungerer som innledning til det forestillingen skal handle om: de jordløses kamp mot brasiliansk og internasjonal kapitalisme og maktmisbruk.

Massakre

Det er fire aktører på scenen, to av dem fra Brasil, musikeren Pablo Casella og skuespilleren Frederico Araujo, og to skuespillere fra Belgia. Dialogen er på portugisisk og flamsk, enkelte tekster og sanger på engelsk. Premissene legges allerede fra start når en av skuespillerne, Arne De Tremerie, forklarer tematikken i *Antigone* og oppbyggingen av forestillingen i den brasilianske byen Pará.

Selv spiller han Kreons sønn og Antigones kjæreste, Haimon. Antigone gestaltes av en representant for urfolket i Amazonas, Kay Sara, som aktivt kjemper for naturvern og urfolks rettigheter. Men hverken hun eller koret, som består av aktivister, er til stede på scenen i Vedene, de opptrer på video via tre store vertikale skjermer. Handlingen bølgjer frem og tilbake mellom Thebe og Pará, mellom Sofokles' *Antigone* og de jordløses kamp, der krigen mellom Ødipus' to sønner, står som parallell til massakren i Eldorado dos Carajás i 1996, der det brasilianske politiet og militæret drepte 19 medlemmer av MST, etter at de hadde blokkert en riksvei. De flamske skuespillerne kler på seg politiuniformer og skuddsikre vester, og gjør en re-enactment av hendelsen, mens massakren blir gjenspilt i større skala på video samtidig. Volden vi blir vitne til både på scenen og på videoen er sjokkerende virkelighetsnær.

Bolsanoro og Kay Sara

Arne De Tremerie sier på begynnelsen at *Antigone* egentlig er en ganske enkel historie. Det er i alle fall enkelt for oss tilskuere

å forstå den logiske tråden mellom Antigones kamp for å begrave sin døde bror og urbefolkningen og MST sin kamp mot en allmektig stat som utnytter, dreper, ødelegger naturen og jager folk fra deres egne landområder. Bolsanoro ligger som en skygge over handlingen, blant annet med uttalelser som at staten krever en sterk hånd. Kay Sara som Antigone er et sterkt symbol for all kamp mot urettferdighet og overmakt. Dessverre får vi ikke sett altfor mye til henne, og selv om videoklippene der hun er med er sterke, blir hun for meg redusert nettopp til et symbol, på grensen av noe som ligger utenpå selve forestillingen. Og det er her jeg tenker at denne formen for teater balanserer på en tynn line mellom alt som vises, forklares og oppsummeres, og den teatral opplevelsen der og da.

Dette er den siste i en rekke av tre forestillinger der Milo Rau benytter antikke drama for å sette søkelys på samtidige problemstillinger (*Oreste in Mosul* og *The New Gospel*), og en samlet fransk presse gir *Antigone in the Amazon* strålende kritikker. De trekker frem en vellykket fornying av et sterkt og bevisst politisk teater.

Teateret er dødt. Lenge leve teateret!

«Det er ikke noe mer enn dette. Bare meg. Ingen vitser. Bare meg, og denne virtual reality-skjermen.» Slik begynner Tim Crouch, alene på scenen med en VR-skjerm, et mikrofonstativ og en barkrakk.

I *Truth's a dog – Must to kennel* (Sannhet er ei tisper – bør sendes på kennel), spiller Tim Crouch narren i *Kong Lear*, men det er en narr som velger å forlate stykket før det er ferdig. Ikke bare fordi han ikke har noe mer å si, men fordi han ikke orker mer. På den andre siden har vi Crouch som kommenterer publikum i salen, eller forteller historier fra sin egen oppvekst. Et gjennomgående symbol er narren, klovn, *det* eller *den* underholdende. Tim Crouch hevder at teateret er dødt, og at skjermene har tatt over. «Det å gå i teater i dag, er som om å bevare sine døde foreldre i fryseren for å fortsette å innkassere pensjonen.» Men det paradoksale er jo at Tim Crouch gjør oss bevisste på at teateret lever, og at hver gang han går inn i rollen som narren, så får han oss med. Alene, med fullt lys i salen, lar han oss oppleve at Gloucester står på kanten av klippene ved Dover, eller i alle fall at han tror han står på kanten av klippene i Dover. Det er imponerende hvor enkelt og lett han bygger opp en scene inspirert av *Kong Lear*, for så å henvende seg til publikum for å fortsette en pingvin-vits han begynte på 10 minutter tidligere. Tim Crouch snakker om å «se med ørene», i en forestilling som engasjerer i tillegg til at skuespillerprestasjonen er unik. Han dissekerer, kommenterer, går i clinch, men er aldri moraliserende eller likegyldig.

Visuelt fyrverkeri fra *The Krumple*

Fritt inspirert av den grafiske romanen *Here*



av Richard McGuire (som for øvrig er på vei til å bli film med Tom Hanks i en av hovedrollene), er *Déjà* en teatral reise over millioner av år, der protagonistene er tiden og et rom med en peis. Fortellingen beveger seg uanstrengt fra det ene årstallet til det andre uten en klar logisk retning. Men etter hvert synliggjøres flere parallelle historier, alle knyttet til dette ene huset, dette ene rommet. *Déjà* forteller om forgjengelighet, om tiden som går, men mest av alt hva det betyr å være menneske.

Slapstick, dans og magi

Når forestillingen begynner, er det fem skuespillere på scenen, kledd i svarte trikoter. En stor lydkonsoll med platespiller rulles inn. En av skuespillerne setter på en plate som legger en lydkulisse. En annen skuespiller stiller seg midt på scenen og kler på seg en dress med innsydd mage. Han hoster, og det er en gammel, gråhåret mann som står

der. Andre skuespillere setter fra seg rektangulære lystavler med årstall: 2005, 1975, 1957... Litt etter litt fylles scenen med forskjellige scenografiske elementer på hjul. En lampe faller ned fra taket, en peis bygges i bakkant, et vindu på venstre side, med en sofa foran, et tegnebord. Med imponerende oppfinnsomhet bruker *The Krumple* de scenografiske elementene som en integrert del av stykket. På noen få sekunder blir rommet forandret fra 2005 til 1891, fra 1957 til 1985. Forestillingen veksler mellom poetiske og følelseladete scener til slapstick og komedie. Det er en påtakelig nerve og spenning i handlingen, som forsterkes av de stadige skiftene. Skuespillerne i *The Krumple*, som møtte hverandre på teaterskolen Jacques Lecoq i Paris, har et mangesidig scenisk uttrykk der de bruker mime, marionetter, dans og magi for å skape et fullstendig univers, selv om alt foregår i ett eneste rom. *The Krumple* viser hvor godt de behersker det fysiske uttrykket

i en lydsynkronisert scene der vi ser et ektepar fra 60-tallet, og der bevegelser og lyd hakkes opp i stakkato med klare referanser til filmkunstneren Martin Arnold. Gjennom en tilsynelatende banal scene, oppnår de å formidle noe komplekst om utvikling, om tidligere og samtidige problemstillinger. Jeg oppfatter *Déjà* som en total og flott teateropplevelse der tilskueren blir invitert til å reflektere over menneskets forgjengelighet og samfunnet vi lever i.

Se også intervju med Yngvil Aspeli om forestillingen *Dracula – Lucy's Dream*, som ble spilt på den norske paviljongen i Avignon 2023. <https://shakespearetidsskrift.no/2023/08/den-norske-paviljongen-i-avignon-2023-et-mote-med-yngvild-aspeli>

Langgård/Myhr BANGER

Sesongåpning
25.-28. januar

Premiere

Black Box teater

Teaterfestivalen i Fjaler
7.–10. september 2023

Lykke til, Cathrine Frost!
Regi: Mats Eldøen
Samvirket scene 7. september

Datarock-konsert
Kompani: Datarock
Piazza Dale, 10. september

Varm melk med honning
Regi: Maiken Scjøll Frisch og
Kristi-Helene Engeberg
Trudvang, 8. september

Romeo og Julie
Regi: Lasse Åkerlund
Kompani: K13
Kommunestyresalen,
8. september

Parprosjektet
Regi: Eirik Fauske
Private hus i Dale, 9. september

Everything we never were
Regi: Agnes Ulla Käck Karlsson
og Lo Stranne
Kompani: Elever ved United
World College
Samvirket, 7. september

Verden sa ja
Regi: Janne Langaas
Kompani: Unge Viken Teater
Ljosheim, 8. september

**Den fyrste song – Voggesong
på tvers av kulturar**
Regi: Unni Løvliid
Fjaler sjukeheim, 8. september

Fesivalsymposium:
Vegen til ei fredelegare verd
Med: Kai Eide, Dag Hareide,
Waheed Warasta, Elisabeth
Eide og Khaleda Froagh
Kafescena Samvirket,
9. september

**Høgt elska/Forteljingar frå
kyrkjegarden**
Regi: Jakob Sande-senter
for forteljekunstr/Teater-
festivalen i Fjaler
Kyrkjegarden, Dale kyrkje,
10. september

Folkemusikkpub spesial
Med: Thea Hjelmeland,
Unni Løvliid, Vadmelsbanden,
Havbrusen folkemusikklag, m.fl.
Klokkargarden, 9. september

Billedtekster
s. 153 *Høgt elska – forteljarløype
på kyrkjegarden.* Foto: David Zadig
s. 154 *Parprosjektet* av Eirik Fauske.
Foto: David Zadig
s. 155 *Vadmelsbanden* på tokt.
Foto: David Zadig
s. 156:1 Folkemusikkpub spesial,
med Thea Hjelmeland. Foto: David
Zadig
s. 156:2 Datarock på Piazza Dale.
Foto: David Zadig



(Dale): Det er jo egentlig helt avsindig
å lage en festival med tema Kjærlighet.
Men Teaterfestivalen i Fjaler får det til
å virke lett, rett, relevant og naturlig.

Mang slags kjærlighet

«**J**eg er egentlig ganske paff. Hvorfor får jeg ta imot all denne kjærligheten gang på gang?»

Dagen før jeg møter henne på kirkegården, feiret Bjørg 80-årsdagen sin. Nå sitter vi i hver vår campingstol ved gravsteinen til hennes avdøde ektemann og hun forteller meg historier fra livet med ham, under det nydelige arrangementet *Høgt elska – forteljarløype på kyrkjegarden* på Teaterfestivalen i Fjaler.

Kirkegården i Dale ligger åpent til, midt i bygda – og dermed også i festivalområdet. Etter festivalgudstjenesten der forfatter, nødhjelpsarbeider og naturvernforkjemper Dag Hareide prekte om *fiendekjærleik*, kunne én og én publikummer sette seg ved ei grav og høre ei fortelling om den som ligger der. Fortalt av en person som kjente vedkommende godt.

Fortellinga jeg får høre varer ganske lenge, og jeg får vite at etter at mannen til Bjørg døde var hun i dyp sorg i lang tid. Men så har hun opplevd å finne kjærligheten igjen – hele to ganger. Og det er nå hun erklærer hvor overraska hun er: At det går an å være så heldig å finne og føle nær samhörighet

med et nytt menneske flere ganger! Hva er det egentlig som gjør det?

Innovative

Spørsmålet henger i meg idet jeg forlater Dale og tiårsjubileet til den innovative teaterfestivalen Miriam Prestøy Lie og Torkil Sandsund står i bresjen for. Teaterfestivalen i Fjaler programmeres alltid etter et bestemt tema, og i år var det tredje leddet rekka i Tro, Håp og Kjærlighet som sto for tur.

Kjærleik er jo et tema det er vanvittig å gi seg i kast med. Likevel klarer festivalen å lande det ikke bare med æren i behold, men gjennom en fin balanse mellom det håndfast jordnære og det eteriske å skape en opplevelse av at noe faktisk kjærlighetsfylt gjennomrisla det hele.

Men hva er det egentlig som skaper og borger for kjærlighet?

