

norsk shakespeare tidsskrift

Dans

Intervju med den amerikanske danseren og koreografen **Meg Stuart**.

s. 20



Portrett

Det nytter ikke å gå i sine egne fotspor, sier **Hildegunn Eggen** som tar avskjed etter 38 år ved Trøndelag Teater.

s. 66



Teaterkritikk

Teaterkritiker og redaktør **Noémi Herczog** om selv-sensur under «Gulasj-kommunismen» intervju.

s. 48



NATIONALTHEATRET: FRA FORFALL TIL FRYKT FOR KOLLAPS

Fysisk forfall og politisk unnfalhet preger historien om Nationaltheatret. Nå er spørsmålet: Skal teateret fortsatt være landets nasjonale scene – blir det et museumsteater – eller fortsetter våre folkevalgte å skyve problemet foran seg? Slik de alltid har gjort.

s. 4



1. - 9. SEPTEMBER 2023

DEN INTERNASJONALE FOSSEFESTIVALEN

Ein festival med internasjonale gjestespel og egne produksjonar, samt eit fagprogram.

URPREMIERE 3. SEPTEMBER

ORESTEIA

av Aiskylos. I ein versjon av Jon Fosse



5. OG 6. SEPTEMBER

JOURS DE JOIE

Gjestespel frå Odéon-Théâtre de l'Europe



8. OG 9. SEPTEMBER

WARM

av Jon Fosse. Gjestespel frå STAN (Belgia)



8. OG 9. SEPTEMBER

TRILOGIEN

av Jon Fosse



Festivalen er arrangert av Det Norske Teatret og Det Norske Samlaget.

SJÅ FULLSTENDIG PROGRAM PÅ
DETNRORSKETEATRET.NO

DET
NORSKE
TEATRET | OBOS

Før du leser videre, kan du bla tilbake til forsiden, og se for deg at teatersjef Kristian Seltun ikke står på taket til Nationaltheatret – men på operataket i Bjørvika. I artikkelen «Fra forfall til frykt for kollaps» gjør vi en historisk gjennomgang av byggesaken på Nationaltheatret, fra det først ble slått alarm om at bygningen var i elendig forfatning, av styreformann Jens Chr. Hauge, for over 50 (!) år siden.

Det var først etter at planen om å ta i bruk Munchmuseet på Tøyen som midlertidig scene ble skrinlagt – angivelig fordi det var for dyrt (eller staten og kommunen ikke kunne komme til enighet?) – at det gikk opp for meg hvor overlatt Nationaltheatret var til seg selv. Anette Trettebergstuens forslag om å utrede et mulig tilbygg under jorden på Tullinløkka, er første gang en kulturminister har lansert en helhetlig løsning, og planen fikk bred oppslutning på teatret – men så kom beskjeden om hennes avgang.

Desto viktigere at historikken blir kjent. Journalistene Kaja Korsvold og Johnny Gimmedstad har benyttet et bredt tilfang av kilder, som årsrapporter, konsulentutredninger og ulike korrespondanser, dekningen i media, intervjuer med styrerepresentanter, ansatte, kulturpolitikere og kunstnere, samt eksterne eksperter på bl.a. prosjektledelse i byggesaker. Det ligger et stort gravearbeid bak artikkelen, som ikke desto mindre er blitt ganske underholdende med sine eksempler på hvor varierende forståelsen for teaterdrift er blant mange politikere. «Skal teateret få et helt nytt bygg, er det ikke rimelig at de får beholde sitt gamle,» uttalte Høyres kulturpolitiske talsmann Tage Pettersen i mai 2022. Mens Nationaltheatrets arkitekt Henrik Bull allerede i 1935, over 30 år etter at det sto ferdig – finansiert av private midler – lanserte en plan om utvidelse; fordi teatret i utgangspunktet var for lite. Derfor måtte man fra starten av leie ekstra lokaler rundt om i byen, skriver Korsvold og Gimmedstad. Dette har kostet teateret et tosifret millionbeløp bare i engangsinvesteringer, pluss tilsvarende kostnader i husleie. Under jakten på en midlertidig hovedscene fikk den nyansatte teatersjefen bare ett møte med hver av kulturministrene Trine Skei Grande og Abid Raja, som begge hadde «kreative forslag til løsninger». Skei Grande foreslo at teatret kunne dra ut på turné, og Abid Raja at de kunne etablere seg på Marienlyst og lage fjernsynsteater sammen med NRK. «Det er så himmelropende naivt at du ikke vil tro det», forteller Kristian Seltun.

Men bortsett fra at slike «Nytt på nytt»-elementer tilfører saken komikk, er det flere kulturministre som har sin del av ansvaret for at opprustningen av Nationaltheatret har blitt skjøvet ut i det blå. At flere forhenværende statsråder ikke har besvart henvendelsene til Korsvold og Gimmedstad, befester inntrykket av ansvarsfraskrivelse. Nå har vi fått en ny kulturminister, som

forhåpentlig skjønner at Arbeiderpartiet ikke har råd til mer vingling. I 2028 er det 200-årsjubileum for Ibsen, som ved jubileet i 2006 ble markert gjennom opprettelsen av Den internasjonale Ibsenprisen og en rekke arrangement rundt om i verden, som daværende utenriksminister Jonas Gahr Støre sikkert vil huske.

Denne utgaven inneholder en festivalspesial, som inkluderer festivaler fra Tromsø i nord til Santiago de Chile, Theatertreffen og FIND i Berlin, samt kommentarer til Theatre Olympics, som inngår i en egen seksjon om situasjonen i Ungarn. Svante Aulis Löwenborg har intervjuet forfatter og redaktør Noémi Herczog, som har skrevet om selv-sensur blant ungarske teaterkritikere under den såkalte gulasj-kommunismen (s. 49). Det er et interessant intervju for alle som er opptatt av øst-europeisk (teater)historie. Men Herczog trekker også linjer opp til i dag, hvor Fidezs-regjeringen kontrollerer teatrene gjennom bevilgninger. Ifølge henne er det ikke tilstrekkelig å være lojal, du må også uttale din lojalitet.

Ungarn har en sterk teatertradisjon, og det er noe av bakgrunnen for teater og akademiske institusjoner står så sentralt i det såkalte eliteskiftet til Orbán. Som det framgår av kommentaren til teaterkritiker Katalin Gabnai (s. 42) var nullingen av uavhengige kompanier og kunstnere en av hovedårsakene til at flere teatre og visningsarenaer takket nei til å delta under Theatre Olympics – med omstridte Attila Vidnyánszky ved Nasjonalteatret i Budapest som hovedarrangør. Boikotten burde ikke komme som en stor overraskelse for Theatre Olympics' ledelse, sett på bakgrunn av blant annet protestene blant studenter og ansatte ved Universitet for teater og film (SZFE), som vi omtalte i en temaseksjon om Ungarn i forkant av valget i fjor (se nr. 1 2022). Man spør seg uvegerlig om hvorfor Theatre Olympics ikke tok signalene? Et mulig svar er at Theatre Olympics helt fra starten har hatt som eksplisitt målsetning å være et møtested for utveksling av teaterformer og uttrykk, uavhengig av kulturelle, språklige og (ikke minst) ideologiske forskjeller. Festivalen ble grunnlagt av Theodoros Terzopoulos og en gruppe andre kunstnere (som Heiner Müller og Jurij Ljubimov) i 1994/95, som reaksjon på den pågående krigen på Balkan. Det hører med til historien at to medlemmer av festi-

BYGGEBOYGEN

valkomiteen, Robert Wilson og Wole Soyinka, underskrev et støtteopprop for studentene ved SZFE, og at Theatre Olympics faktisk utelukkende har funnet sted i land i Asia og/eller Øst-Europa. Det er trolig årsaken til at festivalen fortsatt er relativt ukjent, i hvert fall i Vest-Europa, på tross av sin toptunge ledelse.

I denne utgaven skriver Kristina Matvienko, som er bosatt i Moskva, om situasjonen i russisk teater, hvor det også pågår et eliteskifte – selv om man ikke skal dra parallellen for langt, Ungarn er ikke et diktatur, demonstrasjoner er tillatt. Men i likhet med Putin-regimet kjemper også Fidesz-regjeringen for å vinne ungdommens hjerter og sinn, det gjør de uavhengige og internasjonalt anerkjente og orienterte scenekunstmiljøene utsatt. Vi bør ikke glemme at vi for få år siden hadde en justisminister som iførte seg rollen som «teaterkritiker» og erklærte Black Box teater for å være «moralsk fallitt». Men eksemplene over viser hvor viktig det er at det ikke er så rigide skiller og skarpe motsetninger mellom institusjonsteatrene og det frie scenekunstheltet som det var for et par tiår siden. *Burnt Toast*, som ble et internasjonalt gjennombrudd for Susie Wang under årets FIND-festival i Berlin (s. 134), var en co-produksjon med Kilden Teater, og *The Look* (2022) var et samarbeid med Nationaltheatret. Når Susie Wang ble utpekt som festivalens store oppdagelse av både The New York Times og *Theater heute*; som også sammenlikner dem med Vinge/ Müller, er det naturligvis ironisk og pinlig at Susie Wang er et av de kompaniene som mistet Kunstnerskapsstøtten fra Kulturrådet i fjor. Men isteden for å sette den frie scenekunsten opp mot institusjonene, er det viktig å minne om at en kulturbærende institusjon som Nationaltheatret må være rigget til å ta imot internasjonale produksjoner og gjestespill (Ibsenfestivalen er utsatt/ lagt på is?), for å kunne tilføre oss nye impulser, slik FIND-festivalen viser at de faktisk også har behov for i teatermetropolen Berlin!

Therese Bjørneboe,
redaktør





18

DANS

Berit Einemo Frøysland:
Intervju med koreograf Meg Stuart
s. 20–25

Berit Einemo Frøysland:
All the Way Around, Anmeldelse
s. 26–27

Hedda Fredly:
Djupvasstråkk, Anmeldelse
s. 28–29

Marte Reithaug Sterud:
DARKMATTER, Anmeldelse
s. 30–31

40

UNGARN

Katalin Gabnai:
Øyeblikkets fyrverkeri: Theatre Olympics i Ungarn
s. 41–44

Therese Bjørneboe: **Uroligheter på Olympen – slagmark på bakken**
s. 45

Eugenio Barba: **«Theatre is politics by other means»**
s. 46–47

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med teaterkritiker Noémi Herczog
s. 48–55



4

NATIONALTHEATRET

Kaja Korsvold og Johnny Gimmostad:
Fra forfall til frykt for kollaps
s. 6–17

79

KOMMENTAR OG DEBATT

Keld Hyldig:
Teatervitenskap under press
s. 80–82

Ludvig Uhlbors:
Ett vykort från Athen
Debatt
s. 83–87

88

DRAMATURGI

Bernd Stegemann:
Drama og dramaturgi
s. 90–99

Janek Szatkowski: **Dramaturgi og poetiske hierarkier**
s. 100–115

Tone Avenstroup: **Dramaturgie des Daseins. Everyday live**
Bokanmeldelse
s. 116–119

32

RUSSLAND

Kristina Matvienko:
Forskynninger
s. 34–39

64

KUNSTNERPORTRETT

Olav Gorseth:
Intervju med skuespiller Hildegunn Eggen
s. 66–72

Berit Einemo Frøysland:
Intervju med Rimi/Imir Scenekunst
s. 73–78

120

BØKER

Roland Lysell:
Kampen om Shakespeares identitet. Verdens største litterære gåte av Geir Uthaug
s. 121–122

Jesper Halle:
Grenland Friteater: Harde tak av Chris Erichsen
s. 123–125

Theresa Benér:
Staffan Göthe – Dramatiker, skådespelare, regissör av Kent Hägglund
s. 126–127

182

ANMELDELSER

Johanne Elster Hanson:
The Second Woman, Young Vic Theatre, London
s. 183–184

Magda Piekarska:
Slik er det (hvis dere tror det), Polski teater, Wrocław
s. 185–186

Svante Aulis Löwenborg:
Døden på Oslo S, Nationaltheatret på Økernsenteret
s. 187–188

Ruben Moi:
Underground Birds, Hålogaland Teater
s. 189–190

Roland Lysell:
Körsbärsträdgården, Dramaten, Stockholm
s. 191



128

FESTIVALER

Thomas Irmer:
Samtale med Elizabeth LeCompte og Kate Valk fra The Wooster Group
s. 130–133

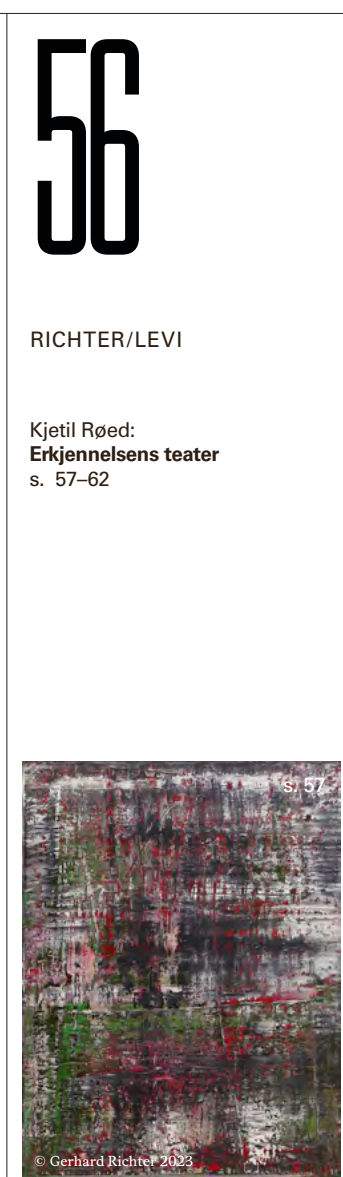
Thomas Irmer:
FIND 2023, Berlin
s. 134–139

Svante Aulis Löwenborg:
Teaterbiennalen, Stockholm
s. 140–144

Roland Lysell:
Theatertreffen 2023, Berlin
s. 146–153

Thomas Irmer:
Teatro a mil 2023, Santiago de Chile
s. 154–157

Ole Petter Ribe:
Vårscenefest 2023, Tromsø
s. 158–163





NATIONAL

THEATRÉT

Kaja Korsvold og
Johnny Gimmestad:
Fra forfall til frykt for kollaps
s. 6–17



FRA FORFALL TIL FRYKT FOR KOLLAPS



Tidslinje Nationaltheatrets byggesak:

- 1935:** De første tegningene til et utvidet Nationaltheater blir presentert. Teatrets private eiere klarer ikke å reise midler.
- 1963:** Amfiscenen åpnet. Første gang et norsk institusjonsteater får biscene.
- 1972:** Teatersjef Arild Brinchmann utlyser idékonkurranse om tilbygg til Nationaltheatret. 1973; Arkitektene Lund og Slaatto vinner med forslag om tilbygg. Myndighetene sier nei.
- 1977:** Torshovteatret etablert.
- 1980:** Brann på hovedscenen. Den stenges og renoveres i 5 år.
- 1996:** Teatersjef Ellen Horn legger fram planer for tilbygg under bakken. Myndighetene sier nei.
- 2008:** Styret vedtar å overdra bygget til Statsbygg. Statsbygg sier nei.
- 2011:** Styreleder Anne Enger Lahnstein setter i gang omfattende tilstandsanalyse.
- 2012:** Den rødgrønne regjeringen startet Konseptvalgutredningen for å utrede teatrets rammer i et femtiårsperspektiv.
- 2014:** Konseptvalgutredningen anbefaler full rehabilitering av biscener, teknikk og publikumsområder.
- 2015:** Kvalitetssikringsrapport fra Møreforsk anbefaler kun å rehabilitere teaterbygningen samt oppgradering av hovedscenen; den såkalte null-løsningen.
- 2017:** Regjeringen Solberg sier ja til null-løsningen – og til å bruke 1,9 milliarder kroner på den.
- 2018:** Regjeringen vedtar å starte opp forprosjekt, som bl.a. skal føre fram til endelig byggeprogram, rom- og funksjonsprogram.
- 2019:** Prosjekteringsgruppen med Statsbygg, arkitekter, tekniske eksperter og representanter for teateret nedsettes.
- 2021:** Forprosjektet leveres Kulturdepartementet. Statsbygg anbefaler ikke å videreføre prosjektgruppens forslag – med amfiscene under bakken.
- 2022:** Prosjekteringsgruppen leverer nytt alternativ, der Amfiscenen er tatt ut. Støre-regjeringen sier nei.
- 2022:** Nå avgåtte kulturminister Anette Trettebergstuen lanserer Tullinløkka-løsningen, med bl.a. to nye bi-scener under bakken, samt oppussing av det gamle teateret.
- 2023:** Statsbygg får i oppdrag å prosjektere Tullinløkka-løsningen, inkludert alternativet med kun å pusse opp det gamle bygget.
- 2024:** Statsbygg skal i mars/april levere sitt prosjekt til Kulturdepartementet. Videre framdrift avgjør regjeringen Støre.

Kilder: Nationaltheatret/Statsbygg

Billedtekst

s. 4-5+6 Teatersjef Kristian Seltun er begeistret for tidligere kulturminister Anette Trettebergstuens plan om å bygge nytt på Tullinløkka. Samtidig ser han et skår i gleden: Hva vil skje når det gamle, nedslitte bygget i så fall må holde stand i ytterligere 10 år, før det pusses opp? Foto: Leif Gabrielsen

Allerede i 1971 slo styret alarm: Nationaltheatret er i elendig forfatning. Teateret har akutt behov for omfattende vedlikehold og mer plass. Siden har forfallet fortsatt og plassproblemet vokst. I 2024 kommer kanskje planen som får landets hovedscene på fote – og et etterlengtet tilbygg under jorden på Tullinløkka. Uansett tar det mer enn 10 år før den gamle teaterbygningen er rehabilitert. Nå frykter ansatte ved teateret at sceneteknikken i verste fall kan kollapse i mellomtiden.

Av Kaja Korsvold og Johnny Gimmestad

Hvem er skurker og hvem er helter i det snart klassiske skjebedramaet om byggesaken Nationaltheatret? Kandidatene er mange. Og selv om Bøygen ikke må undervurderes, skal vi her konsentrere oss om de mer håndgripelige hovedrolleinnhaverne: Stortingspolitikkerne, teaterets egen ledelse og eieren; Kulturdepartementet. Pluss en ganske fersk aktør: Statsbygg.

Tommelen ned for utvidelse

Den avgåtte kulturminister Anette Trettebergstuen (Ap) var ikke den første som ville bygge ut Nationaltheatret under bakken. Slik hun foreslo i Tullinløkka-planen, lansert våren 2022. Allerede på 1990-tallet la hennes forgjenger, daværende teatersjef Ellen Horn, fram en lignende idé. Også her lå tilbygget under jorden, men i umiddelbarhet nærhet av det gamle teaterbygget.

Også på 70-tallet ble det utarbeidet et forslag om å utvide teateret, med teatersjef Arild Brinchmann i spissen, etter en stor arkitektkonkurranse. Radikalt forslag, skrev Dagbladet om vinnerutkastet fra arkitektene Lund og Slaatto.

Men myndighetene vendte tommelen ned ved begge høve. Slik de har hatt for vane fram til i dag. Mye av forklaringen, men ikke hele, har med penger å gjøre. Verdt å merke seg er likevel følgende poeng:

Denne gangen kom forslaget om å utarbeide en helhetlig løsning ikke fra tea-

terets ledelse. Eller fra Statsbygg. Det kom fra kulturministeren. Det har ikke skjedd tidligere.

Plassproblemer fra begynnelsen

Ideen om å utvide Nationaltheatret ble første gang lansert av teaterets egen arkitekt, Henrik Bull, bare 30 år etter at det sto ferdig i 1899. Bygningen var i utgangspunktet for liten. Derfor måtte man fra starten av leie ekstra lokaler rundt om i byen, både til administrasjon og ulike verksteder; etter hvert også til flere ekstra scener. Dette har siden kostet teateret et tosifret millionbeløp bare i engangsinvesteringer, pluss tilsvarende årlige kostnader i husleie. Senest i 2021 beløp leie for ekstra lokaler seg til 27 millioner kroner; 10 prosent av teaterets samlede kostnader dette året.

Plassproblemet kunne langt på vei ha vært løst, og mye av ekstrakostnadene kunne ha vært spart, med Bulls foreslåtte tilbygg, i form av en utvidelse mot nordvest. Det er

der nedgangen til Nationalteatret stasjon ligger i dag. Men den muligheten ble aldri grepet. Og det skulle altså gå 40 år før teatersjef Brinchmann forsøkte seg igjen. Med like liten suksess, selv om han støttet seg på en styreformann karakterisert som en av etterkrigs-Norges mektigste strateger: MIL-ORG-sjef, senere statsråd under Einar Gerhardsen og industrileder: Jens Chr. Hauge.

En fare for fotgjengeme

Samtidig hadde bygningen, også før Brinchmann og Hauges tid, begynt å skranke – alvorlig. Noe av årsaken lå i at sparekniven var i flittig bruk allerede da teateret ble reist – den gangen for private midler. Derfor ble det på deler av fasaden, som vender mot Stortingsgaten, benyttet billigere byggematerialer enn på fronten; mot Karl Johan. Og det var nettopp fra baksiden at deler av kledningen tok til å deise ned på fortauet i Stortingsgaten – lykkeligvis uten å skade noen fotgjengere.

Men dårlige materialer var ikke eneste årsak til forfallet. I årsberetningen for 1970 slår styret full alarm:

«Både på grunn av synkningene (fra gravingene av t-banetunnel, *red.anm.*) og på grunn av manglende vedlikehold gjennom et par mannsaldre har bygningen forfalt i en utstrekning som er ukjent for de fleste. Det gjelder også teatersalen. Det er nødvendig å restaurere teateret.»

Til tross for iherdig innsats for å lappe på de verste skavankene, og tilsvarende innsats for å sikre fasaden og deler av taket, har forfallet fortsatt, jevnt og trutt, opp til vår tid. I en tilstandsrapport, utført i 2007 på oppdrag fra teateret selv av firmaet Rambøll, lyder konklusjonen:

«Bygningen bærer delvis preg av lang-siktig manglende vedlikehold».

Fuktskadene på ytterveggen er omfatende, det er problemer med sopp og mugg, og vannlekkasjer blir nå også konstatert under balkongen mot Karl Johan, konstaterer Rambøll.

Dekket med grå presenning

Som ledd i sikringen av forvitrede fasadelementer har deler av Norges nasjonale teaterscene helt fra 2010 og fram til i dag, utvendig vært dekket med grå presenning. Dette kan de tusener som daglig passerer teateret til fots, med buss eller trikk se med det blotte øye.

Når publikum entrer garderober og teatersal, kan de også slå fast at deler av interiøret, ikke minst seter og benker, er i en slik forfatning at det ville fått tommelen ned hos Fretex. De største skadene og mest synlige sprekkene, blant annet i publikumsfoajeen til det fredete bygget, er riktignok blitt restaurert. Og utskifting av de loslitte sitteplassene står nå endelig på programmet.

Samtidig har deler av restaureringsarbeidet, ikke minst i ytterveggene, gjort vondt verre. Ifølge Rambøll-rapporten skyldes det-



Billedtekst

Siden 2010 har store deler av Nationaltheatrets fasade, og deler av taket, vært pakket inn med presenninger. Det er ingen planer om å fjerne dem med det første. Foto: Leif Gabrielsen

te utstrakt bruk av plastbasert maling. I tillegg til å holde på fuktigheten, «antas denne typen maling heller ikke å være forenlig med antikvariske hensyn,» heter det.

Til gjengjeld later de konstruksjonene som er installert, både innvendig og utvendig for å holde på plass rasfarlige bygningsdeler, til å gjøre jobben – inntil videre. Men dekorative er de ikke.

«Betydelig forverret»

Rapportene om teaterets elendighet er utallige. Dette skriver Statsbygg i en oppstartrapport overlevert Kulturdepartementet så sent som 28. mai 2018: «Vedlikeholdsetterslepet og bygningens tilstand er betydelig forverret siden tilstandsanalysen i 2011».

Hvor mye disse rapportene, og ikke minst; de provisoriske vedlikeholdstiltakene, alt i alt har kostet, finnes det ikke noe tilgjengelig tall på. Bare for inneværende år har Stortinget bevilget 45 millioner kroner, hvorav 20 millioner til såkalt «nødsikring». I tillegg kommer det årlige tilskuddet til ordinær drift, som i 2023 utgjør 246 millioner kroner.

Nationaltheatret har selv, i sin årsberetning for 2021, estimert ekstrakostnadene ved midlertidig drift til mellom 275 og 300 millioner. Det gjelder tidsrommet fra 2021

og tilbake til 2013. Dette var året da teateret begynte å samarbeide med Kulturdepartementet for å finne en løsning på hvor det skal spilles og produseres teater i det som kalles rehabiliteringsperioden.

Hvor lenge de grå presenningene skal fortsette å pryde teaterets fasade, er heller ikke godt å vite. Men at det vil gå mer enn 10 år, er utvilsomt. Dette er tiden det er ventet å ta før den omfattende jobben med å pusse opp hele Nationaltheatret kan starte. Vel å merke hvis kulturminister Trettebergstuens Tullinløkka-plan blir vedtatt.

Samtidig er et annet grunnleggende problem ikke løst: Behovet for mer plass i selve bygget. Også dette ble understreket så tidlig som i 1971. Nærmere bestemt 17. mars. Da signerte styreleder Jens Christian Hauge, nestleder Henrik Groth og Oslo-ordfører Albert Nordengen styrets beretning for regnskapsåret 1970, hvor det står:

«(Manglende vedlikehold, *red.*) er likevel etter styrets oppfatning den minste delen av problemet ... Dersom teateret skal kunne løse sine oppgaver og drive på for-svarlig vis, synes det nødvendig å gjøre en ombygging av scenehuset og utvide Natio-naltheatret.»

«Det er et åpent spørsmål hvor lenge det varer før naturlig slitasje, mangelfullt vedlikehold og virkningen av tunnelbanearbeidene forvandler Nationalteatret til friluftscene.»

—Georg Apenes (H)

Stortingets talerstol,1971

I gjeldsfella

Som om ikke dette var nok: Når Stortinget på vårparten 1970 behandler forslag om ekstrabevilgninger på statsbudsjettet, går det fram at Nationalteatret på nytt har havnet i gjeldsfella. Dette skjer bare to år etter at staten og Oslo kommune forrige gang måtte trå til og slette teaterets gjeld:

«Situasjonen er dramatisk. Teaterets ledelse truer med å innstille driften tre måneder før året er omme, hvis ikke «ekstraordinære midler fra det offentlige blir stilt til rådighet for teateret.»

Det skriver Kulturdepartementet i sin budsjettproposisjon til Stortinget. Og teateret får beløpet de ber om; 5,3 millioner kroner (cirka 51 millioner kroner i dagens pengeverdi.) Men det skjer ikke uten en departemental reprimande:

«Kirke- og undervisningsdepartementet har overfor Nationaltheatrets styre alvorlig framholdt nødvendigheten av å tilpasse driften til den økonomiske ramme som de bevilgende myndigheter har gitt,» skriver departementet i sin proposisjon.

Om de gjentatte økonomiske redningsoperasjonene skyldes for trange rammer, sviktende vilje eller manglende evne til å sette tæring etter næring, avhenger av

Billedtekst

Teatersjef Arild Brinchmann, sammen med den mektige strategen Jens Chr. Hauge som styreleder, kjempet på 70-tallet for å rehabilitere og utvide Nationalteatret. Men han vant ikke fram. Illustrasjon: Randi Monsen/ Faksimile fra Arbeiderbladet.



hvem du spør. Sikkert er det uansett at vedlikeholdet av selve bygget ofte ender opp som kortsiktig salderingspost på Nationaltheatrets budsjett – gang etter gang.

Departementet lover i nevnte proposisjon å komme tilbake til «de spørsmål som gjelder det offentliges forhold til teaterdriften». Men lite konkret skjer. Bortsett fra at stortingsrepresentant Stein Ørnhøi (sv) i 1981 foreslår å la staten overta Oslo kommunes eierandeler i Nationaltheatret. Poenget var å gjøre finansieringen av teateret sikrere – og lette byrden for en anstrengt hovedstadsøkonomi. 19 år senere ble Nationaltheatret et statlig aksjeselskap, 100 prosent eid av Kulturdepartementet. Noe det fortsatt er – inntil videre. For eierskapet er nå «til vurdering», som det heter på departementalsk.

Munch – eller ikke Munch?

Nå tyder mye på at helstatlig eierskap ikke betyr at alle økonomiske problemer er løst. Eller at de partipolitiske gnisningers tid, mellom Oslos bystyre og den sittende regjering, nødvendigvis er historie. Hvilket kom klart for dagen da teatersjef Hanne Tømta og byrådsleder Raymond Johansen (Ap) i januar 2019 forkynte følgende glade budskap i Aftenposten:

«Nationaltheatret tar over Munch-museet». Bakgrunnen var at teateret skulle stenges, i forbindelse med restaurering av det gamle bygget. Derfor var ledelsen blitt enig med Oslo kommune om å leie, ja, kanskje sågar kjøpe det fraflyttede museet på Tøyen, Oslo øst, som sto ledig.

Men siste ord var ikke sagt fra teaterets eier, Kulturdepartementet. Og etter flere måneders betenkningstid vendte kulturminister i Erna Solbergs (H) regjering, Abid Raja (v), tommelen ned for forslaget. Til stor overraskelse for teatersjef og byrådsleder. Rajas begrunnelse var kort: Det ble for dyrt. Stort mer har aldri offentligheten fått vite. Abid Raja har ikke ønsket å besvare tidsskriftets spørsmål til denne saken.

Brannen – en mulighet som gikk opp i røyk

9. oktober 1980 inntreffer den mest dramatiske hendelsen i Nationaltheatrets historie: brannen på hovedscenen. Tre av teaterets store stjerner spiller der nettopp denne kvelden – i stykket *Isfuglen*: Per Aabel, Georg Løkkeberg og sist, men ikke minst: Wenche Foss. Når det plutselig tar fyr i et draperi som kommer for nær en lyskaster, tar divaen selv regi: «Det brenner, men alt er under kontroll» erklærer hun med stoisk ro til alle som sitter i salen.



Og fra sin vante plass i rampelyset får Wenche Foss på uddramatisk vis geleidet sitt publikum trygt ut av salen, mens ilden knitrer og røyken siver innover i bygget. Ingen blir skadet.

Riktig dramatisk kunne det ha blitt, da jernteppet som skulle senke seg automatisk mellom scenen og salen hvis det tok fyr, kilte seg fast. Med itherdig innsats fikk scenearbeiderne det likevel løs og på plass. Heldigvis hadde teateret nylig også installert sprinkleranlegg. Slik ble salen, og det meste av huset, berget. Men scenen, pluss mye teknisk utstyr og tilstøtende lokaler, var ødelagt.

Den vellykkede redningsaksjonen til tross: Det skulle gå fem år før teateret var restaurert; ett år lenger enn opprinnelig planlagt. Da har involverte myndigheter brukt nærmere to år på å diskutere hvor omfattende gjenoppbyggingen skal bli – og ikke minst: hvor mye det skal koste.

«Det har tatt forholdsvis lang tid å utarbeide og vurdere planene i denne saken», vedgår Kulturdepartementet. Man unslår seg likevel ikke for å gi en formaning til dem som skal gjøre jobben: «det er derfor ønskelig å få en så rask framdrift i byggearbeidene som mulig», skriver departementet.

Enden på farsen er at Stortinget og Oslo kommune til sammen spanderer vel

50 millioner kroner på restaureringen. Da har teaterets ledelse på nytt forsøkt å selge inn konkrete planer for å utvide huset med en etterlengtet bi-scene. Men de bevilgende myndigheter vender nok en gang tomme. Pengene skal kun skal brukes til å sette teateret tilbake i den stand det var før brannen. Å benytte anledningen til å utvide bygningen, slik «alle» er enige om at det er sterkt behov for, kommer ikke på tale. Nok en mulighet til å løse mange av de problemene styret pekte på 10 år tidligere er gått opp i røyk.
Høsten 1985 åpner Nationaltheatret igjen med *Peer Gynt* på hovedscenen. Teatersjef Toralv Maurstad spiller selv Peer på premieren. Samme høst åpner privateide Det Norske Teatret sitt nybygg i Kristian IVs gate. Prislappen er på 485 millioner kroner, i all hovedsak statlige midler. (1.347 millioner i dagens pengeverdi.) Her får målfolkets nasjonalteater tre spillesteder, tre prøvesaler samt et eget dansestudio. På det meste kan bygget romme 1.000 sitteplasser, fordelt på 26.000 kvadratmeter; godt og vel det dobbelte av arealet til Nationaltheatret.

«I fare for å bli friluftsteater»

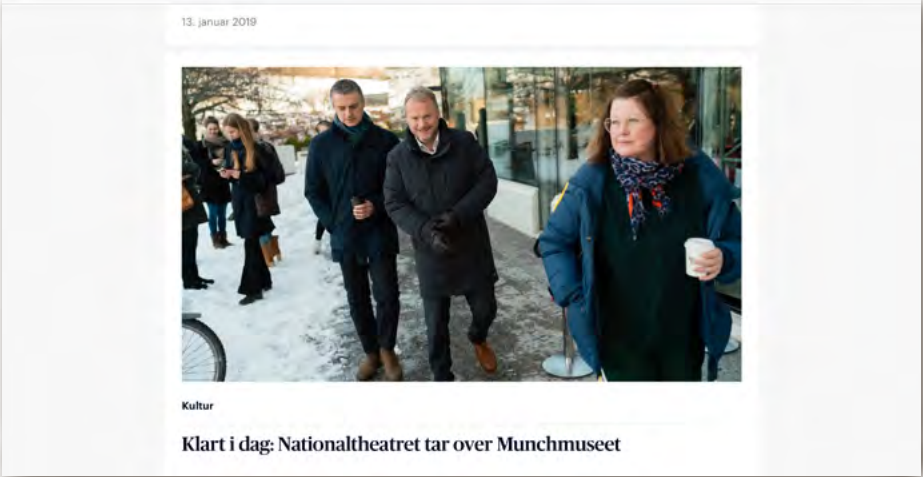
Det fantes politikere som tidlig innså alvor et i Nationaltheatrets situasjon. Og som

Billedtekst

Deler av Nationaltheatrets fasade og gesimser var allerede på 70-tallet i så dårlig forfatning at folk ble advart mot å ferdes på fortauet langs bygget. (Faksimile fra Arbeiderbladet).

Billedtekst

Næringsbyråd Kjetil Lund, byrådsleder Raymond Johansen og teatersjef Hanne Tømta (bilde). Oppslag i aftenposten.no 9. januar 2019.



Klart i dag: Nationaltheatret tar over Munchmuseet

«Galskap! Skal teateret få et helt nytt bygg, er det ikke rimelig at de får beholde sitt gamle.»

—Tage Pettersen

kulturpolitisk talsmann (H), mai 2022

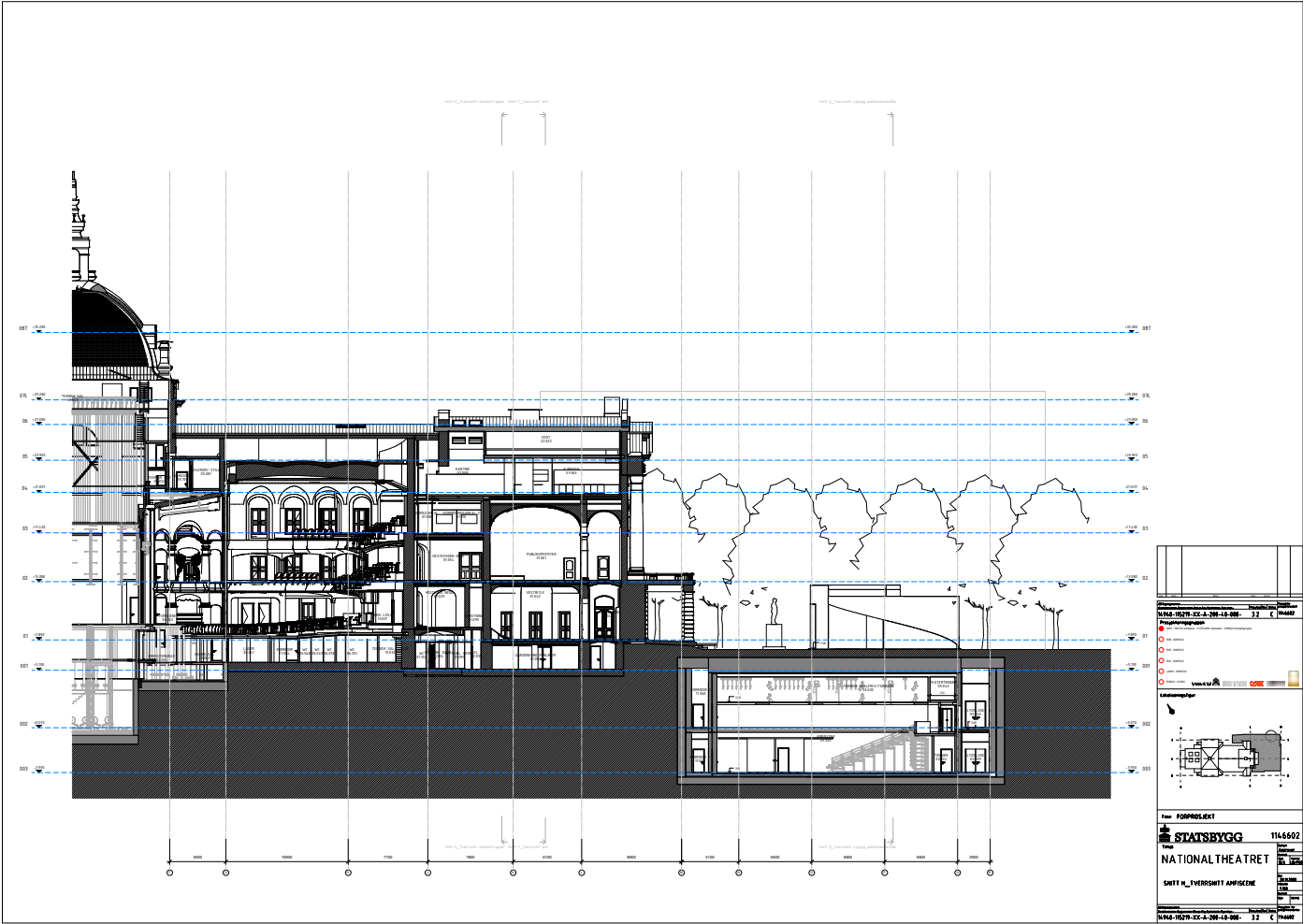
omfattende vedlikeholdsarbeid. Teateret har ennå ikke full oversikt over hvor omfattende arbeider som er nødvendig», skriver departementet i den nevnte proposisjonen. Men noen tydelig vilje til å løse teaterets plassbehov en gang for alle med et tilbygg, er det vanskelig å få øye på; hverken i det mektige kulturbyråkratiet eller hos den til enhver tid sittende politiske ledelse.

Teatersjefen hos statsministeren

En vårdag i 1996 sitter teatersjef Ellen Horn sammen med byrådsleder Rune Gerhardsen (Ap) på statsminister Gro Harlem Brundtlands (Ap) kontor. Her skal de legge fram en plan om å bygge ny amfiscene under bakken; en plan de har utviklet i samarbeid med konsultentselskapet Holte Prosjekt:

Hele området var på denne tiden en byggeplass. Og publikum måtte balansere på trammer og broer for å komme inn i teateret. Tanken var å appellere til Jernbaneverket, som nå sto for gravingen, om å la det stå igjen et åpent rom her. Det skulle være et rom under bakken, foran teaterets hovedinngang. Der kunne det senere bygges en ny og utvidet amfi-scene.

Uken etter varsler Gro Harlem Brundtland sin avgang. Dermed er ballen lagt død.



tildelingsbrev til teaterets ledelse om å investere tilstrekkelig i vedlikehold, ikke blir tatt på alvor. Problemstillingen ble særlig aktuell etter at myndighetene i 1990 gikk over fra øremerking til rammetilskudd.

Knusende dom over teaterets ledelse
Som grunnlag for mye av sin bekymring støtter departementet seg på en forundersøkelse av eiendomsforvaltningen ved teateret, utført av konsulenten Per Eikeland på bestilling fra departementet selv i 2007. Og Eikeland er ikke nådig:

«Oppsummert er min vurdering at grunnlaget ikke er til stede for et planmessig forebyggende vedlikehold i begrepetts egentlige betydning», konkluderer han.
Mer knusende kunne knapt en dom over styringen med teaterets bygningsmasse bli. Alt tyder på at den også har vunnet gjenklang hos oppdragsgiveren. For i stortingsmeldingen «Bak kulissene» foreslår Kulturdepartementet å overlate jobben med eiendomsforvaltningen av Nationaltheatret til Statsbygg. Tidligere kulturminister Trond Giske har ikke ønsket å svare på våre spørsmål i saken.

Og styret ved teateret sier raskt ja til forslaget. Men da kommer kalddusjen: Etter

å ha gjennomgått bygget fra A til Å, svarer Statsbygg nei til invitten. Den bygningstekniske tilstanden er mye dårligere enn forutsatt. Dermed blir også spørsmålet om nytt eierskap satt på vent: «Først når rehabiliteringen er gjennomført, skal dette avklares,» bekrefter Kulturdepartementet i et brev til Statsbygg så sent som i 2017.

Endelig konkrete planer
I 2012 starter endelig arbeidet med å lage en konkret og omfattende plan for hva Nationaltheatret trenger av renovering, ombygning og biscener. Det er teaterets styreleder på denne tiden, Anne Enger Lahnstein, som et år før har bedt om en tilstandsanalyse. Og Jens Stoltenbergs (Ap) andre regjering, med kulturminister Anniken Huitfeldt (Ap) i spissen, setter i gang det som kalles Konseptvalgutredningen. Den skal skissere opp rammevilkårene for landets nasjonalteater de kommende 50 årene; fra 2020 til 2070.
I 2014 legger konseptvalg-gruppen fram flere løsninger, med en anbefaling: Det aller beste vil være å modernisere hovedscenen og i tillegg leie et nabobygg, hvor to scener som erstatter Amfiscenen og dagens Malersal får plass, skriver utvalget i rapporten. Dette forslaget skal koste 2,5 milliarder.

Og mens huset renoveres og bygges om, må teateret finne seg midlertidige lokaler både for hovedscenen og amfiscenen. Om ti år, i 2024, ser det optimistiske utvalget for seg at det «nye» Nationaltheatret kan stå klart.

I 2017 bevilger regjeringen Solberg 1,9 milliarder kroner til rehabilitering. Styreleder Anne Enger Lahnstein takker, men sier til Nettavisen at behovet er enda større. Solberg-regjeringen bestemmer seg i 2018 uansett for at forprosjektet skal settes i gang, og gir Statsbygg i oppdrag å sette sammen en ekspertgruppe. Gruppen skal utarbeide et endelig bygge-program; det siste som hittil foreligger for Nationaltheatret. Entreprenørselskapet Veidekke, svenske eksperter på sceneteknikk og flere arkitektkontorer er blant dem som hyres inn. Gruppen leverer våren 2021 et forprosjekt til Kulturdepartementet.

**Amfiscene under bakken
foreslås for andre gang**
For andre gang kommer her planen for en Amfiscene under bakken på plassen foran teateret. Det er også foreslått å grave under det gamle bygget, slik at teateret kan få en moderne hovedscene. Gulvet i salen skal etter planen utrustes med en brattere skråning

Billedtekster
s. 12 I 2021 kom planen om Amfiscenen under bakken foran teaterets hovedinngang. Året etter ble denne løsningen forkastet. Illustrasjon: Statsbygg.
s. 13 Rett foran teatrets hovedinngang ville inngangen til den planlagte Amfiscenen under bakken blitt plassert. Planen ble godt mottatt på teateret. Illustrasjon: RATIO arkitekter, FUTHARK arkitekter, ORIGO Arkitektgruppe.



så publikum kan se bedre. 3,9 milliarder kroner regner man med at dette skal koste.

I 2021 sier Solberg-regjeringen og kulturminister Abid Raja nei til denne planen. Det samme året åpner Oslo sitt nye Munch-museum i Bjørvika til 2,8 milliarder. Mens teatersjef Kristian Seltun får beskjed om at man ikke kan anbefale å bruke 3,9 milliarder på et ny-oppusset, teknisk modernisert og restaurert nasjonalteater.

Det viser seg at å flytte Amfiscenen under bakken ikke er den største kostnaden i dette prosjektet. Å grave en grop under hovedscenen og lage brattere helning i salen gjør at hele huset må refundamenteres. Det er dette som er den store og høyst usikre kostnaden i prosjektet. Departementet gir allikevel prosjektgruppen i oppdrag å lage et nytt forslag der Amfiscenen under bakken er tatt ut.

Ville ha med Amfiscenen
De ansattes representant i styret, Lena Kristin Ellingsen, reagerer på at Amfiscenen uten mer diskusjon ble tatt ut av planen.
– Jeg er kritisk til at man ikke gikk videre med en løsning for Amfiscenen på Johanne Dybwads plass. For ensemblet og hele huset som sådan er det samlende med så

mange spillesteder som mulig under samme tak. I tillegg trenger hovedscenen de eksperimentene vi kan arbeide fram på de mindre scenene. Selvfølgelig er det ønskelig med nye garderobes, oppholdsrom og hvilerom. Men først og fremst vil de fleste ha muligheten til å produsere mest mulig mangfold, sier Ellingsen.

Samtidig advarer scenografen Erlend Birkeland, med 20 års erfaring fra teatre i Norden og flere andre land, mot å grave under det gamle teateret for å endre på hovedscenen. Birkeland mener tvert imot at man skal beholde hovedscenen som den er. Vel å merke hvis det kommer andre, moderne scener i tillegg.

– Gamle scener har ofte mye sjel. Derfor bør vi også beholde den berømte Gullbuen. Den ødelegger ikke for moderne oppsetninger, sier han og tilføyer:
– Klart det kan være spennende med ny teknikk. Men vi kunstnere forholder oss til det rommet vi får. Det er det som er teater. Teater er en gammel kunstform. Dessuten er dreiescenen på Nationaltheatret en av Europas fineste.

Null-løsning anses som katastrofe
I 2022 får teateret på nytt nei til planen der

Amfiscenen er tatt ut, mens hovedscenen fortsatt moderniseres med en stor grop under teateret. Denne gang er det Støre-regjeringen som vender tomme ned. Prisen hadde økt til nærmere fem milliarder kroner, ifølge daværende kulturminister Anette Trettebergstuen. For dette får man det som er blitt kalt en null-løsning: et oppusset og modernisert hus med én teaterscene uten ny teknikk, og ingen moderne biscener.

Denne løsningen anses som en katastrofe av scenekunstnere og teknikere. Skuespiller Thorbjørn Harr sier det sånn til tidskriftet:

– Vi hadde håpet på en ny amfiscene under bakken, men politikerne mente at det ble for dyrt. I det siste alternativet som ble lagt fram, var både Amfi og Malersalen borte. Da reiste kunstnerne seg og sa nei. Nationaltheatret skal ikke være et museum. Det skal være et nyskapende sted, sier han.

Åtte år etter at det lovende forprosjektet med to scener ble framlagt, får altså teateret beskjed; dere må bli i bygget som det er inntil videre. Samme år som Hennes Majestet Dronning Sonja klipper snoren til det nye Nasjonalmuseet med en prislapp på 6,5 milliarder, er Norges fremste teater like langt. Det betyr følgende:

Hovedscenen blir ikke oppgradert til moderne standard. Amfiscenen skal settes i stand, men får ikke et nybygg. Teaterets ansatte får heller ikke bedre fasiliteter. Teateret kan riktignok avslutte letingen etter midlertidige scener. Men spørsmålet om å totalrenovere hele teateret er fremdeles i det blå.

Mener prosjekteringen manglet styring

Beate Ellingsen, interiørarkitekt og del av prosjekteringsgruppen, setter spørsmålstegn ved årsakene til at prosjektplanen med et nyoppusset og modernisert teater, og Amfiscenen under bakken, ble skrinlagt.

–Prosjektet er kommet inn i et uheldig dødvann. Etter min mening skyldes det i stor grad mangel på stram styring fra Statsbyggs side. Prosjekteringen, slik jeg opplever det, har manglet økonomisk realisme innenfor byggets muligheter og rammer.

Ellingsen stiller seg også kritisk til tidligere kulturminister Trettebergstuens plan:

–Vi har nå fått nok en utsettelse, med fokus på nytt prosjekt på Tullinløkka og innsparing ved å unngå midlertidige kostnader på spillesteder i ombygningsperioden. Dette mener jeg er feil fokus for den gamle bygningen, som er i galopperende forfall og utgjør en skamplett for byen, sier hun.

–Et veldig komplisert prosjekt

På vårt spørsmål om hvorfor de ennå ikke har greid å levere et prosjekt som Kulturdepartementet har sagt ja til, svarer Vibeke Norum, prosjektsjef for Nationaltheatret i Statsbygg.

– Vi snakker om et veldig komplisert prosjekt. Kvadratmeterprisen er dobbelt så høy som i noe annet antikvarisk prosjekt Statsbygg har vært borti. Og vi har hatt mange. Samtidig gikk veldig mye av pengene til andre ting enn å lage moderne teaterløsninger. Først og fremst er det refundamentering som gir store kostnader. Det viste seg også at det heller ikke er mye å spare på å lage en enklere versjon, uten scene under bakken.

Hovedentreprenøren fikk sparken

Det kan heller ikke ha gjort situasjonen enklere at noe skar seg mellom Statsbygg og selskapet som ble tildelt hovedentreprisen med å rehabilitere Nationaltheatret, Veidekke Entreprenør. Resultatet var at Veidekke, som fikk dette oppdraget i februar 2020, ble sparket snaut halvannet år senere – uten å ha rukket å sette en spade i bakken.

«Statsbygg har avbestilt videre arbeider under kontrakten,» heter det i en protokoll fra en såkalt overtakelsesforretning mellom de to forhenværende samarbeidspartnerne, datert 7. september 2022.

Det hører med i bildet at Veidekke var alene om å melde seg på i konkurransen om det omfattende oppdraget. Men Statsbygg var så overbevist om entreprenørselskapets kvalifikasjoner og kapasitet, at de likevel ga dem kontrakten.

«Veidekke tilbyr samlet sett et godt



Billedtekster

s. 14 Gamle scener har mye sjel. Derfor bør vi beholde den berømte Gullbuen, sier scenograf Erlend Birkeland. Foto: Leif Gabrielsen

s. 15 Teatersjef Kristian Seltun, sittende på en av de nedslitte sofaene i teaterets publikumsfoajé. Foto: Leif Gabrielsen

team (...) viser en god forståelse for kompleksiteten i prosjektet, og synes å ha utarbeidet en gjennomtenkt gjennomføringsplan både for fase 1 og 2.», skriver Statsbygg i en meddelelse til Veidekke 24. februar 2020.

Men etter fase 1 var samarbeidet over. Nå er det Statsbygg som selv leder arbeidet med å løse prosjekteringsarbeidet i havn.

Møtte liten forståelse hos politikerne

Kristian Seltun ble ansatt som påtroppende teatersjef etter Hanne Tømta fra 2019. En av hans første store oppgaver var å finne en erstatning for hovedscenen, ettersom planen på denne tiden var å sette i gang å restaurere det gamle bygget i 2022.

– Problemstillingen med å skaffe en midlertidig hovedscene ble aldri tatt på alvor av politikerne. Det står nemlig ikke noe teater i Oslo ledig med 750 plasser, sier teatersjefen, lettere oppgitt.

Det gjorde ikke saken bedre at han kun fikk ett møte med hver av de to påfølgende kulturministrene; Trine Skei Grande og Abid Raja, om den største utfordringen for landets nasjonale scene på denne tiden.

– Skei Grande foreslo å dra ut på turéné, uten tanke på hva det kostet eller hva det innebar av praktiske utfordringer. Også

Abid Raja hadde et kreativt forslag: å etablere oss på Marienlyst og lage fjernsynsteater sammen med NRK. Det er så himmelropende naivt at du nesten ikke vil tro det. Vi visste på forhånd at dette var urealistisk, sier Seltun.

Fant aldri erstatning for hovedscenen

Etter hvert som det nærmet seg tiden for at Nationaltheatret skulle holde stengt fra 2022, og teateret ikke hadde funnet en erstatning for hovedscenen, begynte det store stresset å melde seg både hos ledelsen og styret: Å spille på leide scener, mens hele huset ble pusset opp. Man hadde utredet blant annet Ali-kaffe-bygget på Filipstad i Oslo havn, et telt på plassen foran Munch-museet på Tøyen og to midlertidige bygg på Tullinløkka; det ene tegnet av arkitekt Magne Wiggen, det andre tegnet av Mad arkitekter.

Den planen som kom så langt som til styret, var et midlertidig teaterbygg tegnet av Dyrvik Arkitekter på parkeringsplassen foran det nedlagte kjøpesenteret på Økern. Her fikk teateret en økonomisk gunstig leieavtale med senteret, som ønsket å profilere seg med kulturvirksomhet.

Skuespillerne på teateret gikk sterkt ut mot denne planen da teatersjef Kristian Seltun og den ferske styrelederen Gisele



Marchand presenterte den på et allmøte for de ansatte i november 2021. Thorbjørn Harr sier i et intervju med Aftenposten at det blir helt galt at Nationaltheatret skal være med på å framme private økonomiske interesser.

– Politikerne må legge vekt på plassering. Det gir status og forteller noe om hvilken plass man ønsker at landets fremste teaterinstitusjon skal ha i samfunnet. Teateret ble lagt der det ligger nå, for å være plassert sammen med andre bærebjelker i samfunnet, slik som Stortinget og universitetet, sier Harr til avisen.

Styreleder Marchand:

Økern eneste alternativ

Det var kulturminister Abid Raja som utnevnte Gisele Marchand til styreleder noen måneder før Solberg-regjeringens avgang. Marchand har bred styre-erfaring. I tillegg til at hun er styreleder i Gjensidige samt styremedlem blant annet i NorgesGruppen og Scatec, sitter hun i flere styrer i selskaper i bygge- og eiendomsbransjen. I Oslo kommunes Boligbygg er hun styreleder, og hun er styremedlem i Selvaag Bolig, Eiendomsspar og Victoria Eiendom. Marchand sier Økern var det eneste realistiske prosjektet på dette tidspunktet:

– Jeg ble innsatt med beskjed om at vi med stor sannsynlighet skulle flytte ut av huset et halvt år etter og måtte finne en midlertidig hovedscene. For meg ble det avgjørende viktig å unngå at vi skulle komme i en situasjon hvor vi ikke hadde beskjefligelse for våre ansatte. I verste fall kunne vi stå overfor nedbemanning. Flere alternativer ble vurdert, blant annet Tullinløkka og Økern. Tullinløkka var ikke realistisk innenfor den tidsrammen vi var avhengig av. På Økern syntes det mulig å få bygget en midlertidig scene raskt, og med en leie til kostpris. I dag er ikke Økern lenger aktuelt for en midlertidig scene, sier styrelederen.

Skuespiller og tidligere teatersjef Ellen Horn mener det er nødvendig å dempe forventningene om en stappfull sal med 700 plasser hvis teateret blir stengt for oppussing.

– Etter brannen i 1980 spilte vi på mange scener i Oslo, påpeker hun og tilføyer: – Nå kunne man for eksempel satt opp en rigg i det nedlagte Nasjonalgalleriet eller i andre tomme lokaler i sentrum. Men da må ambisjonene om inntjening og antall publikummere tas ned.

Så hører det med til historien at Nationaltheatret med stor suksess har spilt opp-

setningen *Døden på Oslo S* inne på Økern-senteret vårsesongen 2023. Men det er en engangsforeteelse, og har ikke noe med midlertidig lokalisering av hovedscenen å gjøre.

Den omdiskuterte Kanonhallen

Siden hele teateret i en periode var planlagt stengt, måtte man også lete etter en erstatning for Amfiscenen. Også dette ble vanskelig. Først i 2020 fant teateret en løsning. I mars 2021 åpnet Nationaltheatret i Kanonhallen på Løren. Her har teateret investert i et glass-tilbygg som rommer foajé og serveringssted for publikum. Huset har hatt flere vellykkede forestillinger på plakaten, men er dyrt i drift og regnes som et vanskelig spillested.

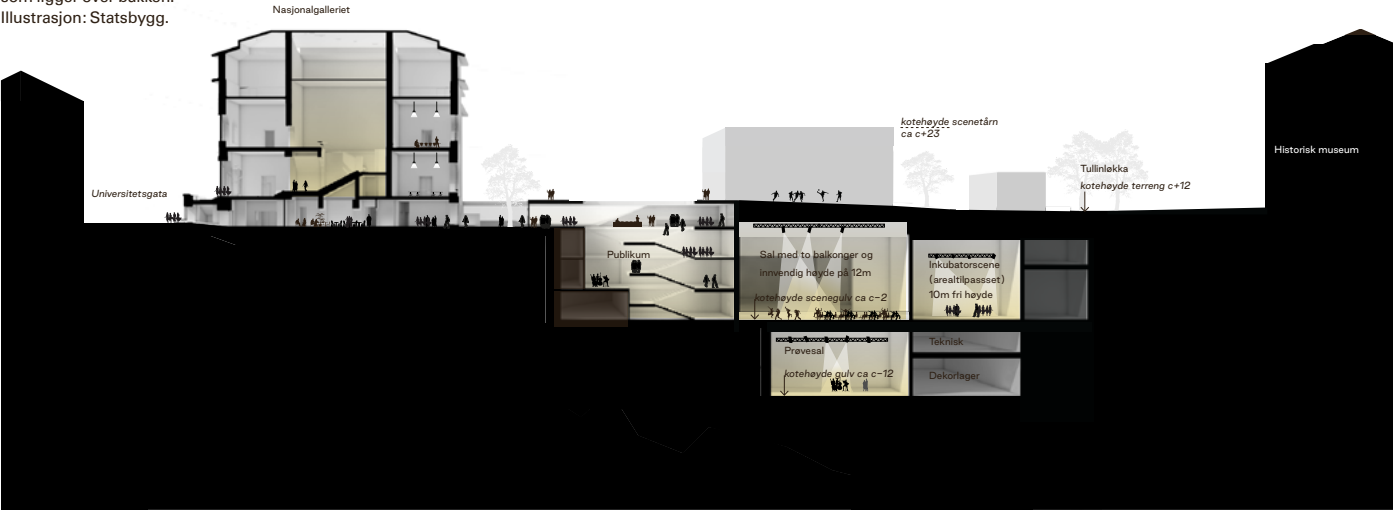
Våren 2023 ble det kjent at framtiden for Kanonhallen skal vurderes opp mot Torshovteatret, nå som Amfiscenen skal åpne i det gamle teateret igjen. Å skissere en mulig slutt for filialen på Torshov er svært upopulært blant scenekunstnerne, og spørsmålet om habilitet i styret kom på dagsordenen. (Se egen sak i nettutgaven, *shakespearetidskrift.no* 30.03.23 og 14.04.23. red. anm.)

Kristian Seltun sier at dette handler om problemene med at byggesaken ennå er høyst uavklart, mer enn en nedleggelse av Torshovteateret.

Billedtekster

s. 16 På Tullinløkka planlegges det to scener og prøvesal. Scenetårnet er over bakken. Nasjonalgalleriet til venstre, Historisk museum til høyre. Illustrasjon: Statsbygg.

s. 17 Inngangen til Nationaltheatret på Tullinløkka er planlagt som en lav paviljong. Til venstre sees den delen av teaterbygningen som ligger over bakken. Illustrasjon: Statsbygg.



– Først i begynnelsen av 2024 vet vi om det blir noe av Tullinløkka. Vår avtale med Kanonhallen løper ut 2023. Hvis vi da har sagt fra oss Kanonhallen, står vi der. Tors-hovteateret er ikke fredet til evig tid. Men for å snakke med troverdighet må vi utrede hva de forskjellige alternativene koster.

Trettebergstuens Columbi egg

10. mai 2022 lanserte daværende kulturminister Anette Trettebergstuen, helt uanmeldt for teateret, en oppsiktsvekkende ny plan. Hun foreslo å bygge to moderne scener under bakken på Tullinløkka, og at de kobles til det nedlagte Nasjonalgalleriet. I Nasjonalgalleriet er det plass til publikumsarealer, formidlingsarealer og teaterets arbeidsplasser. Det gamle teaterhuset skal etter planen pusses opp og renoveres til brukbar stand. Statsbygg, som faktisk eier tomten på Tullinløkka, får nå i oppgave å utrede dette.

Den nye planen kan løse det meste for teatret. På Tullinløkka kommer erstatning både for Amfiscenen og Malersalen. Den ene scenen med 500–600 seter, den andre med 200. Slik kan teateret få all den moderne teknikken og de fasilitetene det trenger. Planen er at når nybygget på Tullinløkka står ferdig, flytter teateret inn. Dermed forsvinner be-

hovet for en midlertidig hovedscene. Mens det bygges nytt på Tullinløkka, skal nødvendige tiltak for å bruke den gamle bygningen gjennomføres.

– Fantastisk, sier skuespiller Thorbjørn Harr til Aftenposten. Han mener at Trettebergstuen med dette har løftet ambisjonsnivået for hva norsk scenekunst kan være. Mer enn 50 år etter at Høyres Georg Apenes snakket varmt om å tidoble summen til «den eldste og mest tradisjonsrike av våre to hovedscener», er imidlertid Høyres kulturpolitiske talsmann Tage Pettersen av en helt annen oppfatning:

– Galskap! Skal teateret få et helt nytt bygg, er det ikke rimelig at de får beholde sitt gamle, sier Pettersen til avisen i mai 2022.

Teateret jubler for Tullinløkka

Tullinløkka-planen får bred tilslutning på Nationaltheatret og kan løse behovet for nye moderne tekniske scener i sentrum. Og like viktig; det historiske signalbygget midt på Oslos hovedgate får en høyst nødvendig oppussing og restaurering.

Styreleder Giselle Marchand bifaller Tullinløkka-løsningen og sier det er praktisk for teateret å være samlet i sentrum med kort vei mellom scenene.

– Det har utviklet seg et godt samarbeid mellom Statsbygg, departementet og oss ved teateret. Vi jobber nå sammen for å få et forprosjekt på plass første kvartal 2024, sier styrelederen.

Til syvende og sist er det politikerne som må prioritere pengene som skal til for å løse Nationaltheatrets byggesak. Marchand understreker at det er et godt forberedende samarbeid med Kulturdepartementet og god dialog med dagens kulturkomité på Stortinget. Styrelederen frykter ikke et eventuelt regjeringsskifte i 2025 som sådan, på tross av at Høyres kulturpolitiske talsmann Tage Pettersen har uttrykt motstand mot at teateret får to bygg i Oslo sentrum.

–Det som betyr mest er hvem som er kulturminister. En kulturminister vil alltid prioritere ut fra sitt ståsted, sier Marchand.

Usikkert hvor lenge scenemaskineriet holder

Teatersjef Kristian Seltun sier det slik.

– Folk i Kulturdepartementet og Statsbygg må ha tenkt veldig godt. Tullinløkka-planen løser det meste. Vi får en moderne scene, og vi får et sted å flytte til når teateret pusses opp. Og bare så det ikke er noen tvil om det: Det gamle teateret skal fremdeles være vår hovedscene.



For det gamle teateret er det imidlertid et usikkerhetsmoment: Hvis Trettebergstuens plan lar seg gjennomføre, skal teateret fortsette å spille sine forestillinger på samme sted i minst ti år til, mens det utredes og bygges på Tullinløkka. Det betyr at den gamle hovedscenen må holde stand i hele denne perioden. Teatersjefen er bekymret for dette.

– Et skår i gleden er at en del av dem som jobber med scenemaskineriet er redde for at de ikke skal få det til å virke i ti år, sier Seltun.

Vil ikke ha en plan B

Skulle Tullinløkka-planen ikke bli til virkelighet, vil ikke teatersjefen operere med en plan B.

– Hvis man begynner å snakke om dette i dag, kan det fort bli opplevd som et alternativ. Og så er vi i gang igjen i fem år til med nye runder og krangling. Det ønsker vi ikke, sier Seltun.

Prosessen framover vil vise om Trettebergstuens Tullinløkka-løsning blir bakket opp av regjeringen– og fra et flertall på Stortinget. Det forutsetter at grunnforhold og andre hindringer er avklart og at prosjektet er klart for votering før stortingsvalget

høsten 2025 – til en pris de folkevalgte kan akseptere.

Alternativet, som teatersjef Kristian Seltun ser på som et skrekkscenario, er dette:

Et restaurert «museumsteater», kun utrustet med en enslig hovedscene til å sette opp forestillinger i eget hus. Og før man kommer så langt: En desperat og dyr jakt etter en midlertidig scene for et redusert ensemble, preget av at stadig færre scenekunstnere søker seg til det som en gang var Norges nasjonale teaterscene.

Hvor har eierne vært?

Det gjenstår å se om teaterets byggesak kommer i havn denne gangen. Ingen bør la seg overraske hvis den finalen Anette Trettebergstuen har lagt opp til innen stortingsvalget i 2025, ender i både ekstraomganger og omkamp. For våre ansvarlige myndigheter har, med få unntak, vist forbausende liten vilje og evne til å fatte avgjørende beslutninger om å vedlikeholde og utvikle landets nasjonale teater.

Og hvor har de vært i disse mer enn 50 årene som er gått, teaterets eiere; som fra starten var private entusiaster og besteborgere, deretter avløst av staten og Oslo kommune sammen, og så, fra 1990: staten alene, ved Kulturdepartementet?

Sett i sammenheng med andre offentlige byggeprosjekter, og tilhørende budsjettoverskridelser, har kranglene om hva det skal koste å ruste opp Nationaltheatret dreid seg om beskjedne summer. Samtidig har beslutningsvegringen resultert i at prislappen stadig er blitt dyrere. Ingen må derfor bli forbauset om nettopp dette nå brukes som kronargument, når den endelige avgjørelsen skal tas: Vi har ikke råd.

Nå gjorde ikke kulturminister Anette Trettebergstuens dramatiske avgang rett før ferien saken enklere. Uansett er risikoen stor for at Nationaltheatrets framtid ikke blir avklart innen overskuelig framtid. Som vanlig.

Artikkelen er skrevet med støtte av
Fritt Ord.

D A N S



Berit Einemo Frøysland:
All the Way Around
Anmeldelse
s. 20–25

Berit Einemo Frøysland:
All the Way Around
Anmeldelse
s. 26–27

Hedda Fredly:
Djupvasstråkk
Anmeldelse
s. 28–29

Marte Reithaug Sterud:
DARKMATTER
Anmeldelse
s. 30–31



(Berlin): Meg Stuart valde tidleg ein leiken tilnærming til at ting ikkje er i balanse. Med oppfinnsame fråkoplingar og nye kombinasjonar i dansen skulle det vere med på å endre feltet for alltid.

A

FALLE

MED

GLEDE

Fotnote
1 Danseteknikkar utvikla av koreografane José Arcadio Limón (1908–1972) og Merce Cunningham (1919–2009) i USA. Det er moderne danseteknikkar med røter i ballett, der styrke, fleksibilitet og linjer framleis står sentralt, men med meir utmaning av mellom anna bruk av pust, andre rytmar og meir bakkekontakt.

Billedtekster
s. 20 I stykket *All the Way Around* finst det eit parti der Stuart dansar inntill ein vegg. Ho søkk ned og augneblinken er minneverdig fordi den er full av kontrastar. Under vårt møte dansar ho eit lite utdrag frå stykket. Foto: Camille Blake
s. 22 Meg Stuart på balkongen i kunstnarhusværet til Hardanger Kunstlag i Schöneberg, Berlin. Foto: Camille Blake
s. 23 «Eit verk byrjar før du er klar over det,» seier Meg Stuart. Ho har vore ein sentral koreograf og dansar i Europa sidan ho slo gjennom med *Disfigure Study* i 1991. Foto: Camille Blake
s. 24 I arbeidet sitt utfordrar Stuart fysiske grenser ved å førestille seg ting som ikkje er moglege: Ville fantasiar som å fly gjennom rommet, vandre gjennom dimensjonar, danse utan kropp. Her er ho fotografert nær Rudolph-Wilde-Park i Berlin. Sjølv bur ho i Prenzlauer Berg. Foto: Camille Blake

Eg møter den amerikanske koreografen Meg Stuart i Hardanger Kunstlag-husværet i Schöneberg, der eg bur i eit tre vekers Berlin-opphald. Ein månad tidlegare såg eg ho opptre med stykket *All the Way Around* på Rimi/Imir i Stavanger. Sidan då har ho mellom anna rukke å bli tildelt det prestisjefulle Guggenheim Fellowship. Me tok ein samtale om korleis ho er komen dit ho er i dag, frå mumlande dansestudent med fantasi som frigjeringskanal til tonegivande koreograf med eit omfattande verke som spenner frå særeigen fysikalitet, opning av nye diskusjonsrom og eit intenst ynskje om å samarbeide med andre kunstnarar. Meg Stuart bur i Berlin og kompaniet Damaged Goods har base i Brussel.

Du har nettopp blitt Guggenheim Fellow 2023, gratulerer! Korleis kjennest det?
– Tusen takk! Eg er oppglødd, det kjennest veldig bra når arbeidet ditt blir anerkjend. The Guggenheim i New York var

alltid ein veldig mystisk stad for meg. Å ha ein slik spiral reise medan du opplever kunst er ei glede. Det som òg er veldig spesielt med Guggenheim Fellowship er at du ikkje berre er i selskap med andre koreografar og kunstnarar, du er òg ein del av ei utvida liste av forskarar, filosofar, tenkarar og forfattarar. Eg tykkjer det er veldig spennande, at koreografi er ein del av eit større felt.

Korleis var opplevinga di på Rimi/Imir i april? Forandrar stykket All the Way Around seg mykje ut i frå kvar du opptrer?
– Det er alltid interessant å dra til ein stad du aldri har opptredd før og møte eit anna publikum. Rimi/Imir er ein veldig spesiell stad, drive og utvikla av enkeltpersonar, so det kjennest veldig personleg og familiært, ikkje som ein institusjon. Heile det miljøet og den atmosfæren trur eg passa godt for verket, for *All the Way Around* dreier seg om intimitet. Intimitet med seg sjølv og si kjenslemessige indre

verd, som rører seg frå lengsel til begjær, anger og glede, som arbeider i motsetningar og kontrastar. Responsen var positiv, og det var veldig flott å ha ein ordentleg dialog med folk der. Eg var veldig glad for å ha den kollektive lunsjen og samtalen, å møte dei lokale kunstnarane som kunne stille spørsmål om verket og å ha ein breiare diskusjon kring kva dei er opptekne av og arbeidet dei skapar. Og eg var so glad for at me fekk gått den turen opp på Preikestolen, det var verkeleg spektakulært der oppe!

Eg låg merke til at de hadde nok så intense prøvar rett før førestillinga. Gjer det til at førestillinga kjennest meir levande?
– Arbeidet er prega av eit sterkt innslag av improvisasjon. Det kjennest essensielt for meg å kjenne etter kva som skjer i kroppen min. Korleis er timinga? Korleis har eg det i dag? Kva er det som rører meg? Nokre gonger er den same dansen av ulike grunnar litt meir *edgy* eller hakkete,



eller meir sensuell eller mjukare. Eg observerer òg korleis desse svingingane møter musikarane sine. Og kvar dei er i den augneblinken. Når ein øver inn ein improvisasjon, finst det alltid den kjensla av at ein kjem til å øydelegge den for kvelden. Men for meg kjennest det ikkje ut som om eg brenn opp energien. Eg elskar å vere i teateret. All den tid eg kan vere i teateret og berre sugе til meg energien, likar eg.

Frå mumling til høglydt

Fyste gongen eg såg deg danse var på Akademie der Künste i Berlin, det var ein lecture for Tanzwissenschaft-studentane ved Freie Universität. Eg vart verkeleg slått av kor lett du bevegde deg mellom ulike tilstandar, mellom å snakke og å vise. Men er det lett?

– Ikkje i det heile teke. Eg føler alltid at rørslene mine er meir komplekse enn det munnlege språket mitt, at kroppen min rører seg raskare enn munnen. Eg pleidde å mumle, noko som ikkje falt i god jord hos foreldra

mine, som var teaterregissørar. Dei sa ofte til meg: «Artikuler orda dine». Då eg spelte Ofelia på vidaregåande, fekk eg også høyre: «du spelar veldig bra, men du må snakke høgare.». Eg hugsar at eg tok songtimar for 15 år sidan og eg byrja å gråte fordi det kjendest so skremmande å synge. Eg kan ikkje seie at eg er nokon songar, men eg trur dei timane og det å gjere *chants* i Kundalini Yoga opna opp stemma mi – på ein leiken måte. I 2014 skapa eg ein solo, *Hunter*, som var ein serie sjølvportrett. Ein del av stykket var ein monolog som var nesten som blogging eller stand-up. Å framføre det stykket mange gonger skapa ei slags forløyising rundt stemma mi. Då eg underviste i går, innsåg eg at eg improviserer medan eg instruerer. Og at eg kan vere høglydt og tydeleg når eg foreslår tilstandar. Når folk dansar i studio og eg gir dei eit lite score eller ei oppgåve, dansar eg med dei i fantasien. Eg er eit medium og eg skapar eit levande *directing space*. Eg kan finne på å

sei: endre, gjer det med ein annan kvalitet, og no stopp og repeter det. Eg prøver å koma inn i ein flyt der eg responderer på det eg ser og tinga sitt potensiale.

Er det å respondere på omgivingnadene også viktig for å starte eit nytt stykke? Byrjingar og avslutningar er nokre gonger ein illusjon. Men likevel lurar eg på korleis du startar eit nytt verk?

– Eit verk byrjar før du er klar over det. Nokre gonger er du i ein bokhandel og ei bok hoppar mot deg. Eller du vaknar med ein song på hjernen, eller du ser eit bilete. Derifrå tek eg til å samle bitar og deler, ting og idear som langsamt utløyser noko i meg. I fantasien min veks alt dette gradvis, heilt til noko treff. Eg er heldig som ikkje treng å gå gjennom omstendelege søknadsprosessar for kvart nye stykke. Eit verk kan starta som eit påtrengande behov knytt til det eg nettopp har gjort. Som ei kjensle av at noko er uferdig, eit spørsmål som ikkje har noko enkelt svar. Eg trur at

dansane aldri blir ferdige, men at dei alltid framleis dveler omkring. Nokre gonger er det veldig enkelt – som at dersom eg nettopp har skapa ein solo, vil eg kanskje gjere eit gruppestykke etterpå. Eller so oppstår starten som eit veldig sterkt ynskje om å møte ein annan person sitt arbeid. *All the Way Around* blei til fordi Doug (Weiss), partnaren min, fekk eit tilbod om å halde ein konsert under covid på Framed, ein kultursalong i Berlin. Han spurte ein gitarist som ikkje var tilgjengeleg. Så spurte han meg i staden for, og det vart utgangspunktet: Me bestemte oss for, som partnarar som kom frå heilt ulike verdar, å gjere ein konsert saman, berre at eg skulle danse, ikkje synge. Det hjelper når det finst en slags sjanger, sjølv om den er fiktiv, som forankrar verket. *All the Way Around* er for eksempel ein jazz-konsert, men den sjangeren blir sjølv vridd om på igjen.

Dansedramaturgi og samtalar
Opp i gjennom åra har du jobba



tett med dansedramaturgar, og dette har hatt stor innverknad på korleis me oppfattar denne relativt nye rolla. På kva måte har samarbeidet med dansedramaturgar vore viktig for deg?

– Å jobbe med ein dramaturg er for meg ein personleg relasjon. Dei kan minne deg på kva som var de opphavelige intensjonane dine og synleggjere blindsoner, slik at samarbeidspartnarane kan være på same side, særskilt dersom det er et større prosjekt. Ein dramaturg kan hjelpe til med å nøste opp når idear er vikla saman eller delt opp i mange enkelte forslag. Eg såg at du har ei bok av Jeroen Peeters (*And so it got legs*) – han er ein briljant og veldig strukturert dramaturg, han jobbar med kort og scener, tar eksplisitte notat og held styr på materiale som har potensial. Eg tenker alltid at denne gangen skal eg skaffe meg ei ny notatbok og ein penn, og eg skal skriva klære notat. Men på ein eller annan måte ramlar notisane ned, sølast utover og blir uklare. Det blir vel-

dig vanskeleg å tyde dem seinare. Av og til er det veldig nyttig å ha nokon å vende seg til og seie: Vent – kva skjedde for to veker sidan? Du vil ha nokon som gir deg sjølvtilitt til å våga, til å være i risikosona. Eg likar at dramaturgen er mykje til stades, men dei treng ikkje å være der heile tida. Akkurat no har eg ein kontinuerleg dialog med ein dramaturg som heter Igor Dobricic. Me snakkar saman kvar månad, om inspirasjon, arbeid, livet, førestillingar. Eg tykkjer det er interessant å halde samarbeidet vårt opent og ikkje prosjektspesifikt.

Dialog, diskusjonsformat og utveksling er ein viktig del av arbeidet ditt. Du har arrangert bord-diskusjonar tidlegare, for eksempel i Auf den Tisch (2004) og WITH (2020). Ser du på denne typen arbeid òg som dans? Som ein utvida form for dans?