Luftetur

Å føle seg elsket kan for eksempel handle om å føle seg *sett*; at det du kommer med i livet blir anerkjent av noen som betydningsfullt. En mulighet for å bli møtt og sett bød flere



av forestillingene på – både i form og innhold.

For eksempel Eirik Fauskes vandreforestilling *Parprosjektet*, som er co-produsert av festivalen i Fjaler. Her følger vi et middelaldrrende par, Ein mamma og Ein pappa (Line Starheimsæter og Sigurd Myhre) på randen av å gå fra hverandre. Deretter beveger vi oss videre inn i minner og nye opplevelser av både lidenskap, forelskelse, raseri og fortvilelse. Vi får høre indre monologer over en høytaler (rett som det er båret på ryggen av en av utøverne) mens vi vandrer inn i og ut fra tre private hjem i en åsside i Dale. Ispedd dette er «virkelige» scener spilt ut foran øynene på oss, og våre sangnumre live-framført av Cisser Mæhl.

Når vi er inni privatusene, er tankene vi får høre stort sett preget av tungsinn og håpløshet. Men straks vi kommer ut og vandrer oppover bakkene er det som noe løser seg opp og håpet kommer tilbake. Et enkelt, men likevel fint bilde på noe så kjent som at luft og utsikt kan endre hvordan du har og tar det du står i.

Mens jeg vandrer rundt med *Parprosjektet* kjenner jeg meg så mye igjen som

part i årelange parforhold at jeg nesten blir flau. Fauskes tekst klarer gjennom helt hverdagslige bilder og situasjoner å bore inn i noe sant, sterkt og stort om hvordan man gjerne forholder seg til hverandre. Jeg blir minnet om voldsomt forelska øyeblikk, samtidig som jeg får se hvor teit og skadelig det er å bli rasende over at kniver er lagt feil i oppvaskmaskina eller at noen støvsuger på feil måte. Den felles vandringa inn i hus som virker gjenkjennelig bebodd (rot på kjøkkenbenken, store poser med pant nede i kjellertrappa, lukt av tomatplanter) gjør at man liksom føler et *fellesskap* med verket. Og den fine kunstneriske rammen gjør at det hverdagslige og rotete føles opphøyd.

Går i bakken

Det var nok også mange som følte seg møtt av Cathrine Frosts nokså kompromissløse onewoman-show *Lykke til, Cathrine Frost*. Forestillinga omfavner sider ved kvinneliv som lenge har vært fortiet eller havna under radaren i offentlighet, forskning og historiskrivning: Spontanaborter, ufrivillig barnløshet, dramatiske fødsler, svangerskap, og

kroppen & psykens ofte uforutsigbare – og komiske! – krumspring under slike prosesser.

Frosts åpenhjertige forestilling balanserer hårfint mellom å bli *for mye* for publikum og å fremkalle gjenkjennende, befriende sukk. Hun informerer om at det absolutt er lov å ta seg en pause underveis, og det er flere som midt i de mest fysisk inngående skildringene fra scenen forlater salen. En mann segner om på publikumsradene, men han kommer seg heldigvis raskt.

På tross av den komiske tonen fikk jeg selv så sterke kroppslige minner at det svimlet for meg. «Det skjedde noe da jeg satt i den teatersalen. Jeg tror det skjedde noe med alle som satt i rommet, som om noe åpnet seg, som om litt av skammen min knytta til egen kropp, rant vekk» har Dagsavisens Selma Moren skrevet om forestillinga. Det føltes virkelig som noe åpna seg midt i det angstfylte. Og det hensatte meg i en besynderlig hudløs tilstand i de følgende programpostene.

Husk dette navnet

For eksempel i arrangementet morgenen



etter på Fjaler Sjukeheim. Her satt beboere sammen med festivalgjester fra hele verden og lyttet til beroligende vuggesanger fra Kongo, Ukraina, Afghanistan og Norge – ledet av folkemusiker og barnesang-entusiast Unni Løvlid.

Ved siden av meg satt ei dame jeg gjetten har demens, med hendene i fanget og lyttet andektig. Midt i en sang spør hun meg plutselig om å få låne kulepennen min, og skriver noe i handa. Så får jeg den tilbake og vi sitter rolige sammen og lytter videre. Stemningen er salig. De eldre synger eller nynner med på kjente sanger, babyer i publikum pludrer og pludrer.

Under applausen lener nabodamen min seg mot meg igjen, åpner handa og viser meg et mannsnavn hun har skrevet der. Lavt, så ingen andre hører det, sier hun innstendig: «Dette navnet må du huske. Det kommer til å være viktig for deg.» Så lener hun seg tilbake i stolen og stirrer framfor seg igjen.

Gitt temaet for festivalen og den noe tynnhudete tilstanden jeg allerede er hensatt i, føles det helt naturlig å åpne seg for denne mystiske opplevelsen. Jeg har lagt navnet hun viste meg på minne.

Skittentøy og skeiv kamp

Årets Heddaprisvinner for beste forestilling for ungdom, Maiken Schjøll Frisch' *Varm melk med honning*, ble også spilt på festivalen. Den er en underholdende fortelling om et parforholds utvikling gjennom et helt liv, og hvordan alminnelige utfordringer i forhold kan forsterkes når partene er av samme kjønn. For eksempel er ikke kjærligheten like privat, det er alltid mange andre som mener og føler så mye om den.

Dramatiker Schjøll Frisch spiller sjøl Ronja, og i rollen som hennes partner Oda har flere skuespillere alternert. I Fjaler var det Tora Dietrichson. Begge skuespillerne skaper helstøpte, overbevisende forelska og frustrerte figurer. Særlig samhandlingen deres med de nøye utvalgte rekvisittene seng, dynetrekk, telefon, skittentøy, kopper med øl eller varm melk utnyttes til fulle for å skape kroppslig nærvær og identifikasjon hos jeg vil tro mange i publikum.

Fortellinga – der vi følger dem fra den første, forvirra forelskelsen, via typiske gleder og sorger i et samliv, til alderdommens utfordringer – er smart skrevet og spilt, med raske skift. Likevel oppleves det litt vel has-

tig og velkomponert. I tillegg er det skrevet inn en del fakta om skeiv kamp i replikkene, som ga den et litt unødvendig oppdragende og fikst preg.

Jeg tror vi ville kommet enda mer under huden på figurene uten disse grepene. Samtidig merker jeg at mange i publikum er svært beveget. Det finnes jo ikke mange fortellinger om kvinnelig, skeiv og samtidig helt *hverdagslig* kjærlighet.

Kommunal estetikk

Der kjærlighetshistorien i *Varm melk med honning* holder på å bli en moderne, norsk klassiker, ble verdens mest berømte kjærlighetsduo Romeo og Julie også representert på festivalen – og det overraskende nok i kommunestyresalen i Fjaler. Teaterfestivalen er kjent for å bruke utradisjonelle spillesteder – privathus, hager, strender, bilverksteder, skoger etc. Og til K13s low fi-versjon av *Romeo og Julie* jobba den kommunale estetikken – svart-hvite ordførerfotoer, grelt overlys, knirkete pinnestoler – underlig med den glødende kjærligheten mellom de unge elskende.

Med kun en flipover, noen sprittusjer og to utøvere kledd i svart (Jorunn Lullau og



Steinar Thorsen) fikk barn og voksne i publikum en engasjerende innføring i konfliktene og de mest ikoniske scenene i Shakespeares verk. Lullau og Thorsen har en særegen evne til å skifte mellom helstøpte karakterer foran øynene på oss. At de to unge elskende var fremstilt gjennom to nakne hender ga et fint bilde på den skjøre kjærligheten midt i alt bråket som omkranser dem. K13 har vunnet flere priser og turnert mye med denne interaktive ungdomsforestillinga fra 2018, og den er fortsatt vital og vittig.

Lytte, ikke vinne

Men det var jo ikke bare *parkjærligheten* som ble tematisert på festivalen.

På symposiet «Vegen til ei fredelegare verd» snakket Dag Hareide, diplomat Kai Eide, poeten Khaleda Froagh og professor og journalist Elisabeth Eide blant annet om at man aldri må gi opp å forsøke å få til samtaler og samarbeid, samme hvor anspent verdenssituasjonen er, samme hvor aggressivt enkelte verdensledere turer fram.

«Vil du skape fred, må du snakke med dine fiender,» sa Hareide med referanse til Nelson Mandela. «Og da må det være sam-

taler der du forsøker å forstå den andre, ikke ha som mål å vinne en diskusjon. I disse samtalen må du møte som deg selv, være åpen om dine følelser – men likevel lyttende. Det er like viktig i ekteskap som i fredsskaping.»

De afghanske poetene Khaleda Froagh og Waheed Warasta har flyktet fra dødstruser i hjemlandet. I Fjaler var de festivalkunstnere, og framførte sterke og hjerteskjærende dikt og sanger om livet deres i Afghanistan. «Min religion er kjærlighet og humanitet, respekt og likhet mellom alle mennesker» har Warasta sagt til NRK.

Hvordan man kan møtes gjennom å være åpne og personlige, er også Nosizwe Baqwas musikkforestilling *Mor av en nasjon* et godt eksempel på. Baqwas vilje til å være personlig i gjengivelsen av sin families fortellinger blant annet om flukt og nye tilværelser, viser kompleksiteten i dem på en måte som gir rom for både gjenkjennelse og forståelse. Også De Utvalgtes urovekkende *My Twisted World* (anmeldt i tidsskriftet av Tomine Sandal tidligere) går rett inn i noe av det mørkeste og såreste ved menneskelig natur – men hensetter likevel publikum i en kjærlighetsfylt tilstand.

Hardarbeidende dosere

Og slik fortsatte det, egentlig. Det har etter hvert blitt en konvensjon å beskrive med patos hvordan symbiosen mellom avantgarde forestillinger og raus bygdekultur gir publikum og andre deltakere i Teaterfestivalen i Fjaler en følelse av å delta i et totalkunstverk. Det myldrer, festivalen oppleves levende og varm også mellom hver programpost.

I år ble mitt nav noen pussige skapninger som plutselig dukket opp overalt i gamling-helmasker og arbeidsklær fra noen århundrer tilbake: Inne på kafeene, foran Samvirket, kjørende rundt på Jakob Sandetunet. Hele tiden veldig busy med å lempe materialer om bord i en rusten tohjulstraktor. Materialer jeg etter hvert skjønnte var ment til det store bålet på tunet.

Jeg ble i så godt humør av typene: at de aldri gikk ut av rollene, at de til og med spiste med maske – og at de som en slags fante-folk-*dosere* bare holdt og holdt utrettelig på, dag og natt – med å skaffe ting til bålet. Litt uti festivalen skjønnte jeg at det var Fjalers faste samarbeidskunstnere Vadmelsbanden som sto bak stuntene.



A

N

M

Janne Stige Drangsholt:
Macbeth,
Rogaland teater
s. 158–159

Svante Aulis Löwenborg:
Richard II,
Det kgl. Teater, København
s. 160–161

Roland Lysell:
Europeana,
Dramaten
s. 162–163

Svante Aulis Löwenborg:
Natten. Kaos. Stillheten,
Lars Norén, Trøndelag Teater
s. 164–165

E

L

D

Elin Lindberg:
Sorte gutter gråter ikke,
Hos Arne
s. 166–167

E

L

S

E

R

Let me do it all by myself

Og Vadmelsbanens bål skulle vise seg å bidra til et av de andre store festivalhøydepunktene.

Typisk for Teaterfestivalen i Fjaler er festligheter som involverer hele bygda i samspill med de tilreisende. Fredag kveld startet med konsert i Klokkargarden med folkemusikktoner fra flere land. Ei trivelig stund, men også litt konvensjonell i formen. Helt til en bil med en ekstravagant kledd dame kjørte inn på tunet.