– Kanskje det kan bli enda meir som ein dans? Det skulle eg ynskje! *Auf den Tisch* var eit improvisasjonsprosjekt der publi-

kum og utøvarar satt saman kring et stort bord. *WITH* var ein annan variant av dette konseptet, med eit bord designa av Doris Dziersk. Me veksla mellom praksis og samtale, gjekk under borda, opna dei og omorganiserte dei. Me jobba med romlege spørsmål, ulike typar relasjonar, kunstnariske spørsmål som støtter samarbeid, ikkje konkurranse, i det feltet me er i. Eg er veldig glad i denne typen dialog på tvers av generasjonar, for det finst overraskande kunnskapshol i kvar generasjon, og like overraskande fellestrekk. Av og til held folk seg berre i si eiga sone, eller de har ikkje moglegheit til å utveksle kunnskap med andre. I eit prosjekt kjem folk saman, det er veldig intenst, men so fell det frå kvarandre. Eg er interessert i korleis me kan oppretthalde tilknytningar, dele ressursar og gi kvarandre støtte, merksemd og vere nyfikne, også utanfor prosjektet sine rammer. Å være opne og sårbare for kvarandre. Å samla 500 menneske frå heile verda til Tanzkongress (*A long lasting af-*

«Eg trur at dansane aldri blir ferdige, men at dei alltid framleis dveler omkring.»

Arbeidslivet som koreograf og dansar kan vere utmattande. Kva gjer du for å kvile, for å henta deg inn og få tilbake energien?

– Eg har lyst til å seie at eg er heilt vilt unik, men eg trur eg er på same spor som mange andre. Eg heng rundt (latter). Eg er saman med Doug og sonen min, Paul (han spelar volleyball, og eg går og ser ham spela når eg kan). Eg mediterer, går turar og er saman med venner. Eg ser mange førestillingar, ikkje berre dans, men òg kunstutstillingar og konserter. Det inspirerer meg, i tillegg til podcastar om filosofi eller spirituelle program der folk snakkar om livet i andre røynder, andre dimensjonar, kvantesamtalar. Eller det kan være spiritu-elle, sjamanistiske praksisar. Eg studerer ulike former for energetisk healing, det har eg heldt på



med i årevis. No for tida lærer eg endeleg spansk. Av og til prøver eg framleis å lære meg tysk. Eg blir utsliten og prøver igjen. Eg er ikkje sikker på om alle disse tinga gir meg energi (latter).

Utfordring av grenser med fantasi
Føler du deg nokon gong avgrensa av at det er kroppen som er ditt primære medium som kunstnar? Er det innimellom noko du vil fortelje (ikkje i narrativ forstand) som du ikkje kan uttrykke gjennom dans?

– Noko av det eg er mest oppteken av, er å utvida korleis me skjonar dans, og korleis me kan lese dans. Eg opplever at ord ofte blir veldig dominerande. Folk hugsar alt du seier i dans, og det blir veldig konkret. Eg er forundra over kor mykje som kan uttrykkast gjennom rørsle. Det kjennest vanvitig komplekst og veldig rikt. Eit utvida danseomgrep interesserer meg, ulike rom for å møte rørsle, spørsmål og framlegg som beveger oss, korleis møter me kvarandre sine

energiar? Det eg verkeleg elsker med dans, er at ein kan syne motsetningar, kompleksitet og ulike perspektiv. Eg tenkjer ofte på ting som ikkje er mogleg, men som eg gjerne skulle gjort. Å være telepatisk, gå inn i en annan persons kropp, bokstavelig talt fly gjennom rommet eller overvinna tyngdekrafta, å vandre gjennom ni dimensjoner samtidig. Nokre gonger er det litt sci-fi og trippy, fantastisk og sinnsendrande. Korleis er det å forestilla seg å dansa utan kropp eller etter ein nær-døden-oppleving? I arbeidet mitt liker eg å legge til rette for at me kan utfordra våre fysiske grenser og oppfatningar av kva som er verkeleg gjennom det reint kroppslege, ville fantasiar og samarbeid med andre kunstnarar.

På kva tidspunkt innsåg du at dans var di kunstform, at det passa deg?

– Det finst ikkje eitt svar på det spørsmålet. Foreldra mine var innan teater, so eg var mykje

på scena. Eg heldt på med løping på vidaregåande. Eg tok ballett- og kreative dansekurs og eg hadde nøkkelen til et dansestudio der eg pleidde å stire i spegelen og laga dansar. Å være saman med kreative menneske er noko eg har vore dregen mot hele livet. Mor mi jobba på California Institute of the Arts, og ofte vandra eg rundt i korridorane til ho slutta på jobb og såg på folk som måla, dansa og lagde animasjonar. Eg føler framleis at eg lærer, eg lar ting veksa fram, setter i gang og held prosesser og lar ting finna si form, der eg stoler på ei slags indre stemme. Eg trur det er noko heilt anna enn å være koreograf i klassisk forstand.

Var det nokon gong eit punkt der du gjorde ei oppdaging av ei kunstnarisk interesse som faktisk har følgt deg heile tida? Nokre forfattarar hevder til dømes at dei skriv mange variasjonar av same boka.

– I byrjinga av utdanninga mi handla alt om å ha ein viss flyt

og kontinuitet i kropp, linjer og form. I min generasjon, på college, studerte me Limón og Cunningham¹, teknikkar som formar kroppen og musklane på ein bestemt måte, samt kontaktimprovisasjon. Eg kunne bli distrahert medan eg studerte desse abstrakte formane, so eg forestilte meg bitar av forteljingar og fiksjon medan eg dansa. Nokre gonger var fiksjonane ganske lada, andre gonger meir subtile. «Eg er den siste personen på jorda», til dømes, eller «veggane kollapsar medan eg måler opp rommet». I staden for å koble meg av, heldt denne indre verda meg fokusert og tillèt meg å være til stades i vala etter kvart som dei utspelte seg. Frå då av følte eg at fiksjonen var eit skjult lag i dansen, som alltid kunne være meir eller mindre synleg og til stades, avhengig av kva arbeidet kravde. Då eg tok til å koreografere, var det eit vendepunkt å oppdaga forvringing – skuldrane opp, hovudet bakover, som ein måte å uttrykke ei indre verd eller indre spenning

på. Ei anna viktig innsikt var at ikkje alt handlar om meg. Eg er også ein kanal, eit filter eller ein behaldar, med energi, formar, frekvensar, tilstandar og fragment som alle passerer gjennom meg. Eit anna stort gjennombrot var «kroppen min er ikkje min»:

Å være til stades, men òg fråverande, fråkopla kroppen, som ved posttraumatiske opplevingar. Det er ganske skremmande å ikkje kjenne sin egen kropp, men på eit tidspunkt oppdaga eg at det òg ligger eit potensial for humor i det, og at mykje slapstick og klovneteknikk var basert på denne uhyggelege kroppen, det å være framand for sin eigen kropp og røynd. Ideen om at eg kan fungere og ikkje fungere parallelt – eg veit for eksempel ikkje korleis lyset slåast på. Eg veit ikkje kvar eg er. Eg kjenner ikkje reglane her. Det er merkeleg, men samtidig gir det ein enorm fridom til å motstå normativitet og opna opp for skeive og overskridande romlege temporaliteter. Kroppen min set seg i mot dei vanlege sosiale kodene, og eg er leiken kring det. I tillegg har eg alltid vore djupt fascinert av samarbeid. Det sårbare og risikoen i det å myste seg sjølv i ein annan person sin måte å gjere ting på, er framleis ei drivkraft.

Du har vore ein del av det kontinentale samtidsdansfeltet sidan 1990-tallet, med fleire skift og bylgjer. Korleis relaterer du til større samtalar i feltet? (til dømes metoo, krav om meir mangfald, budsjettkutt, feminisme).

– Barbara Kruger sa at maktmisbruk ikkje kjem som nokon overrasking. Og det var på 1980-tallet. Eg trur at det no gjerast ein innsats for at kvinner, kven som helst, skal føle seg tryggare og få meir støtte og at det skal finnast plattformer der

Endringar i feltet

På kva måte tykkjer du at koreografen si rolle har endra seg sidan du begynte?

– Dansarane rører seg meir mellom koreografar og påverkar koreografien med sine forslag og innspel. Heile forståinga av kva det vil seie å vere ein dansar har endra seg. Koreografiske avtalar er ein kollektiv prosess som består av ei rekkje oppgåver, relasjonar og forståingar. Eg trur òg at det finst meir språk enn før – ein skriv meir enn nokosinne. Ein har er ei meir kompleks oppfatning av kva kroppen er, kvar den byrjar og kvar den sluttar, og kva den er knytt saman med i en breiare forstand – kosmos, det meir-enn-menneskelege. Akkurat no føler eg at det er mykje snakk om traume mellom generasjonar og korleis ting heng att i kroppen.

Du har vore ein del av det kontinentale samtidsdansfeltet sidan 1990-tallet, med fleire skift og bylgjer. Korleis relaterer du til større samtalar i feltet? (til dømes metoo, krav om meir mangfald, budsjettkutt, feminisme).

– Barbara Kruger sa at maktmisbruk ikkje kjem som nokon overrasking. Og det var på 1980-tallet. Eg trur at det no gjerast ein innsats for at kvinner, kven som helst, skal føle seg tryggare og få meir støtte og at det skal finnast plattformer der

ein kan seie i frå om alle formar for urettferd, fordommar eller respektlaus oppførsel. Det trur eg er avgjerande og eg støttar og applauderer det. Etter mitt syn er det problematisk når samtale-lene går føre seg på sosiale media, og eg skulle ønske det fanst andre kollektive arenaer for slike samtalar. Når det gjelder budsjettkutt, endrast ressursane og folk forandrar seg – korleis kan me støtta kvarandre? Eg likar godt å sjå ein uformell og enkel førestilling, men eg set også stor pris på når folk får reell støtte til å lage store produksjonar. Eg håpar at unge menneske også kan få midlar til det. Eg har tenkt på mesenaten/patronen som ein meir vanleg praksis, også for dans. Dersom kunstsamlarar kan gi pengar til maleri, objekt eller materiale, kan dei kanskje også støtte ein samtidsdansar sitt arbeid, liv, spørsmål og prosjekt og sjå på det som ein form for investering?

Å opphalde seg i det komplekse
Då eg såg deg dansa i All the Way Around, tenkte eg for meg sjølv at å danse, det er ikkje lett. Det eg verkeleg likte med måten du opptrer på er korleis du kan gå inn i ei rørsle eller ei oppgåve med eit djupt alvor, med eit inderleg yn-skje om å gjennomføre – likevel er du ikkje redd for å plutsleg slepe taket og late det fare, nesten på ein syklisk måte. For meg verkar

det som om du på denne måten omfamnar og berer kompleksiteten som ligg i dans.

– Det er det same som når eg snakkar, det er aldri ei direkte linje. Det er alltid spiralar, opp og ned og rundt og sirkulært. Det er ein sfære, ein måte å oppleve verden på. Eg jobbar med mellomromma, med energitilstandar og vibrasjonar. Det byrja vel med risting, utan at eg då eigentleg forstod kva det var. Det var berre ein tanke, ei kjensle, eller ei handling eg synes var interessant. Det handlar ikkje om formane du lagar, men om alt som ligg i mellom dei. Det er ei endelaus reise i å forstå røynda gjennom kroppen. Eg likar når ting ikkje er mogleg, å danse motsetningar som ein slags rørslepraksis. Som når du ler og gret samtidig. Eller når du strekker deg ut samtidig som du er saman med nokon andre, eller når du faller, men faller med glede. Det handlar ikkje berre om fråkopling. Det handlar faktisk om nye typar kombinasjonar. Det er alltid noko som fungerer i livet ditt og noko anna som kollapsar, noko som er solid og noko som ikkje er det. Harmoni er flyktig. Det handlar om å ikkje miste motet av den grunn og få panikk berre fordi ikkje alt er i balanse. Å flyte på kanten av at ting er komplekst. Å røre seg både mot og vekk i frå det me ynskjer skal skje. Eg trur det er det dansen min kan tilby.

«Harmoni er flyktig. Det handlar om å ikkje miste motet av den grunn og få panikk berre fordi ikkje alt er i balanse.»

(Stavanger): Dansen i møtet med musikken er hovedfokuset for ein kveld fylt med minner, lengsel og eit snev av romantikk.



Meg Stuart i All the Way Around, Rimi/Imir Scenekunst 2023. Foto: Andrea Macchia Bolzano



Ballade som omfamnar

All the Way Around
Meg Stuart/ Damaged Goods
Konsept: Meg Stuart og Doug Weiss
Musikk: Doug Weiss og Mariana Carvalho
Lysdesign: Emese Csornai
Rimi/Imir Scenekunst
21. april 2023

Den amerikanske koreo-grafen Meg Stuart og kompaniet hennar Damaged Goods er for mange legendarisk. Arbeidet står sentralt i europeisk kontekst, i dialog med til dømes Jérôme Bel, Xavier Le Roy og Vera Mantero – ein generasjon dansekunstnarar som særleg på 1990- og 2000-talet var tonegivande for samtidsdansen mellom anna ved å dekonstruere kroppen. Det er dermed ingen liten sak at Stuart tek turen til Stavanger til den kunstnardrivne scenekunst-plattform Rimi/Imir for å syne sitt nyaste verk *All the Way Around*.

I dette samarbeidet har Stuart og bassist Doug Weiss laga eit intimt konsertformat med balladen som utgangspunkt. Balladen som sjanger sprikar historisk i mange retningar, frå middelalderiske folkeviser, romantisk musikk, jazz til populær-musikk. Men ordet kjem frå det latinske *ballare*, som betyr å danse og det er dansen i møtet med musikken som er hovudfokuset for i kveld. Ein kveld som er gjennom-syra av minner, lengsel og eit snev av romantikk. Det finst fleire versjonar, i denne er det den Berlin-baserte jazzpianisten Mariana Carvalho frå Brasil som er med som tredje utøvar.

Lun lyd
Det rådar ei nærast kyrkjeleg stille i det lyset går av i salen. Weiss trer inn på scena, famnar om instrumentet sitt, kontrabassen, som om den var ein kropp han kan gi ein mild *umarmung*, ein klem. Når han byrjar å spele, er det fyste eg legger merke til kor god og lun lyden er her inne tross takhøgda. Rimi/Imir-bygget pleidde å vere ein dagleg-varehandel, før det igjen var det verft men det kjennest altså likevel intimt her. Meg Stuart kjem inn på scena frå same hjørne og stiller seg ved sidan av Weiss. Ho roterer armar og overkropp på ein stilisert måte. Blikket hennar er kraftfullt, erfarent. Ho stryk handa langs celloen utan å ta på den, med ein lada, nesten sensuell stemning. Idet Weiss abrupt slår på strengane, synest eit smil frå Stuart. Det finst ein underliggande kommunikasjon der som gjer meg nyfiken. Ho tek til å bevege seg på ein diagonal, som eit springbrett til noko større. No er òg pianist Mariana Carvalho komen på scena og saman dreg ho og Stuart i nokre trådar som verkar uendeleg lange og kjem frå pianoets innmat, det skapar ein skjerande, metallisk klang. Instrumenta blir etablerte

som kroppar i rommet med eigne organ og eg tenkjer på uttrykket tynnslitne nervar.

Stuart slepp taket men held fram med å dra i no imaginære strengar. Det lyftar spørsmål som: Kvar går grensa mellom praktikalitet, arbeid og dans? Mellom å musisere og å danse? Materialet flyt mellom poseringar, abrupte brot, svinging med armar og lokale kollapsar i kroppen. Stuarts måte å røre seg på er fermentert til ein skarp og sylreg smak gjennom tiår med øving – distinkt og attkjenneleg i stilen, men likevel med overraskingar. Det er noko familiært for meg med måten ho dansar på, kanskje har det å gjere med mine år i Berlin og den store påverknadskrafta både estetikken og metodane hennar har hatt der. Ho bruker fantasi og førestellingsevne i improvisasjonar til å dytte på grensene for fysikalitet og bryte eigne vanar. Eit døme kan vere å førestille deg at kroppen du dansar med ikkje er din, eller at du ikkje har nokon kropp, eller opp-dagar eigenskapane dine på ny etter at alt er sletta ut og du berre er ein haug med kjøtt og bein. Mange av oppgåvene fører til å kjenne seg desorientert, og det å mislukkast er ein del av den koreografiske

strategien. I ansiktet hennar kan eg spore indre konflikhtar og dialogar med desse fantasibileta som me publikummarar ikkje har tilgjenge til. Det skapar ei kjede med ulike emosjonar, blaff av å vere både fnisete, forvirra, skråsikker og blyg.

April
Utan å gjere noko større nummer ut av det, tek Stuart opp mikrofonen og seier «Good evening». Dette intermessøet omtrent halvvegs i stykket gjer at me som hittil har sitte urørlege og i høg konsentrasjon pustar ut og ler litt, som om me fyst no forstår kor påskrudde me har vore, fengsla av det me har sett. Lik den gong eg såg Stuart halde eit føredrag for dansevitenskapstudentane ved Freie Universität (mellom anna i samtale med professor Gabriele Brandstetter) i 2017, vart eg forundra over kor lett det verkar for Stuart å veksle mellom å danse og å plutsleg byrje å *snakke* om dansen sin. Det finst ingen overgang, det performative blir ikkje skrudd av og på, kanskje blir det berre intensivert og redusert i mikrofrekvensar. I mikrofonen introduserer Stuart «bandet» på konsertvis og kva songar dei spelar. Ein av dei er «I'll remember April».

Sjølv kjem ho alltid til å hugse april i fjor, seier ho og legg til at det er fordi at då gifta nemleg ho og Weiss seg. Denne personlege delinga fungerer som tillitserklæring, det skapar latter hjå publikum og rammar inn «konserten» i balladen sin romantikk.

Lysdesignet av Ermese Csornai er diskret i sine overgangar, med sirklar og linjer i lilla fargetonar. På eit tidspunkt dansar Stuart opp-lyst inntil ein vegg, det bakre scene-teppet er halvvegs dregen opp, medan muskarane er silhuettar i framgrunnen. Det skapar djupn og deler rommet inn i seksjonar til god dramaturgisk verknad. Weiss aukar intensiteten med rytmisk og virtuost fingerspel som tilfører perkussive element i komposisjonane. Stuarts dans aukar i tonus og ho prustar som ein hest, bles det vekk. Det er ikkje alltid enkelt å danse. Eigentleg aldri. Ein må halde ut at det ikkje finst noko svar. Stuart sin innstilling til dette ser ut til å vere ein evig runddans med hardbarka ærlege forsøk og plutslege innfall om å gi opp.

Forvrengd
Dei er òg innom det uhygge-lege i løpet av førestillinga,

musikken blir prikkete, som edderkoppar som kryp over huda, Carvalho spelar på eit lite blåse-instrument som minner meg om dei klikkelydane dei små *Jurassic Park*-dinosaurane lagar når dei er liksom ufarlege, søte og nysgjerrige. Komikken ligg ikkje langt frå ubehaget. Det å strekke, vende og vri på kroppen og blikket på kroppen er noko som har vore med Stuart lenge, heilt frå ho skapa gjennombrotsverket sitt, *Disfigure Study* i 1991. Der var ho direkte inspirert av Francis Bacon sine måleri og Gilles Deleuze sine skrivi om kunstnaren med dei forvrengde figurane. I *All the Way Around* er spor, materiale og tankegods frå ei lang karriere innan dans komen med i ei flakkande form.

«The body exerts itself in a very precise manner. It is not I who attempt to escape from my body, it is the body that attempts to escape from itself by means of.... in short, a spasm: the body as plexus, and its effort or waiting for a spasm. Perhaps this is Bacon's approximation of horror and abjection.» (Gilles Deleuze om *Painting* frå 1978, i *Francis Bacon. The Logic of Sensation*.)

Dei to muskarane blir mot slutten att åleine på scena og spelar på instrumenta på ein kontaktimprovisasjonsbasert måte, Weiss ligg i skei med kontrabassen medan Carvalho klatrar opp i innmaten og dunkar med ein sprettball på pinne.. Eg set pris på er at det aldri blir for mykje av dette, at kvaliteten i spelinga deira ikkje lir av å måtte gå for langt utanfor sonene sine, som ofte kan bli tilfellet ved slike eksperiment. Snarare er det som om rollane deira nærmar seg kvarandre, Stuarts dynamiske dans er musikalsk og muskarane er danseriske utan å måtte gi slipp på kjernane i rollane sine. Stuart blir med dei igjen, denne gongen i ein lilla topp med krage, i ein rocka dans med jubel og samanbitne tenner. Litt sprøtt, litt varmande og opp-levinga av førestillinga er ikkje so langt unna nettopp ein omfamning, noko trøystande i ein tilstand full av lengsel. Ein *umarmung* av det sjeldne, heile vegen rundt.



Nøkken, flytende lik, og lykkelige, hekkende ender. Grensene mellom liv og død oppleves brutalt irrelevante i Cecilie og Julie Solbergs nesten vesaask meditative forestilling *Djupvasstråkk*.



Julie Solberg i Djupvasstråkk, Black Box teater, Isdammen 2023. Foto: Simen Dieserud Thornquist



De døde og de levendes tjern

Djupvasstråkk
Ide, konsept, utøvere: Julie og Cecilie Solberg
Scenografi: Mari L.B. Kamsvaag
Lysdesign: Corentin JPM Leven
Produsent: Guro Vrålstad
Ytre øye: Kristin Helgebostad
Co-produksjon: Black Box teater, Fossekleiva Kultursenter
Premiere ved Isdammen på Årvoll, Oslo 3. mai 2023

Det er en kald og klar maikveld i skumringa ved Isdammen i Osломarka.To menneskekropper flyter stille i vannskorpa. Langs den ene enden av dammen sitter publikum spredt på underlag av gamle barnåler og med ryggen mot granlegger. Noen av oss har vadebukser på og har selv stilt oss ute i vannet. Vi merker godt de ørsmå krusningene i det ellers speilblanke, mørke vannet. Skogsfuglene synger som bare det. Et andepar letter fra vannet og flakser høylydt inn mot grunna. En turgår trasker forbi på en sti og snakker høyt i handsfree. Ellers er det stille, så stille.

Det er noe uhyggelig over hele scenariet med de urørlige, flytende kroppene i vannet. Likevel kjenner jeg på en enorm, og samtidig aktivert, ro.

Å oppslukes av vann
Tvillingsøstrene Cecilie og Julie Solberg skapte i 2018 lydverk-danseforestillinga *Songs of Entanglement* sammen. Her satte de sitt eget tvillingforhold til skue og tok utgangspunkt i det personlige, sine egne kropp, stemmer og særegne søskensamspill. Med forestillinga *Djupvasstråkk* går de i en helt annen retning. Ønsket er nå, på godt posthumanistisk vis, å desentralisere menneskekroppene sine i det sceniske uttrykket; å oppslukes av noe større. Vann og natur ble medspilleren de fant at de ville *opptas* i.

Ujålete
Vann er jo et ekstremt ladet element på så mange måter, både poetisk, metaforisk, politisk – og så nært knyttet til det underbevisste og drømmeriske. Å velge dette som tema og sentralt materiale kunne lett blitt for stort, for svulstig. Programteksten for *Djupvasstråkk* er da også nokså pretensiøs: «Forestillingen er en drømmesone for mennesket og deres slektninger, inspirert av skapelsesmyter, fantasier rundt vannets ukjente krefter og tanken om at vann

strømmer gjennom alle organismer på godt og vondt.» Men formen på forestillinga er så lavmælt og ujålete at disse store tankene liksom kommer flytende av seg selv.

Brutalt og beroligende
De to utøverne er kledd i like mørkeblå kjeledresser og like grå-brune parykker. Klærne klistrer seg til kroppene når de beveger seg ut i vannet, og håret minner litt om de råtne planterestene som flyter rolig rundt like under vannoverflata. Stille skogsvann oppleves gjerne som noe usunt, noe man ikke skal drikke av. Og som noe farefullt gjennom det at vannet er så grumsete at bunnen ikke skimtes. Det er urovekkende å tenke på hva som kan skjule seg der nede, og jeg grøsser lett når jeg trår ut i vannet og må føle meg fram med føttene langs den mudrete bunnen. Når de to utøverne i starten av forestillinga flyter stille rundt i vannskorpa i det som oppleves som en liten evighet, skjer flere ting i meg:

Huden på hendene til utøverne er blass-blek og oppsvulmet, som på menneskelig som har ligget i vannet en stund. Selv om jeg

skjønner dette er en slags gummihansker, vekker synet av dem likevel en blanding av ømhet og vemmelse – slik man gjerne føler i nærheten av døde mennesker. Jeg merker at jeg tenker og tenker på de tusenvis druknede flyktningene i Middelhavet; den helt ubegripelige pågående katastrofen som ingen politiske ledere viser vilje til å få en ende på.

Parallelt blir jeg underlig vår for alt som omkranser meg: Lydene fra skogen. Krusninger i vannet. Sola som går ned, og månen som stiger sakte opp over tretoppene. Pusten til de andre publikummerne der de sitter rundt vannet eller står uti det sammen med meg. Og de to endene som vekker blidt der de svømmer rundt mellom oss og utøverne – det virker nesten som de blir i godt humør av å ha menneskelig publikum her ved reirplassen sin. Denne underlige nesten Vesaas-ke sammenblandingen av det mørkest menneskelige og det uendelig idylliske naturscenariet oppleves både brutal og beroligende på en gang. Det begynner allerede å gå rundt for meg, jeg føler meg litt som den hypersensitive Mattis i Tarjei Vesaas' roman *Fuglane*.



Julie Solberg i Djupvasstråkk, Black Box teater, Isdammen 2023. Foto: Simen Dieserud Thornquist

Long takes
Hvordan klarer utøverne å skape denne effekten? Det er en kjent teknikk både i teatret og *slow cinema* å skape en mediativ effekt hos publikum gjennom å hale ut scener i tid, hvor svært lite *skjer*. De lange, uthalte tagningene intensiverer øyeblikket og det som stilles til skue. Samtidig nærmest tvinger det tilskueren til selv å fantasere og reflektere, gjennom å måtte fylle inn pausene. «Dead time is predicated on the active viewer. It seems counter-intuitive to say that slow cinema requires more viewer involvement, but that is exactly the point», skriver Paul Schrader i *Transcendental Style in Film* (2018)

De flytende, stille kroppene i *Djupvasstråkk* skaper denne slow cinema-effekten: De transformerer skogstjernet til et rom for aktiv fantasering og refleksjon.

Dette understrekes igjen av subtile detaljer som ei hand som sakte rettes skrått mot himmelen når kroppene flyter på ryggen i vannet, eller at de to utøverne møter blikket til hverandre på tvers av dammen og slik lar oss merke hvor inntonet de er på hverandre. Ellers er blikkene deres innovervendte,

konsentrerte. Når de mot slutten i korte glimt endelig retter blikket mot publikum er det som jeg får støt.

Tømmerfløting
Etter å ha flytt rundt som lik eller duppende tømmerstokker lenge, dukker de to utøverne gjentatte ganger sakte ned under vann. Det bobler forsiktig i overflaten. Når de dukker opp igjen er det med håret foran ansiktet, og det er lett å se dem som mytiske havskapninger som Nøkken. Nøkken blir gjerne opplevd som en personifisering av det farefulle ved vannet, i det at han forsøker å lokke til seg folk for å drukne dem.

Slik ser jeg Nøkken-framstillinga her som en understreking av flyktningekatastrofen, noe av det mørkeste i verden. Likene som flyter i land i våre ferieparadis. Døden og idyllen uløselig sammenviklet.

Baksing
Man kan si at *flyting, lytting og baksing* er *Djupvasstråkk*s sentrale koreografiske grep. I prøveprosessen har utøverne og deres «ytte øye» koreografen Kristin Helgebostad latt seg inspirere blant annet av den svenske koreografen «Alma Söderbergs arbeid

med stillhet, rytme, lyd og tanker rundt en årvåken kropp, og subtiliteten i det kroppslige arbeidet hos Giselle Vienne»

Utover i forestillinga er det nettopp kroppsarbeid det dreier seg om: En rekke vasstrukne tømmerstokker, med påmonterte lys, trekkes ut på vannet. Først flyter de rolig rundt, før de gradvis settes i bevegelse av de to utøverne. De to veksler mellom å selv flyte på ryggen som tømmerstokker, og å dytte på de faktiske stokkene rundt i vannet. Tømmerfløting er en ferdighet som tradisjonelt behøver evne til årvåken oppmerksomhet mot vannets og treets bevegelser, en ferdighet søstrene Solberg manifesterer gjennom denne sekvensen.

Så trappes tempo og intensitet i dette kroppsarbeidet opp, før det til slutt ikke er noe sobert, behersket eller rolig igjen ved uttrykket. Utøverne kaster seg rundt i en repetitiv baksing så bølgene står rundt dem. Er det en slags dødsralling? Fram til hit har jeg følt meg helt trygg der jeg har stått ute i vannet med vadebuksene mine. Nå oppleves uttrykket direkte fysisk farefullt, så jeg beveger meg nærmere land.

Og nå merker jeg plutselig rundt en årvåken kropp, og hvor iskald jeg er, jeg kan nesten ikke kjenne tærne mine lenger.

Ubarmhjertig
«Naturen har sagt at noen må dø.» Dette danner utgangspunktet for hovedpersonen Mattis sin siste kamp i Vesaas' *Fuglane*. Og det er som om Julie og Cecilie Solberg gjennom *Djupvasstråkk* får oss til å se på hvordan dødeligheten vår er en del av naturens kretsløp. Det oppleves både ubarmhjertig og gripende på samme tid.

Når jeg kommer hjem og tar av meg sokkene, ser jeg at tærne mine er helt likblå av kulden. Samtidig tenker jeg på det blide andeparet som nå sikkert har lagt seg til ro på eggene sine i enden av Isdammen.

Kilder
Trøndelag Teater (2010) Bakgrunnsmateriale til *Fuglane* av Tarjei Vesaas
Schrader, Paul (2018) *Transcendental Style in Film*
<https://www.miljolare.no/tema/kulturminner/artikler/kultur-elver-innsjoer.php>
<https://snl.no/n%C3%B8kken>

DARKMATTER er rik på paradokser, spekulasjon og overskudd – alt i en underfundig, men likevel nedpå ramme.



DARKMATTER, konsept og koreografi: Cherish Menzo. Dansens Hus 2023. Foto: Bas de Brouwer



«The future can only be for ghosts and the past»

DARKMATTER
Konsept og koreografi: Cherish Menzo
Utgivere og skapere: Camilo Mejía Cortés, Cherish Menzo
Tekst: Cherish Menzo, Camilo Mejía Cortés, BONSU, Shari Kok-Sey-Tjong
Lysdesign: Niels Runderkamp
Komponister: Gagi Petrovic, Michael Nunes
Scenografi: Morgana Machado Marques
Kostymedesign: JustTatty.com
Dramaturger: Renée Copraij, Benjamin Kahn
Kunstneriske rådgivere: Christian Yav, Nicole Geertruida
Sangere i Oslo: Marlene Sonja Buhendwa, Hamda Barise, Faduma Mohamud, Ryan Mohamed, Antonio Ramos, Gabrielle Solaké Graatrud
Dansens Hus

Den nederlandske koreografen Cherish Menzo er kjent for soloen JEZEBEL (2019), som ble vist på Dansens Hus i 2021 og som hun har mottatt en rekke priser for. Forestillingen DARKMATTER, som hun gjør med den kolombianske danseren Camilo Mejía Cortés, er inspirert av ideer innenfor den filosofiske retningen posthumanisme, som kan (kort fortalt) sies å være en kritikk av humanismen, der sentreringen av mennesket som art over andre arter står sentralt. Tittelen på forestillingen henspiller på fenomenet mørk materie i universet, altså usynlige gravitasjonsfelt, som det har blitt forsket lite på, men som det sannsynligvis finnes mye av.

Tilbakelent drama
Hovedscenen på Dansens Hus er svakt opplyst, nok til å skimte to mørke, hettekledded skikkelser på det hvite scenegulvet. Den ene sitter over den andre, som ligger med svart maling over den bare magen. Et buldrende, elektronisk lydbilde fyller rommet og gir inntrykk av at noe alvorlig/dramatisk har skjedd. En hvit-aktig bakvegg kan så vidt skimtes. I det sallyset går av, kler den liggende personen sakte på seg

hettegenseren som hen har hatt halvveis på. Så setter hen seg opp, og begge vender ansiktene sine mot publikum, som er dekket med noen slags masker av aluminium. Kroppene sitter på en avvæpnende, hverdagslig måte, som om de bare kødder med oss. De tar seg god tid og jeg tenker at disse folka vet hva de driver med. De reiser seg og vender seg sakte, synkront med ryggen til oss. Så blir det helt mørkt på scenen - så lenge at jeg får en følelse av at jeg ikke aner hva det neste som skal skje er.

Undervannsrapp
Bakveggen lyses opp i blått, en skikkelse står foran den. Bildet varer en stund og gir meg assosiasjoner til å være under vann, eller i en grotte. Brått flimrer et skarpt lys, noe som gjør at jeg skvetter til, og så blir det helt mørkt igjen. Lenge. Snart høres hvisking fra scenen, som går over i en rap:

Reverse engineer anything you fear / Everybody in tears, Anywhere but here / Chalice in the air – Cheers! / Skinny-dip in stardust, if you dare / Fingertips and strings hanging from the air / Onyx in a trance, who's the puppeteer.

En kvinne, Menzo, lyses opp og jeg ser ansiktet hennes for første gang - det ene øyet er ikledt en sølv/gråfarget linse. Intentisiteten tas opp, hun gestikulerer stort, før det blir mørkt igjen og publikum atter etterlates til sin egen fantasi.

I én scene projiseres det noe som ser ut som et nærbilde av tygd, grønnaktig mat inni en munn på bakveggen. I en annen scene beveger Menzo og Cortés seg rytmisk i forhold til hverandre, med ryggene til publikum og med knyttede, hevede hender. Det er underlig, og det flimrende, skarpe lyset med påfølgende stummende mørke skaper en fascinerende dynamikk der jeg blir værende både i resonansen av det som akkurat skjedde og i forventningene om det snart skal skje. Det føles som om jeg ikke har kontroll, samtidig som det aldri blir ubehagelig.

Postapokalyptisk overskudd
En større del av scenen lyses opp i et litt grønnaktig skjær, som gjør at det ser ut som en postapokalyptisk film der fargene er nedtonet til fordel for en skitnere, flatere estetikk. Menzo og Cortés, som nå synes bedre, beveger seg rundt på scenen, både i relasjon til hverandre

og hver for seg. De spytter svart maling, biter på hverandre, leker og utagerer. Strukturen virker løst improvisert, helt til de danser synkront ved siden av hverandre – et spenn i materiale som imponerer meg. De danser oppover i amfiet og bak publikum, pumper røyk ut av en røykmaskin og søler bøtter med maling utover gulvet, og demonstrerer full kontroll over situasjonen. Det benyttes periodevis strobelys. Det er som om oppbygningen til denne mer ekstroverte delen har gått så gradvis at Menzo og Cortés kan gjøre akkurat det de vil. Jeg glemmer tid og sted, og tar i mot alt de har å by på.

Afrofuturistisk tekstarbeid
Menzo og Cortés stiller spørsmål ved hva den melaninrike kroppen hadde vært uten historisk ballast. De er inspirert av sjangeren afrofuturisme, som handler om å sentrere melaninrik/svart historie og kultur, og inkorporere science-fiction, teknologi og futuristiske elementer i litteratur, musikk og visuell kunst. I ettersnakken, moderert av video- og scenekunstner Jessica Lauren Elizabeth Taylor, forteller de at deler av tekstarbeidet tar utgangspunkt i myten om

undervannsriket «Drexicya», som ble bebodd av de ufødte barna til gravide afrikanske kvinner som ble kastet over bord fra skip brukt til å frakte slaver. Disse barna, sies det, lærte seg å puste under vann fra sine mødres livmor.

Menzos kropp projiseres på bakveggen, før hun går «igjennom sin egen mage» og forsvinner. Hun dukker etter hvert opp igjen ikledt lårhøye, svarte lærstøvletter. Like etter kommer Cortés, også ikledt støvletter, mens de bytter på å snakke i en rap-poetisk tone:

Fictional Bodies / Blur out the boundaries / Body is a planet, body has migrated / The future can only be for ghosts and the past / Take our tongues, take our heads, take our lungs, take the threads / Blacks to the future, onyx in a trance.

Forestillingen oppleves som å være vitne til en egen verden som utøverne har skapt for seg selv, der jeg hele tiden er nysgjerrig på det neste steget. I siste del av forestillingen sklir de rundt på rompa i all malingen mens de skrattler. Hva mer kan man ønske seg?

Spekulasjon som kunstnerisk strategi

I ettersnakken forklarer Menzo hvordan de ved å spekulere rundt ulike framtidsscenarioer i den kunstneriske prosessen også har kommet nærmere sine egne individuelle historier. Å benytte seg av spekulasjon som en kunstnerisk strategi minner meg om den amerikanske koreografen Trajal Harrell, som med forestillingsserien *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2009–2017) stilte spørsmål ved hva som hadde skjedd om vogue-danserne fra ballroom-kulturen hadde møtt de postmoderne danserne i New York på 1960-tallet, og hvilke konsekvenser dette i så fall ville hatt for dansehistorien i dag. Mens Harrell tar utgangspunkt i historien for å få et nytt perspektiv på nåtiden, undersøker Menzo forestillinger om framtiden for å komme tettere på egen historie. Forestillingen inneholder dessuten *Distorted Rap Choir*¹, et forsøk på å bringe flere stemmer til scenen ved å engasjere ikke-profesjonelle, lokale sangere på de ulike stedene forestillingen spilles. Jeg satte stor pris på DARKMATTER og gleder meg til å følge Menzos kunstnerskap videre.

«Hva hadde den melaninrike kroppen vært uten historisk ballast?

Fotnote
1 <https://www.dansenshus.com/artikkel/darkmatter-sangtekster>



R U S S L A N D



Oversatt fra russisk av
Steinar Gil

I forbindelse med eliteskiftet fylles på den ene siden plassen etter dem som har reist, av dem som er blitt igjen og på forskjellig vis rettferdiggjør sitt arbeid på festivaler, i teatre og laboratorier. På den andre siden prøver myndighetene med sine nye oppdrag å friste de 30–40 åringene som er blitt igjen, skriver Kristina Matvienko i denne kommentaren om krigen og forholdene i russisk teater våren-sommeren 2023.

Forskyvninger

Fotnoter

- 1 Regissør Jevgenija Berkovitsj og dramatiker Svetlana Petijtsjuk ble i mai i år tiltalt for å propagandere for terrorisme, på grunn av et stykke som handler om russiske IS-hustruer. *Red. anm.*
- 2 Bokstaven Z: russisk krigssymbol. *Overs. anm.*
- 3 Komsomol: den kommunistiske ungdomsorganisasjonen i sovjettiden. *Overs. anm.*
- 4 Eliteskiftet omfatter forretnings- og næringsliv, utdannings- og kulturinstitusjoner, og går tilbake til ca. 2013. *Red. anm.*
- 5 «Den Nye etikken»: Begrepet 'ny etikk' (novaja etika) har blitt brukt for å beskrive netdebatter omkring temaer som ulikhet, diskriminering, seksuell trakassering, feminisme, rasisme, seksuell legning, kjønnsidentitet, osv. Fenomenet kan sammenliknes med woke-kultur, men har samtidig egne russiske særtrekk. Teateregissøren Konstantin Bogomolov skrev i 2021 et manifest hvor han kaller den nye etikken for «et nytt etisk reich og en vestlig totalitær ideolog.» (Fotnote til Matvienkos «Kunstnerne og krigen», i nr. 2-3 2022, *red. anm.*)
- 6 Se også Marina Davydova: «Krigen og 'kultur-revolusjonen'» og Maria Jasinska: «Kjære Therese (Brev 2 om det ukrainske teatret)», nr. 4 2022. *Red. anm.*
- 7 Den nye teksten til teatersjef Konstantin Bogomolov (se fotnote 4, *red. anm.*) er rettet mot den nye russiske intelligentsiaen, som han klandrer for å ha samarbeidet med de rike og mektige på 2010-tallet, og som nå, etter krigsutbruddet i fjor, ifølge ham sørger over sin tapte makt og innflytelse. Bogomolov nevner ikke sin egen privilegerte posisjon i russisk kulturliv med et ord. *Artikkelforfatters anm.* Se også Matvienko: «Kunstnerne og krigen», nr.1 2022. *Red. anm.*
- 8 Last 200: soldatlik i likkiste, *overs. anm.*

Billedtekst

s. 34 Unge festivaldeltakere på STUDVESNA (Studentenes vår), Perm, Ural, mai 2023.
Foto: Aleksander Shumilin

I Russland har krigen i Ukraina forårsaket en forskyvning av alt, og det gjelder selvfølgelig også kunst, kultur og utdanning. Dette er den eneste generaliseringen jeg kan tillate meg. Alle andre observasjoner og prognoser er rent subjektive og avhengige av svært ulike synsvinkler som er dannet under påvirkning av omstendigheter og personlige valg: Du reiste eller ble; du arbeider, eller du har gått under jorden; du er taus, eller du snakker; sikkerhetsstyrkene har skremt deg, eller de har ikke lagt merke til deg. Disse motsetningene uttømmer ikke mangfoldet av situasjoner. Jeg vil bruke ordene til en ukrainsk kvinne, en korrespondent: «Livet vårt har fått en annen meningsfylde.» Dette sies om ukrainere, også om dem som har sitt virke i teateret. Om russiske yrkesutøvere kan det sies at «livet deres er penset inn på et helt nytt spor med fundamentalt forskjellige, tidligere ukjente betydninger, så vel som tomrom i stedet for betydninger.» Jeg leser en Facebook-diskusjon mellom ukrainske dramatikere og regissører om deres nåværende aktivitet. Hvordan snakke om krigen? Med hvilket språk? Hvordan sette opp disse tekstene? Hvem har rett – forfatteren av teksten eller regissøren? – slik er listen over valgte «tagger». Jeg misunner dem. De føler det historiske øyeblikkets betydning, har et utviklingsperspektiv, ønsker å lage nye ord

og nye handlinger og finner mening i det. Jeg (jeg har lyst til å si «vi», men det kan jeg ikke – vi har ingen solidaritet, ingen kollektive handlinger og ingen rett til å snakke på vegne av andre mennesker) er blitt berørt av alt dette, og jeg føler meg ansvarlig for dette tapet fordi jeg tidligere var lettsindig. Gjennom hele 2000-tallet var det progressive teateret og den progressive dramatikken i Russland opptatt med å gjenvinne sin aktualitet – bevege seg mot virkeligheten og oppdage dens kompleks, traumatiske substans, for at teatret kunne bli en møteplass. Det skjedde en forskyvning mellom det virkelige og det kunstneriske. Men den forandret ikke på noe. Da jeg gikk forbi det omdøpte Gogol-senteret, som ble skapt av Kirill Serebrennikov, og som i nesten ti år var et kraftsenter for «kreativ ungdom», så jeg skuespillerinner stå på trappen med buketter i hendene og sigaretter mellom tennene som om ingenting hadde skjedd, et umoderne skilt og umoderne plakater. Og jeg skjønte at dette stedet hadde forsvunnet, bølgene hadde lagt seg, og den tidligere glatte overflaten var kommet tilbake.

Solidaritet

Min venninne, en regissør fra Teatr.doc-kretsen, som forlot Russland for ett år siden, fastslår med bitterhet at vi mangler solida-

«I kulturpolitikken ligger det en ambisjon om å arbeide først og fremst med ungdommen – folk over 60 antas uansett å støtte presidenten.»

Billedtekst
s. 37 Unge festivaldeltakere på STUDVESNA (Studentenes vår), Perm, Ural, mai 2023. Foto: Aleksander Shumilin



ritet. I de siste månedene av vårt liv har det i Russland vært mange hendelser som har vakt solidaritet. Jeg har sluttet meg til snart den ene, snart den andre støttegruppen, og jeg har gjort det av kjærlighet til og respekt for de skuespillerne som ikke fikk fornyet kontrakten sin (som Andrej Mogutsjij ved Bolsjoj dramatisjeskij teatr i St. Petersburg), eller at et teater ble stengt under påskudd av at det hadde forbrutt seg mot hygiene-reglene, mens stengningen i virkeligheten skyldtes et krav om avlysning av forestillinger med deltagelse av en skuespiller som hadde uttalt seg direkte om krigen (som ved Lev Dodins Maly dramatisjeskij teatr – Europateateret). Eller jeg har gjort det i avsky mot politivold, som regissøren Jevgenija Berkovitsj og dramatikeren Svetlana Petrijtsjuk¹ ble utsatt for på grunn av en forestilling som angivelig oppfordret til ekstremisme. Eller jeg har gjort det for å protestere mot falsk ekspertise som fordømmer skuespill for å inneholde antipatriotiske stemninger. Etter å ha blitt med i «solidaritetsaksjonen» forsto jeg også at alt dette er våre interne anliggender som slett ikke er av interesse lenger for noen utenfor, fordi de ikke påvirker krigens gang. De irriterer til og med fordi de viser at det bare er «for våre egne» at vi er rede til å slå et slag. Derfor, samtidig som jeg deltar – mekanisk, av kjærlighet, besatt av

«lengsel etter rettferdighet» – i slike kollektive sinnsopprør, er jeg klar over at de utspiller seg i en boble. Forskyvningen som har skjedd i oss, har vist hvor sentimental og skjør troen på kunsten er, men også én ting til – hvor utsiktsløs kunstfellesskapets egoisme er. Det pleier jo bare sine egne interesser.

Opprydningsaksjoner

Det som skjer i det russiske teateret i dag, er svært enkelt: De kunstneriske lederne og hovedregissørene blir fjernet, forestillingene, teatrene og festivalene som virker upålitelige i forhold til den høyreorienterte patriotiske agendaen, blir angrepet. Disse handlingene utføres på ulike måter. Den utløsende faktoren er klager fra angivere blant publikum. Disse er opprørt over at en forestilling inneholder scener som diskrediterer russisk politi og rettsvesen. Eller – det kan være et personlig initiativ fra en parlamentariker som irriterer seg over uttalelser av en kjent skuespiller på sosiale nettverk. Eller – en misnøye som har bygget seg opp gjennom flere år hos konservative kulturpersonligheter og medier over den «liberale» tendensen hos landets viktigste festival, Gullmasken, en misnøye som i dag strømmer ut i sosiale nettverk, artikler og angivelser. Den nåværende direktøren for Gullmasken, Maria Revjakina, var ikke til stede på det nylige møtet i Russ-

lands teatermedarbeiderforening (SDT), hvor hun skulle ha lest sin tradisjonelle sluttrapport om den siste festivalen. Det er ventet at «Masken» i sin nåværende form, med eksperter og en demokratisk prosedyre for utvalgelse av de beste russiske forestillingene, vil slutte å eksistere. Dette ble innledet høsten 2022 med kunngjøringen om oppsigelse av en rekke eksperter og fratredeisen til presseattacheen for festivalen som var uenig i sin ledelses handlinger, kanselleringen av nominasjonen «beste regissør» og kanselleringen av flere «upålitelige» forestillinger på selve festivalen våren 2023.

Angrep

Blant hendelsene de siste månedene kan nevnes at en skuespiller ved et dramateater i Ulan-Ude offentlig skar over blodårer på scenen i protest mot ledelsens Z-politikk², arrestasjonen av regissøren for Novosibirsk-teateret Den røde fakkell som er anklaget for økonomiske uregelmessigheter, uten at det sies noe om at det skjer fordi hans sønn, Timofej Kuljabin, er motstander av krigen og har reist til Europa, arrestasjonen av en dramatiker fra Nizjnevartovsk med ransakelse av innholdet på hans laptop og forbud mot å opptre på sosiale medier. Etterlysningen in absentia av dramatikeren Ivan Vyrypajev, som ikke bor i Russland, for

å ha kommet med falske opplysninger, har vakt reaksjoner av ulikt slag. Regissøren Jevgenija Berkovitsj og dramatikeren Svetlana Petrijtsjuk er varetektsfengslet for brudd på straffelovens paragraf om «rettferdiggjørelse av terrorisme ved hjelp av mediene». Den 30. mai ble fengslingen opprettholdt for begge jentene, og de forblir i varetekt til den 4. juli.

Hvem er ofrene i dag?

De undertrykte regissørene kan bare med forbehold regnes som kunstnere som er farlige for det eksisterende regimet: De av dem som ledet eller fortsatt leder de store statsteatrene, som ikke har satt opp direkte politiske eller opposisjonelle forestillinger, men har laget teater som i omfang og kompleksitet omfatter ulike områder av vårt liv, de har selvfølgelig snakket om frihet. Men det dreier seg ikke om politisk teater, det er godt teater av «store» kunstnere som samler et publikum på 300–500 hver kveld. Men de utgjør alle et uensartet fellesskap av russiske teaterskapere, som har hatt en enorm og avgjørende innflytelse på 2000-tallets kultur. En del av dette fellesskapet har forlatt landet. Den delen som er igjen, berøves enten retten til å arbeide, muterer eller stilner i sitt ønske om å bevare teateret. De som, i likhet med Berkovitsj og Petrijtsjuk, er blitt hardt straffet i stedet for å bli avskjediget

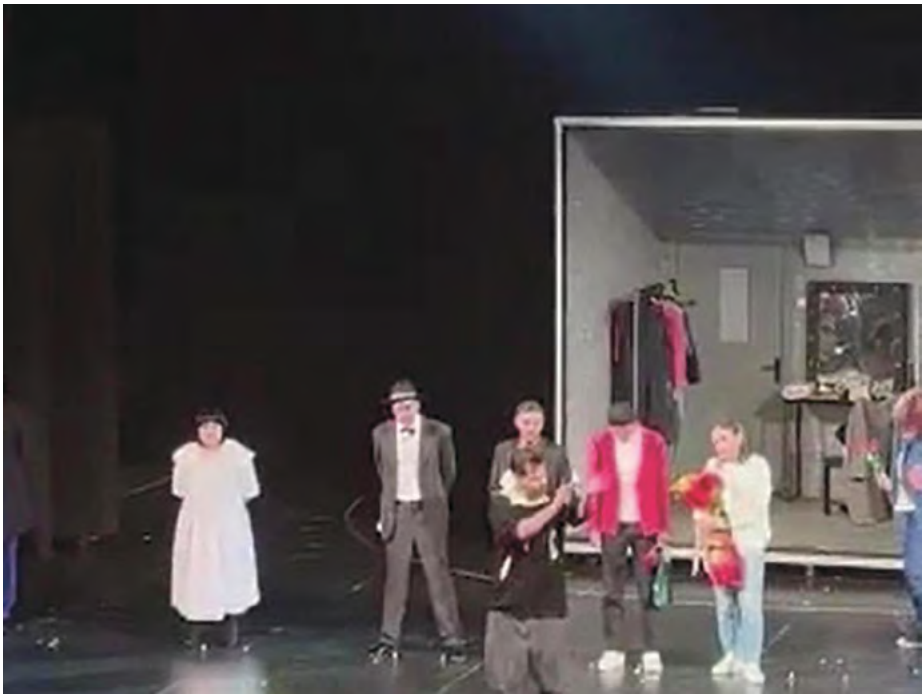
(Berkovitsj hadde for lenge siden nektet å innordne seg de statlige strukturene, og Petrijtsjuk skrev bare skuespill og arbeidet som manusforfatter for tv), tilhører en yngre og mer sårbar generasjon av kunstnere som har vokst opp i det nye Russland som har vært åpent for omverdenen og for et visst tidsrom ikke vært isolert. De som er enda yngre og mer radikale – for eksempel aktivistene, inkludert feministiske aktivister – blir utsatt for et nådeløst press, fengslet og plaget med ransakinger. Derfor virker det for meg som om de alle nå opererer på den andre siden av Russlands grenser, eller ikke opererer i det hele tatt.

Mutasjoner

I lange analytiske tekster om den nåværende situasjonen med tilintetgjørelse av alt som er godt og progressivt i russisk kultur, legges det vekt på det provestlige opphavet til «alt som er godt», og som derfor angripes fordi Russlands politikk nå går ut på å demonisere Vesten. Men i virkeligheten er det langt fra at det bare ser ut som et ønske om å tilintetgjøre «kosmopolittene». I den Komsomol-inspirerte³ kulturpolitikken til dagens propagandister ligger det en ambisjon om å arbeide først og fremst med ungdommen – folk over 60 antas uansett å støtte presidenten i alle hans beslutninger. Ungdommen i stor-

byene har vokst opp i 2010-tallets konsumparadis og vil heller ha noe «moteriktig» enn gammeldags innhold. Teatrenes presetjeneste mottar et uhørt antall invitasjoner og anbefalinger om å delta i festivaler, oppvisninger og konkurranser som pakker det «nasjonale», assosiert med røtter og folkelig kunstindustri, inn i «det ungdommelige». Landets viktigste «workshop» for ungdom er «Tavrida», et «cluster» på Krym dit hundrevis av ungdommer fra hele landet kommer om sommeren for å trene i naturen ved sjøen om morgenen, gå på foredrag av direktøren for Vakhtangov-teatret og arrangere diskotek. Et eliteskrifte⁴ er drømmen til mange konservative aktører som har tolerert at det i 15–20 år har stått mer eller mindre unge mennesker i spissen for kulturen, mennesker godt bevandret i utenlandsk kunst og festivalkontekst som samtidig har lagt vekt på å gjennomføre prosjekter i eget land og integrere dem i verdenskonteksten. Slik var det, men slik er det ikke lenger. Det trengs imidlertid en tiltrekkende innpakning, moteriktig, ungdommelig, og den vil bli laget av de administratorene, kuratorene og kunstnerne som har lært dette av Vesten.

Slik er mutasjonens paradoks. I forbindelse med eliteskiftet fylles på den ene siden plassen etter dem som har reist, av dem som er blitt igjen og på forskjellig vis



Billedtekster
s. 38 Skuespilleren Artur Shuvalov skjærer over blodåren i protest mot teatrets Z-politikk. Ulan-Ude, Sibir, mars 2023. Foto: privat
s. 39 Gravlundene i den lille byen Berezovskij, for falne soldater fra Wagner-gruppen. Foto: Ole Taratikhin

rettferdiggjør sitt arbeid på festivaler, i teatre og laboratorier. På den andre siden prøver myndighetene med sine nye oppdrag å friste de 30–40 åringene som er blitt igjen, og som regnes som «progressive». De største skuffelsene knytter seg nettopp til prosjekter utarbeidet av regissører som så sent som i går (eller kanskje til og med i dag) bekjente seg til «den nye etikken»⁵, var LHBT-vennlige og sto opp for flerkulturelt mangfold og en feministisk agenda. Alt dette forhindret dem ikke fra å gjøre åpningen av den store studentfestivalen STUDVESNA (Studentenes vår) til en parade av jenter i drakter som symboliserte tilhørighet til ulike etniske grupper i Russland, inkludert de ulovlig erklærte folkerepublikkene Lugansk og Donetsk. En del av arrangementet var en interaksjon med publikum under slagordet «Vi er sammen». Prosjektet for åpningen hadde et budsjett på 15 millioner rubler. På plakaten til festivalen ser vi unge regissører som har uttrykt sin motstand mot Russlands utenrikspolitikk, og på åpningen opptrådte musikeren Jurij Basjmet og skuespilleren Jevgenij Mironov⁶ som begge offentlig har støttet «spesialoperasjonen» og bekreftet denne støtten gjennom alle sine handlinger, inkludert en «imagereise» til det ødelagte Mariupol.

Hybridismen

I alt dette manifesterer hybridismen seg som den viktigste egenskapen i en tid der det ikke lenger er mulig å skille den «vestlige agendaen» fra den «tradisjonelle russiske agendaen», det liberale fra det konservative. En del av kulturbærerne som ble igjen i Russland eller vendte tilbake etter kortere forsøk på å forlate landet, som av ulike grunner mislyktes, er engasjert i inkluderende praksiser, moderne dans, dokumentarfilm, sosiale prosjekter og prosjekter med deltagende publikum, – de delene av teateret der det er mulig å arrangere et levende møte mellom mennesker og tilfredsstillende behovet for terapi eller i det minste en åpen dialog. Når det gjelder inkludering, kom det umiddelbart etter februar 2022 en intern oppfordring til å bli og arbeide i Russland fordi mennesker med begrensede muligheter, som allerede har begrensede rettigheter og lever svært dårlig, bare ville få det verre hvis alle reiste. Ett år senere, på Festivalen for sosialt teater, «Et spesielt syn», i Jekaterinburg, finansiert av Alisjer Usmanov-fondet, kom det et forslag om å arbeide på sykehusene med veteraner fra den pågående krigen for å hjelpe dem med å mestre traumatiske opplevelser og selvmordstanker. I den forbindelse foregikk det en diskusjon om arbeidsmetodene: Bør vi minne krigsveteranene om hva de har

sett og opplevd (og gjort, selvfølgelig), eller må vi ta dem med til en sone med et stille og fredelig liv uten å vekke minner om det forferdelige og dermed beskytte oss selv, deres potensielle naboer, mot farlige følger av et posttraumatisk syndrom. Det dreier seg altså om hvordan vi skal håndtere risikoene ved etterkrigstilpasning for dem som har drept eller vært vitne til drap mens de tjenestegjorde som vervede eller mobiliserte. Det dreier seg ikke om skyldfølelse eller ansvar, men om å redde disse sjelene fra sine mørke opplevelser og mareritt, og dessuten om å redde deres medborgere fra mulige overgrep. Dette er de hybride formene sosialt praksisarbeid antar i dag. Jeg vet ikke hva som vil skje, og hvordan det vil utvikle seg, men det er åpenbart at det på ingen måte vil skje i angerens ånd.

Reaksjoner

Hendelsene i teaterverdenen, som rett og slett er blitt en målskive for de nåværende russiske myndighetene (på tross av at bare rundt 5 prosent av Russlands befolkning går i teateret), vekker ulike reaksjoner.

For det første er det indignasjon og harme i fagmiljøet over disse tiltakene som naturlig nok tolkes som en tilintetgjørelse av alt det beste og mest progressive som er blitt skapt i russisk kultur gjennom 20 år. For det andre kritikken fra de yngre som er oppdratt i den

«Jeg så på radene med drepte mennesker og kunne ikke fatte meningen med deres død.»



«nye etikken», mot dem som har sittet lenge i lederposisjoner (som i tilfellet Mogutsjij, som også blir husket for å ha undertegnet et brev hvor annekteringen av Krym anerkjennes) og generelt mot den privilegerte posisjonen til russiske regissører i generasjonen 50+. For det tredje er det oppfatningen om at alt som skjer, er en logisk etappe i Russlands selvstendiggjøring og frigjøring fra vestlig innflytelse, noe som betyr at vi må slutte å «syte», brette opp ermene, slutte å forakte vårt eget folk og begynne å arbeide, som Konstantin Bogomolov skriver i artikkelen «Dietitsjeskoje gore» («Diett-sorg»)⁷. For det fjerde er det «høyresidens» åpenlyse skadefryd og triumf som forutsier den endelige utvandringen fra landet av indre «folkefiender», og som oppfordrer til å renske dem ut fra kulturfeltet. Til slutt er det en oppriktig forvirring over hvordan noen kan bry seg så mye om omveltninger i kultursfæren i dag, når det finnes en mer alvorlig grunn til uro: bombingene av fredelige ukrainske innbyggere.

Kirkegården i Berezovskij

I vår har det vært branner og begravelser i nærheten av Jekaterinburg. Brannene – som i fylkene Tjumen, Kurgan og i det autonome området Khanty-Mansijsk – ble dårlig slukket, fordi det hverken finnes utstyr eller personell (alle er i krigen). Begravelser – fordi

kirkegården i den lille byen Berezovskij ble utvidet med 130 graver (og det graves nye graver ved siden av dem) der det ligger soldater fra den private militærgruppen Wagner. Noen få har portretter – et A4-ark med et fotografi, mens de øvrige har fullt navn, fødselsdato og dødsdato. Det er satt opp en marmorplate med inskripsjonen «Heder til heltene». Gravene er dekket av helt like kranser med den russiske trikoloen og granbar. Mange graver ser ut til å ha sunket sammen – som om det ikke var nok jord. Mange har samme dødsdato – som om «last 200»⁸ ble levert i puljer. Akkurat denne delen av kirkegården er skremmende og sjokkerende – ved sin mangel på individualitet, sin bombastiske marmorplate, sine fattigslige identiske graver og ved opplysningen på en av gravene om at den unge gutten ikke er lokal, men fra Kurgan fylke. Denne turen til kirkegården hvor vi møtte en jente i shorts med to tulipaner i hendene og en beruset mann i t-skjorte, var et sjokk for meg. Jeg så på radene med drepte mennesker og kunne ikke fatte meningen med deres død. Jeg syntes synd på dem, jeg skammet meg over å synes synd på dem, jeg gråt av hat mot dem som hadde funnet på denne krigen, jeg gråt av forferdelse for meg selv og av redsel for de identiske gravene. Jeg tenkte også at «fengselsonen» – Wagner-gruppen har, som alle vet, mange

mennesker fra «sonen» – endelig var blitt synlig for alle. Vi går ikke til fengslene – det er skambelagt; vi vet at det er hundrevis av fanger der, og noen har slektninger og nære familiemedlemmer som enten sitter eller har sittet der, noen går dit med pakker, noen skriver brev (som mange av oss i dag gjør til politiske fanger). Men her har «sonen» kommet opp til overflaten – kirkegårdens døde, fullstendig surrealistiske og umulige overflate. Jeg tror på kunsten, som er sterkere enn alt på jord – jeg tror at kunsten evner å fortelle oss om alle de postapokalyptiske raritetene i livet vårt i dag, inkludert denne Berezovskij-kirkegården, en av mange i Russland. Men i det vanlige livet, der det finnes kafeer, flyplasser, teatre og butikker, vil kunsten ikke bli bedt om å fortelle oss noe med det første.

Katalin Gabnai:
Øyeblikkets fyrverkeri:
Theatre Olympics i Ungarn
s. 41–44

Therese Bjørneboe:
Uroligheter på Olympen –
slagmark på bakken
s. 45

Eugenio Barba:
«Theatre is politics by
other means»
s. 46–47

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med teaterkritiker
Noémi Herczog
s. 48–55

UNGARN



Oversatt fra ungarsk av
Zsófia Domsa

10. Theatre Olympics
Festivalkomite: Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio, Choi Chyrim, Nuria Ekspert, Antunes Filho, Jürgen Flimm, Valerij Fokin, Jaroslaw Fret, Tony Harrison, Georges Lavadaunt, Liu Lubin, Wole Syikna, Tadashi Suzuki, Ratan Thyam, Robert Wilson og Attila Vidnyánszky
750 arrangementer, Ungarn, 1. april – 1. juli 2023

Fotnoter
1 10th Theatre Olympics Homepage: <https://szinhaz.org/en/>
2 Statusloven: Hvis lovforslaget går gjennom, vil lærerne miste sin status som kommunalt ansatte og i stedet bli underlagt en såkalt statuslov. I forbindelse med lovforslaget nevnes bare lønnsøkning i media, men proposisjonen har en rekke ufordelaktige elementer som man har forsøkt å skjule. Foreldre og lærere protesterer, for hvis loven trer i kraft vil følgende skje:
1. Lærerne får ikke lov til å bestemme over sin egen undervisning!
2. Skoledistriktet kan når som helst overføre lærere til en annen institusjon!
3. Studenter uten diplom kan ansettes som lærere!
4. Lærernes og foreldrenes mening kan ignoreres i disiplinærsaker!
5. Det vil ikke være noe fast lærerpersonale: opptil halvparten av lærerne kan være midlertidig ansatt!
6. Lærerne får urettferdige arbeidsvilkår (40 undervisningstimer per uke og fortsatt ingen garanti for at de får betalt for de 80 vikartimene per år som de kan bli pålagt)
7. Samholdet i fagmiljøet blir ødelagt. De vil innføre årlige prestasjonsevalueringer for lærere, noe som uansett vil straffe såkalte «underyttere» ved at de ikke får lønnsøkning.
8. Systemet overstyrer den objektive vurderingen av elevprestasjonene, for karaktergjennomsnittet tas også med i lønnsberegningen for lærerne.
9. Fasaden blir viktigere enn det reelle pedagogiske arbeidet! Rektor gir lærerne poeng etter et skjema som kan tilpasses etter egne behov.
10. Systemet er lite fleksibelt og er ikke tilrettelagt for å følge behovene som kan melde seg under et studieår.
11. Barn med særskilte behov får ikke riktig tilbud.
12. Lærerne blir skremt og utnyttet. Lønssystemet er basert på subjektive kriterier som «kultivert og profesjonell oppførsel» eller plikten til «å styrke institusjonens omdømme i personlig, skriftlig og nettbasert kommunikasjon og atferd». Rektor evaluerer læreren, men læreren kan ikke lenger evaluere sine overordnede.
13. Lærere kan tvinges til å «omskolere» seg mot sin vilje! Det er ikke snakk om etterutdanning. Hvis det er mangel på kjemilærere, kan en lærer i ungarsk tvinges til å omskolere seg til kjemilærer.
14. Tilbudet om lønnsøkning er ikke på langt nær så attraktivt som regjeringen prøver å fremstille det som! Den virkelige løsningen ville være å sikre lærerne større økonomisk, faglig og moralsk prestisje. Basert på EU-midlene som regjeringen håper på har de lovet å øke gjennomsnittslønnen for lærere. Økningen ville heve lønnsnivået fra dagens 60% til 80% av gjennomsnittslønnen for arbeidstakere med høyere utdanning.
15. Hvem skal undervise hvis alle lærerne forlater skolen? Tusenvis av lærere har allerede varslet at de har tenkt å slutte på grunn av forslaget om statusloven, og antall lærere som slutter, kan øke ytterligere.
(Sammendraget er basert på et manifest av Foreldreforeningen. *Artikkelforfatters anm.*)
3 Wikipedia: Színház- és Filmművészeti Egyetem
4 Csáki Judit: «Vidnyánszky Attilát újabb öt évre kinevezték a Nemzeti Színház igazgatójává», revizoronline.com
5 Aradi Hanga Zsófia: «Az Örkény és a Katona József Színház társulata sem fog részt venni a Vidnyánszky-féle Színházi Olimpián», <https://telex.hu>
6 <https://telex.hu/kult/2022/05/09/macsaipal-mategabor-vidnyanszky-attila-szinhazi-olimpia-2023>
7 Hompola Krisztina: «Téljes a káosz – Külföldi siker nem számít, a független táncszínházakat itt pengeéltre állítják - Éva pénzhíányról, kockázatról, szakmai és társadalmi össze(nem) tartásról mesélt lapunknak.» <http://nepszava.hu>
8 «O, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world, That has such people in't!» *The Tempest* Act V

(Budapest): Det var under lærerstreikene og avviklingen av støtten til de frie teatrene at den ungarske regjeringen lanserte satsningen på *Theatre Olympics* i Ungarn våren 2023. Flere av de utarmede institusjonene forsøkte å protestere, skriver teaterkritiker Katalin Gabnai, som her kommenterer bakgrunnen for at sentrale navn i det ungarske scenekunstheltet takket nei til invitasjonen fra teatersjef og festivalarrangør Attila Vidnyánszky.

Øyeblikkets fyrverkeri: Theatre Olympics i Ungarn

Mellom påske og sankthans, hadde ungare og tilreisende mulighet til å se 750 forestillinger av 400 teaterkompanier fra 58 land. I løpet av tre måneder opptrådte det 7500 utøvere på 23 bransjefestivaler med ulike tema og rettet mot ulike aldersgrupper, i byer og landsbyer over hele Ungarn, som har en befolkning på nærmere 10 millioner. Arrangementets hovedprogram, MITEM (Madách Internasjonale Teatertreff) – som også kaller seg teaterolympiadens flaggskip – er basert på to grunnidéer: forestillinger fra sentraleuropeiske teatre, skal, fulgt opp av diskusjoner, workshops og publikumsmøter, besvare spørsmål om hva det er som gjør teater nasjonalt i dag og om hva det vil si å være moderne. Den 10. internasjonale teaterolympiaden er unik ved at den gaper over både dramatikkk/prosateater, dans, dukketeater, sirkus, barne- og ungdomsteater, samt student- og amatørteater, fra fjern og nær. Når man blar gjennom programmet, kan man danne seg et inntrykk av omfanget på arrangementet, som uten å overdrive omtaler seg selv som Europas største teaterfestival¹.

Ungarsk «modellskifte»

I Ungarn har styringen til det tidligere liberale, nå «illiberale» partiet FIDESZ dramatiske konsekvenser. Helsevesenet ligger i ruiner, sosial sikkerhet finnes ikke lenger, det

offentlige utdanningssystemet har kollapse, høyere utdanning er ødelagt og inflasjonen er dobbelt så høy som gjennomsnittet i Europa.

I løpet av det siste tiåret har finansieringssystemet for profesjonelt forsvarlig filmproduksjon blitt nullstilt. Støtten til kultur, særlig teater, er redusert til en brøkdel av hva den var, mens enorme summer brukes på et idrettsliv som er preget av korrupsjon, på bygging av stadioner og på å berike oligarkiet. Det erklæres «unntakstilstand» av ulike årsaker og de som er mest presset av dekretstyringen, er de intellektuelle, lærerne som er gjort til svarteper, og de uavhengige kunstnerne.

Under påskudd av et «modellskifte», ble de beste ressursene ved Universitet for teater og film i Budapest drevet ut og stillingene fylt med såkalte partisoldater.

«Å drømme stort»

Fordi det er på moten «å drømme stort», søkte Ungarn for ikke så lenge siden om å arrangere sommer-OL i 2024 (sports-OL, *red. anm.*). Det skjedde et sant mirakel da det unge partiet Momentum prøvde å tvinge frem en folkeavstemning gjennom slagordet «NEI til OL, JA til fremtiden vår», og understreket at velgerne var bekymret for at pengene ikke utelukkende kom til å bli brukt



Billedtekster
s. 42 *Rex*, i regi av Valerij Fokin, Nasjonalteatret i Budapest. Foto: Havran Zoltán
s. 43 *Caligula* fra Ivan Franko teatret i Kyiv ble trukket fra festivalprogrammet av ukrainerne. Foto: Ivan Franko nasjonale dramatiste teater

til OL – for med ett ble søknaden om å være vertskapsland for OL i 2024 trukket tilbake. Dermed ble folkeavstemningen naturligvis meningsløs. Men vi kunne ikke slippe verdensmesterskapet i friidrett, som inkluderer byggingen av et nytt stadion, og til tross for hovedstadens protester, pga. beinharde pengeutt. På det nåværende tidspunkt har regjeringen avlyst håndball-EM, samt verdensmesterskapet i ishockey. Dette må hilses velkommen, fordi slike arrangementer bare har noen hensikt hvis de kommer som følge av velstand og oppgang.

Slik er det ikke. De pengene som strømmer inn i statskassen, takket være svimlende høye skatter og ekstraordinær inflasjon, brukes av regjeringen til å berike egne klienter, til å bygge stadioner og kirker utenfor landets grenser og til og med på andre kontinenter, og til å støtte utenlandske idrettsklubber. Imens lever en tredjedel av befolkningen i fornedrende fattigdom, og det er en statuslov² under utarbeidelse som vil lamme lærerne og forhindre dem fra å kritisere måten utdanningen drives på.

Og til glede for den regjeringsvennlige pressen, som har tapt mange injuriersaker, sier et lovforslag at «injurier og ærekrenkelser i fremtiden ikke vil være straffbare hvis de forekommer i media i den frie diskusjonen om offentlige anliggender, forutsatt at

de ikke ‘åpenbart og alvorlig’ krenker noens menneskeverd.» Ettersom de statlige mediene (som utgjør 90%) enten ignorerer eller latterlig lett betaler bøtene fra injuriersøksmålene, vil dette gi dem enda friere hender. Selv i dag kan hvem som helst bli beskyldt for hva som helst i disse mediene. Og hvis de som klager blir funnet uskyldige, kommer de ingen vei, all den tid disse mediene spesialiserer seg i karakterdrap.

«Eliteskiftet» innen akademisk og kunstutdanningen

En spektakulær etappe i disse årene av økonomisk og kulturell ødeleggelse var da et flertall av de høyere utdanningsinstitusjonene ble overtatt av stiftelser, og universitetsstyrene i det nye systemet ble fylt opp av politiske størrelser³. Ved Universitetet for teater og film har to tredjedeler av den tidligere lærerstaben sagt opp, flyktet eller blitt avskjediget, etter at den moralsk og faglig uholdbare situasjonen ble åpenbar. De som ikke var i stand til å overlate sine nyrekruttede studenter til andre, jobber der fortsatt og klamrer seg til sine plikter, men det er ikke klart om de gamle lærerne vil bli værende etter at studentene deres er uteksaminert, eller om de i det hele tatt får lov til å bli. Spesialistene i disse disiplinene har blitt avskjediget og dermed har universitetets

doktorgradsprogram blitt «pløyd opp», og av kursene i dramapedagogikk som ble opprettet med tanke på undervisning i drama, er bare navnet igjen.

De anerkjente kunstnerne Gábor Zsámbéki, Tamás Ascher og teatersjef Gábor Máté, som tidligere har gitt universitetet dets renommé, og som var de første til å trekke seg da det nye styret ble innsatt, driver fortsatt Katona József-teatret i Budapest. Og en rekke andre som arbeider i en lignende ånd (slik som ensemblet ved Örkény István-teateret, ledet av Pál Mácsai, kunstnerne ved Radnóti-teateret og lederne av Trafó, en institusjon med et stort internasjonalt kontaktnett og en rekke tilknyttede kunstnere), har sluttet seg til, i solidaritet med oppsigelsene til de protesterende lærerne og med uavhengige teaterkompanier som nå blir tvunget til å legge ned virksomheten som følge av nye lover og forskrifter.

Mange fremstående regissører fra mellomgenerasjonen, som Balázs Koválik, Árpád Schilling, Viktor Bodó, Kornél Mundruczó – og László Bagossy, som en gang håpet å bli rektor ved teateruniversitetet – arbeider nå i utlandet. Det internasjonalt anerkjente Proton-teateret, ledet av Mundruczó, har turnert verden rundt til stor suksess, men kjemper nå for å overleve.

Attila Vidnyánszky: den sterke mannen i ungarsk teater

Vi slapp unna et virkelig OL som kunne sendt oss ungarere i bakken, men under Theater Olympics i St. Petersburg for fire år siden, kunne Attila Vidnyánszky – sannsynligvis med samtykke fra den ungarske statsministeren – love at neste gang blir det vår tur! Siden er det blitt kjent at regjeringen har bevilget 6,8 milliarder forint (ca 200 mill NOK) over statsbudsjettet til Teater-OL.

Attila Vidnyánszky er en 59 år gammel regissør av transkarpatisk opprinnelse, som ble uteksaminert fra akademiet i Kyiv i 1992 og nå regnes som det ungarske teatrets overhode. Han grunnla Illyés Gyula (det ukrainsk-ungarske nasjonalteatret) i den ukrainske byen Berehove i 1992, og ble kunstneriske leder der i 1993. I dag er han sjefsregissør. I mellomtiden har han også vært direktør ved Den ungarske statsoperan, og han var involvert i grunnleggelsen av Det ungarske Thalia-forbundet, som i 2008 ble skilt ut fra Det ungarske teaterselskap, og som setter nasjonale kulturelle verdier i høysetet. Og det er han som, på sin egen brutale måte og med tragisk effektivitet, gjennomfører «eliteskiftet» (maktovertagelsen) som er blitt beordret også på teaterfeltet.

I 2011 fjernet han staben ved Institutt for teater ved Universitetet i Kaposvár. Fra 2013 til 2020 var han viserektor for kunst ved samme universitet, etter å ha vært instituttleder ved Institutt for drama (2012-17). Han ble utnevnt til teatersjef for det ungarske Nasjonalteatret i 2013 og har nylig fått sjefsperioden forlenget i fem år. Han var ini-



tiativtaker til Madách Internasjonale Teatertreff (MITEM) i 2014, der Russland var første æresgjest. I 2017 ble han tildelt Pusjkin-medaljen av Sergej Lavrov for sitt bidrag til å fremme russisk litteratur under en seremoni der president Putin selv var til stede. Fra 2020 har Vidnyánszky fungert som rektor for Rippl-Ronai-fakultetet for kunst ved Szent István-universitetet. Samme år ble han også styreleder for Stiftelsen for teater- og filmkunst, som forvalter Universitetet for teater og film i Budapest, og han er leder for en av klassene i regi samme sted. Den 19. april 2023 ble han offisielt valgt til medlem av den internasjonale Theater Olympics-komiteen, i nærvær av president og grunnlegger Theodoros Terzopoulos, medgrunnlegger Tadashi Suzuki, og medlem av den internasjonale komiteen Valerij Fokin.

Ifølge Judit Csáki, som er teaterkritiker og sjefsredaktør for *revizoronline.hu*, er Vidnyánszky ansvarlig for at kompetanse og kvalitet ikke lenger er avgjørende i forhold til hvem som får oppdrag og stillinger i ungarsk teater⁴.