Herfra ble vi sugd inn i et timelangt musikalsk ritual popartisten Thea Hjelmeland var seremonimester for, godt hjulpet av elever fra United World College. Hjelmeland sto med glitrende øyne og kostyme oppe på en pidestall av trepaller mens vi flokka oss tett rundt henne. Midtveis framfører hun sin hit *Placenta* som handler om å føde. Den starter i noe mørkt, urskrik-aktig. Men når hun går opp i det lyse poprefrenget *Let me do it all by myself* er det som jeg endelig får en forløsning fra den lett angstfylte følelsen Cathrine Frosts forestilling hadde hensatt meg i første kveld.

Deretter ledes konserten nesten umerkelig over i en enorm lenkedans. Alle ansiktene

som dansa forbi meg virka åpne og veldig glade. Vi holder hender og løpedanser sammen, lenge – før det til hele til slutt leder ned mot Vadmelsbandens enorme bål og festen *skikkelig* tar av.

Koko

Denne stemninga hang i lørdag kveld. Simen Formo Hay (*Døden på Oslo S*) jobba sammen med flere andre kunstnere under hele festivalen fram mot festen der han omskapte asfaltplassen foran bygdas nye kulturhus Samvirket til en *Piazza Dale*.

Vittig tale fra ordføreren, fine konserter fra lokale grupper som deKOR, Dalsfjorden spelemannslag og Dale musikkorps, koko happenings fra tilreisende kunstnere og et spektakulært lysshow sørget til sammen for en så nydelig folkefest at det bare var å hive seg dansende inn i det hele, igjen. Nå i høljregn.

Gildt

Den såkalte teaterdebatten om ståa i norsk teater opplevdes befriende langt unna de fire dagene festivalen varte. Hvordan skal «en tilbakevending til den klassiske dramatikken»

alene klare å borge for så mye nyskaping, engasjement og totalteateropplevelser som Teaterfestivalen i Fjaler klarer å avstedkomme?

Ta imot

Tilbake til Kyrkjegarden, siste festivaldag. Jeg er usikker på hvordan jeg skal prosessere alle inntrykkene. Bjørg forteller at hun og hennes nye venn snakker mye om hvor heldige de er som har møtt hverandre, og hvordan det i det hele tatt kunne gå til. Da pleier han å si «Bjørg, det som hender oss nå, at vi har det så gildt, skal vi ikke stille spørsmål ved. Det skal vi bare ta imot med åpne armer.»

Ta imot med åpne armer. Det er nok noe her.

Habilitetsnotat: For andre år på rad samarbeidet Teaterfestivalen i Fjaler med Scenekunstbruket om deres prosjekt Unge Stemmer. Hedda Fredly jobbet i prosjektet som kritikermentor for fem unge skribenter under festivalen.

Macbeth og det som sinnet gjemmer

(Stavanger): Rogaland Teaters oppsetning av *Macbeth* makter i stor grad å ta vare på ambivalensen og dobbeltheten i stykket, men blir tidvis litt for opptatt av forenkling og komisk opplett.

Av Janne Stigen Drangsholt



Leo Magnus de la Nuez (Macbeth) i *Macbeth*, regi: Tyra Tønnessen, Rogaland Teater 2023. Foto: Grethe Nygaard

Macbeth

Av William Shakespeare
Oversatt og bearbeidet av Tyra Tønnessen
Regi: Tyra Tønnessen
Scenografi og kostyme: Leiko Fuseyo
Koreografi: Kristin Hjort Inao
Lysdesign: Geir Hovland
Musikalsk ansvarlig: Helga Guren
Dramaturg: Matilde Holdhus
Rogaland teater, hovedscenen
Premiere 6. september 2023

Det er ikke enkelt med Shakespeare. I *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) skriver Harold Bloom at jo mer han leser Shakespeare, jo større ærefrykt kjenner han på. Dette, legger han til, står i kontrast til hvor mye dårlig som skrives om Barden. Og hvor mange elendige frem-syninger som stadig dukker opp på verdens teaterscener.

For det er ikke enkelt å skrive om den store renessansedikteren. Og det er heller ikke så lett å lage teater av disse komplekse, mangefasetterte tekstene. Samtidig er det fremdeles så mye å si. Og stykkene kjennes fremdeles så relevante. Derfor blir Shakespeare stadig skrevet om. Og derfor blir stykkene hans stadig satt opp. For Shake-

speare er viktig. Og bare for å ha sagt det: Oppsetningen av *Macbeth* på Rogaland Teater er god. Men ikke alt fungerer.

Systemkritikk og klatrende prinser

Handlingen i *Macbeth* er kjent: Tre hekser (Mareike Wang, Helga Guren og Ragnhild Arnestad Mønness) spår at general Macbeth (Leo Magnus de la Nuez) skal bli den neste kongen. Dette fører til at han og Lady Macbeth (Mari Strand Ferstad) planlegger kong Duncans (Øystein Martinsen) mord for deretter å legge skylden på prinsene Macolm (Bhkie Male) og Donald-blain. Etter å ha inntatt tronen plages imidlertid det barnløse paret av en annen spådom, nemlig at avkommet til den trofaste general Banquo (Karl Bekele Steinland) skal arve tronen. Dermed vader Macbeth ut i en elv av blod som han aldri makter å stige ut fra.

Det er mye som fungerer svært bra i denne oppsetningen, ikke minst hvordan den makter å ivareta dobbeltheten og ambivalensen i stykket. Leo Magnus de la Nuez gjør en god tolkning av Macbeth, som regnes som Shakespeares mest ulykkelige karakter fordi han har så god fantasi og presser forestillings-

evnen til et punkt hvor han mister kontroll og oversikt. De la Nuez gjør en god jobb i å formidle nettopp dette. På kløktig vis antyder videre regissør Tyra Tønnessen i stykkets åpningsminutter at de tre hekser allerede er i sving med sine anarkistiske kaosteknikker ved at de kamufleses som en del av veggen av sandsekker soldatene har forskanset seg bak i kampen mot norsk kongen. Dette er et effektivt virkemiddel som også fungerer til å signalisere at i dette stykket er det ikke bare Macbeth som er problemet, men kanskje hele samfunnsstrukturen. Da Shakespeare skrev sine tragedier var man fremdeles av den oppfatning at kongens makt var gitt av Gud og at det politiske systemet var stabilt og urokkelig, og i stykket er det utvilsomt Macbeths evne til å visualisere en annen politisk struktur som skaper kaos i landet. Samtidig ser vi altså at allerede før kong Duncan drepes er det krig, noe som også antyder at det er dypere problemer her enn bare de Macbeth symboliserer. Og denne dobbeltheten og ambivalensen er frø som altså sår fra det øyeblikket hekserne reiser seg fra sandsekkene og erklærer at «fair is foul and foul is fair».

Minimalistisk tidløshet

Resten av den middelalder-ske maktkampen skildres med en scenografi som i utgangspunktet er preget av en minimalistisk tidløshet. Lys brukes effektivt og skaper illusjonen av mørke skyer på himmelen. Frittstående dører skaper kortvarige illusjoner av å være inne eller ute. Og kroner, sverd og dolker er alle laget av papp og papir. Alt i alt gir minimalismen et tydelig signal om at fantasien er en naturlig følgesvenn i dette stykket.

Kostymene er også med på å understreke rørelse og overskridelse. Soldatene er iført frakker, bukser og bukseseler som minner om Første verdenskrig, mens kvinnenes kjoler har mer til felles med moten som preget 1930-tallet. Og når Macduff (Espen Reboli Bjerke) og Rosse (Anders Dale) oppsøker Malcolm i eksil i England flyttes vi frem til nåtiden både i form av kostyme og teknologiske rekvisitter, noe som også preger angrepet på kong Macbeth hvor man tar i bruk stridsvogner, fly og bomber (også de i pappformat). Antydningen er at vi er fanget i en grad av menneskelig ambisjon og maktbegjær som både går inn i og overgår system og kontekst,



Heksene i *Macbeth*, regi: Tyra Tønnessen, Rogaland Teater 2023. Foto: Grethe Nygaard

og som vil finnes så lenge vi mennesker gjør det. Og det fungerer.

Barnløshet og ambisjon

Det er en kjent sak at Shakespeare skapte kompliserte kvinneverker, og en av de som gjerne nevnes i en slik sammenheng er Lady Macbeth, som er en skikkelse med tydelig unormale disposisjoner. Der Macbeth nøler, handler hun. Der Macbeth fremstår som svak, er hun sterk. Og hun ber allerede i sin første scene åndene om at de må «unsex me here», slik at hun ikke skal nøle på grunn av en feminin legning, men stenges av for «passage to remorse». Som tilskuer vet man ikke helt hvorfor verken Macbeth eller Lady Macbeth er så desperate etter makt. Macbeths makthunger synes å bli vekket av hekserne, mens Lady Macbeth i stor grad blir egget av mannens brev. Men de underliggende årsakene blir aldri tydelige. Det er derfor stykket som helhet tolkes like mye som et karakterstudium av mennesker i kamp med maktene i og omkring seg, som et hevndrama.

I denne oppsetningen tolkes imidlertid makthungeren i stor grad for oss av regissøren. Mens Lady Macbeth – iført en rød satengkjole

– leser brevet fra sin mann, spontanaborterer hun og bruker lang tid på å vaske vekk blodet med en klut, mens hun altså fremfører den kjente monologen hvor hun ber åndene om å gjøre blodet tykt slik at hun kan hjelpe Macbeth, som hun mener er «too full o’th’ milk of human kindness». Sammenblendingen av denne vaskingen av blod og påkalling av ånder fungerer til å etablere et likhetstegn mellom Lady Macbeths ambisjoner og barnløsheten, noe som får ekstra resonans når Macbeth like etterpå entrer rommet og reagerer med desperasjon og sinne når han ser den blodige kluten.

Det er riktignok lange tradisjoner for å knytte Lady Macbeths blodtørstighet opp mot barnløshet, men samtidig er det viktig å nevne at dette ikke fremheves i originalteksten. Hos Shakespeare er barnløsheten heller en del av Lady Macbeths maskuline – og unaturlige – personlighet, og bygger heller opp rundt det uforståelige og underlige mørket i stykket som helhet. Dermed er det også slik at når hele prosjektet knyttes tett opp mot en – og potensielt flere – spontanabort(er), så reduseres kompleksiteten til

Lady Macbeth i en grad som synes unødvendig.

Mørke og komisk opplett

Et annet aspekt som fungerer til å svekke kompleksiteten er bruken av komisk opplett. Det er en kjent sak at Shakespeare åpnet for komikk i tragediene sine, om enn kanskje i mindre grad i *Macbeth* hvor det stort sett er den såkalte portner-scenen som er ment å fremkalle latter. *Macbeth* er stort, tungt og kaldt. På samme måte som Macbeth står så dypt i blod at han ikke kan vade lenger, er også tilskuerne fanget i en nåtid som er full av klaustrofobisk angst og kaos. Hvis man må bruke komikk, kreves det dermed noe av den. Det kreves at den skal være farlig. Overskridende. Mørk. Og slik komedie finner vi ikke her. For når hele ensemblet beveger seg til rytmen av «Dance on the Floor» av Jennifer Lopez er det bare ikke hedonistisk nok. Og når Seyton (Svein Solenes) mister tupeen sin bærer det preg av farse.