Motstand og avslag

Gábor Máté, direktør for Katona József-teatret og en tidligere lærer som har utdannet generasjoner ved det nå ødelagte Universitetet for teater og film, ble invitert over telefon

av Attila Vidnyánszky til å delta i Teater-OL. Etter «lang overveielse» avsto teatret invitasjonen med følgende begrunnelse: «I den nåværende situasjonen er tapene til teatrene som myndighetene misliker, så alvorlige, kløften mellom de to sidene så dyp, og situasjonen, som er så full av motsetninger og bakvaskelse, så forverret at vi anser det som utenkelig å løse den ved å delta sammen i en storstilt teaterolympiade.»⁵

Pál Mácsai og ensemblet ved Örkény István-teatret, som også har lidd under de destruktive lovene og reguleringene, benyttet seg heller ikke av denne muligheten. «Årsaken til min beslutning er at ved å delta ville vi stilt oss bak innholdet og metoden i loven om scenekunst og innholdet og metoden for transformasjonen av Universitetet for teater og film. Det er også viktig å merke seg at budsjettet som er gjort tilgjengelig for arrangementet på vårt område er så eksepsjonelt at det på sikt kunne løst grunnleggende problemer på feltet, for eksempel situasjonen til uavhengige teatre og kompanier. Deres fortsatte drift er ved siden av institusjonsteatrenes virksomhet en av garantiene for den ungarske scenekunstens fremtid. Jeg tok denne avgjørelsen i samråd med ensemblet vårt», uttalte Pál Mácsai til telex.hu⁶

«En løgn»

Éva Duda, dansekunstner, koreograf og kunstnerisk leder av Éva Duda-kompaniet, klager over at ingen kompanier fikk penger i fjor. «Vi søkte om 50 millioner forint (ca: 1,5 mill. NOK), men vi fikk ikke en eneste forint. Det ble ikke gitt noen begrunnelse, ikke noe svar om at vi ikke er kvalifiserte, bare at det ikke var penger. På grunn av krigen, energikrisen, nødsituasjonen. Selvfølgelig er det knapt mulig å si noe til det. De omtrent ti millionene forint som ble tildelt oss i fjor fra det nasjonale kulturfondet er fortsatt ikke utbetalt, og budsjettet for drift av uavhengige selskaper i år er kuttet med 40%. Vi hadde en søknad som vi fikk innvilget, og seks måneder senere fikk vi et brev som sa at vi likevel skulle betrakte den som ugyldig. Det er totalt kaos. ... Det er et enormt misforhold: milliarder går til teaterolympiaden, og det er veldig bra at internasjonale kompanier kommer hit, men samtidig får innenlandske kunstnere – som også er anerkjente og betydningsfulle på den internasjonale scenen – bare småpenger.»⁷

András Dömötör, som arbeider i utlandet og vender hjem som gjesteregissør, skrev i et Facebook-innlegg i slutten av mars som representant for de unge: «... Jeg mener at folk med ulike verdensanskuelser bør kunne arbeide sammen, og jeg har ikke noe



Billedtekst

Attila Vidnyánszky, teatersjef på Nasjonalteatret i Budapest, og medlem av den internasjonale komiteen for Theatre Olympics. Foto: 4K Media Studio / Színházi Olimpia

problem med nasjonalkonservativ tenkning (og jeg sikter ikke til denne regjeringens politikk når jeg skriver dette). Men jeg vil gjerne si – som ungarsk regissør, tidligere universitetslektor, borger, om du vil – at teaterolympiaden som er i ferd med å begynne, er et uforholdsmessig loppemarked etter profesjonelle begrep. Det er showbakeri, limousinutleie i noen tvilsomme euforiske timer. Og fremfor alt må vi ikke glemme den kulturelle ødeleggelsen som Vidnyánszky og hans team har utført og den utilsårlte ideologiske utpressingen de nå driver med. Det er meningsløst å hevde det motsatte. Deres selvtrettferdiggjøring (eller utvidede selvtrettferdiggjøring) gjennom teaterolympiaden, er uansett hvor høylytt og spektakulær den måtte være: en løgn. Det er viktig å si det. Det er en glede at forestillingene til Marthaler eller Castellucci, for eksempel, kommer til Ungarn, om aldri så sent. Jeg er glad for at et ungarsk publikum får se dem, og jeg er glad for deltakelsen til mange av mine ungarske kolleger som jeg respekterer – men samtidig må vi ikke glemme at denne enorme summen kunne ha blitt brukt til å støtte ungarske verksteder (spesielt i energikrisens tid!), uavhengige teatergrupper og fagtidsskrift, i stedet for et øyeblikkets fyrverkeri.»

Noen av mester-lærerne, filmskaperne, skuespillerne og regissørene som var

heldige og ikke fikk livene sine revet i stykker av den store «omveltningen», fordi det gikk under radaren eller de rett og slett ikke forsto hva som skjedde, ble forundret over at nyheten om et prosjekt som ville bringe hele verdensteatret hit, ikke fikk alle til å juble av glede.

Men det finnes visse situasjoner som man blir utsatt for og som gjør at man ikke kan si til studentene sine at «se, det som skjedde med meg er faktisk en del av livet, la oss gå videre.» Selvfølgelig er røveri også en del av livet. Men at slantene som returneres til ransofrene ikke engang kan brukes fritt, men bare i samsvar med visse forventninger, er ikke akseptabelt for kunstnere over et visst profesjonelt nivå.

Avlysninger fra Ukraina

Mens jeg skriver de siste avsnittene i denne artikkelen ble det kjent at premieren på Camus' *Caligula* ble avlyst, bare to dager etter avlysningen av Brechts *Arturo Ui* (12. mai). Det var det ukrainske nasjonale dramateateret Ivan Franko fra Kyiv som avlyste forestillingene. Kyiv-delegasjonens forklaring, var at arrangørene for fire måneder siden hadde lovet dem at ingen russiske utøvere skulle bli invitert. Likevel ville Teaterolympiaden presentere stykket REX, som er regissert av Valerij Fokin, kunstnerisk leder

for Aleksandrinskij-teatret i St. Petersburg, og skrevet av hans sønn Kirill Fokin; samt filmen *Petropolis*. Problemet med filmen (også regissert av Valerij Fokin) er at en av de medvirkende skuespillerne, Anton Sagin, i følge det ukrainske kompaniet åpent støtter krigen mot Ukraina i statlig fjernsyn. I januar 2023 sendte Ivan Franko-teateret et brev om at de ikke ønsket å bli assosiert med russiske aktører, og at de «anser enhver oppfordring til 'ikke-politisk dialog' eller 'brobygging' som uakseptabel.» Bildet nyanseres av at Valerij Fokin skal være motstander av krigen, og at sønnen Kirills litterære aktiviteter ikke blir sett på med velvilje av russiske myndigheter.

Attila Vidnyánszky uttrykte sin beklagelse over at de ukrainske gjestene trakk seg: «faktum er at jeg lovet at det ikke kom til å være noen russiske grupper på Theatre Olympics, og det er heller ikke noen russiske grupper her. Det stykket Kyiv-kompaniet nevner, REX, er en produksjon fra det ungarske Nasjonalteater, som er iscenesatt av Valerij Fokin og skrevet av Kirill Fokin – og Valerij Fokin er et fremstående medlem av komiteen som organiserer Theatre Olympics.» Overfor avisa Magyar Nemzet, forsvarte Vidnyánszky *Petropolis*, det andre kontroversielle bidraget, som «en ekstraordinær film», som er «alt annet enn pro-war.» Men på forespørsel av ukrainerne er filmen tatt ut av det offisielle programmet for Teater-OL, og står bare på et filmprogram ved Universitetet for teater og film.

Bølgende «verdensmøte»

Den tiende teaterolympiaden er i skrivende stund omtrent en tredjedel ferdig. Jeg ser hvor hardt de ansatte ved de nasjonale teatrene jobber, og hvor hjertelig de tar imot dem som kommer langveisfra. Fagfolk synes det er vanskelig å komme seg til forestillinger de ønsker å se, delvis på grunn av reisekostnadene og delvis på grunn av travle kalendere. Men jeg hører dem begeistret spørre sine mer heldige kolleger om gjestespillene de har gått glipp av. Mannen i gata stopper også opp for å beundre akrobatene som balanserer på et tau strukket over Donau, eller prosesonene med utkledd medvirkende. Fra Sør-Afrika, Mexico og Asia kommer maskerte figurer og dukker, som aldri før er sett i dette landet, og spillere utkledd som australske kampmaur blir omgitt av tilskuerne. Selv husker jeg den flotte opptreden til Erzsébet B. Fülöp fra Timisoara i teaterstykket *Doktoren*. Jeg husker den visuelle verden i den fransk-norske *Moby Dick*-oppsetningen til Compagnie Plexus Polaire i Győr, og det lange øyeblikket i Teatro Stabile i Torino sin oppsetning av *Stormen*, da Miranda så på de nyankomne og sukket: «Så vakker menneskeheten er!».

For midt i all sorg og ulykke kan man ikke unngå å føle dette på teaterfolkets virvlende, bølgende verdensmøte – ja, mennesket er vakker! Selv fra vårt ståsted.

Uroligheter på Olympen – slagmark på bakken



Noe av det første Viktor Orbán gjorde etter at han ble statsminister, var å kutte støtten til fri scenekunst, for deretter å skifte ut teatersjefen ved Nasjonalteatret i Budapest med 'a reactionary appointee', Attila Vidnyánszky – skriver Alisa Salamon i en artikkel i det amerikanske tidsskriftet *Theatre* (Vol.53, nr. 2), som først og fremst handler om protestene blant studenter og ansatte etter «modellskiftet» ved Universitet for teater og film i Budapest (SZFE). Disse hendelsene, som delvis strekker seg 20 år tilbake i tid, er viktige deler av bakteppet for kontroversene rundt årets Theatre Olympics.

Allerede før åpningen verserte det rykter om boikott, skrev The Guardian om årets Theatre Olympics, i en bakgrunnsartikkel der festivalarrangør Attila Vidnyánszky omtales som en splittende figur og uttalt støttespiller for Orbán (07.06.23). Som teaterkritiker Katalin Gabnai skriver i sin festivalrapport (s. 41), bekler han en rekke roller og posisjoner innenfor ungarsk teater og akademia. Vidnyánszky er også leder for MITEM, som arrangeres av Nasjonalteatret i Budapest, og som på grunn av sitt internasjonale program skal ha vært årsaken til at festivalkomiteen valgte Ungarn som vertskapsland for den 10. utgaven av Theatre Olympics. Hovedprogrammet var lagt til Budapest, og det var ifølge våre kilder MITEM som mottok den største bevilgningen, samtidig som Theatre Olympics hadde en desentralisert struktur, hvor ulike festivaler og lokale teatre rundt om i landet kunne invitere et gjestespill fra utlandet, fritt etter eget ønske. Det var denne invitasjonen (og pengene som fulgte) teatre som Trafó og Katona József av-slo. Det enorme antallet events (nesten 750) gjør det vanskelig å få oversikt, ikke bare over programmet, men også og ikke minst å danne seg et bilde av hvor samlet, eller splittet teaterlandskapet i Ungarn egentlig er.

Vi kontaktet noen av de norske kunstnerne som var invitert til Theatre Olympics.

Yngvild Aspeli forteller at *Moby Dick* med Plexus Polaire var invitert til en festival for barn og unge i Győr. Magne Håvard Brekke var med som skuespiller i *Das Weinen (Das Wähnen)* av Christoph Marthaler, som ble vist på nasjonalteatret i Miskolc. Ingen av dem kjente til boikotten eller debattene rundt festivalen. Aspeli sier at de var i kontakt med flere uavhengige teaterinstitusjoner, men verken før eller under oppholdet fikk noen signaler om at arrangementet var kontroversielt. Hun forteller om «et sterkt førstegangsmøte med et ungarsk publikum», men legger til at de selv sagt hadde undersøkt situasjonen nærmere hvis de hadde blitt informert av de ungarske kollegene. Magne Håvard Brekke forteller om en entusiastisk teatersjef, som hadde drømt om å vise en Marthaler-produksjon i Miskolc, og som nå endelig fikk ønsket oppfylt.

Utradering av fri scenekunst

Det er en kompleks situasjon, medgir flere av de vi har snakket med. Ungarn er delt, mellom hovedstad og provins, og de som er hardest rammet av regjeringens nedskjæringspolitikk, kall det gjerne sanksjoner, fordi det avkreves lojalitet, er det frie scenekunstfeltet og kommunale teatre i Budapest (der borgermesteren tilhører opposisjonen). Som det framgår av Gabnais kommentar, betyr kuttene at enda flere kunstnere vil forlate Ungarn. Selv en så begeistret anmelder som Savas Patsalidis i *Critical Stages* (nr. 27) medgir at kritikerne (ungarske kunstnere) har rett i at de enorme summene som ble brukt på festivalen kunne vært brukt til å holde de lutfattige, uavhengige teatrene i live 'in years to come'. Motargumentet, framholder han, er at det å investere i teater ikke er bortkastete penger, men en sårt tiltrengt gest i en verden som domineres av krig, ulikhet og fattigdom. Festivalen styrket dessuten «byens internasjonale image». Og ja, det er ingen tvil om at (hoved)programmet på fes-

tivalen var imponerende – med navn som Romeo Castellucci, Krystian Lupa, Emma Dante, Complicité, Tadashi Suzuki, Terzepoulos, Eugenio Barba, Heiner Goebbels... og mange andre. Noen lokale teaterkritikere holdt seg unna, og det samme gjorde etter det vi kjenner til flere tyske kritikere og teatertidsskrift. «Selv ønsket jeg å se noen av de store navnene, og fikk minner for livet», skriver en ungarsk teaterkritiker på epost, og tilføyer: «Men for meg oppveier dette likevel ikke 18,3 millioner euro vs. null euro til fri scenekunst.»

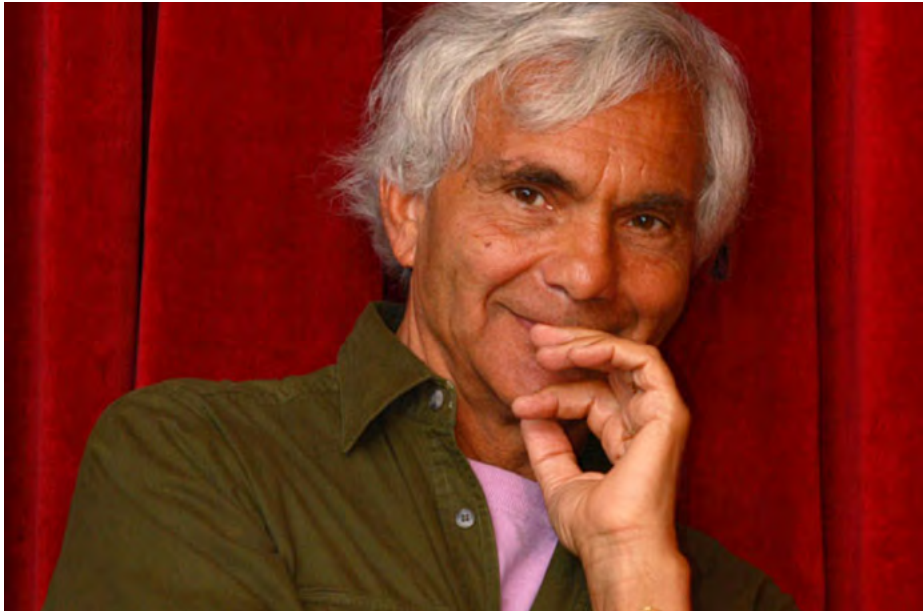
På spørsmål fra The Guardian om Theodoros Terzepoulos er komfortabel med å arrangere Theatre Olympics i et land som har beveget se så langt mot høyre som Ungarn, svarer han «It's not just Orbán. There is Italy, Poland...». Det er umulig å lage teater om man skulle utelukke disse landene fra *The Olympics* eller slutte å samarbeide: «You have to look straight into the eyes of your enemies.»

«Kjenner de splittede forholdene»

Eugenio Barba svarer på en epost til *Norsk Shakespeare*tidsskrift at han sammen med Odin Teatret har besøkt Ungarn regelmessig siden 1986, under kommunismens styre med sensur og et hemmelig politi, og at Odin Teatret siden 2014 har blitt invitert av Attila Vidnyánszky til festivalen MITEM nesten hvert år – så han «er godt kjent med de splittede forholdene i Ungarn». Barba henviser til sine erfaringer fra Polen og land i Latin-Amerika med militærdiktatur, og oppfordrer oss til å publisere en email-utveksling angående et gjestespill på en festival i Iran (se side 46). Barba mener at ethvert kompani må ha en egen kunstnerisk etikk, og (for Odin Teatret) handler det ikke bare om å øve motstand mot maktmisbruk, men at man må også må dykke ned i virkeligheten og risikere sitt omdømme. Gjennom sine erfaringer (bl.a. fra Polen) har han lært at man ikke snakker direkte om politikk, men bruker omdreining, metaforer og tvetydige antydninger, både i forestillingene og privat.

«Jeg har truffet Valerij Fokin flere ganger,» forteller Barba, på vårt spørsmål om boikott av russiske kunstnere – som også var et tema på festivalen (se: Gabnai). «Første gang var i 2001 da han inviterte Odin Teatret til Meyerholdsenteret i Moskva under den 3. Theatre Olympics. Jeg føler stor aktelse for ham både pga. hans menneskelige integritet og kunstneriske slagkraft. Jeg møtte ham igjen i Budapest i mars 2023 mens jeg forberedte en ISTA-sesjon (International School of Theatre Anthropology) i Pecsvárád, cirka 200 km fra hovedstaden. Vi snakket endel sammen, mest om Meyerhold og Brecht, om de mørke tidene, om hvor vanskelig det er å forsvare sannheten når man ikke får vite hva den er og om risikoen for å få nakken knekket hvis man prøver å finne sannheten. Vi nevnte ikke en eneste gang hva som skjer i dag og som opptrar oss begge. Men vi fortalte hverandre hvor vi står.»

Vi gjengir Eugenio Barbas email der han svarer eksil-iranske kunstnere som oppfordret ham og Odin Teatret til ikke å delta på Fajir Internasjonale Teaterfestival Teheran, 8. februar 2020.



«Theatre is politics by other means»

Dear Iranian friends wherever you are,

I thank you for your letters and messages. I am touched by your words and by your request not to travel to your country.

You are right to call Odin Teatret a committed theatre since we, from the very start, always stood on the side of the victims. We are a theatre group aware of having our own politics, i.e., a professional and artistic ethos. Such an attitude involves not only the rejection of any abuse of power over human rights but also the decision to immerse oneself into the reality and risk one's own reputation.

As early as the 1970s, Odin Teatret regularly visited countries that did not have the same system of government as Denmark where we live and work. We visited Peru under a military regime, General Pinochet's Chile, and Venezuela where the spectators risked their lives to come to see our performances in spite of the demonstrations and dead bodies in the streets. Now I'm in Brazil where the government has unleashed a hunt against artists by claiming that they are causing the

degradation of national and Christian values.

What are the values of a theatre group? How can we live them through our profession in the world around us? How can we be consistent with actions and not just with words?

My answer has been to go there where the wound hurts most. Because in countries struck by pain there are young and old, women and men who, thanks to Odin Teatret's performances, realise that they are not alone, isolated, forgotten. We are there next to them, they can touch us, maybe in silence, because words can have consequences. But we share our lives through an ephemeral theatrical presence that is not mere entertainment.

Presence or words? The last time Odin Teatret visited your country where a woman cannot touch a man, at the end of the performance a woman approached me holding the hand of an 8–9 year-old child. She whispered, «I would like to thank you. Please, let my daughter embrace you, because I cannot do so.»

I trained as a director in Poland from 1961 to 1964, a communist country with censorship, secret police and ex-

communication of artists and dissidents. There I learned what it means to make a performance shine with a particular type of light whose faint glow penetrates deeply. This is what Bertolt Brecht managed to do with his Berliner Ensemble in the suffocating East Berlin of the 50s. And what I witnessed with Grotowski in Opole, in Poland. I know what it means to be visited by someone whose faint light inflames our desire not to give up.

Dear Iranian friends, it is for these reasons that Odin Teatret will go to Teheran in February 2020. And I will visit Isfahan and Yazd to meet theatre colleagues.

I wish you days of light. In friendship

Eugenio Barba

Billedtekst
Eugenio Barba, leder av Odin Teatret.
Foto: Fondazione Barba Varley

Email fra Eugenio Barba til en av arrangørene av Fajr International Theatre Festival i Teheran, etter nedskytingen av et ukrainsk passasjerfly, 10. januar 2020.

Dear Mehrdad,

I write to you as a friend whose integrity I respect, and which allows me to speak openly to you.

A few years ago you did your utmost to invite to Teheran *The Tree*, Odin Teatret's first part of the «Trilogy of the Innocents». The performance deals with the victims of prejudice, hate and war. In February 2020 we should present the second part of this trilogy, *The Chronic Life*. I was looking forward to meeting you again, and to sharing this performance with friends and anonymous spectators who in your country had embraced us warmly.

But suddenly 176 innocent corpses filled the sky of Teheran. Many, all over the world, felt grief and dread, also in your country. And we are a whole body together with the people in Iran expressing their pain for the victims. Pain burns within us in a blending of shame and wrath and a wish to rebel against the unjust destiny of the 176 lacerated bodies.

There is a time to enable exchange and diversity. Therefore theatre festivals exist. And there is a time for festivals to mourn and enable life to grow again. A poem by the Turkish poet Hazim Hikmet says:

Life is no laughing matter// Take it seriously as does a squirrel// without expecting anything from outside or from beyond.// Living must be your whole occupation.// Take life so seriously and to such a degree// that at seventy you will plant olive trees// not for your children// but because you will fight with death even fearing it./ And life will weigh more on the scale.

Dear Mehrdad,

please, cancel the Festival as a sign of mourning and pain. I know that ministers, powerful people and rational

thinkers will consider this proposal preposterous. Convince them that life weighs more than death, that by revoking so many months of effort and expectation you are planting an olive tree. And it will bear fruits in the future, and many theatre people will join you to help pick them in your next Festival.

In friendship

Eugenio Barba, January 14th 2020

Dear Eugenio,

Thank you for your very thoughtful words. I appreciate that you have given me such a tender feeling.

There is no doubt this circumstance has been hard and difficult for all Iranians; however, each one of us have different reaction to this matter. Some react emotionally and some rationally.

First of all let us talk about the necessity of the theatre itself. What is the role of theatre in the society? What is the concept of YOUR performance? What is your perspective of life and war in YOUR performance? Obviously when we talk against the war, so it means that life is important to us. Does the prophecy of your play to condemn the war? If so, the best performance to be presented in Iran is yours; right now.

The majority of performances, which are going to be presented at 38th Fajr International Theatre Festival, have a serious and intellectual thought and concept. In fact, I believe that performing our common thoughts and deliver it to our people would be more effective than omission.

We are going to keep theatre alive to announce our thoughts: «No war in the world». We are going to gather people together in order to make think and having intellectual communication. That is why you have been invited. This is our opportunity to make changes even a bit. Nevertheless, I would not like you to do what you do not like or believe. It has been our request to meet you to take the advantage of your knowledge and experience as well as having a close collaboration.

We have had several meetings in different levels in order to make any changes the timetable of our festival. Various comments have been listened. The majority of people believe we have to continue because theatre has to be alive. As you know the theatre is an opposition to the government in the world, so artists attempt to keep it alive. We decided not to react emotion-

ally and keep this main area for people who are keen to talk, think, discuss and etc. The artists have worked for a year in order to show their works in these 10 days of Fajr Theatre Festival, and we need to respect their endeavours. The majority of plays are NEW productions, and have performed in 32 states around Iran. In fact, there are 32 national festivals, and then some of them have been selected by boarder members in order to put in the 38th Fajr Theatre Festival's schedule. 32 national festivals are looking for Fajr Theatre Festival and we should care about them. Now there are around 70 - 80 performances, inside and outside plays and we would not like to disappoint them.

Dear Eugenio,

I am here to develop Iranian theatre and keep it alive as much as I can far from my family, because it is so crucial to me.

I received Anne's cancellation letter which made me so upset. I would like you to reconsider your decision once again especially when your props and decorations are on their way to Teheran and your group's visas have been issued which I worked on it very hard. DAC is going to carry on the festival. I respect your decision; however, I would deeply love to meet you in Tehran.

My best wishes - Mehrdad,
January 15th 2020

Dear Mehrdad

I can understand your arguments. Theatres should go on fighting with their specific weapons which, even in their most vehement artistic forms, are always pacific. History shows that their effects can cause silent transformations and discernible upheavals.

But I think that there are situations of pain, mourning or refusal when theatres must abstain from performing. The cancellation of the Fajr International Theatre Festival with its impressive preparation and 32 national festivals and 70 performances, will make a thunderous symbolic appeal – through its silence – to unite people across all borders to honour the memory of the 176 victims.

In case the Festival should go on, Odin Teatret will not be with you. But we both know that we will meet again. In friendship

Eugenio, January 15th 2020



Billedtekst
s. 48 Noémi Herczog,
redaktör för teatertidskriften
Színház og författare av boken
Kuss! Foto: Lázár Todoroff

Intervju med den unga teaterkritikern Noémi Herczog, redaktör för teatertidskriften *Színház*. I en nyutkommen bok undersöker hon teaterkritiken i det socialistiska Ungern. Hon säger att man idag upplever att självcensuren är tillbaka, liknande den som förekom under den så kallade gulaschkommunismen, och att det finns «nedärvda reflexer som är verksamma i dag när vi skriver och läser teaterkritik».

Självcensur i debattens namn

Noémi Herczogs krusiga hår hänger över tangentbordet hemma i den lilla lägenheten i Budapest. Hon är journalist och redaktör för den ungerska teatertidskriften *Színház*. Vi samtalar på Zoom. Hennes första publicerade bok har titeln *Kuss!*, vilket blir ungefär *Håll käften!*, syftande på en mer eller mindre oskriven regel under den socialistiska eran i Ungern, att helt enkelt hålla tyst i politiskt sensitiva frågor. Uttrycket *Kuss!* är välkänt för den självcensur som existerade då. Herczogs bok kom ut sommaren 2022 och har nått många läsare i hemlandet, trots sitt akademiska innehåll. Självklart skriven på ungerska, och inte läsbar för undertecknade, vilket gör att *Norsk Shakespearetidsskrift* är desto mer ivrig att få ställa frågor. För vad är det för speciellt med denna era, och vad har den att säga oss idag, både dagens Ungern och oss andra i Europa? Noémi Herczog börjar med att förklara praxisen under den socialistiska eran:

– På 1980-talet fanns en idé om att en teaterkritiker skul-

le stödja teatrarna genom att inte säga något politiskt problematiskt. I Ungern minns vi fortfarande denna praxis med en viss nostalgi och tolkar den som något bra. Det är normalt för oss att tänka på ett partnerskap mellan teatern och teaterkritiken. Detta är något som också förväntas av teaterkritiker i Ungern idag. Men jag och många i min ålder, även yngre, tycker inte nödvändigtvis att det är en bra praxis. Nu har naturligtvis denna praxis delvis sina rötter i en reflex mot ett arv från det förflutna som kan kallas «fördömande teaterkritik», enligt en stalinistisk kontrollmodell. Det är denna reflex som undersöks i min bok.

Fallet Sjostakovitj
– Låt mig förklara vad som menas med fördömande teaterkritik. År 1936 fördömdes en opera av Sjostakovitj i Pravda¹. Den hade redan visats i ett par år, när Pravda plötsligt publicerade en recension som analyserade och fördömde föreställningen, samt anklagade den för ideologiska brott.

En stor kampanj inleddes som involverade alla den tidens medier som ledde till att formalismen förbjöds. Det skedde i ett ideokratiskt system där allt i den offentliga sfären styrdes av den rådande ideologin. Man kan naturligtvis fråga sig varför en centraliserad makt, som hade monopol över våldet, helt enkelt inte bara förbjöd de problematiska föreställningarna. Varför fanns det ett behov av recensioner? Mitt svar är att fördömande recensioner behövdes just på grund av systemets ideokratiska natur. Teaterkritik blir då ett verktyg för politisk kontroll. I min bok kopplar jag ihop denna klassiska form av fördömande teaterkritik med den stalinistiska modellen, men jag undersöker också hur denna modell förändras i takt med hur systemet förändras. Under den poststalinistiska eran i Ungern får vi ett så kallat «post-ideokratiskt» system.
– Perioden i Ungern efter revolutionen 1956 och fram till regimskiftet 1989 går under namnet Kádár-eran. Det var ett



Billedtekster
s. 50 Cover till Noémi Herczogs *Kuss!* (2022).
s. 51 Urbán András i *Mordet på Marat* på teatern i Kaposvár, Ungern.

«Den kritiker som är den mest typiska för tiden, det vill säga en person som är positiv och försöker skydda föreställningarna, som inte nämner de politiska aspekterna och som ofta inte kan tolka föreställningar i sitt eget sammanhang.»

socialistiskt land, men samtidigt ville makten se bra ut i Västeuropas ögon, och inte vara våldsamt: «Vi dödar inte människor här, vi sätter dem inte i fängelse, vi är inte som andra socialistiska regimer». Detta var budskapet till väst, medan «ideologiskt okej» var budskapet till öst. Det påverkade epokens fördömelsemönster inom media. Det skedde i form av en typ av låtsaspraxis, genom simulering av ideologiska debatter i tidens medier, som hade små politiska konsekvenser för konstnärer och föreställningar. Samtidigt levde dessa reflexer vidare, som var baserade på 1950-talets praxis. Att vara rädd för negativa recensioner till exempel. Eller att låtsas vara rädd för dem.

Den positiva recensionens kultur
Så du undersöker alltså i din bok Ungerns nära förflutna med hjälp av denna praxis?
– Ja, boken behandlar teaterkritiken i Ungern efter revolutionen 1956. Från den tidiga perioden, när diktaturen var hårdare, till efter konsolideringen av János

Kádárs regim 1963, då en mycket mjukare diktatur formades jämfört med de andra statssocialistiska staterna. Under Kádár-eran ville man att journalister skulle skriva öppet om ideologiska problem. Man lovade att det bara rörde sig om debatter och att det inte skulle få politiska konsekvenser för de inblandade. Detta var sant, även om det går att identifiera vissa konsekvenser i perioden före 1963, eller i början av 1970-talet. Det förekom inga direkta hot mot konstnärernas liv, men det påverkade en del föreställningar som också förbjöds; och i värsta fall tvingades konstnärerna att lämna Ungern. Innan 1963 kunde de hamna i fängelse. Men ingen av dessa sanktioner var typiska för tiden. I denna miljö är dock den stalinistiska modellen ett mycket nära förflutet, och som i praxis betydde att en kritiker ville undvika att framstå som en fördömande skurk. Det ledde till obskyra recensioner som tolkade föreställningarna i andra kontexter än de rent faktiska och politiska. Denna praxis

ledde också till många positiva recensioner.
I min bok ville jag också se hur fritt kritikerna kunde skriva och vad som hände efter att recensionerna publicerades. Jag fokuserade på teaterrecensioner av politiskt ambivalenta föreställningar. Det formade strukturen i boken, som är uppbyggd kring *Advokaten*, *Åklagaren* och *Eskapologen*². Jag följde Umberto Ecos *The Open Work Theory*, eftersom vi aldrig kan vara säkra på en kritikers avsikter och att allting är öppet för tolkning. Det var helt uppenbart att det var tolkningens av artiklarna som avgjorde deras öde, samt även det öde som drabbade de föreställningar som artiklarna behandlade. Så jag kontrollerade bara två saker i mottagandet av dessa politiskt tvetydiga föreställningar: 1. Om det fanns någon ideologisk anklagelse i artikeln eller inte; 2. Om detta fick politiska konsekvenser eller inte. *Advokaten* var då den kritiker som är den mest typiska för tiden, det vill säga en person som är positiv och för-

söker skydda föreställningarna, som inte nämner de politiska aspekterna och som ofta inte kan tolka föreställningar i sitt eget sammanhang.
Teaterkritikern som substitut
– Sedan finns det vissa artiklar som tydligt artikulerar ideologiska brott. Detta kunde ske på grund av ett öppet politiskt engagemang från kritikerns sida, eller också på grund av ren underkastelse, utilitarism eller helt enkelt av missförstånd. När dessa följdes av politiska konsekvenser – särskilt före 1963 och i början av 1970-talet – placerade jag dessa fall i kapitlet *Åklagaren*, en typ av kritiker som återkommer under perioder då systemet blivit strängare. I dessa fall, som förekom slumpmässigt, följdes den ideologiska anklagelsen verkligen av att föreställningar eller dramatexter förbjöds och att teaterkompanier blev demoraliserade. Konsekvenserna är dock avgjort mildare än i det samtida Sovjetunionen där fördömande kritik var mycket typiskt. I Ungern var



det vanligt att detta *inte* hade politiska konsekvenser, och de ideologiska anklagelserna placerar jag därför i det tredje kapitlet: *Eskapologen*. Kádár-erans ideal var simulering. Som jag sade var det ett postideokratiskt system, som inte ändrade sovjetsystemet men ville se trevligt ut för västvärlden. Den ideologiska debatten blev i Ungern därför ett substitut för verkliga politiska konsekvenser. Den ideologiska recensionen blev många gånger bara ett substitut den också. Problemet var att teaterkritikerna ofta inte ville agera som politiska substitut. Därför blev det vanligt med fler och fler positiva recensioner.
Kritikern som skyddar konsten
– Men, och detta är några av mina mest spännande fallstudier, vissa kritiker försökte vara frispråkiga, men blev missförstådda och fördömda av konstnärerna. Eftersom recensionen hade en fördömande ton. Naturligtvis kunde man missförstås ur många olika aspekter: ibland var det den politiskt kritiska sfären som missför-

stod attityden hos vissa kritiker när man ville skydda ett politiskt tvetydigt verk.
Noémi Herczog förklarar att det i praktiken förekom få allvariga följder, liknande den med Sjos-takovitjs opera i Sovjetunionen 1936:
– De konsekvenserna var uteslutna under Kádár-eran. Vanligtvis förbjöds inga föreställningar. Till och med när de faktiskt förbjöds var det inte särskilt tydligt, de spelades vid allt färre tillfällen och försvann sedan obemärkt från repertoaren. Ändå fanns det före konsolideringen under Kádár till exempel en poet, Istvan Eörsi, som redan satt i fängelse när han läste i tidningen om sina ideologiska brott i slutet av femtiotalet. Ett annat exempel är en uppsättning av ett av våra nationella dramer, som har ett mycket pessimistiskt slut, och som förbjöds mycket snabbt.
Vilket drama var det?
– *Människans tragedi*, av Imre Mádach.

Den är ganska populär i dagens repertoar har jag märkt?
– Det är en inte så särskilt bra pjäs från slutet av 1800-talet, men i dag har vi en nationalistisk regim, så den står ofta på repertoaren. Pjäsen kallas ofta för «den ungerska *Faust*». Går vi djupare in på förbudet av den, så skrevs den fördömande essän 1955 av György Lukács, och han hade goda, estetiska poänger i sin kritik av dramat. Han ansåg att det var ett ideologiskt stycke, att det var illa skrivet, men hans essä skrevs också vid en tidpunkt då denna kunde tolkas som en fördömande recension eftersom föreställningen redan hade förbjudits. Så på grund av tidpunkten fick Lukács negativa text en fördömande läsning. Det är också detta min bok handlar om: i ett system där det förflutna hemsöks av fördömande recensioner finns det ingen garanti för att något liknande inte kan hända igen. Människor blir rädda för att deras ord ska få en fördömande ton och därför även få konsekvenser. Som när människor var tvungna att läm-

na Ungern om de ville fortsätta sina konstnärskap. Men det mest typiska är den positiva recensionen, där man kunde hitta sätt att använda «dubbelpråk», och som också var ett typiskt uttryck för tidens politiska teater.
Dolda betydelser
Kan du utveckla denna användning av «dubbelpråk»?
– Min första redaktör på *Színház* var Tamás Koltai, när jag började arbeta där. Han har berättat om när han skrev om *Mordet på Marat*³ av Peter Weiss i Káposvar, en berömd politisk föreställning på 1980-talet. Inga kritiker skrev att det fanns en hänvisning till den ungerska revolutionen 1956 i den, detta var ett av de mycket få tabun som regimen inte tillät att man uttryckte offentligt. Koltai ville lämna det öppet, han skrev endast ordet revolution, medan hans redaktör ändrade det till «Den franska revolutionen». Denna lilla korrigering visar hur taktik användes för att skicka ett budskap till läsarna.



Billedtekster
s. 52 Skodespelare, politiker och kulturminister 1958–1967, György Aczél (1917–1991). Foto: Urbán András
s. 53 Teatertidsskriften *Színház*, nr. 3 1982, med försida om *Mordet på Marat* på teatern i Kaposvár, Ungarn.



«(Kritikern) kunde anklagas för att vara fördömande och blev mobbad, till och med utesluten ur gemenskapen. Ibland kunde det vara dina vänner som missförstod dig.»

För det är väl helt uppenbart att Peter Weiss drama alltid handlar om samtidens politik – om man väljer att spela det, inte sant?

– Exakt. Men så var det också alla dessa debatter i Ungern om regissörens roll. Inte bara som estetiska debatter, det var verkligen politiska debatter, i sken av estetiska debatter. Litteraturen och dramat som text var mer respekterade. De flesta av problemen kom från regissörers tolkningar. *Mordet på Marat* visades inte i Budapest, utan mer i det fördolda på en regionteater i söder. Inga kritiker skrev om vad den verkligen handlade om. Makthavarna kände till den och så länge den inte förekom i pressen så existerade den inte. Under en kort period kunde därför små kretsar som kom på besök från Budapest känna en form av motstånd i Káposvar. Först senare, när föreställningen bjöds in till festivalen BITEF i Belgrad, skrev de utländska teaterkritikerna vad den faktiskt handlade om. Då publicerades en stor artikel i en av Ungerns ledande tidningar

som ledde till att pjäsens översättare och dramaturg fick sparken från teatern. Det var samme kille, Istvan Eörsi, som i slutet av femtioalet fängslats när hans poesi hade fördömts.

Herczog säger att det var vanligt att hålla tyst, med endast få exempel på kampanjer mot specifika teaterproduktioner. Kulturminister György Aczél skapade en politik för att hantera detta, kallat för de tre T:nas politik: – Det var den ökända politiken med *Förbjudna*, *Understödda* och *Tolererade verk* (Ungerska: *tiltott, túrt, támogatott*). Under den stalinistiska eran fanns det bara två av dem: Förbjudna och understödda verk. Aczéls kulturpolitiska regel innebar att det fanns vissa saker som man inte höll med om, men som man inte heller ville kväsa. Debatter organiserades i tidningarna för att övertyga allmänheten om vad som var fel. Många kände en stor tacksamhet för denna tolerans, men många och särskilt de unga gjorde inte det. Den vikti-

gaste konstarten var litteraturen, den näst viktigaste teatern. Den socialistiska eran i Ungern var i hög grad en textkultur. Nådde man fler människor tolererades saker mindre.

Missförståelse av kritiker och konstnärer

Noémi Herczog vill i sin bok definiera själva diktaturens atmosfär som sprider sig i samhället. Detta gör att den inte bara berättar om teaterkritiken, utan också om samhället som helhet:

– Jag tror att det är helt sant det som Michel Foucault säger i sin analys av makten. Den verkar inte bara uppifrån och ner, den går i alla riktningar, till och med nerifrån och uppåt – och horisontellt. I en diktatur förändras människor, de totalitära eller auktoritära attityderna blir starkare. Ibland när en recension av misstag blev läst som fördömande, och mot kritikerns vilja att vara det, behandlades denna kritiker mycket strängt i de politiska subkulturerna. Detta skedde utan att ens försöka för-

stå vad kritikern ville säga. Denne kunde anklagas för att vara fördömande och blev mobbad, till och med utesluten ur gemenskapen. Ibland kunde det vara dina vänner som missförstod dig. Jag tror att de mest intressanta berättelserna i den här boken handlar om dessa missförstånd. Så detta är samtidigt ett annat problem: när det förekommer fördömanden blir öppna tolkningar, och alldeles särskilt negativa recensioner, svårare att läsa och skriva.

Detta hände alltså under en viss period under János Kádárs regim?

– Mest under 1970- och 1980-talen. Fler och fler unga konstnärer som inte hade någon existentiell nytta av systemet ansåg att yttrandefriheten var viktig och att det trots allt inte var en så sträng diktatur. De kände att de inte kunde göra någon allvarlig skada genom att offentliggöra sina idéer. Dessa personer blev många gånger missförstådda. När en av mina tidigare lärare var en ung poet skrev han en recension

som handlade om en annan poet, Sándor Weöres. Det hade funnits en viss period då den var förbjuden, men vid den här tiden hade Weöres fått det stora, statliga priset. Hans samlade verk hade publicerats flera gånger. Recension missförstods också på grund av *var* den publicerades, i en tidning där chefredaktören var en av kulturministerns män. Texten satte därför nästan stopp för hela min lärares vidare karriär. Han ansågs vara en fördömande kritiker och det tog honom årtionden att övertyga alla om att han inte var det. Problemet var att han inte gillade Weöres dikter, vilket fick politiska konsekvenser.

Så man kan säga att han blev tystad?

– På ett sätt, ja. Poängen är att efter regimskiftet 1989 ändrades inte dessa reflexer omedelbart. Viktiga författare tänkte fortfarande på Népszabadság som en partitidning. En satir publicerades en nyårsafton som skämtade med författaren Péter Esterházy. Hans kollega Péter Ná-

das ville skydda sin vän och skrev att tidningen återspeglade att partiet nu har fördömt Esterházy. Detta skedde efter 1989.

Tillfälligheters spel

Referenser till dagsaktuell politik blev ovanligt:

– Politiska referenser tolererades inte under Kádárs tid när de visade på ett «här och nu». Det som blev och det som inte blev publicerat var slumpmässigt, och det berodde på vem som var tjänstgörande redaktör den veckan.

Man kan alltså säga att censuren var relaterad till vem som faktiskt arbetade den dagen? Chefredaktören var ansvarig för dagens censur?

– Ja. Til syvende og sidst var det inte journalisten som skrev den modiga texten som var i fara, utan chefredaktören. Och denna praxis var lika slumpartad som alla fördömanden. Man kunde aldrig veta vad man kunde göra och inte göra. Istvan Eörsi hävdade i en ironisk kommentar till detta status quo att det borde fin-

«Eftersom teatern var mycket viktig för regimen var teaterkritiken det också. En teaterkritiker kunde inte bara försörja sig på sitt arbete, utan fick också stor uppmärksamhet i medierna.»

nas en institutionaliserad censur: om man vet vad som är förbjudet kan man åtminstone förhålla sig till det, men när man inte är säker kan vad som helst hända en när som helst. Denna karaktär av någonting oväntat var avgörande för det som slutligen förbjöds och vad som inte blev det.

Teaterkritikens guldålder

Teaterkritiken var på sin höjdpunkt under den här eran eftersom det var en epok som uppskattade alla grenar av de höga konsterna. Herczog fortsätter berätta om konsten som en del av systemets metafysik, som hon kallar det, vilken var helt motsatt religionen. Eftersom teatern var mycket viktig för regimen var teaterkritiken det också. En teaterkritiker kunde inte bara försörja sig på sitt arbete, utan fick också stor uppmärksamhet i medierna.

En av de saker vi kanske inte vet om Ungern under denna period är att landet hade en ganska vital och internationell teaterscen.

Viktiga produktioner gästade tydligen Ungern och togs emot av den tidens publik och kritiker?

– De flesta föreställningarna från väst var franska, tyska och österrikiska. Men det förekom andra, som Giorgio Strehlers Piccolo Teatro från Milano. Peter Brook var här två gånger med rsc. Även underground-scenen kunde bjuda in grupper som Odin Teatret, Bread and Puppet Theater, New York Street Caravan, Emi Hataro, eller Triple Action. Många gånger när man ber mig att tala om min bok vill de att jag ska jämföra med vad som händer i dag, men det är på ett sätt omöjligt. Däremot tror jag att politikerna under Kádár-eran åtminstone fick ut det bästa ur annars mycket dåliga omständigheter. I dag tror jag tvärt emot att våra ledare får ut det sämsta ur dagens mycket bättre omständigheter. I dag marscherar vi åter mot stalinismens två T.

Du menar mot att Förbjuda eller Understödda? Kanske att Understödda eller Tolerera?



Billedtekst
Noémi Herczog.
Foto: Dávid Huszár

«Varför tror vi att oberoende är detsamma som politisk neutralitet?»

– Tja, jag vill inte verka bombastisk.

Nedärvda reflexer

På baksidan av din bok finns en kort text där det talas om «nedärvda reflexer som är verksamma i dag när vi skriver och läser teaterkritik i Ungern». Så boken reflekterar alltså över dagens Ungern?

– Jag tycker att det av responsen på boken framgår tydligt att alla nickar instämmande. Vissa människor förstår det här problemet med att vara öppen inom kritiken i dag. Jag tror att vi är överens om att det finns en hel del självzensur. Det beror inte bara på att dessa nedärvda reflexer kommer tillbaka. En del har till exempel med de sociala medierna att göra. Men i Ungern, och särskilt eftersom den offentliga sfären nu håller på att smalna av igen, är detta att reagera med tystnad ett sätt att hantera en liknande situation. Som redaktör för *Színház* upplever jag detta.

Var det detta som fick dig att skriva den just nu?

– I förordet till min bok citerar jag dramaturgen Anna Lengyels uttalande att vi har slutat skriva kritiskt om våra viktigaste institutioner eftersom vi är rädda för att kritisera dem och ge dem politisk ammunition. Lengyel sade att vi vid en viss tidpunkt måste börja fundera på om det fortfarande är meningsfullt att skriva om dessa saker överhuvudtaget om vi inte kan yttra oss ordentligt. Jag känner av dessa problem runtom oss mycket väl, men ville i min bok också se varifrån våra nuvarande attityder till teaterkritik kommer. Vad vårt förflutna egentligen innehåller. Varför tror vi till exempel att oberoende är detsamma som politisk neutralitet?

Herczog ger ett aktuellt exempel på en ung skådespelare som vågade ta emot ett stort teaterpris med en stor prissumma:

– Benett Vilmányi avvisade priset med förklaringen att han före ceremonin hade blivit ombedd att respektera dess oberoende genom att inte prata po-

litik. Det ledde till att prestigefulla skådespelare kritiserade Vilmányi för att han «förstörde oberoendet hos ett av de sista priserna som inte är politiskt styrda». Det är sant att även om det i dag mest är de politiskt lojala som får statliga utmärkelser kan dessa fortfarande delas ut till ickelojala artister, och enbart på deras meriter. Men sannolikt kan ett sådant pris bara skyddas om det *inte* finns en politisk tystnad kring det. För mig är det samtidigt mycket mer intressant att alla dessa goda skådespelare och bra människor fördömde sin kollega för att han ville säga sin mening öppet om regimen. Att reflektera över ett «här och nu», och att vara politisk i den meningen, var tabu före 1989. Det tycks med detta exempel fortfarande vara en reflex hos oss i Ungern.

Kampanjer under Fidesz-eran

– Det finns ett fall från 2016 då en av de stora nätportalerna skrev om en referens i en föreställning av Béla Pintérs *The Champion* på Katona József Teater i Budapest.

En av de oberoende journalisterna uppfattade en hänvisning till en känd Fidesz-politikers privatliv, en sak som också hade gått i tabloidmedierna. Propagandapressen startade då en hatkampanj mot Katona József Teater. Den konstnärlige ledaren Gábor Máté kallades upp till Fidesz partikontor och fick höra av dem, som han själv uttryckte det, att han inte skulle få en viss summa pengar eftersom han inte uppförde sig. Det slutade med att han inte kunde genomföra en välkommen och väntad löneökning för skådespelarna på teatern.

Journalistens namn blev struket från presslistan och var inte välkommen tillbaka. Den konstnärlige ledaren försökte lägga locket på diskussionen:

– Frågan är då vems «fel» det egentligen är? Enligt Gábor Máté var det den oberoende kritikerns fel, inte de regeringsvänliga mediernas som initierade hatkampanjen. Inte heller var det partiet Fidesz fel. För utan kritikerns «fel» skulle ju de regerings-

vänliga medierna aldrig ha fått reda på vad som sades på teatern, eftersom deras journalister inte går dit. Kuriöst nog spelade Máté i den berömda teateruppsättningen av *Mordet på Marat* 1981 i Kaposvár, där han gjorde en av de främsta rollerna. Det finns en berömd bild på honom där han håller en gatsten från revolutionen 1956.

Här finns alltså en länk till vad som hände 25 år tidigare.

– En mycket direkt länk: Gábor Máté lärde sig i Kaposvár att en bra journalist inte gör sådana saker. Journalisten som skrev sin artikel 2016 var en ung man som inte var socialiserad före regimskiftet 1989.

De sociala mediernas roll
I rapporteringen om Ungern, året före valet i april 2022, sades att i stort sett alla subventionerade, offentliga medier kontrolleras av regeringen. Vilken roll spelar då de sociala medierna, de oberoende tidskrifterna och andra virala kanaler i detta nya medielandskap?

– Fidesz sprider «fake news» och hat i sina kampanjer, så jag antar att Facebook har varit mycket användbart för dem och kan ha spelat en stor roll i att de ännu sitter vid makten. Som vi alla vet är Facebook utsatt för spridande av radikalt innehåll. Sociala media är så klart öppet för alla, men algoritmerna är dolda och vi vet inte varför vissa saker sprids lättare än andra. Vad gäller teaterrecensioner menar jag att vi alla läser dem via sociala medier. Det gäller alla artiklar, läsarna går definitivt i mindre och mindre grad till papperstidningen. Urvalsprocesser sker via sociala medier och en positiv recension sprids mycket lättare då konstnärerna delar den med andra. Dessa delar den i sin tur och institutionsteatrarna delar den vidare. En negativ recension försvinner mycket snabbt. Dessutom är Ungern mycket litet, alla känner alla. En del av frågan är självcensuren under Orbánregimen, en annan att vi är ett litet land som gör det svårt att skriva negativt om de man sympatiserar med.

Noémi Herczog talar om den hybridregim som sedan många år har byggts upp i Ungern, enligt rysk modell, och som är en sorts «vald autokrati». Demokratins institutioner finns endast på ytan och de statliga medierna är okritiskt lojala med regeringen:

– Paradoxalt nog drar vissa oberoende tidningar nytta av denna krympande offentliga sfär. Det finns oberoende reportrar som använder sig av sociala medier, eller har gått till youtube för att producera för en betalande publik. Vissa tillhandahåller material gratis och lever på donationer, som Partizán⁴, en mycket viktig mediekanal som ständigt kritiserar regeringen. Min egen tidskrift *Színház* har just kommit med sitt sista nummer efter 55 års drift. Den kommer i framtiden enbart att finnas på nätet. Det är omöjligt att överleva under de nuvarande omständigheterna, då offentliga medel bara delas ut efter politisk lojalitet.

Ett annat problem är att etablerade medier får betalt av teatrarna, säger Noémi Herczog:

– Recensioner behandlas som ett verktyg för marknadsföring av PR-avdelningar. I den krympande offentligheten försöker många tidningar överleva genom att publicera förhandsbetalda recensioner utan att berätta att det rör sig om köpt material.

Det finns alltså teatrar som betalar för recensioner?

– Ja, och teaterområdet har blivit mer instabilt än någonsin. En annan faktor är att det nu är ännu svårare att skriva negativa recensioner om oberoende konstnärer, som dessutom är hotade ekonomiskt. Detta håller på att bli en viktig faktor inom teaterkritiken.

Skulle man därmed kunna säga att Fidesz styr genom ekonomin?

– Fidesz kontrollerar genom tilldelning av pengar: du får bara finansiering om du är lojal. Neutralitet är inte nog, du måste uttala en lojalitet. Detta är en slags finansiell censur. Och Fidesz har ingen ideologi, den skiftar hela tiden, allt eftersom deras intressen skiftar.

Fotnoter

- ¹ Dmitrij Sjostakovitj, *Lady MacBeth från Msensk*, urpremiär på Vakhtangovteatern i Moskva, 22 januari 1934.
- ² Ett annat ord är *utbrytar-konstnär*, som är Herczogs egen beteckning för en kritiker som försöker bryta censurens bojor genom att agera på olika sätt, att göra sig fri från de regler som är rådande.
- ³ *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. 1962–65 (red. anm.)
- ⁴ Partizán drivs på initiativ av en före detta regissör och producent av den berömda Krétakör-teatern, en av 2000-talets internationellt mest kända ungerska, oberoende teatergrupper.

RIKHTER TEATER ERKJENNELSENS TEATER

Erkjennelsens teater

Maleren **Gerhard Richter** (1932–) er blant de mest kjente etterkrigskunstnerne i Tyskland, og har spesielt utmerket seg med sine maleriske bearbeidelser av historiske fotografier, spesielt scener fra nazi-tiden. Richters Birkenau-malerier er del av utstillingen *Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin* på Neue Nationalgalerie i Berlin, som ble åpnet 1. april i år og står ut 2026. Verkene baserer seg på fire fotografier fra den såkalte Sonderkommando i konsentrasjonsleiren Auschwitz-Birkenau. Fangene som var del av denne gruppen hadde som sin oppgave å destruere de som ble drept i leiren.

Den italienske kjemikeren og forfatteren **Primo Levis** (1919–1987) bøker kretser rundt Holocaust og bearbeider masseutdryddelsene fra forskjellige vinkler. I *Hvis dette er et menneske*, som er hans mest kjente bok, forteller han historien om hvordan han selv havnet i og opplevde livet i konsentrasjonsleiren Auschwitz.



Fotnoter
1 Georges Didi-Huberman i boka *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (University of Chicago Press, 2008), s. 71. Min oversettelse.
2 Primo Levi: *Hvis dette er et menneske* (Document forlag, 1990), s. 31.

Billedtekst
s. 58–61 Gerhard Richter: «Birkenau 1-4», 2014. Olje på lerret. Gerhard Richter Kunststiftung © Gerhard Richter 2023

Om Gerhard Richters *Birkenau*-malerier, Primo Levis vitnesbyrd og det menneskelige, tross alt.

I nazistenes tilintetgjørelsesleire under andre verdenskrig fantes en egen arbeidsgruppe ved navn *Sonderkommando*, hvis oppgave var å fjerne de fysiske likene etter jøder som var gasset i hjel. De brente kroppene og plukket ut verdifulle gjenstander fra asken, det som ikke ble fortært av flammene – gullplomber, proteser og kanskje en splint av en kule. Knokler og andre gjenstridige deler av kroppen måtte knuses – det fantes egne maskiner for det – men ofte måtte de kvernes istykker for hånd, slik at skjelettdelene ble et fint pulver som kunne spres utover i gresset rundt leirene; slik ble massedrapene usynliggjort, bortgjemt. Slik ble kroppene som en gang hadde levd og elsket gjort til støv som kunne forsvinne blant blomster og surrende bier i de omkringliggende bjørke-trærne. Slik kunne det mest barbariske sveve rundt i verden som et glemselens teppe.

Noen ganger kunne fangene i Sonderkommando komme over gamle venner, elskere, kolleger og familiemedlemmer de ikke hadde sett på flere år, noe som naturligvis var et sjokk. Men også deres kroppor skulle tilintet-

gjøres, brennes, pulveriseres og ransakes for verdifulle rester som kunne gjenbrukes – om fangene selv ville leve. Det er noe utstudert forferdelig, ja, uutholdelig ved dette som truer med å ødelegge selve vår evne til å tenke, vår menneskelighet, til og med nå, mens jeg skriver dette, så lenge etterpå: at man må plukke ut knoklene av sin egen far og pulverisere dem, eller samle sammen gullplombene fra en ektefelle slik at ss kunne smelte dem om til smykker og ringer til sine elskede.

Fangene i Sonderkommandoen levde på et nivå bedre mens de levde enn mange andre fanger, fordi de fikk mer mat og hadde tilgang til medisiner og sigaretter. Men de visste at de skulle tilintetgjøres selv – og at de når som helst kunne bli drept. De levde daglig med innsikten som andre kanskje klarte å fortrenge. De levde tett på bevisene for hva som foregikk i disse leirene og ble derfor fullstendig isolert fra alle andre. De levde daglig med innsikten som andre kanskje klarte å fortrenge. De levde med likene, døden, asken og knokkelpulveret. «Geheimnisträger» – hemmelighetsbærere – kalte nazistene dem. For en hemmelighet! Siden ss-offiserene ikke ville at det de så, visste og tenkte skulle nå andre utenfor leirene, gasset de alle Sonderkommandoene jevnlig og erstattet dem med fersk arbeidskraft med intervaller på mellom tre måneder og opp til et år. Den første oppgaven til de nye medlemmene var å kvitte seg med sine forgjengeres lik.

Også dette visste de, og de levde hver eneste dag med denne innsikten, inntil de selv ble aske.

I 1943 besto Sonderkommandoene i Birkenau av 400 mennesker, og da ungarske jøder ble deportert dit i 1944 steg tallet til over 900 personer for å imøtekomme behovet ved økte massedrap. Blant disse eksisterer det ytterst få vitnesbyrd: noen tekstfragmenter som ble gjemt i sprekker og jordhull – og noen få fotografier. De fleste av dem er tatt under prekære forhold: gjemt på bunnen av en bøtte med et lite hull kunne linsen såvidt fange et bilde av noen trekroner over likbål, som er ett av fotografiene som overlevde fra denne tiden. Det er en rørende rest av menneskelighet bevart i bildet, for konteksten, hvor vanskelig det var å ta bildet, gjenspeiles så tydelig i hva vi nå kan se i det: det som skulle vises ble ikke vist, men så vises det likevel. Presset vår kunnskap legger på disse tregrenene som duver i vinden mot skyene bak gjør dem både grusomme og vakre, for vi vet hva som utspilte seg under dem.

Et annet bilde, også det fra Birkenau, viser oss en gjeng fanger som står i et skogholt – alle avkledd, radmagre. Ut fra flokken ser vi en kvinne løpe skrekkslagen; ansiktet er vridd i et vræl mens hun holder hendene opp foran seg, som for å beskytte seg mot noe hun aldri kunne beskytte seg mot. Hun er vergeløs,



overgitt til døden: dette er høyst sannsynlig blant hennes siste øyeblikk. To andre bilder viser oss noen fra Sonderkommandoen som kaster lik på bålet. I all sin grusomhet er det hverdagslige sider ved dette, for en av fangene lener seg over likhaugen for å rydde opp i massene slik at jobben blir enklere å gjennomføre, slik man sorterer tømmerstokker av lik lengde og tyngde så man kan anslå hvordan de enklest skal kunne fraktes dit de skal. En annen står med hendene i siden og tar seg en hvil mens han ser rundt seg, over bålet, kroppene, slik enhver som arbeider må ta seg en pust i bakken i blant. Over dem driver en tykk røyk opp fra de brennende kroppene innover i skogen. Scenen fotografiet viser oss er rammet inn av en liten døråpning eller kanskje et åpent vindu: dette markerer skjulestedet fangen med kamera måtte finne for å kunne ta dette bildet i det hele tatt.

Slik er det ikke bare et bilde av det uutholdelige, det mest vanvittige barbari, men også et bilde av ønsket om å bære vitnesbyrd om dette helvete på jord. Rammen korresponderer med grenen i det andre bildet; begge er rester av menneskelighet, begge er avtrykk av hva de fikk til under disse forholdene, og en manifestering av viljen til å avsløre hemmeligheten de ble tvunget til å bære. De ville ha et publikum, de ville at vi som kommer etterpå, skal se det de har sett. Men hvordan skal vi se slike bilder? Kan vi se det de har sett? Hva er relasjonen mellom det blotte synet av grusomhetene og erkjennelsen av hva som faktisk skjer?

På Neue Nationalgalerie i Berlin har kunstneren Gerhard Richter fire malerier som forsøker å adressere disse spørsmålene. Han malte først bildene jeg har beskrevet i sin kjente

fotorealistiske stil og bearbeidet overflaten på dem – som han ofte gjør – med sandpapir og andre redskaper. Slik skrubber han ned den umiddelbare visualiteten, det åpenlyse, i det vi presenteres for. Slik skaper han et filter mellom gjenstandens realitet og oss som ser den. Dette er hans metode for å trekke maleriene ut av den nummende status som en ting vi, passive, kan betrakte, uten selv å involveres. Richters utydeliggjøring av sine motiv er ikke uklarhet per se, fordi han maler inn forsøket på å forstå det vi ser i *selve maleriet*. Han skaper en hinne mellom oss og disse motivene, som ofte baserer seg på gamle fotografier, for å minne oss på at det som har skjedd, fortidens landskap og mennesker, ikke er noe vi har direkte tilgang til, fordi erindringen uvegerlig vil fordreie det som egentlig skjedde. Et bilde som viser fortiden direkte – et bilde som sier «slik var



det!» – er løgnaktig, mener Richter, fordi det skaper en illusjon av at fortiden er noe vi kan gripe direkte.

Å skape diffuse overflater handler derfor om erkjennelsesmessig klarhet i oss, ikke i bildet. Bildet er det som ansporer, bildet er eksponeringsapparatet for prosesser vi selv må fullende og arbeide frem. Richter bryter dermed med vår tids fetsijering av det synlige og viser hvordan linken mellom innsikt og synlighet er en illusjon, en forvrengning av virkeligheten. Filosofien bak Richters malerier peker i retning av erkjennelsen som en menneskelig prosess ingen tekniske anordninger kan realisere for oss, selv ikke i en kultur hvor alt vi kan tenke oss nettopp er synlig. Erkjennelsen av det vi ser er en oppgave som kan være tung og lang, det er en utgraving av gjenstanden fra lagene av

tid som har akkumulert seg rundt det, men også fra all den visuelle støyen som påstår å avsløre sannheten.

Med fotografiene fra Sonderkommando er denne modellen radikalisert, for selv om Richter gjengav dem med slipemetoden sin etter å ha malt motivene som han pleier, inn så han at klarhet i vårt blikk på disse bildene kun var mulig om de ble begravd enda dype-re i det maleriske: i pigment, gjentatt skrubbing, lag på lag med sedimenter som gjenspeiler denne tidens fargetoner: daggrøys, gløtt, det plutselige fremspring av blodrødt og askens mørknende og grålige palett, som foregriper hva disse menneskene håndterer og til slutt vil bli selv. Han graver dem helt ned i maleriet, men oversetter likevel paletten fra scenen til materie, til noe nesten jord-lignende vi må grave i med tanken, blikket,

og oss selv. Richters grep vrir det grusomme – den hylende kvinnen under bjørketrærne, de brennende likene, treets utsatte uskyldighet – inn i et utgravningsprosjekt, hvor den maleriske teksturen svarer til graden av tenkende oppmerksomhet som skal til for å avdekke en flik av sannhet i disse bildene. En sannhet som kan resonnerer med oss, hvem vi er, hva vi kan tenke og føle som mennesker. Malinglagene er sceneanvisninger og forankringsflater for tankeprosesser som strekker seg mot det som skjules, noe som gjenspeiles i rommet forøvrig hvor heldekende speil er inkludert på motstående vegg, slik at vi ser alle maleriene i sin helhet, men også oss selv, når vi betrakter dem. Richter forteller oss dermed at disse maleriene, og hva de ber oss om å gjøre, ikke er atskilt fra oss, men at både betrakter og betraktet er del av samme bilde. Slik sett er maleriene mer et



bilde av vår relasjon til de opprinnelige fotografiene og det *de* vitner om enn malerier i seg selv: den tilsynelatende abstraksjonen er underlagt og integrert i anmodningen om å grave i oss selv for å kunne se det vi står ovenfor. Et erkjennelsens og menneskelighetens teater i all sin grusomhet.

Samtidig minner malingen oss om hvordan erkjennelsen av noe slikt som Sonderkommando gjorde og levde i, og det systemet de er ufrivillige aktører i, ikke er noe vi kan overskue eller ha en permanent forståelse av. Erkjennelsen er ikke der, en gang for alle, men forsvinner så å si inn i mørke igjen når vi har hatt øyeblikk av innsikt, fordi det er så forferdelig at innsikten ikke *lar* seg leve med: det er små glimt av det som skjedde som blir oss til del, skriver kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman i boka *Images in Spite of All*:

Four Photographs from Auschwitz (University of Chicago Press, 2008) som også kretser rundt disse fotografiene. Teksturen i malingen, lagene på lerretet som dekker til de underliggende bildene, er en pigmentforankret fortetning av dette forholdet, en krystallisering av den nødvendige prosessens draging mot kropp og jord, for selv om vi vet hva bildene skjuler, fastholder strøkene vår manglende evne til å opprettholde en klar forståelse over tid, rett og slett fordi det er for grusomt, og fordi en konstant oppmerksomhet rundt dette mørkeste øyeblikk i menneskets historie vil ødelegge oss. Didi-Huberman siterer Hannah Arendt om denne relasjonen mellom sannhet og synlighet: «Siden vi ikke har sannheten, må vi finne øyeblikk av sannhet, og de øyeblikkene er faktisk alt vi har for å kunne skape orden i dette grusomhetens kaos. Disse øyeblikkene

springer frem spontant, som oaser i en ørken. De er anekdoter og de avslører i all sin korthet hva det hele handler om.»¹

Forholdet mellom innsikt og liv er også tema i den italienske kjemikeren Primo Levis *Hvis dette er et menneske*, som nylig ble satt opp på Torshovteateret. Levi, som selv var jøde, forteller om opplevelsene i Auschwitz, og veien dit, i denne nøkterne men skrekkelige historien. Scenografien i forestillingen viser frem enkelheten i fortellingen, den groteske kontrasten mellom det menneskelige og det umenneskelige: vi blir kun presentert for Levis vitnesbyrd fra Auschwitz, ledsaget av ett eneste brennende lys plassert på en tribune med enkelte lemmer som lukkes og åpnes slik erindringen eller forståelsen gjør det, når vi forsøker å tenke det utenkelige. Igjen: Glimt av sannhet, glimt av innsikt, en

bevegelse inn og ut av mørket. For også her, som Levi insisterer på, er det kun mulig å forstå om vi ikke innimellom kan glemme og håpe, slik Levi og hans medfanger en sommormorgen kunne hengi seg totalt til en spesielt vakker soloppgang og se bort fra, om så bare for et øyeblikk, den vanvittige situasjonen de befant seg i. Med solen kom smilet, håpet, fliken av liv som var igjen i dem, og dermed også en fremtid de kunne bevege seg inn i tross alt.

Det er slike enkeltheter, slike glimt, som kan skape håp eller evne til å leve videre, men det er også slike glimt som lar oss se inn i mørket et øyeblikk, og skape en korrespondanse mellom vårt liv og fangenes liv. Uansett hvor skrøpelige denne scenografien er, uansett hvor flyktige slike glimt måtte være, er det gjennom dem man kan skape et reisverk som

gjør livet og fortsatt eksistens og tenkning rundt det som skjedde den gangen mulig. Reisverket kan også basere seg på hverdagslige ritualer som å vaske seg, som beskrives så vakkert og sårt i en scene i Levis bok og forestillingen bygget på boka.

Levi kommer en morgen inn på det skitne badet nær brakken hvor han bodde i Auschwitz, hvor han møter Steinlauf, en gammel kjenning i ferd med å vaske seg – med skittent vann som aldri vil kunne gjøre ham ren, før han tørker seg med like skitne klær. Levi syns det hele er absurd og spør hvorfor han gidder, når han likevel ikke blir renere og slike morgenritualet gir lite mening i en situasjon som den de befinner seg i. Steinlauf irettesetter ham og gir Levi en lekse han kommer til å huske:

«Vi er slaver, fratatt enhver rettighet, utsatt for enhver ydmykelse, dømt til en så godt som sikker død, men vi har en rett, og siden den er den siste vi har igjen, må vi forsvare den med all vår kraft: retten til å nekte å gi vårt samtykke. Derfor er det at vi må vaske ansiktet med skittent vann og tørke oss med jakken. Derfor er det at vi må holde skoene pusset, ikke fordi regelverket tilsier det, men for å holde fast ved verdigheten og anstendigheten. Derfor er det at vi må gå rankt og rett og ikke subbe med treskoene, ikke i ærbødighet for prøyssisk disiplin, men for å kunne holde oss i live, for ikke å begynne å dø.»²

I slike gester er det rester av menneskelig verdighet, men det er det også i vitnesbyrdene som fotografiene Richter har malt over: det er rester av autoritet, som ligger i ønsket



Billedtekst
Hvis dette er et menneske,
etter Primo Levi. Med Øystein
Røger, regi: Alan Lucien
Øyen. Torshovteatret 2023.
Foto: Erika Hebbert

«Levi forteller slik at vi må forestille oss det som skjedde, og Richter dekker det til med maling som vi selv må grave i med tankene.»

om at andre skal se disse bildene og forhindre at noe slikt skjer igjen. At det som truer med å forbli hemmeligheter kan lyse opp i vår nærhet så vi kan se også – noen ganger. Glimtet av den skrikende kvinnen, likbålet, karmen som rammer inn linsen fangen gemmer seg bak og bjørketrærne er som erkjennelsens lynglimt som lyser opp igjen og igjen når vi bruker tid på å grave dem frem igjen. Tiden, som kommer til syne i malings pastose lag, er også en scene for gesten – fotografiet, skriket, vitnesbyrdet – som når oss som innsikt i at vi tross alt deler noe med disse menneskene som levde i helvete som gjør det så viktig å skape et rom for kontakt mellom oss og dem; mellom vitnesbyrd og betrakter, kunst og liv. Levi forteller slik at vi må forestille oss det som skjedde, og Richter dekker det til med maling som vi selv må grave i med tankene, men både Levis vitnesbyrd og Richters malerier berører essensen

av vår relasjon til slike scener som dem som utspilte seg på de fire fotografiene jeg har beskrevet. Essensen fanges fordi de samler seg rundt glimtene, det hverdagsliges sannhet, og den dissonante livsformen hvor en liten flamme av håp kunne sameksistere med det mest grusomme.

De fanger inn umuligheten av å holde fast ved noe over tid, og innsiktens glimt, og hvordan de etterpå, lenge etterpå, forutsetter vår tid, vår oppmerksomhet. Auschwitz er ikke umulig å forestille seg, som noen hevder, skriver Didi-Huberman; nei det som skjedde der er noe vi kun kan forstå ved å forestille oss det selv, som Richter og Levi anmoder oss om å gjøre. Det er bare da, ved å skape våre egne bilder at det blir virkelig, fortsetter han. Skal vi forstå kan vi ikke bare være betraktere, men må se og tenke på en måte som skaper en berøringsflate mellom

da og nå; vi må se og tenke slik at vi forstår hvordan erkjennelsen er et arkeologisk oppdrag hvor det vi ser må integreres i den som ser, og hvor vårt livs fortelling og alle de verdier som har avsatt seg der i følelser, tanker og vaner åpner seg for gjenstandens virkelighet. Vi må åpne oss for denne virkeligheten, synes Richter å foreslå, for noen ganger er det vi ser så radikalt forskjellig fra den virkeligheten vi allerede bebor at nettopp dens forskjellighet er det som må erfares for at vi skal forstå den. Uklarheten i de nedskrubbede og pastose lerretene hans er derfor også et speil, for det egentlige bildets klarhet er ikke noe som finnes i verket vi betrakter, men i oss selv, i den reflekterende betraktningen, slik speilene ved Richters malerier gjenspeiler oss, våre kropp, som del av et større bilde. Et erkjennelsens og menneskelighetens teater i all sin grusomhet.



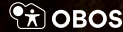
**Høstens
mektigste drama!**

**NORGESPREMIERE
22. AUGUST**
Hovedscenen



Foto: Erika Hebbert

Av Mikhail Bulgakov. Oversatt av Dina Roll-Hansen.
Bearbeidet av Alexander Mørk-Eidem og Hege Randi Tørresen.



Regissør:
**ALEXANDER
MØRK-EIDEM**

Medvirkende:
MARIA KRISTINE HILDONEN, HERBERT NORDRUM, TROND ESPEN SEIM, MARTE ENGBRIGTSEN, OLE JOHAN SKJELBRED, JOHN EMIL JØRGENSENRUD, JACOB JENSEN, PER CHRISTIAN ELLEFSEN, KIM SØRENSEN, BERNHARD ARNØ, ANDREAS TØNNESLAND, PETRONELLA BARKER, MARIKA ENSTAD, LASSE LINDTNER M. FL.

Fullt
kunstnerisk lag:



KUNSTNER

PORTRETT

Olav Gorseth:
Intervju med skuespiller
Hildegunn Eggen
s. 66-72

Berit Einemo Frøysland:
Intervju med Rimi/Imir
Scenekunst
s. 73-78



«DE' HI VIRRI ARTI, JA»

Slik oppsummerer Hildegunn Eggen (70) sin skuespillerkarriere. En ellevill underdrivelse, på upåvirket Verdals-dialekt.



Billedtekster

s. 64–65 Hildegunn Eggen på plakaten for musikalen *An-Magritt* i 1988.

s. 66 Hildegunn Eggen har spilt *Juvik-folket* for fulle hus. Etter 38 år ved teateret i Trondheim er hun frilanser og «praktiserende pensjonist». Foto: Marit Anna Evanger

Vi kommer til både å høre og se mer fra henne. I god tid før Hildegunn Eggen (70) spilte sin siste avskjedsforestilling ved Trøndelag Teater, var hun i gang med prøvene på neste stykke. Fra å beherske 28 forskjellige figurer i mammutmonologen *Juvik-folket*, er det nå den aldrende korsangeren Olga i musikalen *Så som i himmelen* hun finpusser.

Hildegunn Eggen er ettertraktet. Som skuespiller, oppleser og kunstnerisk drivkraft. Så er hun da også utnevnt til ridder av

1. klasse av St. Olavs Orden for sin innsats som skuespiller og alt hun har bidratt med til det kulturelle kraftsenteret på Stiklestad. Nå har hun altså sluppet taket i den faste jobben ved teateret i Prinsens gate i Trondheim. Men hun kommer til å fortsette som «praktiserende pensjonist».

– Jeg er klar, om noen vil ha meg, sier hun.

Juvik-folket av Olav Duun, som hun har skapt sammen med regissør Elisabeth Matheson, skulle være hennes farvel med

teatret i Trondheim – etter 38 år. Alle forestillinger har vært utsolgt, gjerne lenge før spillekveld.

– Helt eventyrlig å kunne sette et slikt punktum, sier Eggen om det.

Livet – på godt og ondt

Men 31. mai var det slutt. Teatret har ikke rom for ekstreteatring i sommer. Den eneste ekstravisningen blir en forestilling uten sceniske effekter under Duun-stevnet på Jøa i midten av juni.

Billedtekst
Hildegunn Eggen i
Juvikfolket, regi: Elisabeth
Matheson, Trøndelag Teater
2023. Foto: Marius Rua



Var det overraskende for deg at Juvikfolket skulle bli så populært?

– Hverken Elisabeth eller jeg forventet en slik mottakelse. Vi var først og fremst glade for at teatersjefen sa ja til ideen. Jeg har lenge hatt lyst på å gjøre noe med Duun, gjerne basert på kvinneskikkelsene hans. Så fant vi knaggen; i 2023 er det 100 år siden den siste boken av seks om Juvikfolket ble gitt ut. Jeg tenkte: Søren og! Nå! Det måtte bli fortellerteater, men tanken om å konsentrere seg om kvinnene ble forlatt. Mennene er for sentrale i romanserien. Vi begynte å arbeide med stoffet i april i fjor, og vi krympet 1056 sider ned til 104. Likevel synes jeg vi har klart å beholde essensen av de kraftfulle fortellingene.

Når forsto dere at dette kom til å slå an?

– Allerede før vi var ferdige med å utvikle stykket begynte folk å kjøpe billetter. Og da vi kom

i gang på scenen, var det utsolgt nærmest med en gang. Vi kunne nok ha spilt ganske lenge. Det er rett og slett veldig herlig.

Hvorfor har Duuns verk slik appell fortsatt?

– Fordi litteraturen hans handler om livet på godt og vondt. Temaene hans er tidløse og til å kjenne igjen, også i dag. Og selv om figurene hans kan være både brutale og ta nådeløse valg, skinner kjærligheten hans til folk gjennom. Jeg tror at publikum har opplevd akkurat det.

Og nå er det prøver på musikalen. Så som i himmelen som skal spilles til høsten?

– Forespørselen om å ta et frilansoppdrag kom lenge før *Juvikfolket* var ferdigspilt. Det var artig å bli spurt, og det var lett å si ja. Og så er det veldig moro at en annen pensjonist, Kine Bendixen, også skal være med i koret. Hun var en av dem som tok godt

imot meg da jeg kom til Trøndelag Teater i 1985. Mange har sikkert sett filmen, det er jo en rørende historie. Det kjente jeg godt selv de to gangene jeg har sett musikalen i Sverige.

Sterkt Olsok-budskap

Hildegunn Eggen har et nært forhold til Olsok-tradisjonene på Stiklestad.

– Min generasjon fikk sine første kunstnerisk opplevelsene innenfor både musikk og teater nettopp her. Olsokdagene var et høydepunkt hver sommer. Min far sang i koret under Spelet, og jeg fikk være med på øvingene helt fra jeg var ganske liten. Den mektige musikken trollbandt meg. Selve Spelet gjorde også et voldsomt inntrykk, særlig det magiske øyeblikket da kongen helbreder den mentalt syke ungjenta Gudrun. Jeg ble tidlig fascinert av helgenkongen, Olav den hellige. Spelets hovedtema er da også overgangen fra hedendom

og blodhevn til kristendom og et mer humant samfunn. Det er et sterkt budskap.

Ser du på deg selv som en troende, og påvirker det i så fall skuespilleren Hildegunn Eggen?

– Jeg tror på noe som er større enn oss selv, kall det gjerne en barnetro. Og rent privat vil jeg gjerne være et godt menneske. Jeg mener nok også at fornuften får litt for liten plass i manges liv. Men mitt forhold til det kristne har aldri påvirket arbeidet mitt med teater eller det kunstneriske, slik jeg ser det.

Eggen peker på at mange kunstneriske karrierer begynte å spire nettopp på Stiklestad.