Herunder kan man også diskutere funksjonen til hekserne. Gjennom hele stykket lykkes man i stor grad å ta vare på deres overskridende og anarkistiske kraft, ved at tilskuerne stadig kan se dem vandre hvileløst rundt i bakgrunnen

eller ved at de bidrar med ulike former for lydeffekter, som ugleting eller knasing. Disse grepene formidler at deres kaotiske magi hele tiden er i sving. Samtidig er det noe ved hekserne som virker i overkant lett her. For eksempel er de ikke androgyne, slik Shakespeare antyder, men heller sensuelle fristerinner i fjærdekte svarte kjoler og med en type sirenesang som trekker tankene mot Cohen-brødrenes filmatisering av Homers *Odysseen i O Brother, Where Art Thou* (2000). Og selv om sangene begynner med å kontekstualisere stykket til Skottland i form av tradisjonelle ballader, blir det symbolske aspektet ved sangene mer tydelig når de drar igang Jennifer Rushs åttitallsballade «The Power of Love» eller Billie Eilish sin «Bad Guy». Riktignok kan Macbeth utvilsomt karakteriseres som en «bad guy», men utover det virker sangvalget mer som et forsøk på å mildne intensiteten til Shakespeares tunge materie og by på komisk opplett. Det er kanskje denne konteksten som også gjør at «Tomorrow»-monologen til Macbeth ikke sitter helt.

Alt i alt er likevel Rogaland Teaters oppsetning av «det skotske stykket» helt klart verd et besøk.

Makten avsatt och mansvärlden avklädd

(Köpenhamn): I höstens stora Shakespeareuppsättning är Staffan Valdemar Holm och Bente Lykke Møller konsekventa i sin stil, och mörkret är stort över världen.

Av Svante Aulis Löwenborg

Richard II

av William Shakespeare
Översättning: Niels Brunse
Regi: Staffan Valdemar Holm
Bearbetning: Benedikte Hammershøj Nielsen och Staffan Valdemar Holm
Scenografi och kostymdesign: Bente Lykke Møller
Ljusdesign: Clement Irbil
Ljuddesign: Rasmus Kreiner
Det kongelige teater, Skuespilhuset, 15 september

Richard II har aldrig uppförts i Danmark tidigare, och Niels Brunses fina översättning ligger här till grund, den kom redan 2014. Brunses översättningar av samtliga Shakespeares stycken blev också färdiga härom året och har hyllats i dansk media. Särskilt skådespelarna tycks älska den modernisering han gjort. Det leder till uppsättningar, givetvis.

Richard II har i alla fall en viss historia i Norge. Stein Winge gjorde den på Det Norske Teatret 2005, med Ingunn Øyen i rollen som den psykologiskt komplexa och tvivlande kungen. Själv såg jag den första gången på Berliner Ensemble i början av 00-talet i Claus Peymanns regi, med Michael Maertens i titelrollen. Bland kungadramerna hos Shakespeare är den skivnen sent och beskriver början av det som var förspelet till det inbördeskrig som startade drygt 50 år senare och i engelsk historia kallas Rosornas krig. Två grenar av samma släkt, York och Lancaster, börjar kämpa om makten i *Richard II*. Först med *Richard III* blir konflikten avgjord, historiskt nästan 100 år senare. Att Shakespeare tagit sig friheter med fakta är omvittnat. Med dessa båda pjäser och de som ligger däremellan, *Henry IV*, *Henry V* (del 1 och 2) och *Henry VI* (del 1 och 2) finns hela sviten av hans historiedramer.

En vacklande despot

Kungen tittar ut genom ridån innan föreställningen ska börja och berättar att han är den så kallade Richard den andre, alltså inte alla



Nicolaj Kopernikus i *Richard II*, regi: Staffan Valdemar Holm. Det kgl. teater 2023. Foto: Emilia Therese

den tredje, inte heller den förste. Han säger att han spelas av Olaf Johannessen, en helt annan och ovidkommande person.

Med denna lättsamma prolog tar Staffan Valdemar Holm ett grepp om det drama som publiken inte förväntas kunna så bra. Kungen släpper liksom motvilligt i publiken i sin historia med en överlägsen och något ironisk ursäkt för det elände som ska spelas upp. Mycket är ju hans fel. Ironin i tilltalet till salongen gör att man får en idé om kungens ambivalens. Det leder publikens läsning av föreställningen då stycket främst handlar om att förlora makten. Annars handlar kungadramerna hos Shakespeare mest om att sträva efter eller att gripa makten och så förlora livet som konsekvens. Här blir han avsatt och går in i det med öppna ögon. I slutändan blir han mördad.

«Englands husvärt, ikke konge»

Holm har radikalt strukit hela första akten och delar av den andra. Något som jag tror förvirrar publiken en del. Mitt sällskap, som inte kände stycket från förr, hade svårt att ta till sig handlingen till att börja med. Den startar istället med John av Gaunts tal på sin dödsbädd mitt i andra akten, hur England beskrivs som att

det ligger förött. En apokalyptisk vision visar sig, hungersnöd härjar och kungamakten står inför sitt fall. Gaunts text framförs i en talkör av den övriga ensemblen på sju män, som hela tiden växlar roller. När Olaf Johannessens Richard alltså åter stiger in på scenen möts han av det kaos som han redan har skapat i första akten och som vi inte har fått se. Greppet att börja mitt i har även Shakespeare, det görs också med en flygande start, men han visar själva upprinnelsen till konflikten. Holm har valt att börja där den verkligen accelererar.

Richard har i originalet kallat till sig sina släktingar Thomas Mowbray och Henry Bolingbroke, som båda hävdar att den andre konspirerar mot Richard. Richard beordrar dem då att i riddarustning kämpa till döden för att lösa konflikten. Men rätt före kampen avbryter kungen genom att kasta sitt svärd till marken och dömer dem istället till landsflykt.

Henry återvänder till England för att ta tillbaka de egendomar som han menar att Richards lakejer håller på att förskingra. Hovet har kostat mycket pengar och Richards krig i Irland suger ut statskassan. Richard gömmer sig på ett slott medan Henry samlar en stor del av adeln

som liksom mangrant plötsligt ställer sig på hans sida en efter en. York, som ska företräda kungamakten medan Richard är på härnadsståg i Irland, visar sig ännu mer vankelmodig än kungen. Peder Holm Johanssen gör honom till en sorglig, gammal man som egentligen har fått nog, men som tvingas till handling och försöker att handla klokt.

Makt och värdighet

Att regissören valt att börja mitt i strömvriveln gör att man utmanas som publik. Det ruskar om och skapar orienteringsproblem. För min del fungerar det, men jag har läst stycket innan. Det är för att visa maktperspektivet. Temat är maktens mekanismer, vilka görs synliga och liksom avklädda, något som just Holm varit mycket bra på flera gånger tidigare i sin karriär. Psykologi har aldrig riktigt varit hans grej.

Henry säger sig inte vilja ha kronan och erbjuder ett avtal om maktindelning. Richard står med förödmjukelsen av att ha alltför lite att säga till om i en framtid som marionett. Richard ger då kronan till honom och blir formellt avsatt. Detta leder samtidigt till uppror hos befolkningen, som anar en statskupp och orättfärdiga anspråk på makten. För att kväsa det ser Henry till att låta

mörda Richard, men får också stora samvetskval. Han förvisar Exton som utfört mordet. Allt i denna tolkning expedieras snabbt och effektivt, liksom en mekanism som går sin gång väloljat, med maktens män springande som hjälpsamma narcissister allihop.

Mikkel Arndt gör Henry till en karl som verkar tillbakadragen och rent ödmjuk, men som ändå tycks drivas av en hemlig lust till ägande och makt, på vakt inför allt som sker omkring honom. När Johannessen ger kronan till Arndt trycker denne våldsamt ner den på hans huvud så att han tvingas ner på scengolvet. Det blir till en bild av en man som förlorar men som ändå handgripligt hävdar sin makt, enligt tidens sed given av Gud. Han har svårt att skiljas från den och fortsätter bete sig som en kung även efter att ha förlorat. Johannessen visar hur Richard gör krumsprång i sin logik, likt en människa som har tillfälliga minnesluckor och med psykoslikt tillstånd. Han pladdrar vidare om allt möjligt och de andra ser på, till synes hålligt, utan att lyssna. Det är svårt att förstå varför han handlar som han gör, eller snarare: det faktum att han inte alls handlar gör hans kris djupt existentiell. Vad är det då som gör makten så attraktiv för honom, egentligen?

Richard är en lika stor narcissist som de värsta ledarna i vår samtid, verkar Holm vilja säga, fången i sin tid och i sitt system. Han kan inte avgå utan att förlora allt, däri ligger dilemmat. Johannessen gör honom till en man som sakta blir medveten om att han måste avgå med döden för att behålla sin värdighet. Det antipsykologiska i Holms tolkning skapar en stark psykologisk grund hos skådespelaren.

Bilder, text, budskap

Nicolaj Kopernikus å sin sida gör en spännande tolkning i den enda kvinnorollen, drottning Isabel, som handfallet och förtvivilat försöker motverka att makten glider ifrån dem. Scenen när drottningen sover hennes inre kamp och ångslan över sin man, på ett sätt som nästan tar udden av men balanserar den ordrika texten. Holm tar sig dessa friheter, som sig bör. Det är nästan slitna klichéer, men Kopernikus kommer undan med det för att han gör det så elegant.

Mansvärlden

Salisbury (Peter Gilsfort) försöker att hålla ihop makten kring den allt mer tvivlande kungen.

Gilsfort gjorde en liknande roll som Buckingham i Holms och Lykke Møllers *Richard III* på samma scen för nästan exakt fjorton år sedan. Scenen då var en skolsal, där ensemblen var två krigande ungdomsgång. Det var samma typ av humor, då mer brutalt drastisk, rå och satirisk, alla försökte strypa varandra i ett ändlöst gängkrig där kvinnorna spelade en helt avgörande roll för att hetsa mot Richard (den hade förtjänat en nyuppsättning i Sverige just nu). Här är kvinnliga skådespelare frånvarande i mansvärlden, sänar som på tre uppsasserskor i guldfärgade balklänningar som serverar drinkar till männen mellan uppgörelserna. Humorn är nedskruvad, mörk och bitter, ett mycket effektivt redskap i handlingen. När Richard talar till sin drottning efter att han har avsatts säger Shakespeares text att de byter hjärtan med varandra. Johannessen för sakligt sin kupade hand från sitt eget bröst och håller upp den som ett pumpande hjärta och trycker den sedan mot Kopernikus bröst. Man hör hjärtslag i högtalarna. Humor-greppet blir en vacker bild av deras sorgliga sista stund tillsammans.

En annan utmärkt (!) detalj är frånvaron av myggmikrofoner. Här talar man högt, tydligt och stort. Med andra ord ökar det känslan av

storslagen teater, med samtidigt med en diskret och stilren dekor där skådespeleriets nyanser lyfts fram. Hela ensemblen spelar på topp.

När Johannessen i föreställningens vackraste scen just innan han mördas mimar till Henry Purcells «Cold Genius»-aria ur operan *Kung Arthur* stannar tiden till. Hans psykos har lett till ett katatoniskt tillstånd som gör att han utbrister i arians «Let me freeze again to death». Hela föreställningen tycks peka mot detta operaögonblick. Att lyckas med en så ofta använd Purcellmusik visar på mästarskap och ett förtroende för skådespelarens konst. Holm släpper sina skådespelare fria att ge sina egna tolkningar.

Det visuella i Bente Lykke Møllers vackra och genomfört pessimistiska vision är bilden av en mansvärld som begår självmord. Spartanskt och enkel, med vridscenen som handlingsrum. Kanske är den historiens urskiva som visar tidens obönhörliga gång mot nästa kung – och nästa. I slutet skjuts alla ner en efter en på sina «daybeds», de sängar som maktens män har på sina kontor. Bara Henry står kvar i scenens mörker duckande för kulorna.

Richard II, regi: Staffan Valdemar Holm. Det kongelige teater 2023. Foto: Emilia Therese

Europeana – att ta död på en text

(Stockholm): Dramaten inleder höstsäsongen med teaterchefen Mattias Anderssons egen tolkning av Patrik Ouředníks essäroman *Europeana* med tre veteraner och en i övrigt ung ensemble.

Av Roland Lysell



Europeana, bearbetning och regi: Mattias Andersson. Dramaten 2023. Foto: Sören Vilks

Europeana
Av Patrik Ouředník
Översättning: Mats Larsson
Bearbetning och regi: Mattias Andersson
Dramaturg: Irena Kraus
Scenografi och kostym: Ulla Kassius
Musik: Christian Gabel
Video: Johannes Ferm Winkler
Ljus: Charlie Åström
Ljud: Johan Blixt
Peruk och mask: Johan Lundström,
Moa Hedberg
Dramaten, premiär 2 september 2023

I snart fyrtio år har den tjeckiske exilförfattaren Patrik Ouředník levt i Paris som experimentell roman- och essäförfattare och översättare såväl av tjeckiska författare till franska som av Rabelais, Alfred Jarry, Raymond Queneau, Samuel Beckett, Henri Michaux, Boris Vian och Claude Simon till tjeckiska. Hans 138-sidiga essä *Europeana* från 2001 har översatts till 33 språk (till svenska av Mats Larsson) och vunnit priser. Texten är en hejdlös briljant skröna berättad av en naiv ung manisk man (inte Ouředník själv) om 1900-talets katastrofer, kusligheter, landvinningar och excesser från första världskrigets tanks och senapsgas via Förntelsen, tvåttillverkningen, psykoanalysen, spermadonationer, toalettpapperets uppfinnande, den sexuella revolutionen, atombomben, penicillinet, Barbiedockan och New Age, fram till Gudstrons fiasko, dekonstruktionen, sanningens försvinnande och historiens slut. Högt blandas med lågt. Tönen liknar den i Voltaires *Candide*: olyckor som en soldat som fastnar och gradvis sjunker i västfrontsleran skildras med understatement och snabba orsakskedjor mellan företeelser oberoende av varandra konstrueras. Det rör sig helt enkelt om en

välskriven underfundig satir som man läser med glada skratt och kanske också en och annan ny tanke gör entré i läsarens hjärna.

Dramatenpremiär. Bråte på scenen
När vi kommer in i Dramatens salong på premiärkvällen är ridån redan uppe. På scenen rör sig en ung man och en ung kvinna litet förvirrat framför en vägg med spånplatteskärmar i en modern våning där någon gått bärsärkagång. Skandinaviskt ljusa trästolar och bord är välta, en stor plastmonstera rör sig lätt och en kattbur, lyckligtvis utan katt, står i ett hörn nära en barnvagn. Här och där tomma vinlådor. Efter en stund börjar spelet i teaterchefen Mattias Anderssons tolkning av essäromanen. Christoffer Svensson i svarta vardagskläder går fram på scenen, tar fram en röd bok och börjar läsa högt, eller rättare sagt börjar rabbla. Ingen gestaltning här inte! Det känns som en kvarts amatörföreläsning. Småningom avlöses han av nio yngre och fräschare kolleger samt de slitna veteranerna Kikki Bramberg och Pierre Wilkner. Var och en har fått en bit text att recitera. Någon gång kan de, som exempelvis Electra Hallman, lägga in en egen ton, men oftast låter det

irriterande monotont när vi konfronteras med «en kortfattad sammanfattning av Europas hela 1900-tal», ibland förstärkt av centrala begrepp ovanför aktörerna i lysande neon.

Svensk teater tvättar bort satir
Det hör till den svenska teaterns kännemärken att tvätta bort satir i kontinental pjäser. För många år sedan blev Tankred Dorsts *Merlin* en naiv fantasy på Stockholms Stadsteater och på Scenkonstbiennalen i år kunde vi se en Elfriede Jelinek-pjäsa tolkad som om hon vore medlem av Socialdemokratiska kvinnoförbundet. Ibland är det regissören och dramaturgen som inte uppfattar originalets ironi, ibland tror teaterarbetarna att svensk publik inte tål den sardoniska svarta tonen, utan missuppfattar och tar allt på allvar. En svensk troskyldighet gör i sådana fall lätt en tolkning av en kontinental pjäs obegriplig. Här är det värre än så! Texten i boken kommer underifrån, precis som hos Voltaire, men när den förkunnas på scenen blir den ett slags Mästar-diskurs, litet obehaglig, som om diktaren ville «förklara» århundradet litet didaktiskt för publiken. En aktris undrar om hon inte lika gärna kan



Europeana, bearbetning och regi: Mattias Andersson. Dramaten 2023. Foto: Sören Vilks

gå därifrån, köpa boken och sätta sig i parken för att läsa. En annan börjar ifrågasätta texten när det blir tal om kriget på Balkan. Det är som om författaren skänks en avsikt han aldrig har haft.

Disco, möbler och klädbyten
Vad är det då som bär föreställningen? Särskilt före paus bygger man växelvis upp möblemangnet i mainstreamrummet och vråker ner det, ungefär som obehakade skolelever i klassrummet under rasten. Scenografen Ulla Kassius må ha en eloge för att möblerna, i motsats till dem man köper på varuhuset, håller. Endast monstern verkar försvinna. Möbelraseriet skall nog ange historiens växlingar. De unga aktörerna byter ideligen utstyrel hysteriskt; ofta är de «nedklädda» och kläderna ger sina associationer, mestadels till ungdomlig förortskultur. Ett annat teatergrepp är den ständiga häftiga discodans som interfolierar diskursen, ungefär som psalmsång under en gudstjänst.

Politiskt korrekt
Associationerna går förstas till *The Mental States of Sweden* och andra tidigare anderssonproduktioner på Backa Teater i Göteborg och

Dramaten. Teaterchefen vill komma åt ett själsliv hos större grupper ungdomar, eller besvikna unga vuxna, i en dystert värld. Här tycks han se det som en kvalitet att de nio unga multietniska aktörerna själva knappt har minnen från 1900-talet och dess framstegstro och optimism.

Budskapet blir naturligtvis politiskt korrekt. Vem vill försvara tvåttillverkning av döda älskarinnor, eller atombomber? Det hettar egentligen till bara på några ställen och det rör vattumannen och New Age, när en aktör förs ut i kulissen. Ett helt entydigt tillfälle läggs in strax före paus när det blir tal om Guldåldern eller *La belle époque*, när borgerlighetens intresse för världsutställning av exotiska civilisationer skildras i ironisk ton. Ljuset förändras, scenen öppnas upp och vi får klart för oss att Andersson inte tror på någon belle époque. I Sverige gör vi andra det inte heller, eftersom en trovärdig minister en gång beskrev Sverige som ett befäst fattighus just under denna tid.

Ljuset blir mer varierat och spännande efter paus, då spånplatteväggarna lyfts bort och aktörerna fått sätta sig till bords. Man pastorn (spelad av Pierre

Wilkner) tar avsked. Efter en översikt av teoriernas sammanbrott vid det förgångna seklets slut utbrister en aktör «Men många människor kände inte till den teorin (om historiens slut) och fortsatte att göra historia som om ingenting hänt». Ett svartklätt par dansar. År aktören med huvan döden? En grön figur gör entré. Då får vi lämna salongen.

Projektet?
I den eftertankens kranke blekhet som gör sig påmind i foajén är det lätt att reta sig på satiren som blev politiskt korrekt mästar-diskurs, men ännu mer på själva naiviteten i projektet. Texten från 2001 hade sin charm strax efter optimismens millennieskifte, då vi irriterades mera över George W. än Trump och Putin ännu var föga känd. I en tid när rysk och kinesisk aggression och därmed ett tredje världskrig hotar, i en tid när vår antiseptiska toleranta trolöshet gör våra politiker till ovänner såväl med islamister som antiislamister, i en tid när inflationen eroderar våra löner och somliga länder drabbas av översvämning, andra av förhärjande bränder, ter sig *Europeana* tyvärr som litet passé.

«Det hör till den svenska teaterns kännemärken att tvätta bort satir i kontinental pjäser.»

En storartat lågmäld Norén

(Trondheim): I Eirik Stubøs sakliga och närgående tolkning av Lars Noréns stora trilogi från 1980-talet kryper både humorn och de långa uppgörelserna fram utan att man slår på trumman för den stora dramatiken. Det är som i ett grekiskt drama där våldet försiggår utanför scenen. Resultatet är fyra timmar med njutbar teater.

Av Svante Aulis Löwenborg



Trond-Ove Skrødal og Janne Kokkin i *Natten, Kaos, Stillheten*, regi: Eirik Stubø, Trøndelag Teater 2023. Foto: Marius Rua

Natten. Kaos. Stillheten.
av Lars Norén
Översättning: Arne Lygre
Bearbetning: Eirik Stubø, Cecilia Ølveczky
Regi: Eirik Stubø
Scenografi och kostymdesign: Erlend Birkeland
Ljusdesign: Eivind Myren
Videodesign: Boya Bøckman
Lyddesign: Harald Soltvedt
Maskdesign: Ingeborg Hopshaug
Dramaturg: Kristoffer Spender
Trøndelag Teater, Hovedscenen,
11 november 2023

Bänkarna är oroande tomma på Trøndelag teaters stora scen denna premiärafton i november, kanske är det en miss i bokningen? Det känns i alla fall mindre högtidligt så, med salongen lite mer än halvfull, som en vardagskväll – man kan breda ut benen, sitta lite var man vill. Jag tror att denna uppsättning kommer att vinna trönderna i längden då det både är som stark, klassisk teater den vinner sin publik, men också är en föreställning som gör att man lyssnar med spetsade öron till tonfallen i texten.

Slitstyrka

Det är dristigt av teaterledningen att ge plats på stora scenen till detta projekt, som hade kunnat spelas på en av de mindre, intimare. Titeln är inte heller särskilt spännande, den är rent avtändande i sin dekonstruerande form. Tre pjäser, nedstruktura och nedpackade för att passa på en kväll: *Natten är dagens mor* är en timma 45, *Kaos är granne med Gud* 80 minuter, medan *Stillheten* är lite mer än en timma. Det finns för lite plats här att avslöja vad som är struket, men som vanligt är de mardrömslika sekvenserna inte med, som kanske mest är ämnade för skådespelarnas arbete med att fånga den plågade stämningen i det gamla världshuset där pjäserna utspelas. Men att Lars Norén är en stor dramatiker, med ovanligt slitstarka texter, det är det inget tvivel om. Här får vi serverat det allra bästa. Nog lutar han sig väldigt mot amerikansk efterkrigsdramatik i sina 80-talspjäser, vilket är något som är igenkännbart i våra amerikaniserade nordiska länder. Starkast blir det när pjäserna fungerar som besvärjelser av hans egen uppväxt och till en utdrivning av hans egna demoner. Testade nu, två år efter hans död, blir det kännbart – betyder verkligen

denna dramatik något i dag?
Svar ja.

Välsittande

Skådespelarna är Trond-Ove Skrødal som pappan Martin, Janne Kokkin som modern Elin, Jo Saberniak som brodern Georg och Paal Herman Ims som dramatikern och poeten in spe David. En rätt igenom fulländad ensemble, utan att för den skull visa något stjärnskådespeleri. Sådant är vi lyckligt befriade ifrån numera på de flesta scener. Som regissör koncentrerar sig Stubø framför allt om skådespelarkonstens möte med texten. Publikens sitter och hummar med, storskrattar och småskrattar, några intensivt framåtlutade, ivrigt lyssnande. De dricker också sitt vin, kanske lite bedövade av alla alkoholfattade halvsanningar och lögner uppe på scenen. Kvartetten av skådespelare där spelar på toppen av sin förmåga på en i stort sett renskalad scen med få rekvisita och möbler, med scenljuset och scenrummet med sin teknik fullt synligt. Som var det en reading eller en öppen repetition. Stubø-style och välsittande elegant. Boya Bøckmans projektioner på fondens rå tegelvägg används sparsamt, vilket är klokt. Jag hade gärna sett

Skrødal och Kokkin sitta med ryggen emot publiken och bara lyssna på deras repliker en stund. Men man kan välja bort att se på projektionerna. De som däremot mer skapar stämning, som sveper över en glesbygd som troligen är Genarp i Skåne, en Norénsk, drömd barn- och ungdomstid, är så mycket mer stämningsskapande. Skådespelarnas ansikten och kroppar klipps in där och överlagras. Det ligger linje med det som spelas upp medan publiken går in och sätter sig inför den första akten/pjäsen. Klipp ur olika teveprogram om och intervjuer med Lars Norén, samt även med Jon Fosse, flimrar fram innan klockan slår föreställningsdags.