– Det å være med på Spelet har ført til en profesjonalisering for svært mange. Musikere, skuespillere og andre kunstnere og teknikere fikk både delta og samtidig se hvordan profesjonelle arbeidet. Slik hentet vi både inn-



Billedtekst
Ståle Bjørnhaug, Eggen
og Charlotte Frogner i *Spelet om Heilag Olav*, 2014. Foto:
Espen Storhaug/ Stiklestad

sikt og mot til å våge å satse selv også. Samtidig var det sterkt samhold og mye moro i gjengen som var med. Det var alltid fint å komme tilbake, det blir som en del av identiteten. Slik er det fortsatt. Derfor har det også vært stort for meg å ha roller i selve Spelet.

På pilgrimsvandring

Hildegunn Eggen er ikke i tvil om at opplevelsene på Stiklestad sendte henne i retning av skuespilleryrket.

– Fra 1968, da jeg var 15 år, var jeg med i gjengen av ungdommer på gården Sul, leikarringen som det het. Da var nettopp teaterlaget i Verdal gjenoppstått, og der var jeg også med fra starten.

Så oppdaget jeg etter noen år at sambygdingen Knut Haugmark hadde kommet inn på teaterskolen. Jeg tenkte: «Jøss, da kan vel jeg og bli skuespiller». Så var det bare å søke. Og det ble flere runder, men til slutt slapp jeg inn. I 1978. Siden har jeg ikke sett meg tilbake.

Blir det tid til å delta i Spelet i år?

– Nei, jeg velger bort selve Olsokdagene på Stiklestad. I stedet skal jeg bruke en uke på pilgrimsvandring for blinde, fra Stiklestad til Trondheim. Vi kommer frem 29. juli og jobben min er å fortelle historier om temaene vi har valgt for dagene. Jeg har tatt ett års studium som pilgrimsveileder og setter utrolig stor pris på pilgrimsbevegelsen. Slike vandringer gir mye rom til refleksjon. Man går inn i eget liv og får se hvor lite vi egentlig trenger for å ha det bra. Men jeg får nok likevel sett en gjennomgang av selve Spelet før vandringen.

Du har hatt flere roller under Spelet?

– Jeg begynte som frivillig statist i flokken av ungdommer som er med. Så var jeg Helga i syv somre, det begynte mens jeg gikk på teaterskolen. Helga var artig å spille. Hun er en livlig og sprelsk

ung kvinne, lyspunktet i en tung og vanskelig tid på gården Sul.

Så spilte du det trøndere kaller «sjøla» i flere år. Med gårdskona Gudrid er det mer alvor?

– Hun er i grunnen navet i hele forestillingen som handler om kvelden før slaget i 1030 der bondehæren nedkjempet kong Olav Haraldsson og drepte kongen. Slekten hennes og mannen hennes har valgt forskjellige sider i kampen mellom kristendom og hedendom. En skjebnetung situasjon. Det er en opprivende rolle å spille. Hun utsettes for så mange vanskelige valg, ikke minst på grunn av den syke datteren og «utburden», det misdannede barnet hennes som ble satt ut for å dø slik skikken var. Det er masse mat for en skuespiller i Gudrid, og jeg spilte henne i hele 15 utgaver av Spelet. I tillegg fikk jeg tre runder som Grima, den eldre kvinnen som representerer hedendommen og setter i gang ritualer som

den magiske «Solleiken» for å helbrede den mentalt syke Gudrun.

«Hva behager?»

I et portrettintervju med deg i Adresseavisen var tittelen «Bondekjerring og diva». Du har kombinert to krevende roller der?

– Altså, jeg er slett ingen diva. Til det er jeg nok for jordnær. Men jeg er født på gård og gift på gård og har pendlet mellom Verdalen og Trondheim (ti mil) i alle 38 år ved Trøndelag Teater. Det er fire timer hver dag det. Men det hender jo at jeg overnatter, hvis det er forestilling om kvelden og øving neste formiddag.

Du gikk rett fra Teaterskolen til selveste Nationaltheatret. Det var vel stas?

– Ja, Hans Ola Sørli og jeg gjorde det, fra vårt kull. Det var naturligvis både skremmende og spennende. Jeg hadde mye moro sammen med andre ungjenter

Billedtekst
Hildegunn Eggen og Ingar Helge Gimle i *En handelsreisendes død*, regi: Runar Hodne. Trøndelag Teater 2013. Foto: Bengt Wanselius



som var på det ærverdige teatret, Mari Maurstad, Linn Stokke og Liv Bernhoft Osa for eksempel. Vi holdt mye sammen.

Trønderdialekten måtte vel vekk?

– Ja, vi måtte snakke øst-norsk, helst Oslo vest-aktig. Men trøndersk tonefall kunne dess-verre skinne gjennom. Det ble ikke nådig tatt opp av alle. Jeg opplevde blant annet at en skuespiller gikk fra scenen under *As You Like It* da jeg kom med replikkene mine. En annen gang tok instruktøren over innslaget mitt da det ble min tur under en prøve. Både jeg og Liv, som var fra Voss, fikk vår dose av arrogante «Hva behager?» eller påtatt måpende «Hva sier du?». Det var tøft, naturligvis. Men så har vi ledd mye av det i ettertid. Og nå er jo dette helt annerledes. Det har kanskje gått vel langt i motsatt retning, der alle dialekter brukes fra scenen, uavhengig av rollene. Jeg har

ikke noe imot det. Jeg tror nok publikum venner seg til det, men det er grunn til å ha debatter om språkføring, også i teatret.

Datidens skuespill var vel noe stive og formelle i formen, ikke minst på selveste National?

– Ja, men det var i ferd med å endre seg da jeg kom dit. Fjernsynsteatret i NRK holdt nok på denne noe gammelmodige spillestilen enda lengre. Jeg kom til Torshovteatret etter et års tid, og der var det mye friere. Det var noe av det mest nyskapende og spennende en skuespiller kunne være med på den gangen.

Behovet for «unge piker»

Har du angret på at du forlot Oslo og teatermiljøet der?

– Aldri. Men det handler jo om at jeg forelsket meg. Hadde jeg ikke møtt han som ble mannen min, hadde jeg kanskje blitt i Oslo. Men jeg begynte altså å søke jobb på Trøndelag Teater. Jeg kun-

ne flytte på meg, det kunne ikke gården i Verdal. Det tok noen år før det lyktes.

Hva var grunnen til det?

– Den gangen ble rekrutteringen styrt annerledes enn i dag. Ensemblene måtte ha en viss sammensetning. Sjefene spurte seg selv: Er det nok unge piker her? Til slutt trengte man en «ung pike» ved Trøndelag Teater. Og da kom jeg altså dit. Jeg husker godt da telefonen fra teatersjef Otto Homlung kom. Det var fantastisk. Og så begynte jeg altså i september 1985.

Rett på Henrik Ibsen?

– Det første var *Peer Gynt*, jeg spilte Den grønnkledte, Ingrid og Anitra. Det var helt fabelaktig. Senere har jeg fått mange store og utfordrende roller, ikke minst i Ibsen-klassikere: Agnes i *Brand*, Gina i *Vildanden*, Helene Alving i *Gjengangere* og Irene i *Når vi døde våkner*. Jeg har vært

«Nå tenker jeg ikke på det, jeg bare gjør det. Alle har både maskuline og feminine sider.»



Billedtekst
Hildegunn som Fjodor Karamasov i *Brødrene Karamasov*, regi: Ole Johan Skjelbred, 2017. Foto: Johannes Laukeland Fester Sunde

heldig og fått spille med flotte og svært hjelpsomme ensembler. Mine kolleger har betydd veldig mye for meg. Gode kolleger, gode instruktører og regissører.

Aldri blitt satt i bås

Du har jobbet under syv forskjellige teatersjefer. Homlung i to perioder, Helle Ottesen, Terje Mærli, Ola B. Johannessen, Catrine Telle, Kristian Seltun og Elisabeth Egseth Hansen, som styrer i dag. Hvor mye betyr teatersjefen for skuespillerne?

– Veldig mye. Teatersjefen må være en som ser deg hele tiden og følger den kunstneriske utviklingen din. Dette er spesielt viktig for unge skuespillere. Det er avgjørende med personlig evaluering og tilbakemeldinger. Jeg har i hvert fall vært avhengig av tilbakemeldinger. Og jeg har følt meg ønsket. De har alle tatt hensyn til at jeg ikke bor i Trondheim. Det var spesielt viktig når ungene var små. Alle sjefene

mine har sørget for at jeg har kunnet være sammen med barna mine noen timer hver dag fordi jeg ikke har vært pålagt prøver på dagtid og forestillinger samme kveld. Kunstnerisk har alle sjefene mine betydd mye for meg. Jeg har hatt det så fint her, med stadig nye og utfordrende roller. Jeg har aldri blitt satt i bås, men fått prøve svært forskjellige oppgaver.

Er det forskjell på kvinnelige og mannlige teatersjefer?

– I grunnen ikke. Alle er forskjellige, men de individuelle egenskapene betyr mye mer enn kjønn, slik jeg ser det. Også sjefer utvikler seg. Først er det en fase der de skal bevise hva de kan. Da kan det bli litt styr. Så roer det seg, og denne perioden i midten er gjerne den mest fruktbare. Så kommer det gjerne en siste fase der de er på vei bort og begynner å få hodet fullt av det nye de skal gjøre. Trøndelag Teater har hatt flere slike gode perioder, det kan

man for eksempel se på antall Hedda-nominasjoner. Jeg tror at det også handler om at vi har vært et teaterhus uten store konflikter.

Spennende modne kvinner

Det har vært et tema at kvinnelige skuespillere føler seg oversett og utdefinert når de runder 40 år?

– Jeg hadde selv en slags 40-årskrise da ungpikerollene forsvant. Men ærlig talt, modne kvinneroller er da både mer komplekse og spennende. Teaterverdenen er, som mange andre sektorer i samfunnet, preget av ungdomsdyrkelse. Mange ensembler blir dominert av yngre skuespillere. Det kan få bisarre konsekvenser som at hun som spiller mor er yngre enn hun som spiller datter. Det er viktig å beholde en god bredde i ensemblene. Det er bare slik vi kan spille hele samfunnet, når stykkene legger opp til det. Jeg har heller ingen tro på at publikum misliker å se

godt voksne menn og kvinner på scenen.

Du har også erfaring med såkalte bukseroller, der kvinner spiller menn. Hvordan er det?

– Det er kjempekjekt. Og slikt skjer mer og mer, også med menn i kvinneroller. Men jeg må innrømme at å spille Fjodor Karamasov i *Brødrene Karamasov* var litt rart, særlig i begynnelsen. Han er jo så fæl, så ekkel. Jeg slet litt med å tro på at mennesker kunne være så ille. Det var ikke lett. Heldigvis var det en ganske burlesk versjon. Det hjalp. Og jeg fikk Hedda-pris for rollen. Så det må jo ha gått bra. Nå, i *Juvikfolket*, har jeg hoppet mellom kvinner og menn, unger, ungdommer og eldre. Nå tenker jeg ikke på det, jeg bare gjør det. Alle har både feminine og maskuline sider, hver alder har sitt eget preg. Så jeg henter uttrykk og fakter fra mitt eget indre. For det er jo der, alt sammen.

Billedtekst
Hildegunn Eggen som figuren Dø i *Det er lettere å kappe det av enn å gå gjennom livet*, basert på tekster av Lisa Lie. Regi: Ole Johan Skjelbred, 2016. Foto: Johannes Laukeland Fester Sunde



«Stakkars mannen til Hildegunn Eggen...»
Hender det at du må tøyne dine egne grenser mer enn du liker?

– Når jeg nærmer meg egne grenser sier jeg til meg selv: Dette er teater. Det er ikke slik du er selv. Fjodor-rollen er et godt eksempel på det. Men de finnes grenser for hva jeg vil gjøre på scenen. Absolutt. Det som rokker ved det innerste i oss, det vi ikke kan forstå, der er det en grense. Hvis jeg kjenner at noe ikke er riktig for meg, så går jeg ikke for det. Det å være naken på scenen trenger ikke å rukke ved det indre kompasset, hvis det passer i sammenhengen. Nakenhet på scenen er da også mye mer vanlig i dag enn da jeg var nyutdannet.

Reaksjonene er ikke så sterke lenger heller?

– Nei. Jeg var naken i noen sekunder i *Peer Gynt* i 1985. Det var den scenen der Peer har røvet Ingrid med seg og de har hatt en

heftig natt sammen. Morgenen etter står de opp, og da var jeg helt naken. Og så, mens Ingrid kler på seg, kommer Peer og vraker henne. For meg var dette helt riktig å gjøre. Etter premieren kom det et leserbrev i Adresseavisen som startet slik: «Stakkars mannen til Hildegunn Eggen...». Jeg har tatt vare på innlegget. Et artig tidsbilde. Mange år senere, i 2014, spilte jeg Irene i *Når vi døde våkner*. Da tok jeg av meg på overkroppen for å vise Rubek at Irene rett og slett var en avlegs dame. Da hadde jeg passert 60 år, og det var kanskje overraskende for noen. For meg var det riktig i den sammenhengen. Og det kom da heller ingen negative reaksjoner.

Kunne du ha gjort det samme i dag?

– Jeg har vært gjennom brystkreft og har fjernet et bryst. Om jeg som Irene skulle ha gjort det samme nå, så ville jeg ikke ha hatt noen problemer med det.

Signalet til Rubek ville jo ha vært minst like sterkt.

Flott mangfold
Du har vært skuespiller i over 40 år. Hvordan har norsk teater utviklet seg i løpet av denne perioden?

– Det går gjerne i bølger. Teater har også sine trender, men utviklingen har vært enorm. Scenekunsten er mye mer mangfoldig, eksperimentell og mer åpen for det abstrakte enn da jeg startet. Også scenografi, lyd og lys har vært gjennom en rivende utvikling. Jeg har vært svært heldig og fått være med på mye spennende og nyskapende. Å spille *Begynnelser* av Carl Frode Tiller med Motorpsycho i orkestergraven for eksempel. Det er slike stykker som får røsket godt opp i det vi holder på med. Her nytter det ikke å gå i sine egne fotspor. Et annet stykke det var utrolig givende å spille i var Lisa Lies *Det er bedre å kappe det av enn å gå gjennom*

livet. Teatersjef Kristian Seltun var veldig åpen for nye grep, i hans sjefsperiode var mangfoldet ekstra vilt. Og det var flott. Det fine er at det tradisjonelle kan leve side om side med det som sprenger grenser. Begge deler er verdifullt. Begge deler kan være like relevant for publikum.

Av mange store øyeblikk i karrieren er hovedrollen i musikalen *An-Magritt* noe Hildegunn Eggen husker med spesielt stor glede.

– Jeg har beskjeftiget meg mye med Johan Falkbergets diktning senere også. Vi har i det hele tatt mange fine forfattere. Det er så voldsom kraft i fortellingen om An-Magritt som tar kampen på vegne av arbeidsfolket mot utnyttning og urettferdighet. Denne jenta som er så ung og som likevel har en så gammel sjel. Med Henning Sommeros flotte musikk slo den da også veldig godt an. Det var virkelig en gave å være en del av den oppsetningen.



FOR ALLTID, *eller* FOR NOTIDA?

(Stavanger): Marit Sandsmark og Iver Findlay bestemte seg for å ta saka i eigne hender då dei som skapande scenekunstnarar registrerte eit behov som dei eksisterande institusjonane i Stavanger ikkje kunne dekke. Den kunstnardrivne plattformen Rimi/Imir Scenekunst er no på åttande året og framleis er det originaloppdraget som sit i høgsetet: å fasilitere for å dekkje dette behovet utan kompromiss.



Billedtekster
s. 73 Sandsmark, Findlay og Eiben har alle bakgrunn som scenekunstnarar og med å skape eigne verk. Foto: Oddbjørn Erland Aarstad
s. 75 Rimi/Imir Scenekunst vart starta av Marit Sandsmark (t.v.) og Iver Findlay for åtte år sidan. Gabel Eiben (t.h.) er nyaste tilskotet i teamet til den kunstnardrivne scenekunstplattformen. Foto: Oddbjørn Erland Aarstad
s. 76 Her pleidde det å vere daglegvarehandel frå den no nedlagte Rimi-kjeda. Namnet lever vidare i eit alt anna enn profitt-orientert prosjekt. Foto: Oddbjørn Erland Aarstad
s. 77 Meg Stuart/Damaged Goods gjesta Rimi/Imir med konserten *All the Way Around*, eit samarbeid mellom Meg Stuart og partnaren Doug Weiss. Foto: Oddbjørn Erland Aarstad
s. 78 Lokalet var heilt tomt for åtte år sidan. No får ein lyst til å slå seg ned blant dei mange sittegruppene og bli ei stund. Foto: Oddbjørn Erland Aarstad

Eg møter teamet på tre ute på den solrike plattingen ved inngangen. Tredje person i teamet er Gabel Eiben, skodespelar og skapande scenekunstnar frå usa som flytta til Stavanger med familie for om lag eit år sidan. Bygget har tidlegare vore daglegvare og før det igjen verft. Det ligg industrielt til, omkransa av kontorlokale og kornsiloar og lyden av menneske som hoppar i vatnet frå saunaen i nærleiken kan høyrast med jamne mellomrom. Me snakkar litt om namnet, som har vore gjenom fleire variantar og som nesten ikkje gjekk igjennom grunna likskapen med den nedlagte Rimi-kjeda.

Kan de fortelje litt om bakgrunnen for oppstarten av dette prosjektet?

Marit Sandsmark: Eg var det andre kullet som gjekk på danseutdanninga her i Stavanger og har hatt base her sidan. Eg jobba frilans, reiste ein del og nokre år seinare møtte eg Iver. Me fekk born og flytta hit saman og byrja å skape vårt eige arbeid. Me tur-

nerte med arbeidet, men på eit tidspunkt innsåg me at me hadde behov her i byen som dei eksisterande spelestadane ikkje dekkja. Me trengde noko meir frå dei. I tillegg såg me at det i Stavanger og regionen var mangel på visse typar uttrykk og arbeid. Me kom over dette bygget og tenkte at det å fasilitere og presentere desse, samt å ha ein stad å skape eige arbeid ville vere ein god kombinasjon. Så då tenkte me ja, kvifor ikkje prøve å ta ansvar sjølve?

Iver Findlay: Eg har budd i Stavanger i 15 år, dei fyste åra budde eg og Marit delvis i New York og Berlin. Før det budde eg i New York i 13–14 år etter kunstutdanninga mi og jobba med ulike prosjekt med mellom anna Collapsable Giraffe og Radiohole. I løpet av denne tida jobba eg òg i seks år i The Wooster Group som lyd-og videokunstnar. The Wooster Group er spesielle med tanke på at dei har hatt den gasjen i Soho som har vore der i 40 år, det vart ei erfaring om kor viktig det er med eigne rom som eg har med meg. Eg var òg ein del

av å etablere rommet kalla The Collapsable Hole i Williamsburg, der kunstnarkollektiva Collapsable Giraffe og Radiohole skapa og synte arbeid. Eg møtte Marit og då barna våre nådde skulealder etablerte me oss her i Stavanger. Me hoppa mellom institusjonar her og der med arbeidet vårt og det var litt flytande. Eg trur me heile tida prøvde å leite etter kvar me kunne passe og kjenne oss vel som kunstnarar. Korleis eksisterer me der me er og kvifor er me der? Eg hugsar ein samtale eg hadde med Sven Åge Birkeland, han var veldig støttande til arbeidet vårt. Eg følte det som om eg var på ein form for sabbatsår kvar gong eg var i Stavanger og me vurderte å slutte med å syne arbeidet vårt her og berre bruke det som ein base. Men Sven Åge var veldig tydeleg på å krevje av oss at me måtte syne arbeidet vårt her. Eg trur det var den tanken som fekk oss til å kjenne eit ansvar for kva ein omgivnad er og kva me let etterlet oss bortanfor det å berre skape arbeid. Me ville skape moglegheiter for oss sjølve og andre som ikkje treng-



de å vere for avhengig av institusjonelle strukturar. Kanskje på ein litt rebelsk måte, og som eit overlevingsverktøy. Det har me helde på med no i snart 8 år med Rimi-prosjektet.

Og du Gabel Eiben, er eit nyare tilskot i teamet – korleis kom du hit og kvifor ville du jobbe her?

Gabel Eiben: Det stemmer, eg er *the new guy*. Eg kom over ein pop up på Instagram om at Rimi/Imir såg etter folk. Min bakgrunn er frå teater, som skodespelar og skapande, eg er frå ein liten «Nowheresville» i Pennsylvania der to vegar møtest. Som ferdigutdanna drog eg til New York og etter å ha leita ei god stund etter ein stad å trivast i teateret, byrja eg å jobbe i srri Company med Anne Bogart som teatersjef. Eg møtte Nature Theatre of Oklahoma, eit kompani som eg jobba med dei neste 15 åra. Me turnerte mykje og eg fekk sett mange spelestadar, det vart den verkelege utdanninga. Eg budde i Brussel i mange år saman med kona mi, som er frå Stavanger og då jobba som kompanidansar i Rosas.

Findlay: Me synte òg arbeidet til Gabel her.

Eiben: Ja. Det kjendest fint å kome hit og kjenne at dette er ein stad der kunstnaren er nøkkelen, er sjefen. Då eg sist sommar såg at dei var på utkikk etter folk til å ekspandere tenkte eg at eg kunne bidra. Når noko er so nytt, eit *skeleton crew*, treng du å kunne litt om alt, noko som passa meg godt.

Findlay: Førre veke innsåg eg at eg ser litt på Rimi/Imir som eit stort eksperimentelt teaterstykke. Det er som ein performance, ein kollaborativ prosess der det er rom for risiko og å feile. For meg er ikkje vår tilnærming hierarkisk eller institusjonell. Rollane skiftar, nokon kan seie no er eg leiar og om eg skulle gjort dette igjen, ville eg ha gjort det på *denne* måten. Det er ein prosess. Eit eksperiment.

Kunstnardrive initiativ
Kva vil de seie er skilnaden på denne plattformen og dei andre tre «systrene» (For å låne Fu

Kuen Tang sitt uttrykk) Black Box, Rosendal og BIT Teatergasjen? De presenterer liknande arbeid?

Findlay: Me har besøkt desse institusjonane som kunstnar og dei har vore jamlege og konsekvente partnarar for arbeidet vårt over mange år. Dei var viktige samtalepartnarar og det vart naturleg å utvide og føre den dialogen vidare om det me prøver å få til her. Fleire av desse har historisk sett hatt liknande startpunkt som oss. Hovudskilnaden er vel at me er eit hardcore kunstnardrive initiativ og at me konstant stiller spørsmål ved kva me vil at dette prosjektet skal vere. Det har ei flytande form. Då me byrja, hadde mange venta på at det skulle skje noko frå det frie feltet i Stavanger som kunne representere denne typen scenekunst. Eg trur at initiativa som fanst her frå før aldri riktig fekk fotfeste for å tenke på dette i eit regionalt, nasjonalt og internasjonalt perspektiv. Når skulle det kicke inn? Eg trur mange institusjonar her i Stavanger-kontekst startar på denne måten,

«Me er eit hardcore kunstnardrive initiativ.»



men det som ofte skjer er at det originale oppdraget blir slukt av kommersielle interesser og behovet for å ha ein struktur å lene seg på. Då handlar institusjonen meir om å halde nettopp institusjonen gåande (med det snakkar eg om dei lokale initiativa). Eg er fullstendig på det reine med å akseptere at det me gjer her kanskje er midlertidig, kanskje det ikkje er for alltid. Institusjonar er viktige, dei er instrumentelle for samfunnet og er der for ein grunn, men eg trur at det er viktig at det finst mange ulike typar av dei, at det finst motbalansar og ulike måtar å jobbe på. Det er noko alle kan dra nytte av. Eg håpar at det me gjer her kan vere ein katalysator for andre måtar å tenkje på.

Sandsmark: Eg trur at den flyktige delen av prosjektet òg lener seg på det å vere i dialog med eit community. Det handlar ikkje om at dette prosjektet skal overleve, koste kva det koste vil, men om kva det skapar her og no, for oss som jobbar her, for kunstnarane, for publikummet.

Tanken om at dette kanskje ikkje varar for alltid gjer det kanskje endå meir dyrebart?

Sandsmark: Ja. Eg trur det held oss litt meir på tå, stiller spørsmål som kva det vil seie å vere relevant. Er det å produsere meir og meir, eller handlar det om noko anna?

Findlay: Og det er ei hårfin grense der. Når eg tenkjer på flate strukturar og ikkje-institusjonelle måtar å jobbe på so tenker eg at me er alle saman om dette. Me vil syne bra scenekunst, me vil dele det med Stavanger, få Meg Stuart hit og kompaniet hennar Damaged Goods frå Brussel, få Trajal Harrel hit, eller Heine Avdal/Yukiko Shinozaki eller Mette Edvardsen. I nokre tilfelle har me latt kunstnarane kuratere sine egne kveldar. Kven vil dei syne arbeidet sitt saman med?

Eiben: For meg er det ekstremt viktig at me ikkje har kommersielle interesser og at kurateringa skjer frå eit kunstnarleg perspektiv.

Har de kapasitet til å produsere her i lokala på Rimi/Imir? I mange byar, som i Oslo til dømes, er det stor mangel på lokale for prøvar.

Sandsmark: Ja, men vår erfaring er at for spesielt unge kunstnarar herifrå er det ikkje alltid dei treng mange veker for seg sjølv i eit tomt rom. Me prøver å finne fleire formar for støtte og lærdomar å fasilitere for.

Findlay: Ja, me har kapasitet og tilbyr mange kunstnarar tid til å arbeide og produsere her. So mykje som me overhovudet har moglegheit til. Me har òg residentsordninga på Flørli, den ligg landleg til og der er ein i ein heilt annan kontakt med naturen enn inni byen. Noreg har ein fantastisk natur og å få moglegheita til å oppleve den er viktig for å trekke kunstnarar frå utlandet hit.

Frå tomt lokale til scenekunsthuss Me trekker inn i frå aprilsola som tek overraskande godt tak denne dagen. Eiben går for å vere teknisk støtte for kveldens

førestilling: Det er Meg Stuart/Damaged Goods og Doug Weiss med *All the Way Around* som står på programmet (les òg melding på side 26). Sandsmark og Findlay syner meg rundt i lokala. Det som pleidde å vere eit enormt rom er no delt inn i tre seksjonar – inngangsparti med bar og uformelle sittegrupper, black box og arbeidsstudioet til Sandsmark / Findlay. Også i Fjaler er eit tidlegare daglegvarebygg omgjort til scenekunstlokaler. Det store golvarealet gjer at slike bygg eignar seg godt til det. Bokstavane med «godteri», «drikke» og «lave priser hver dag» har fått henge på veggane. Tre store teikningar prydar òg foajeen, det er eit kunstverk skapa frå ein performance av Tony Orrico kalla *Unison Symmetri Standing*. Orca har tidlegare jobba med Trisha Brown Company og skapar visuell kunst gjennom durational koreografi. I tillegg finst det ein etasje til, der det er gardarbar og godt om rom for kunstnarane til å gjere yoga, lage seg mat og henge. Øvst oppe er det òg endå eit visningsrom, som er eit loft oppun-



der skråtaket. Herifrå kan me sjå ned på lysriggen til Black boxen, der Meg Stuart og teamet er i full gang med nokså omfattande prøvar og gjennomgang berre få timar før førestilling. Sandsmark og Findlay fortel meg korleis dei bygga opp alt dette bit for bit frå eit heilt tomt lokale.

Findlay: Eg vil rundt rekna seie at 95 prosent av ressursane som vart tatt inn her er ting som kan bli brukt til andre føremål eller bli brukt oppatt i framtida. Bygginga starta med ein idé om ein mobil infrastruktur, for me visste ikkje kor lenge me kunne bli i dette bygget. Me har gjort mykje sjølv, som å bygge veggane og golvet, henge opp gardinene. Men me fekk leigd inn folk til å gjer taket lydvenleg og få akustikken betre, for det er veldig høgt under taket her og risikofyllt arbeid.

Korleis fann de dette bygget og tenkte at det kunne passe til føremålet?

Findlay: Det var litt som at bygget fant oss. Me hadde sett etter noko

slikt som dette i lang tid. Me var på turné i Seattle då eg fekk ein telefon frå nokon som sa at me burde ringe og be om å få kome og sjå på bygget. Eg har med meg erfaringane frå The Wooster Group og The Collapsable Hole, der det å ha fysiske rom for å skape er heilt nødvendig for å kunne vere uavhengig. No som me har vårt eige produksjonslokale og studio til vårt kunstnariske arbeid kan me til dømes for fyste gong ha med større installasjonar her. Det å ha eit fast studio og sleppe å flytte på alt kvar gong det kjem besøk har informerte arbeidet vårt mykje.

Ikkje berre ein jobb
De har eit rikt program og får også hit internasjonale kunstnarar av ein viss storleik. Korleis jobbar de for dette?

Findlay: Me prøver å skapa dialog. Me har utvikla kontaktar og tilknytningar over mange år og har vore omkring i feltet i lokal, nasjonal og internasjonal kontekst. I tilfellet med Meg, so har Marit teken workshops med ho tidlegare, me har møtt ho før og har felles

kontaktar (og det finst ei e-post adresse på heimesida hennar som me heilt enkelt skreiv til). Trajal Harrel har me prøvd å få til å kome hit i fire år allereie, og slikt arbeid gir no resultat. Mange har vore overraska når dei ser kor mange produksjonar me får hit.

Sandsmark: Det er eit pågåande arbeid og me pushar sjølvsagt kapasiteten vår.

Findlay: Difor prøver me å kommunisere til Kulturrådet og dei lokale støttespelarane at det trengs meir midlar til drift. Me har ingen på løn, til dømes, alle skriv faktura. Difor er me ekstra bevisste på korleis me veks, det handlar ikkje berre om meir og meir, betre og betre. Korleis kan me gi plass til nye idear utan å berre jobbe meir?

Då kjem me litt tilbake til det med berekraft igjen og ein visjon for framtida?

Findlay: Me vil jo absolutt ikkje at det skal ende. Me trur at det me har etablert og fått til her er

«Den flyktige delen av prosjektet held oss litt meir på tå.»



verdt å bringa vidare inn i framtida. Men me treng ikkje bygge eit elfenbeinstårn eller eit milliardprestisjeprosjekt for byen. Når kunstnarar som Dana Michelle seier at ho kjem hit for å gjere sin siste residens før premiere, so er det av stor eigenverdi for oss. At kunstnarar som kan vere kor som helst elles i verda vil vere *her*.

Sandsmark: Me kan ikkje inngå kompromiss i visjonen vår.

Findlay: Ja, der me til dømes plutsleg har ein pepperkakeby i dette rommet. Pepperkakebyen er fin den, me tek ungane våre dit, men me ynskjer ikkje at slike kommersielle tiltak til dømes går utover to veker arbeidstid for ein kunstnar her.

Sandsmark: Me har tidlegare uttalt oss om at me er ueinige i retninga nokre initiativ, særleg lokale, tek i at det endar med å bli eten opp på denne måten. Men det å oppretthalde originalvisjonen er verkeleg eit hardt arbeid. Ein kan ikkje gjere denne jobben og tenkje at det er berre ein jobb. Difor trur

eg det er so viktig for oss å vere i kontakt med kunstnarar som har denne driven og trua på ideen. I blant tviler ein so klart sjølv og det er ikkje alltid enkelt å halde fast ved trua. Difor er prosjektet avhengig av respons frå andre og ikkje berre noko eg og Iver held på med åleine.

The proof is in the pudding
Og når ein ikkje har dei solide strukturane å lene seg på som finst i ein meir etablert institusjon kan det vel også vere ekstra sårbart?

Sandsmark: Absolutt. Eg pleier å seie at det er som eit tungt smykke, noko som er flott og som du gjerne vil syne fram men som òg tynger. Det står mykje på spel for oss to som både jobbar saman og har familie. Akkurat no er det ingen som tar min plass om eg til dømes skulle sjukmelde meg i to veker.

Findlay: Me har so klart òg håp og visjonar for framtida om at dette prosjektet skal resonnerer hos andre, og at det vil finnast ein måte

å bringe det vidare på sjølv om me ein dag til dømes plutsleg skulle bestemme oss for at me vil fokusere på eigen kunst. Me vil at hjartet og kjerna i prosjektet skal kunne haldast fram med, men det sekundet me må byrje å tenkje på å kommersialisere eller institusjonalisere på ein måte som ikkje kjennest rett for oss, mistar me verdisystemet, det uavhengige, fridomen. Me har tenkt på å kollektivt skrive eit manifest. Men «the proof is in the pudding», som ein seier. Det er det konkrete me gjer som er beviset på at det finst fleire måtar å tenkje på.

«Me treng ikkje byggja eit elfenbeinstårn eller eit milliardprestisjeprosjekt for byen.»

Keld Hyldig:
Teatervitenskap under press
s. 80–82

Ludvig Uhlbors:
Ett vykort från Athen
Debatt
s. 83–87

Teatervitenskap er som flere andre små humanistiske fag under press. Disse småfagene er økonomisk urentable for universitetene. Og nå pågår det en kamp mellom krefter som vil konsentrere humaniorafagene til færre og større enheter og de som vil ivareta mangfold og faglig bredde.

Kommentar ved Keld Hyldig, professor i Teatervitenskap ved UiB.



Keld Hyldig

TEATER VITENSKAP UNDER PRESS

Fakultetsstyret ved Det humanistiske fakultet ved Universitetet i Bergen vedtok 9. mai at en av tre faste stillinger i teatervitenskap, som p.t. er ledig, ikke skal gjenbesettes. Dette kom som en del av Faglig bemanningsplan 2023-2025, hvor også flere andre fag måtte avgi stillinger, blant annet litteraturvitenskap, kunsthistorie, kulturvitenskap og fransk. Men for ingen andre fag er dette så dramatisk som for teatervitenskap. Faget har både bachelor- og masterprogram og stipendiater som skal ha veiledning. Dette utdanningstilbudet vil ikke være mulig å opprettholde med bare to stillinger.

I det første forslaget til bemanningsplan som dekanatet la frem for fakultetsstyret 21. mars, skulle to av tre stillinger i teatervitenskap inndras. Noe som ville være lik med en nedleggelse av faget. Reaksjonene, i kulturlivet og spesielt teaterlivet, på forslaget var meget sterke. En lang rekke institusjoner, grupper og individuelle kulturaktører formulerte sterke støtteerklæringer og appeller til fakultetet om deres ansvar for et lite, men særs viktig fag for teaterlivet i Norge. Den brede og sterke støtten gjorde inntrykk, og fakultetsledelsen valgte, etter å ha vært kalt inn på teppet til rektor Margareth Hagen, å utsette vedtak i saken til 9. mai. Etter noen justeringer av saksutredningen ble saken på nytt lagt frem for fakultetsstyret, med det resultat at teatervitenskap altså må avgi en av tre stillinger. Dette er fortsatt meget alvorlig for faget. Et lite plaster på såret er imidlertid at vedtaket fikk noen tilføyelser om at teatervitenskap frem til juli 2026 skal få to midlertidige bistillinger (såkalte professor II eller førsteamanuensis II), slik at man kan gjennomføre sine undervisningsforpliktelser overfor studenter som er opptatt ved studiet. Videre skal fagmiljøet i denne perioden få støtte fra fakultet og institutt til å «re-designe» sine studieprogrammer (som vil medføre en eller annen form for nedskalering, mulig nedleggelse av masterstudiet eller samkjøring med andre fag). Videre står det også i vedtaket at ved den årlige gjennomgangen av bemanningsplanen i 2024 skal muligheten for gjenansettelse i den inndradde stillingen vurderes. Dette siste får vi bare håpe på, men det er høyst usannsynlig at teatervitenskap vil få sin ledige stilling gjenbesatt, i lys av den økonomiske situasjonen som for tiden råder for humaniora.

Breddeuniversitet

Rektor Hagen, som har bakgrunn fra et annet lite og utsatt humaniorafag, italiensk, har faglig bredde som et av sine universitetspolitiske hovedprinsipper. Og det var nok på den bakgrunnen at hun i forbindelse med saken om bemanningsplanen formånet fakultetsledelsen om deres ansvar for små og utsatte humaniorafag og ba dem om å være litt mer risikovillig i sin planlegging. Det var ikke mulig for rektor å gripe mer direkte inn i fakultetets faglige og demokratiske uavhengighet. Men det pågår nå en kamp ved UiB,

«OG IKKE MINST
LEVERER FAGET
DRAMATURGER,
PRODUSENTER,
LEDERE OG
KRITIKERE TIL
DET UTØVENDE
FELTET.»

og kanskje spesielt ved HF, mellom de som ønsker et universitet med stor faglig bredde (med rom for mange småfag, blant annet språk, kunst- og kulturfag) og de som mener at den faglige profilen bør konsentreres til store fagmiljøer, med faglig tyngde og stor og effektiv studentproduksjon. Fortalerne for breddeuniversitetet argumenterer blant annet med faglig samfunnsansvar og faglig beredskap, mens det på den annen siden argumenteres med vitenskapelig kvalitet og økonomisk bærekraft. Rektor kan, om hun vil, legge press på fakultetet gjennom en ny intern finansieringsmodell for UiB, som en kommende ny statlig finansieringsordning for universitetene vil utløse. Universitetsfinansieringen er todelt (ca. 50/50) med en basisfinansiering av drift og stillingshjemler og en resultatbasert del, regulert av student- og studiepoengproduksjonen. Det innebærer at mange stillinger, spesielt ved HF, finansieres av basisfinansieringen. Dette kan i den nye finansieringsmodellen knyttes mer direkte til ansvaret for bredde og småfag, og det tror jeg rektor ønsker å få inn i den nye finansieringsmodellen for HF. Hvis fakultetet da ikke opprettholder stillingene i små og utsatte fag, vil det få negative økonomiske konsekvenser, som kan bli forsterket av reduserte inntekter fra den resultatbaserte delen, på grunn av et forventet fall i studenttallet i årene fremover. Det humanistiske fakultetet må derfor tenke kreativt om hvordan man både opprettholder det faglige mangfoldet og samtidig sikrer at tilstrekkelig mange unge mennesker søker seg til de humanistiske utdannelsene. Tverrfaglig samarbeid – innen både utdanning og forskning – tror jeg i stor grad kan være et viktig bidrag til et fremtidsrettet humaniora.