Personligen tycker jag inte att myggmikrofoner behövs. Härom månaden var det befriande att höra skådespelarnas egna röster och helt oförstärkta men ändå lågmälda i Staffan Valdemar Holms stora *Richard II* uppsättning på Det kongelige teater i Köpenhamn. Är vi inte snart färdiga med denna förkonstlade intimisering av teaterummet som myggmikrofoner är ett uttryck för? Känslan av att vara på en musikal där replikerna måste höras är påfallande. Lyssnandet blir inte mindre för det, skådespelarnas teknik blir bara annorlunda.



Jo Saberniak (Georg), Janne Kokkin (Elin), Trond-Ove Skrødal (Martin) og Paal Herman Ims (David), i *Natten, Kaos, Stillheten*, regi: Eirik Stubø, Trøndelag Teater 2023. Foto: Marius Rua

Norétraditionen

Denna Lars Noréns trilogi om hans familj (som kan läsas mot den yngre utmanaren Jon Fosse och hans trilogi, som tar avstamp i dennes egen släkthistoria) bör kunna intressera såväl Oslobor som Stockholmare. Någon av de större scenerna i dessa båda städer bör genast ta in *Natten. Kaos. Stillheten*, som gästspel. Inte minst för Lygres tydliga och rena bokmålsöversättning. Vi har här att göra med en presentation av en verklig klassiker, som både väcker till liv äldre uppsättningar och ger referenser till Lars Noréns egen betydelse för nordisk teater. Det är ytterst sällan att modern dramatik bildar en så stark tradition, och här har vi något som många faktiskt har ett förhållande till. Kjersti Horns numera närmast expressivt klassiska versioner av *Natten är dagens mor* 2015 och *Kaos är granne med Gud* 2017 på Nationalteatret är samtidigt bara två i raden. Det är fint att Lygre är med här. Som dramatiker och översättare framstår han alltmer som en norsk debuterat som författare, det har gått några år, modern är fortfarande sjuk i cancer. David begår flera självmordsförsök, sitter med jämna mellanrum på mentalsjukhus. Det

många fler år, debuterade långt tidigare och spelades på de största scenerna i Sverige redan på 1970-talet.

Denna uppsättning tillåter ändå Paal Herman Ims som David att tala sin egen dialekt, å la Det Norske Teatret-tradition. Det bidrar till att göra språket nytt när man hör Lars Noréns realistiska repliker talas på ett sådant språk, inte direkt förhöjt, men man spetsar öronen: vad var det egentligen han eller hon sade i originalet? Norén är en modern klassiker och har påverkat generationer dramatiska författare.

Det lågt mända

Vad som är struket är egentligen oviktigt, men bearbetningen håller hela vägen, utan några långgörer eller allvarliga missar. Det är som byggt kring fadern i *Natten*, kring modern i *Kaos*, och mer kring dem alla i *Stillheten*. I den sista pjäsen tilåts även brodern Georg lyftas fram i all sin enkla, mänskliga förnuftighet. Den skrivande David, Lars Noréns alter ego, får stå för slutmonologen. Där har David just debuterat som författare, det har gått några år, modern är fortfarande sjuk i cancer. David begår flera självmordsförsök, sitter med jämna mellanrum på mentalsjukhus.

I slutet av *Kaos*, blir Ims sittande vid scenkanten och uppberar repliken «Jag vill att du ska dö» medan Kokkin kommer in och ställer sig och ser på honom bakifrån, sedan går ljuset sakta ner. Önskan att denna familj ska försvinna är stark och moderns cancerdöd är ett paradoxalt hopp för dem alla. I *Stillheten* är sedan konflikten mellan David och modern starkare, nu mer i form av ett utfall från sonen. Han gör upp räkningen och har för länge sedan slutat beskydda den stackars modern från den egentligen hjälplöse fadern. Nu efter några år finns insikten hos honom om att hon istället har varit en dålig mor genom att hon har beskyddat fadern när han druckit som värst och svikit familjen som mest. Bladet är vänt. Vi har barnet som som nu beskyller den andra föräldern för att hålla maskineriet (självaste Norénfamiljen!) igång. Här finns samtidigt försoningen, det som måste sägas innan hon dör och känslan av att hon mår bra av att höra det. Det är ett lågmäلت, finstämt spel, Ims är nedtonad medan Kokkin sitter framåtböjd och tar emot.

Att Lars Norén långt senare satte sig och skrev en fjärde del som en slags epilog, kallad *Efter Still-*

heten, bekräftar att han inte var helt färdig där. Eirik Stubø har gjort dessa pjäser tidigare. Han satte också upp *Etter stillheten* på Nationalteatret 2021. Ironisk nog var detta ett av de sista stycken som Norén skrev. Även där är modern närvarande, men mötet med fadern är nu åter det som sätts på spel. Pjäsen har drag av uppgörelse, men är också en försoning med det som aldrig blev gjort och aldrig blev sagt. Försoningens process försvinner inte, den pågår.

Den bitska humorn i replikerna, beteendet hos personerna och det tredubbla lyssnandet efter tonfallen (Norén själv i pjäsen, skådespelarna på scenen, vi som ser på) är det bästa med *Natten. Kaos. Stillheten*. Lyssnandet efter tonfall, var får man det annars? På kollektivtrafiken? I alla poddkastares självhävdelser och iscensättningar? Här får vi ett teaterspel, där teaterns förslag visar människan i sin spåda och sårbara ömklighet, där teatraliteten och förkonstlingen bidrar till det som är sannare, i alla fall upplevs som sant. Tonfallet samt det som känns äkta i det blir till en mild, paradoxalt vacker sorgesång över livet som enligt Lars Norén tycks vara fylld av glädje, olycka, smärta.

Sult etter kvalitet og autentisitet

Sorte gutter gråter ikke var ikke bare solid og relevant teater, forestillinga ble et «fenomen». Det var nesten umulig å få billett til stykket der fem gutter konfronterte hverandre og publikum med sine erfaringer med tro og tvil, fedre og ære, rasisme og vold, sex, homofili og kultur i et litt bortgjemt spillelokale.

Av Elin Lindberg

Sorte gutter gråter ikke

Av og med Tani Dibasey, Deniz Kaya, Rafid Islam, Taume P. Dery og Mohammed Ali
Regi: Tani Dibasey
Musikk: Jon Fosmark
Kostymer (outfits/style): Ersin Yüksel
Hos Arne, Gøteborggata 27b, 17. september 2023

og Per Christian Selmer-Andersen i Aftenposten. Er det noe vi kritikere elsker, så er det jo nettopp at det finnes en sult etter å oppleve scenekunst. Når det gjelder *Sorte gutter gråter ikke* er det nok ikke bare selve teateropplevelsen, det å oppleve noe som skjer akkurat nå sammen med andre, publikum sulter etter, men også dette å få et innblikk i en kultur som man sjeldent får tilgang til på institusjonsteatrene. Og det at temaene stykket tar opp er viktige: mannsrollen, rasisme og identitet. Det kan sammenlignes med den kritikerbejubla og prisbelønte debuten til nitten år gamle Oliver Lovrenski med romanen *da vi var yngre*. En ting er at den handler om oppvekst i et multietnisk Oslo akkurat nå. Den tilfredsstillende sult etter å oppleve, se og forstå dette ungdomsmiljøet innenfra. En annen ting er at boka formidler dette med en rå, høy, kunstnerisk kvalitet. Vi får begge deler også i *Sorte gutter gråter ikke*.

Røft miljø

Midt i spillelokalet – som jeg skal skrive mer om seinere – står et langbord. Her sitter Tani Dibasey, Deniz Kaya, Rafid Islam, Taume P. Dery og Mohammed Ali, de er unge, men erfarne, norske skuespillere, og de har til felles at de har mørk hud. Stemninga er lett med popklassikere som bakgrunnsmusikk. Så er det rett på. En av dem forteller at en venn er skutt. Da må vi ta hevn, sier en annen: «De tar en av oss – vi tar en av dem». Det er ikke helt troverdig at disse gutta er en del av et gjengmiljø som driver med blodhevn, men at vold er effektivt og akutt blitt et hett tema i stykket. Her kobler stykket seg på det som er en referanse, eller et forelegg: Sigve Endresens film *Store gutter gråter ikke* fra 1995. Plakaten til stykket er nesten helt lik filmens. Dokumentarfilmen handlet om åtte gutter med lange fengselsstraffer som var en del av et rehabiliteringsprosjekt. Og som i filmen møter vi i *Sorte gutter gråter ikke* en virkelighet mange av oss ikke kjenner.

Er du gay?

Så er det rett på neste brennbare tema: – Det er no' rart med deg – er du gay eller hva? Så får vi en åpen diskusjon rundt bordet om det å være muslimsk skuespiller. – Er det mulig å være skuespiller uten å måtte gå mot sin religion? Og de løfter fram hvor komplisert det er å være homofil muslim. De snakker om at som skuespillere er det også viktig å representere homofile muslimer. De behandler det sårbart og ærlig og vil trykke der det er vondest. Men ikke alt er dødsens dypt – de snakker også humoristisk om egne feiloppfatninger, eller kanskje fordommene om typiske norske fenomener som «hytta», «Syden» og «fjellet». – Jeg trodde alle dro til

samme hytte. – Jeg trodde Syden var et land. Det humoristiske, og lite sjølhøytidelige, mykner publikum og gjør oss mer mottakelige.

Brødre rundt bordet

Vi er i et studio i en storby. Vi kunne like gjerne vært i NewYork som midt i Oslo. Skuespillerne filmer hverandre i starten som om de øver til et teaterstykke eller en film. Stilen i første del av stykket refererer til tv-serie, sit-com og film. Alt dette gir stykket en dobbelthet. De understreker at stykket er en konstruksjon, samtidig som det er en manifestasjon av levd liv akkurat nå. Slik enhver forestilling, roman eller sang er en konstruksjon, et utsnitt, et perspektiv, på noe levd eller erfart eller diktet. De spiller på flere nivå, eller plattform, samtidig. I begynnelsen, mens de er i det som minner om en prøvesituasjon, er spillet litt overflatisk, men det ligger en vilje i spillet til å undersøke brennbare temaer. Både spillet og tematikken går stadig dypere. Det gjør at stykket kjennes akutt viktig.

Fademordet

Aktørene har komplekse forhold til fedrene sine. De forteller virkelig berørende historier. Mohammed Aden Ali har for eksempel bare møtt faren sin én gang. De forteller om fedre som kjefter og slår. Om fedre de jobber hardt for å få respekt fra, om fedre som blir skuffa. Om generasjons- og kultur-forskjeller. Tani Dibasey går inn i rollen som sin egen autoritære far. Bordenden ryddes for glass og pizza-esker. «Far» som kjemper hardt imot, blir lagt på rygg på bordet av de andre fire. Ei pute blir holdt mot ansiktet til «far». Han blir symbolsk drept. Her klinger det i klokker fra den greske ur-dramatikken. Det er selve mannsrollen som er oppe til debatt. Må de gamle verdiene dø for at nye verdier skal få leve?

Stereotypier finnes

Vi blir bedt om å ta med klappstol, eller pute, inn i neste rom. Her er det tepper på golvet. Vi setter oss langs veggene. Ved inngangstrappa er det skjermesom viser tegnefilmer med Aladdin og et talkshow med bokselegenden Muhammed Ali. Aladdin er en arabisk eventyrhelt, men han er også eksotifisert gjennom den franske eventyrsamlinga *Tusen og en natt*. Muhammed Ali som er navnebror med en av skuespillerne, er ikke bare kjent for å være verdens beste i sin sport, men også som en muslimsk aktivist i USA. Her blir igjen perspektivet på den svarte/fargede mannen tematisert. Tani Dibasey sitter og spiller fløyte. Han spiller en eksotifisert utgave av seg selv. Han spiller som om han prøver å passe inn i det hvite, vestlige blikket. Det er lett bakgrunnsmusikk

og scenerøyk. Her er vi kommet inn i et annet teaterunivers. Vi har gått ned en trapp for å komme til dette nye rommet. Vi er bokstavelig talt gått dypere ned i stykkets tematikk.

Vold finnes

Det er glassvegger i to av rommene i andre etasje som vender ut mot rommet vi sitter i. Her sitter Mohammed Aden Ali med briller, blond parykk og lys strømpe over ansiktet. Han har lagt om fra sin egen sosiolekt til normert østlandsk. Ellers er det engelsk som nå er blitt scenespråket. Dette språket fungerer også som en slags maske. Temaene som fortsatt er personlige for skuespillerne, får et mer performativt scenespråk. Både ved at de tar på seg like klær, eller kostymer, og snakker et annet språk enn sitt eget. Alle tar på seg hver sitt fargerike halsbånd. Jeg vet ikke om dette er en referanse til noe annet, men det får en funksjon som nettopp noe som binder dem sammen og gjør dem til karakterer i stykket.

Det er et smart trekk. Det gjør at både de og vi kan leve med den brutaliteten som utføres. For det blir reelle slåsskamper. Jeg har aldri i mitt liv sett noen bli slått sånn som dette før på en teaterscene. Det er regelrett banking. – Vold er den eneste inngangen til å føle noe, sier en av aktørene. Stykkets personlige/private historier griper på nytt inn i teaterhistorien med sine begreper om katarsis og renselse gjennom smerte og ubehag. Det fysiske teaterspråket bryter med tv/filmrealismen fra tidligere i stykket. Her i det mørke dypet kommer aktørene fram med sin største frykt og sine innerste tanker – det handler om depresjon, tvangstanker, angst, redsel. Det er igjen svært berørende.

«Vi» og «dem»

Mens skuespillerne på golvet deler sine mørkeste hemmeligheter med hverandre og oss, kommer en hvit mann opp på scenen. Han er moteriktig og androgynt kledd og pinlig politisk korrekt. En relevant representant for publikum. Han snakker om at vi hvite har fullstendig fucka opp verden og at vi har kolonialisert Afrika, og at han bare vil si takk for forestillinga og at han vil at aktørene skal piske ham. Den hvite skuespilleren (som ikke er nevnt ved navn i programmet) spiller så troverdig at vi en stund tror at dette er en autentisk publikummer, og tenker at dette er pinlig, vondt og vanskelig og komplisert. Han kler av seg på overkroppen, ryggen hans er malt svart. Han insisterer på å bli piska. Og han får pisk med T-skjortene til skuespillerne. Det etableres et tydelig «vi» og «dem». Den fysiske kontakten gjennom piskinga bringer egentlig ikke de to partene nærmere hverandre. Det blir ingen reell dialog.

Men det blir en overgang til at vi forflytter oss til rommet med



Sorte gutter gråter ikke med Tani Dibasey, Deniz Kaya, Rafid Islam, Taume P. Dery og Mohammed Ali, på Hos Arne, 2023. Foto: Johanne Nyborg

langbordet igjen. Her blir det etter hvert en lett og forsonende stemning. Deniz Kaya sier vennlig og avklarende at alt kommer fra et sted som handler om kjærlighet. Og alle omfavner kjærlig og broderlig skuespilleren som nå sier at han er homofil. Det blir feelgood-teater til slutt, selv om volden og de mørke, problematiske konfliktene fortsatt er i verden.

Hvor er vi?

Spillelokalet er ikke, slik det kan gis inntrykk av i andre anmeldelser, en hvilken som helst leilighet på Grünerløkka. Det er det som var hjemmet til kunsthistorikeren og kunstsamleren Svein Christensen. Han arrangerte fra slutten av 1990-tallet av fester, konserter og forestillinger der. Lokalet var sinnessykt lekkert og stappfullt av fantastisk kunst. Nå er det kulturbedriften Hos Arne som har kjøpt og driver den lekre 2000 kvadratmeter store «leiligheten» på Rodeløkka som galleri og visningssted. Dette er altså et ganske eksklusivt sted, selv om det engang i tiden har vært et industrilokale. Det er et sted folk med kulturell kapital kjenner til. Det ligger et steinkast fra Black Box teater. Dette gjør noe med hvilket publikum som trekkes hit. Og det er

sykt vanskelig å få tak i billetter. Så ja, det er eksklusivt. Slik plasserer disse skuespillerne seg i en kunstelite-kultur, slik den før nevnte Oliver Lovrenski også gjør det. Debutboka hans er ikke utgitt på eget forlag, men på det prestisjefylte Aschehoug. Poenget mitt er at disse kunstnerne allerede er inne i varmen. De er svært velkomne nykommere i et etablert kunstmiljø. Jeg tror ikke interessen hadde vært mindre om *Sorte gutter gråter ikke* hadde blitt spilt på Amfiscenen på Nationaltheatret.

Kunstnerisk kvalitet finnes

Det er den autentisiteten disse skuespillerne bringer med seg, og den insisterende viljen til å bore i mannsrollen i miljø de kjenner godt, og ikke minst at de gjør det med så høy kunstnerisk kvalitet, som gjør at dette er noe publikum vil ha. Det varmer selvfølgelig et gammelt frigruppehjerne at det som treffer teatersulten hos publikum er noe som dukker opp utenfor de store teaterinstitusjonene, men dette er vel ikke akkurat noe nytt.

Institusjonsteatrene har ellers de senere årene vært ganske gode på å trekke inn relevant ny scenekunst. Susie Wang har for

eksempel spilt på Nationaltheatret, og Det Norske Teatret har et samarbeid med Vegard Vinge og Ida Müller. Dette med å spille teater i stuene til folk er jo heller ikke helt nytt. Et eksempel er Fix&Foxys versjon av *Et dukkehjem* som ble spilt i stua i en rekkehusleilighet i Ekeberg Hageby under Ibsenfestivalen for en god del år siden (2014). Det betyr ikke at det ikke er noe både kritikere og annet publikum veldig gjerne vil ha mer av. Det vi ønsker oss, det vi er sultne på, er teater med høy kunstnerisk kvalitet som er relevant her og nå – og som gir oss nye perspektiver på den verdenen vi lever i – og slikt teater er uten tvil *Sorte gutter gråter ikke*.

«De understreker at stykket er en konstruksjon, samtidig som det er en manifestasjon av levd liv akkurat nå.»

Amadou, Christine.
Oversetter og professor i idéhistorie ved UiO. Har skrevet om den greske antikken (hva er antikken fra 2017) og oversatt fra gresk, blant annet Platon og tidligkristne ørkenfedre. Har også oversatt mye moderne dramatikk, som Yasmina Reza og Bernard Marie Koltès. christine.amadou@ifikk.uio.no

Benér, Theresa.
Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtids-teater og dramatikk. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokutgivelse *Europeisk scenekunst – Peter Brook*. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. theresa@theresabener.se

Bjørneboe, Therese.
Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 1998. Kulturjournalist og tidl. teaterkritiker i bl.a. Klassekampen, Morgenbladet og Aftenposten. Skrevet for div. Norske og utenlandske tidsskrift. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens Årespris 2018, Kulturrådets Årespris 2019. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Blaue, Julian.
Performancekunstner og regissør med arbeidet ved Den Nationale Scene, Henie Onstad Kunstsenter, Kilden Teater, Det Norske Teatret, Berliner Staatstoper, Nationaltheater Weimar, Museu de Arte do Rio m.fl. Del av duoen Blaue & Poppy. Arbeider prosjektbasert som dramaturg ved Det Norske Teatret og som skribent for *Shakespearetidsskrift*, *Scenekunst.no*, *Morgenbladet*, *Ny Tid*, *Magasinist Kunst*. Up and coming: «Teatrets død og lovens fødsel», one-off-performance, 15.12. 2023 på Det Norske Teatret. julianblau@yahoo.de

Erichsen, Chris.
Musiker, scenekunstner, journalist og kritiker. chris.erichsen@gmail.com

Fieldseth, Melanie.
Utdannet teaterviter fra Universitetet i Bergen og arbeider som kritiker, skribent og dramaturg. Hun har lang arbeidserfaring fra Kulturdirektoratet, først som scenekunstkonsulent og senere som seniorrådgiver i avdeling for kulturanalyse. Hennes siste bok er *Navnet forplikter. Teaterhuset Avant Garden 1984–2018* (Fagbokforlaget 2021). msfieldseth@gmail.com

Fredly, Hedda.
Scenekunstnarmelder. Førstelektor i drama ved Høgskolen i Innlandet. Tidligere medlem av Heddajuryen. Tidligere ansvarlig redaktør for *DRAMA - Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* og *Ånd i hanske - Tidsskrift for figurteater*. Har en master i drama/teater fra HiB og NTNU + mellomfag i filmvitenskap. heddaplix@hotmail.com

Fosse, Jon.
Forfatter, dramatiker, poet, essayist, gjendikter og litteraturviter. Har skrevet et 70-talls verk, og blitt oversatt til over 50 språk. Han debuterte med romanen *Raudt, svart* i 1983. Skrev sitt første skuespill *Nokon kjem til å komme* i 1993, mens den første premieren på et stykke av Fosse fant sted på DNS i Bergen, med *Og aldri skal vi skiljast* i 1994. Siste utgivelser: *Septologien* (2002–2021), *Kvitlek* (2023), *I svarte skogen inne* (skuespill, 2023). Statsstipendiat fra 2001. Fosse er tildelt en rekke priser, bl.a. Nordisk Råds litteraturpris, for *Trilogien* i 2015, Brageprisen og Kritikerprisen for *Eit nytt namn*. *Septologien VI-VII*, 2021, og 2023 Nobelprisen i litteratur.

Hegemann, Carl.
Tysk teatermaker og forfatter. Studerte

filosofi, samfunns- og litteraturvitenskap ved Universitetet i Frankfurt-am-Main. Doktorerte med en avhandling om Johann Gottlieb Fichte og Karl Marx i 1979. Dramaturg ved flere tyske teatre og festivaler. Arbeidet i samarbeid med Frank Castorf i flere perioder, fra Castorf tok over som teatersjef på Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz i Berlin, senest som sjefsdramaturg i perioden 2015 til 2017. Har utgitt flere bøker, senest *Dramaturgie des Daseins. Everyday live*, Alexander Verlag Berlin, 2021.

Hjort, Espen.
Regissør og dramatiker, utdannet ved kunsthøgskolen i Amsterdam. Ved siden av regiarbeid ved bl.a. Theater Utrecht, Den Nationale Scene, Teater Ibsen og Theater Bellevue (Amsterdam) er han medlem av performancekollektivet Landmarks som arbeider med økologi og leder av ikke-menneskelige perspektiver. Han har skrevet stykkene *Zwarte Lente*, *witchmacbethforest* og *Landskap med radioaktive hunder*. espen.hjort@gmail.com

Johnsen, Kai.
Regissør og dramaturg. Tidligere professor i regi ved Teaterhøgskolen/ Kunsthøgskolen i Oslo. Også professorkompetent i scenetekst/ dramaturgi. Utdannet ved Statens Teaterhøgskole (regi) og ved Universitetet i Oslo (teatervitenskap). Har arbeidet som regissør i 35 år innenfor en rekke sjangere og formater. Har jobbet spesielt med utvikling av og regi på nye norske scenetekster, bl.a. en rekke oppremier av Jon Fosse. Som dramaturg har han arbeidet med fremstående scenekunstnere innenfor både dans og teater. Har vært leder i Norsk sceneinstrukturforening, scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd, og har vært kunstnerisk leder ved Dramatikens hus. Som skribent og debattant har han publisert i de fleste store norske aviser og i norske og internasjonale scenekunsttidsskrifter. kajjohnsen1@gmail.com

Lervik, Martin.
Skjeiv trønder, danseskunstner, danseskritiker og utdannet antropolog. utilstrekkelig@gmail.com

Lindberg, Elin.
Scenekunst- og litteraturkritiker. Redaktør i *Ånd i hanske*. Tidl. redaktør i DRAMA. Mastergrad i allmenn litteraturvitenskap UiO. Norskleksfor. Bakgrunn som skuespiller. elin.lindberg@wemail.no

Lysell, Roland.
Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet og teaterkritiker. roland.lysell@litvet.su.se

Löwenborg, Svante Aulis.
Frilans som regissør, produsent, dramaturg, skribent og oversetter. Siste produksjon, *Njåls saga* av Atli Ingolfsson/ Ludvig Uhlbors/ SA Löwenborg. Arbeider ved Cinnober teater i Göteborg. Bosatt på Nesodden ved Oslo. salowenborg@gmail.com

Mathiesen, Finn Wilhelm.
Cand.Mag. UiO/HiO (teater/litteraturvitenskap, drama- og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finnwil@gmail.com

Oberender, Thomas.
Forfatter, kurator og festivalarrangør. Tidligere del av den kunstneriske ledelsen ved Schauspielhaus i Bochum og Zürich, og kunstnerisk leder for teaterprogrammet ved Salzburg Festspiele og Berliner Festspiele/ Gropius Bau, hvor han initierte det flerårige formatet «Immersion». Har samarbeidet nært med kunstnere som Susanne Kennedy, Markus Selg, Vegard Ving og Ida Müller, Ed Atkins,

Phillippe Parreno og Tino Sehgal. Har publisert skuespill, anmelder, essays om kunstnerskap og estetiske transformasjonsprosesser.

Petersen, Anette Therese.
Oslobasert scenekunstkritiker, skriver blant annet for Morgenbladet. Hun har en master i teatervitenskap fra Universitetet i Oslo og holder på å avslutte en doktorgrad i teatervitenskap ved Universitetet i Agder. anepetersen@gmail.com

Ramsdal, Hanne.
Forfatter og dramatiker med hovedfag i Litteraturvitenskap fra Universitetet i Oslo og master i Teater fra Kunsthøgskolen i Oslo. Jobber med tekst innenfor litteratur, scenekunst, performance og billedkunstfeltet. Skriver jevnlig kritikk for *Norsk Shakespearetidsskrift* og essay for NyTid. Styremedlem og leder av Internasjonalt Utvalg i Den norske Forfatterforening, samt medlem av komiteen for fengslede forfattere i norske PEN. hanneramsdal@gmail.com

Reithaug, Marte Sterud.
Utdannet med BA i moderne/ samtidssans fra KHiO (2008), ett års påbygning ved Skolen for samtidssans (2010) og MA i Gender Studies fra Senter for tverrfaglig kjønnsforskning/ UiO (2021). Hun jobber som danser, koreograf og skribent med base i Oslo. Hun arrangerte samtalerrekken *Skjeiv dansekunst* under Oslo Pride i 2018 sammen med Ann-Christin Kongsnes og de er nå aktuelle med det flerårige scenekunstsprosjektet *Butch Tribute – en hyllest til skjeiv, kvinnelig maskulinitet*. Marte har skrevet danseskritikker for *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 2019. marte.reiste@gmail.com

Remlov, Tom.
Utdannet skuespiller og dramaturg i Norge og England og har vært teatersjef for både DNS og Rikstetret, filmprodusent og direktør for Norsk Film AS og adm dir for DNO&B. I flere faser av sin karriere har han også virket som kritiker, både i dagspressen, NRK og *Norsk Shakespearetidsskrift*. remlov@me.com

Slaatta, Tore.
Professor II i medievitenskap ved OsloMet, Institutt for arkiv, bibliotek og informasjonsvitenskap (ABI) og leder utredningsselskapet TSL Analytics. I 2014 og 2020 ledet han en surveybasert undersøkelse på oppdrag for Fritt Ord om kunst og yringsfrihet. Slaatta ledet også forskningsprosjektet *Kunst! Makt!* ved Universitetet i Oslo (2012–2016) og redigerte hovedboken i prosjektet (Slaatta, T. (red.) *Iværkseelse*, 2018). For tiden arbeider han bl.a. med en studie av de regionale kunstsentrenes politiske økonomi, og et forskningsprosjekt om armlengdeprinsippet i norsk kulturpolitikk ved PolyCul, OsloMet.

Stigen Drangsholt, Janne.
Forfatter og professor i engelsk litteratur ved Universitetet i Stavanger.

norsk shakespeare tidsskrift

Nettutgave (og abonnentsregistrering): www.shakespearetidsskrift.no

Redaksjonsråd:
Ole Skjelbred, Geir Gulliksen, Valborg Frøysnes og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitte med støtte av:
Fritt ord og Norsk kulturråd.

Vi takker:
Oslo Nye Teater, Teatret Vårt, Teater Innlandet, Dramatikens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespearetidsskrift.

Vi retter en særlig takk til Dramatikerforbundet og forbundet Danske Scenografer.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktør: Therese Bjørneboe.
Adr.: Norsk Shakespearetidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo.
Tlf.: 971 96 772.
e-post: redaksjon@shakespearetidsskrift.no, eller: tbjorneboe@gmail.com.

Layout: Elin Meijergren.
Trykk: Edda Trykk AS.
Papi: Multioffset.
Opplag: 1700.
ISSN: 2535.4728

Forsidebilde:
1. Jon Fosse.
Foto: Leif Gabrielsen
2. Eugene O'Neill. Foto: Ben Pinchot. © akg-images
3. Monica Isakstuen.
Foto: Hålogaland Teater
4. Gjertrud Jynge.
Foto: Leif Gabrielsen

FRITT ORD

NORSK TIDSSKRIFTFORENING

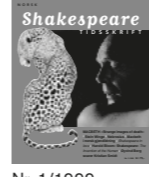
Kulturrådet



Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



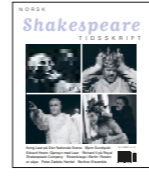
Nr. 1/1999



Nr. 2/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



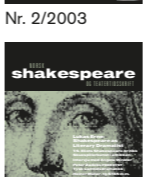
Nr. 2/2002



Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



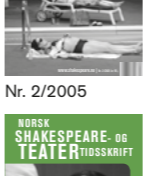
Nr. 3/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2005



Nr 1/2006



Nr 2/2006



Nr. 3-4/2006



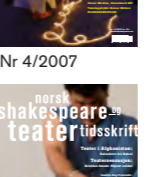
Nr. 1/2007



Nr 2-3/2007



Nr 4/2007



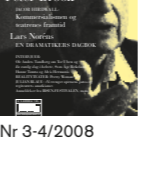
Nr 1/2008



Nr 1/2009



Nr 2-3/2009



Nr 1/2010



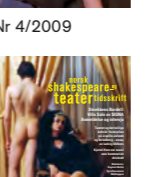
Nr 1/2009



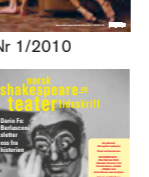
Nr 2-3/2009



Nr 4/2009



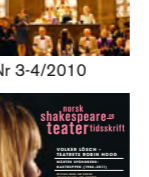
Nr 1/2010



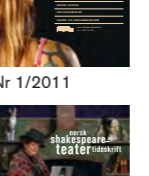
Nr 1/2013



Nr 3-4/2010



Nr 1/2011



Nr 1/2012



Nr 2/2011



Nr 3-4/2011



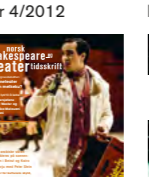
Nr 1/2012



Nr 2-3/2012



Nr 3-4/2012



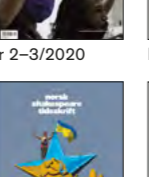
Nr 1/2014



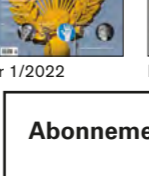
Nr 2-3/2014



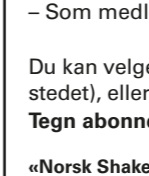
Nr 4/2015



Nr 1/2013



Nr 3-4/2018



Nr 1/2019



Nr 2-3/2014



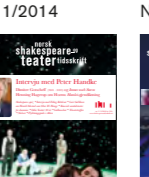
Nr 2/2013



Nr 1/2015



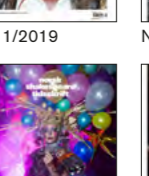
Nr 2-3/2015



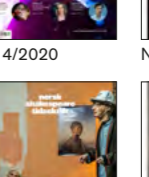
Nr 4/2016



Nr 1/2017



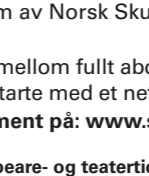
Nr 2-3/2019



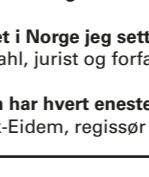
Nr 4/2019



Nr 1/2021



Nr 4/2020



Nr 1/2022



Nr 4/2014



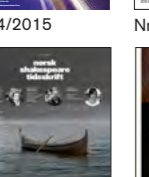
Nr 1/2016



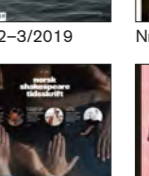
Nr 2-3/2016



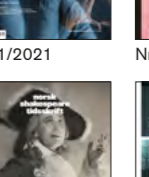
Nr 4/2018



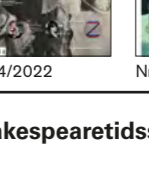
Nr 1/2020



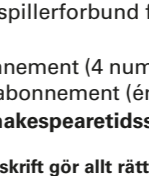
Nr 2-3/2021



Nr 4/2021



Nr 1/2023



Nr 2-3/2023

Abonnement på Norsk Shakespearetidsskrift

– På nettstedet får du tilgang til 21 års arkiv
– Som medlem av Norsk Skuespillerforbund får du rabattpris

Du kan velge mellom fullt abonnement (4 numre i året, og tilgang til nettstedet), eller starte med et nettabonnement (én måned, 3 md. eller et år)
Tegn abonnement på: www.shakespearetidsskrift.no

«Norsk Shakespearetidsskrift gör allt rätt» 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

Dramatikkens hus søker nye husdramatikere fra september 2024

Tidligere husdramatikere:
Ingrid Jørgensen Dragland
Ibrahim Fazlic
Linda Gathu
Julian Karenga
Pernille Mercury Lindstad
Tale Næss
Amina Sewali
Runa Borch Skolseg
Brynjulf Jung Tjønn
Nelly Winterhalder
Monica Isakstuen
Birgitte Larsen
Janne Camilla Lyster
Kathrine Nedrejord
Jonas Corell Petersen
Vibeke Tandberg
Linda Gabrielsen
Mari Hesjedal
Fredrik Høyer
Maja Bohne Johnsen
Camara Lundestad Joof
Rolf Kristian Larsen
Arne Lygre
Mikkel Bugge
Trine Falch
Geir Gulliksen
M.H Hallum
Finn Iunker
Olaug Nilssen
Pia Maria Roll
Hans Petter Blad
Fredrik Brattberg
Kristin Auestad Danielsen
Eirik Fauske
Oda Fiskum
Toril Goksøyr
Kristoffer Blindheim Grønskag
Liv Helø
Rønnaug Kleiva
Lisa C.B Lie
Miriam Prestøy Lie
Camilla Martens
Kåte Pendry
Kristian Lykkeslet Strømskag
Maria Tryti Vennerød
Demian Vitanza

2024 → Søknadsfrist: 1. februar