Nasjonalt ansvar

Uansett om det er nedfelt i en avtale eller et vedtak, har Universitetet i Bergen et nasjonalt ansvar for ivaretagelse av teatervitenskap som et klassisk universitetsfag. Dette vil si et fag som ivaretar ansvaret for teaterhistorisk forskning og undervisning, og herunder spesielt norsk teaterhistorie. Teatervitenskap har videre et akademisk-teoretisk perspektiv på teaterforståelsen – estetisk og samfunnsmessig. En annen viktig side av faget er det dialogiske samspillet med det utøvende scenekunstheltet. Teatervitenskap henter kunnskaper fra det utøvende feltet som bidrar til fagets spesifikke teori- og metodeutvikling. Og den andre veien leverer teatervitenskap teoretisk og kritisk kunnskap til feltet. Og ikke minst så leverer faget kandidater som blant annet fungerer som dramaturger, produsenter, administratører, ledere og kritikere i det utøvende teaterfeltet. Norsk teater- og kulturliv er avhengig av et slikt samspill med academia. Betydningen av dette samspillet har kommet tydelig til uttrykk gjennom mange støtteerklæringer for teatervitenskap ved UiB. Støtteerklæringer og formuleringer av teatervitenskapens sam-

«SAMTIDIG
MENER VI AT
TEATERSKAPENS
TEORIDANNELSER
OG METODER
OGSÅ KAN VÆRE
NYTTIGE FOR
ANDRE FAG.»

funnsmessige betydning har ikke bare kommet fra teaterinstitusjoner og -utøvere, men også fra kulturpolitiske myndigheter som Kulturdirektoratet og byråden for kultur i Bergen. Alle peker på det ansvar for faget som ligger ved Det humanistiske fakultet ved Universitetet i Bergen.

Tverrfaglighet

Scenekunst er mangfoldig og sammensatt av mange ulike kunstneriske uttrykks- og virkemidler. Derfor er teatervitenskapelige teoridannelser og forskningsmetoder også mangfoldig og ofte tverrfaglige. I teatervitenskapelig forskning inngår det nesten alltid, i tillegg til det spesifikt teatervitenskapelige, teori og metode fra andre fag, det være seg litteraturvitenskap, musikkvitenskap, kunsthistorie, filosofi, sosiologi og andre samfunnsfag – ja til og med naturvitenskap, som for eksempel økologi og geografi eller medisin og helsefag. Samtidig mener vi i teatervitenskapen at flere av våre egne teoridannelser og metoder også kan være nyttige for andre fag. Teatervitenskap kan for eksempel bidra til forståelsen av mellommenneskelig kommunikasjon, arkitektur og romforståelse og den analytiske bruken av begreper som dramaturgi, roller, performativitet, teatralitet m.m. Alt sammen begreper og teoretiske perspektiver som vi i teatervitenskapen har en unik forståelse

av og som stadig tas i bruk innen andre fagområder og med andre perspektiver enn det spesifikt teatermessige.

I det teatervitenskapelige fagmiljøet er vi åpne for tverrfaglig samarbeid, først og fremst med nært beslektede fag som kunsthistorie, litteraturvitenskap, digital kultur og medievitenskap.

Den samlede fagporteføljen ved Det humanistiske fakultet skal i den nærmeste fremtiden revideres og omstruktureres (akkurat som teatervitenskap også skal i henhold til fakultetsstyrets vedtak av 9. mai) med henblikk på effektivisering og konsentrasjon – og forhåpentlig også for å gjøre fagtilbudene mer interessante og meningsfylte for nye studentgenerasjoner. Jeg er overbevist om at tverrfaglig samarbeid kommer til å bli viktig i omorganiseringen og utviklingen av utdanningstilbudet (og også forskningen) innen humaniora. Tverrfaglighet kan både ivareta faglig mangfold, bidra til en effektiv ressursutnyttelse, tiltrekke flere studenter og gjøre dem mer relevant for arbeidslivet. Et fagpolitisk columbi egg med andre ord!

Og i tillegg til tverrfaglig samarbeid vil også et bevisst arbeid med arbeidslivsrelevans og styrket samarbeid mellom akademia og arbeidslivet (og herunder selvfølgelig især kulturlivet) være viktig for utviklingen av humanistiske utdannelser fremover. Her har teatervitenskap mye å bidra med til an-

Referanser

Et utvalg kommentarer og debattinnlegg om teatervitenskap i forbindelse med fakultetets behandling av Faglig bemanningsplan 2023–25:
Norsk teater- og orkesterforening: Bevar teatervitskap ved UiB, 17. mars
Redaktør Julie Rongved Amundsen: Et forsvar for teatervitenskap, *Scenekunst.no*, 20 mars
Teatersjef Black Box Teater Jørgen Knudsen: Kulturfeltet trenger humanister, *Khrono*, 21. april
Teatersjef Nationaltheatret Kristian Seltun: Ikke ødelegg teatervitenskap, 5. mai
Professor i teatervitenskap Keld Hyldig: Samfunnsansvaret sviktes hvis teatervitenskap avvikles ved UiB, *Khrono*, 25. april
Professor i samfunnsøkonomi Kjell Erik Lommerud: Teatervitenskap vs. Historie: Hvem skal betale for bredden?, *Khrono*, 27. april
Professor i historie Yngve Flo: Breida finst óg i dei store faga, *Khrono*, 3 mai
Professor i medievitenskap Asbjørn Grønstad: Teatervitskap og det nasjonale perspektivet, *Khrono*, 8. mai
15 ansatte ved Institutt for fremmedspråk: Bemanningsplanen skaper mismot blant flere truede fag på HF, *Khrono*, 8. mai
Journalist Hilde Kristin Strand: Einstemmig vedtak: Teatervitskap må kutta ei stilling, *Khrono*, 9. mai

dre klassisk humanistiske universitetsutdannelser.

Kulturlivets engasjement
må holdes oppe

Trykket og oppmerksomheten på den teatervitenskapelige universitetsutdannelsen må opprettholdes og målrettes inn mot universitetsledelsen ved UiB, men også nasjonale universitetspolitiske myndigheter.

Det kan gjøres gjennom fortsatte henvendelser om fagets ivaretagelse og krav fra kulturlivet om deltakelse i styrende organer på ulike nivåer ved universitetet. Fagmiljøet i teatervitenskap vil ta initiativ til å invitere representanter fra det utøvende teateret inn i vårt programstyre. Men for representasjon i mer overordnede styringsorganer må aktører og organisasjoner i kulturlivet selv presse på. Det bør også etableres fastere samarbeidsformer mellom de humanistiske universitetsutdannelsene og arbeidslivet, spesielt i kultur- og teaterfeltet. Dette arbeider vi aktivt med i det teatervitenskapelige fagmiljøet. Og vi ber om støtte og engasjement i det utøvende scenekunstmiljøet til utvikling av dette samarbeidet.

ETT

FRÅN

VYKORT

ATHEN



Fotnoter

- 1

Så blev det också. I en intervju i Sveriges radio från 2021 problematiserade Kulturminister Amanda Lind plötsligt instrumentaliseringen av kulturlivet; Duraid Al-Khamisi, Kulturnytt i P1 Sveriges radio, Amanda Lind: Den politiska styrningen har skett i decennier, 10 juni 2021.
- 2

Under en föreläsning på KHiO, (Malzacher, Florian. «Untitled». Föreläsning-dokumentation, Kunstthøgskolen i Oslo; Biblioteket, Oslo, Norge, 2016), hävdar Florian Malzacher att Milo Rau beskriver sina dokumentära föreställningar såsom varandes «more real than the real event». Det kan förefalla som om Malzachers muntliga återgivning har orsakat en förskjutning. Sökningar på internet ger vid handen att Rau uppfattar förlagor som «theatralischer als Theater», alltså mer teatrala än teater.
- 3

C. Plinii, posthumt av Gaius Plinius Caecilius Secundus (okänt årtal), *Naturalis Historia* (Bok 35), Biblioteket i Alexandria
- Billetekst

s. 85+86 Foto: Ludvig Uhlborgs

Debatt

ett FB inlägg den 12e i 2a så ställde Therese Bjørneboe sig frågan huruvida dagens kritiker saknar verktyg för att recensera postdramatisk teater. Det hade förstås varit otroligt intressant att höra vad den inflytelserike, numera avlidne, professorn Hans-Thies Lehmanns tänker om detta.

Hösten 2019 (eller var det 2018?) så fick jag möjligheten att göra bekantskap med honom. Det skedde i samband med ett seminarium, eller en föreläsning, i den öppna foajén på Det Norske Teatret. Vi blev presenterade för varandra av regissören och professorn Tore Vagn Lid. Det var avgjort en stor händelse att Lehmann besökte Oslo. Han är om inte upphovsman så i vart fall förmedlare av begreppet *Postdramatisk teater* som har gett verktyg åt så många samtida teaterkonstnärer i deras behov att förklara sin praktik för mer konservativa kollegor.

Vi talades vid länge och jag upplevde honom som en lekfull visionär. Han gav intryck av att vara mycket nyfiken och öppen för nya impulser och han intresserade sig för mitt konstnärskap. Vår diskussion involverade också mitt gamla hemland,

Sverige, och vad som hände där när Sverigedemokraterna växte sig starka. Vi talades vid länge och jag upplevde honom som en lekfull visionär. Han gav intryck av att vara mycket nyfiken och öppen för nya impulser och han intresserade sig för mitt konstnärskap. Vår diskussion involverade också mitt gamla hemland, Sverige, och vad som hände där när Sverigedemokraterna växte sig starka. Vi talades vid länge och jag upplevde honom som en lekfull visionär. Han gav intryck av att vara mycket nyfiken och öppen för nya impulser och han intresserade sig för mitt konstnärskap. Vår diskussion involverade också mitt gamla hemland,

Just denna blick på kopplingen mellan ideologi och konst var kanske inte någon oväntad position från hans sida. Vid ett seminarium i Köpenhamn 2007 (eller var det 2008?) så talade han om förskjutningen i relationen mellan teori och praktik i den samtida scenkonsten. Förre, sade han, så lade teorin grunden för



den konstnärliga praktiken. Idag så springer teorin efter praktiken och försöker komma ikapp.

Under vårt samtal på Det Norske Teatret så återknöt han till denna hållning. Den gamla idéen om kritiker som någon som ska förstå begrepp, sade han, kommer från en tid när vi drömde om överblick. Idag drömmer vi om att förlora överblick. Den intressanta frågan är förstås; var tar kritikern vägen i det? Det är nämligen drömmen om överblick som gör att kulturen instrumentaliserar sig själv och, därmed, gör sig själv överflödig. «Kritikern måste göra motstånd mot moralisering och dialektik som kopplas mot färdiga ideologiska positioneringar. Som ditt begrepp; Dypøkologiska dramaturgier. Att formulera någonting sådant innebär i själva verket dödsstöten för ens konstnärskap». Jag protesterade högljutt men då avslutade han hastigt samtalet med en hänvisning till att han inte hade tid att gå in i debatt. Istället lovade han att skriva till mig. Vi utväxlade adresser och sedan glömde jag saken. Den 23e april 2020 kom det ett vykort, poststämplat i Athen.

Där tog han upp tråden igen, alldeles som om vi fortfarande satt vid samma bord. Lehmann inledde med att slå fast att den skandinaviska modellen med ett Kulturråd är fantastisk men att rådet borde drivas som ett konceptuellt lotteri. Ett sådant lotteri skulle inte vara fullkomligt godtyckligt. Det skulle föregås av en initial granskning som motsvarar den som sker under rådande former. Kvalificerade, utbildade och/ eller verksamma konstnärer ska ha viss fördel när de bidrar med projektförslag. Sådana projekt måste i sin tur leva upp till vissa formella krav och precis som idag så ska sökare som har misskött tidigare förtroenden nedprioriteras.

Det borde dock finnas en viss kvot som är reserverad för oetablerade personer och constellationer, skrev han. Låt oss säga att 5% av de ansökningar som deltar i lotteriet kan komma från sådana icke-etablerade initiativ. Gallringen bland dessa skulle försiggås genom ett separat förlotteri för just icke-etablerade projektägare. En sådan mekanism garanterar ett möjligt influx av oväntade perspektiv men inte av det omfånget att det faktiskt kan slå ut den etablerade scenen.

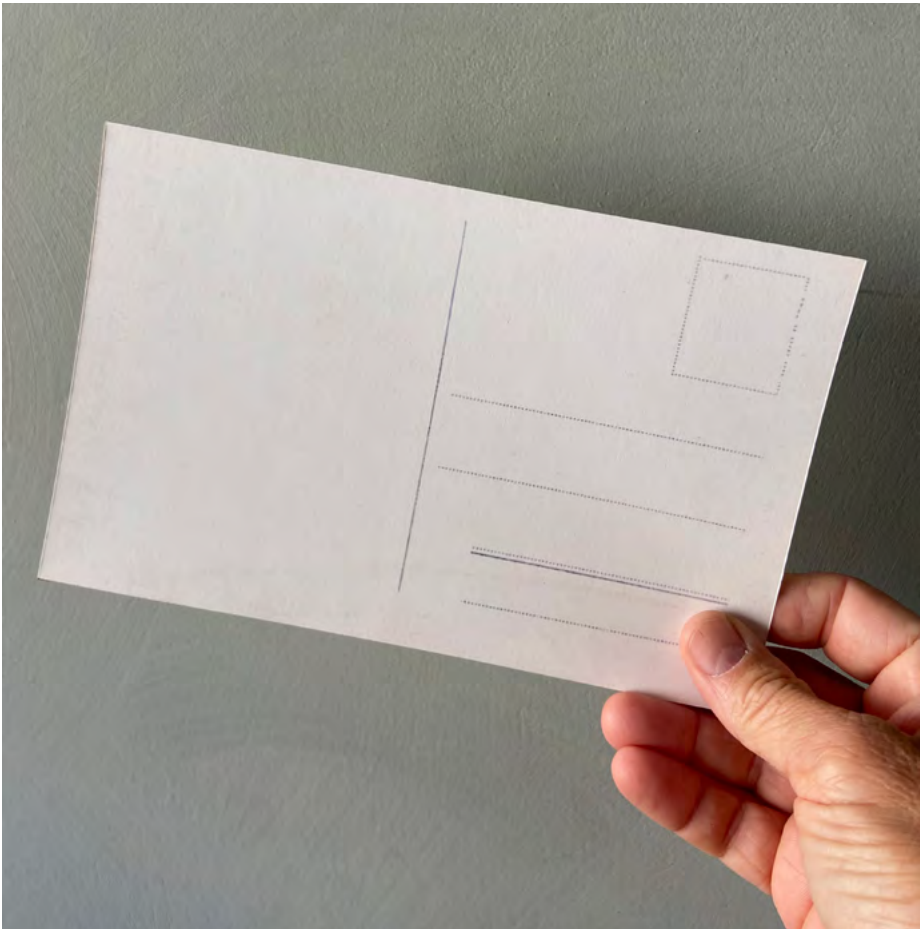
«JAG UPPLEVDE HONOM SOM EN LEKFULL VISIONÄR.»

Etablerade konstnärer tillåts söka med flera projekt men den sammanlagda sökнадssumman får inte överstiga 10% av den totala sökнадspotten.

Problemet med ett lotteri är förstås att det kan kuppas och man måste bygga in mekanismer som motverkar detta. Dessa kan behöva prövas fram under ett par års tid, och också modifieras på sikt för att anpassas till förändrade omständigheter, men i huvudsak handlar det om att sätta upp begränsningar som utgör en avvägning mellan flexibilitet och kontroll.

Lotteriet utförs av myndigheter. Hur fördelas pengarna? Hur görs dragningen? De sökande projekten delas in i tre kategorier. Kategori ett är den lägre kategorin. Med detta avses ansökningar som bara efterfrågar ett lägre belopp. Dessa har en viss fördel i dragningen så att de har en god chans att vara något högre representerade, rent numerärt. Kategori två avser normalstora projekt, som följaktligen också har normala möjligheter. Kategori tre projekt är projekt med stora sökнадssummor. De har en något lägre chans i dragningen. Den exakta nivån beräknas utifrån sökнадsbe-

«LOTTERIET SKULLE
GARANTERA ARMLÄNGDS
AVSTÅND, INTE BARA FRÅN
POLITIKER OCH TJÄNSTEMÄN
MEN ÄVEN FRÅN OSS
KONSTNÄRER.»



loppets procentuella nivå i förhållande till den totala söknadspotten, men denna rundas av i förhållande till de mer övergripande indelningarna i kategorier. På så vis så lånar det sig att söka med alla typer av belopp, även väldigt små, men beloppets storlek blir aldrig så avgörande, rent statistiskt, att det tar över hela söknadsprocessen. Där har indelningen i kategorier en utjämnande och avrundande effekt. Exakt hur ser det här ut i siffror? Vi överlåter den frågan åt en statistiker, skrev han, och fortsätter istället med vår vision.

De vinnande projekten dras ett efter ett tills pengarna förbrukats. Det här sker bakom lyckta dörrar men övervakas strängeligen. Om en dragning skulle medföra att söknadspotten tar slut så diskvalificeras det projektet. Likaledes; Om 75% av söknadspotten är förbrukad, men ett projekt bli draget som representerar mer än 20% av hela söknadspotten, då diskvalificeras det projektet. Dragningen fortsätter då tills man kommer helt nära, men aldrig överstiger, hela summan av pengar som söknadspotten utgör. Överblivna medel förmedlas vidare till nästa söknadsrunda och ingår i

nästkommande rundas pott, oberoende av budgetår.

En sådan här metod skulle enligt honom omöjliggöra en situation där vissa grupper prioriteras indirekt eller inofficiellt utifrån vaga idéer om «branschens behov» eller «samtida nödvändigheter». Det skulle också motverka stress och slitningar inom referensgruppen, irritation och positionering mellan utövare och förebygga politisering och moralisering.

Den stora fördelen, skrev han, är att det skulle göra det omöjligt att, medvetet eller omedvetet, reproducera förutfattade meningar om hur teater ska produceras och vilka uttryck teater ska ta sig.

Enligt honom så sliter det nuvarande systemet med en paradox som det aldrig kan frigöra sig ifrån. Å ena sidan så ska det uppmuntra till experiment och nyskapande, som kan överraska och utmana konsten, å andra sidan så faller det på etablerade konstnärer att känna igen denna förnyelse när någon föreslår den. Men förnyelsen är ju många gånger av nödvändighet riktad mot sådant som vi själva identifierar oss med.

Det är mycket begärt att tro att vi ska kunna ställa oss över denna motsägelse.

Här hänvisade han i en hastigt infogad fotnot till Neurofysikern Beau Lotto. Denne har i upprepade experiment påvisat att vi människor bara är kapabla att se sådant som vi har haft användning av att se tidigare. Kreativitet är, dock, enligt honom, en slags lek där vi kan kombinera välkända moduler på oväntade sätt. En sådan lek är det enda sättet för oss att ställa oss på oväntade punkter att tänka ifrån. Att införa ett lotteri i vårt ansökningsförfarande är ett konkret sätt att göra sådana potentiellt frigörande och verkligt intressanta processer drivande i vår styrning av kulturlivet.

Lotteriet skulle garantera armlängds avstånd, inte bara från politiker och tjänstemän men även från oss konstnärer. Det skulle öppna för ett överraskande kulturliv, samtidigt som det fortfarande skulle möjliggöra en kontinuitet för etablerade konstnärer under ungefär samma förutsättningar som nuvarande system. Dagens förfarande, påstod han, riskerar ju att reproducera

existerande uppfattningar om radikalitet och nyskapande, vilket förstås fungerar självmotsägande.

Det är trots allt inte självskrivet positivt att konstnärer bedömer konstnärers arbete, fortsatte han, lika lite som att politiker eller tjänstemän ska göra det. Så länge det sitter en människa i beslutspositionen så riskerar ordningen att motverka verkligt intressanta förslag på basis av att de faktiskt befinner sig utanför det som mottagaren kan föreställa sig. Dessutom dresseras de sökande till duktighet vilket fungerar disciplinerande, om än indirekt, och kan lägga krokben för idéer i själva formuleringsstadiet.

Det föreföll alltså som att den bärande tanken i hans resonemang var att så länge som det sitter en människa i beslutsfattande position så kan vi ytterst bara tala om förvaltande processer, inte utmanande och överraskande resultat.

Han hade med åren blivit alltmer övertygad, skrev han, om att slumpen är den enda faktor som kan garantera en verkligt överraskande och stimulerande inverkan på kulturlivet. Ett anammande av slumpen skulle indirekt frigöra innehållet i våra ansökningar så att det fantastiska kan hamna i förgrunden. Att det sedan föreligger krav på oss att kunna leva upp till detta fantastiska, om vi ska ligga bra till för att få bidrag i nästa runda, har ju en självsanerande funktion, argumenterade han, som garanterar ett visst mått av realistisk förankring.

Denna del av vykortet avslutades med en fråga som följdes av ett argument. «Varför finns det referensgrupper? För att vi som arbetar inom teatern, och konsten, är rädda för att andra ska bestämma hur våra konstnärskap ska drivas. I våra rädslor så har vi antagit att det är bäst att «vi själva» tar kontrollen. Men alla konstnärer vet att om man har kontroll så kan man inte ha en överraskande process och då kan man inte ha ett överraskande resultat.»

«Varför skulle det vara bra att just konstnärer bestämmer över tilldelningarna?» frågade han sig. Det är trots allt en nödlösning som riskerar att infiltreras av logaritmer i sociala medier. Det som står på spel är människosyn, tilltron till publiken, mångfald och komplexitet; själva förutsättningen för det demokratiska samtalet och teaterns placering

däri. Ytterst; om att skapa icke-totalitära rum för vår blick på upplevelser. Så hur kan vi skapa strukturer som undviker att försätta vår blick i det suveräna subjektets position? Ifall vi inte löser den frågan så är vi dömda att reducera föremålet för vår upplevelse till den andre; en mottagare av vårt behov av att inta en transcendent position i relation till moral, materia och temporaliteter («zeitlichkeit»).

Jag fick lust att visa vykortet för någon som arbetar inom Kulturrådet, eftersom det berör deras verksamhet, så jag tog med mig det till årets teaterfestival på Black Box teater, som de kuraterade. Chansen att möta någon av dem där skulle förstås vara stor, men när jag kom fram och skulle ta upp vykortet ur min väska så var det fullkomligt blankt. Kanske hade texten suddats ut på grund av friktionen i väskan? Det är därför med viss reservation som jag återger korrespondensen, jag har inte längre tillgång till de exakta formuleringarna, men i linje med regissören Milo Raus², och möjligen Parrhassios³, hållningar så är kanske ovanstående återgivning mer verklig än vykortet själv.

Även om Lehmann inte fällde så många konkreta utlåtanden om den norska kritikerkårens verktygslåda så kan man därför, om man läser mellan raderna i det som jag faktiskt tror mig kunna återkalla, ana att han, mot slutet av sitt liv, blev alltmer uttalat orolig för strukturer som befäster det suveräna subjektets blick. Om detta gällde för Kulturrådets blick på utövarnas visioner så är det rimligt att anta att det också måste gälla kritikerns position i föreställningarna. Hur kan kritikerns (och för all del den övriga teaterpublikens), speglande, denna konstruktion av det egna subjektet, manifesteras som ett förverkligande av Nietzsches och Deleuze' skönhetsideal? «Det är kanske via frågan om *hur* vi upplever,» stod det svårläsligt längst ned på vykortet, «snarare än vad vi *anser* om det, som vi kan finna immanenta positioner för det sublima bortom blickens separation.»

«DET ÄR TROTS ALLT
INTE SJÄLVSKRIVET POSITIVT
ATT KONSTNÄRER BEDÖMER
KONSTNÄRERS ARBETE,
FORTSATTE HAN,
LIKA LITE SOM ATT POLITIKER
ELLER TJÄNSTEMÄN
SKA GÖRA DET.»

Ludvig Uhlbors (1973): Författare, dramatiker och regissör. Tidigare konstnärlig ledare på Institutet tillsammans med Anders Carlsson, där han också verkade som husdramatiker med, bland annat, den uppmärksammade föreställningsserien *The Rise and Fall of the Roman Empire*. Har också en bakgrund som konstnärlig ledare för performance-kompanierna Etikett och The End foundation och som dramaturg på Central Theatre Leipzig. Förläggare på Förlaget sedan 2013. I Norge har Uhlbors genomfört en serie produktioner runt den norske filosofen Arne Næss och utifrån de erfarenheterna har han formulerat en teatermetod; Dypökologiska dramaturgier. Hans föreställningar är vanligen interdisciplinära och konceptuella. Bland dessa kan nämnas *Vandring for Engebøfjellet* och *Kampen Katastrofefilm*. Senast var han aktuell med produktionen *Knockouts* som spelades på Black Box teater.

www.ludviguhlbers.com
Vimeo: https://vimeo.com/ludviguhlbers.
Förlaget: www.forlaget.org

DRAMATURGI

I denne og forrige utgave publiserer *Norsk Shakespeare-tidsskrift* et utvalg tekster fra et bokprosjekt om dramaturgi. Prosjektet ble initiert av Kai Johnsen og Runar Hodne, begge ansatt på avdeling for Teater ved Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO).

I forrige utgave publiserte vi et intervju med Cecilia Ölevczy, mangeårig dramaturg ved Det Norske Teatret og tidligere ved Malmö stadsteater, samt dramaturg Camilla Eeg-Tverbakks essay «Nye dramaturgiske strategier».

I denne utgaven publiserer vi essayene «Drama og dramaturgi» av Bernd Stegemann (s. 88) og «Dramaturgi og poetiske hierarkier» av Janek Szatkowski (s. 98)

Tanken bak KhiO-prosjektet var å angripe faget kronologisk, ved å følge den historiske utviklingen av teatret, og dramaturgi som begrep og anvendt fag.

I tillegg til at man i de senere årene har bevitnet at dramaturgisk praksis har inntatt det norske scenekunstheltet på en nesten eksplosjonsartet måte (Hodne og Johnsen).

Tidsskriftet publiserte i forlengelse av det nå skrinlagte bokprosjektet en enquete om dramaturgi i nr. 1 2023 og en anmeldelse av Carl Hegemanns bok *Dramaturgie des Daseins*.

Tekst- og billedredaktør: Therese Bjørneboe



Bernd Stegemann:
Drama og dramaturgi
s. 90–99

Janek Szatkowski:
**Dramaturgi og poetiske
hierarkier**
s. 100–115

Tone Avenstroup:
Dramaturgie des Daseins.
Everyday live
Av Carl Hegemann
Bokanmeldelse
s. 116–119



Oversatt fra tysk av
Eivind Haugland

Billedtekst
s. 89 Bjørn Sundquist som Richard III, i regi av Stein Winge. Det Norske Teatret 2007. Foto: Leif Gabrielsen
s. 91 Tordis Maurstad som Antigone, Johan Norlund som Kreon. Det Norske Teatrets produksjon av *Antigone* 1945. Regi: Knut Hergel. Foto: Sturlason

DRAMA OG DRAMATURGI

1 Dramaturgi som handlingens arkitektur

Begrepet ’dramaturgi’ sikter til to ulike fenomener. For det første viser det til en avdeling innen teatret eller filmen. Her jobber dramaturger med tekster som de vurderer, oversetter eller bearbeider for en teater- eller filmproduksjon. For det andre betegner dramaturgi oppbygningen av handlingen i en narrativ tekst. Her gjør to greske ordstammer seg gjeldene: *dran* i betydningen ’handling’ og *ergon* i betydningen ’å være virksom’. I denne teksten skal det bare handle om sistnevnte, altså ’handlingens arkitektur’ og dens kunstneriske realisering i prøveprosessen. Hva mener vi egentlig med handling i dramaet og hvordan kan en dramaturgisk formet handling realiseres i en teaterforestilling?

Hva er altså dramaets handling? Dette spørsmålet står sentralt i den eldste teksten om dramaturgi som man kjenner til, skrevet ned like etter at den greske tragedien ble til. Som definisjon på tragedien er setningen fra Aristoteles *Poetik* (*Om diktekunsten*) like gyldig den dag i dag: «En tragedie er altså en efterligning [*mimesis*] av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst

omfang» (Aristoteles 2004, 31).¹ Målet med denne etterlikningen av handling er fabelen (handlingsforløp), som gjennom sin dramaturgi vekker motsetningsfylte følelser av medlidenhet (*eleos*) og frykt (*fobos*) blant tilskuerne og gjør at de kan oppleve en renselse (*katharsis*) av følelsene sine. Fabelen er praksisens *mimesis* – slik lyder den kortest mulige definisjonen av drama. Her viser ikke ’fabel’ til de mytologiske fortellingene om de antikke gudene, men til handlingsforløpet, altså hvordan handlingen er bygget opp i en dramaturgisk struktur som skal produsere medfølelse og frykt blant tilskuerne; ’praksis’ viser til de enkelte handlingene som de ulike rollefigurene fullbyrder i løpet av dramaet, og ’*mimesis*’ poetikkens teknikker, som dikteren må bruke for å kunne fremstille de ulike handlingene slik at de kan knyttes sammen til et virkningsfullt handlingsforløp.

Allerede i begynnelsen av tenkningen omkring denne kunstformen beskrives dermed dramaet som en dialektisk bevegelse. Dialektikken mellom enkelthandling, handlingsforløp og mimetiske grep definerer den videre utviklingen av dramaet samt mulighetene for å gjøre dramaet til utgangspunkt for teatret. Den kunstneriske kjernen i denne dialektiske bevegelsen er den

dramatiske situasjonen. Både Aristoteles (*Poetikken*) og Hegel (*Estetikk* og *Åndens fenomenologi*) legger vekt på dramaet som situasjonens absolutte primat. Oppbygningen av den dramatiske situasjonen viser dikterens talent og bestemmer dramaets dialektiske kvalitet. I analysen og den teatrale tolkningen av dramaet har undersøkelsen av situasjonen vært den vesentlige metoden helt frem til våre dager. Etter en utlegning om skjønnhetsbegrepet begynner Hegel til alles overraskelse sin *Estetikk* med en lang analyse av dramaets handling. Hans samspill av «allmenn verdenstilstand», «situasjon» og «handling» er den dialektiske realiseringen av det som skal vises i den dramatiske situasjonen (Hegel 1970b [1835–1838], 233–316). Utgangspunktet er verdenstilstanden, som i seg selv er motsetningsfylt, men der det ennå ikke er mulig å oppdage riften i denne tilstanden. Det er situasjonen som bringer antagonismen til verden og gjør det hittil skjulte motsetningsforholdet til et nærværende handlingspress. Handlingen, i betydningen fabel som handlingsforløp eller plott, oppstår ut ifra den uunngåelige utfoldelsen av motsetningsforholdet og den subjektive formen som de enkelte handlingene antar.

2 Den dramatiske situasjonens fire epokegjørende forandringer

I dramaets europeiske historie har den dramatiske situasjonen gjennomgått fire epokegjørende forandringer. I redegjørelsen av disse skal både den dramatiske situasjonens vesen og historie skisseres opp, før vi ser nærmere på tre representative regimetoder.

Den tragiske kollisjonen

Introduksjonen av den tragiske kollisjonen markerer den dramatiske situasjonens historiske begynnelse. Denne kollisjonen er grundig undersøkt av Hegel og definert som opprinnelsen til det dramatiske teatrets dialektiske bevegelse, og er eksemplarisk til stede i Sofokles’ *Antigone*. Grunnkonflikten etableres i starten av tragedien ved at Antigone – søster til Eteokles og Polyneikes, som dreper hverandre i kamp om makten – også vil begrave broren Polyneikes, den angripende part. Kreon, byens nye hersker og søsknenes onkel, forbyr imidlertid dette, da det bare er den som forsvarer seg og ikke den som angriper som kan få æren av å gravlegges. Polyneikes gikk tross alt sammen med andre hærførere for å innta sin egen hjemby og dermed overgi denne til fienden. Desto mer ønsker Antigone å gjennomføre begravelsen, også etter at søsteren Ismene nekter å hjelpe henne. Antigone blir avslørt og føres til Kreon, hvor den tragiske kollisjonens dialektikk utfolder seg i stikomytien (linjetalen) mellom dem. Kreon spør om hun kjente til



forbudet og Antigone bekrefter at hun handlet i full visshet om dette. Begrunnelsen hun gir har hatt stor betydning helt fram til i dag: Loven har ingen gyldighet for henne, da hun adlyder en annen, høyere lov. Konflikten mellom begges ’like legitime juridiske krav’ – slik Hegels definisjon av tragedien kan oppsummeres – utfolder seg på dialektisk vis da begges insistering på sin egen sannhet bare blir sterkere jo mer den andre tviholder på sin rett. Jo mer de kjemper om sannheten, jo hardere blir frontene. Den tragiske kollisjonen blir til et lærestykke om fundamentalisme. Publikum er vitne til tilspissingen av en konflikt som allerede kunne ha blitt løst i begynnelsen, men der de ufravikelige kravene som stilles isteden bare fører lenger inn i katastrofen.

Ifølge Hegels forståelse er det slik riften i verden oppstår, en rift som fra nå av kommer til å prege alle menneskelige konflikter. Denne riften er en dialektisk hendelse, da den – selv om den riktignok allerede var til stede i verden – først blir reell gjennom den tragiske kollisjonen. Riften gjør at den latente selvmotsigelsen om at ethvert sannhetskrav kan begrunnes i to klassifiseringssystemer, blir virkelighet. Man har både det fundamentale kravet om absolutt gyldig-

het og man har den sosiale situasjonen der dette kravet må gjennomføres. Og nettopp ved å hevde at den ene posisjonen er mer ufravikelig gyldig enn den andre, utløses en motposisjon som, jo lenger konflikten varer, krever den samme retten for seg selv, bare enda mer forbitret. Sannheten er fra nå av alltid plassert i et subjektivt/transcendent og et politisk/sosialt rom. Nettopp denne dialektikken gjør den dramatiske situasjonen synlig og til en begivenhet for tilskuerne.

De opplever at den fundamentalistiske posisjonen mister retten til absolutt gyldighet idet den provoserer frem en motposisjon som opptrer akkurat like absolutt. Den katharsiske innsikten viser oss at en sannhet som fører til den tragiske kollisjonen og dermed til døden, ikke nødvendigvis må være god. Slik er den dramatiske situasjonens iboende dialektikk (likevekten mellom en forbindende og en antagonistisk kraft) til stede allerede i dens egen opprinnelse. Antigone og Kreon er i slekt med hverandre, de bor i den samme byen, men handler samtidig ut ifra fundamentalt motsatte motiver.



Billedtekster
s. 92 Tordis Maurstad som Antigone. Det Norske Teatrets produksjon av *Antigone* 1945. Regi: Knut Hergel. Foto: Sturlason
s. 93 Charlotte Frogner som Lady Anne, Bjørn Sundquist som Richard III. Det Norske Teatrets produksjon av *Richard III* 2007. Regi: Stein Winge. Foto: Leif Gabrielsen

egen forsvarstale. Det som skal bevise skylden hans blir til uhemmet skryt. Når Hamlet skal hevne faren sin, setter han i gang en så komplisert kamp om sannheten at hevntreagediens logikk settes ut av spill mens drapene bare øker i antall. Når Richard III dreper Lady Annes mann for deretter å forsøke å sjekke henne opp ved båret hans, så resignerer muligens den borgerlige moralen konfrontert med en slik plan. Ifølge logikken til spilleren Richard, som i dette tilfellet er en djevel og dermed rår over de mest forføreriske forvandlingskrefter, er denne scenen bare et guddommelig bevis på teatrets kraft. Som krøpling og morder prøver Richard å erobre en kvinne, mens enken lady Anne trenger en ny beskytter i denne verden. Begge trenger hverandre, dog i kolliderende forstand: Hun trenger beskyttelse og får en djevel, han vil anerkjennes som mann og får en undersått. De kolliderende intensjonenes samlende og splittende elementer utgjør den dramatiske situasjonens dialektiske kjerne som beholdes i de ulike versjonene.

De konkrete handlingene til Richard og lady Anne ville vært utenkelige i tragedien, da de er uforenelige med figurenes selvbilder. Den fundamentalistiske holdningen deres hadde gått like mye av skaffet i møte med Falstaff som med alle de andre spillerne, på samme måte som Hamlet ville vært ute av seg på en annen måte stilt overfor Klytaimestra enn moren sin Gertrud, mens Richard nok ville ha tapt det djevleske spillet sitt om han isteden ble konfrontert med Medea. Likevel utgjør de samlende og de antagonistiske elementene en like sterk kraft både i den tragiske kollisjonen og i situasjonen i tidlig moderne tid. Denne kraften forblir således dramaets drivkraft i alle senere utviklinger.

Den psykologiske situasjonen og opplysningstidens teater

I opplysningstidens teater gjennomgår den dramatiske situasjonen sin neste forandring (Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, 1973). Med det borgerlige subjektets inntog retter rollespillets speilkabinett seg mot sjelens indre. Her forberedes det som i den eksistensialistiske filosofien senere blir formulert som et uløselig paradoks, nemlig jeg'ets forhold til selvet. I den borgerlige situasjonen møtes to subjekter som ikke lar seg gjennomskue, da «To sjeler bor det i mitt eget bryst»². Handlingen, som tar utgangspunkt i en beslutning og støter på motstand i verden når den gjennomføres, utløser fra nå av de største konfliktene i den handlende selv. Bare det å skulle ta en beslutning fører til en endeløs kamp med seg selv. Det borgerlige subjektet stoler ikke lenger på seg selv når han føler, tar en beslutning eller handler. Dette blikket inn i det egne indre reflekteres likevel ikke (ennå) som en konsekvens av en samfunnsmessig fremmedgjorthet og dermed som en nødvendig tilpasning til den fremskridende kapitalismens skjeve produksjonsforhold,



men opphøyes til det ypperste den borgerlige sjelen har å by på. Slik arbeider den borgerlige dramatiske situasjonen like mye på innredningen av det sjelelige interiøret som på kritikken av det.

Den psykologiske, sjelelige situasjonen dominerer møtet mellom borgerlige subjekter. Når alt blir henvisninger til et skjult sjeleliv, settes innlevelsesevnen og fremstillingsevnen under et nyanserende press. Observasjonene skjerpes og selv den minste lille rykning i ansiktet avdekker skjulte tanker og hensikter. Og fordi motparten har de samme skjerpede sansene er det om å gjøre å få sin egen synlige atferd under størst mulig kontroll. Denne rekursive observasjonsatferden er en nødvendig forutsetning for å overleve i det nye kapitalistiske arbeidsmarkedet som oppstår, samtidig som den er drivkraften bak det samme arbeidsmarkedets tiltagende kompleksitet. Paradoksalt nok er det bare det som sikrer triumf i situasjonen som får komme til syne, samtidig som anstrengelsen for å få til det riktige uttrykket må holdes skjult. For ellers ville ikke bare motpartens holdning, men også hens hensikter bli tydelige, og de er alltid mistenkelige i en verden der konkurrenter må late som om de er partnere. Her begrunnes også den borgerlige forkjær-

ligheten for det 'autentiske' uttrykket, som er garantisten for en vellykket forkledning (Stegemann: *Lob des Realismus*, 2015).

Den psykologiske situasjonen bidrar dermed med en tredje dialektisk bevegelse til den dramatiske situasjonen. Vi har sett hvordan det berusende forsvaret og den uunngåelige påfølgende avstraffelsen sørger for økt hybris i den tragiske kollisjonen, og vi har sett hvordan rollespillene stimulerer gleden over å forvandle seg. Nå er det spørsmålet om troverdighet som bestemmer den dialektiske prosessen. Mens det for rollespillerne var helt naturlig å gi den andre følelsen av at ens egen rolle er foranderlig, blir dette nå istedenfor det sentrale problemet.

I den borgerlige tidsalderen får kommunikasjonen en ny funksjon. Hittil hadde kommunikasjon i teatret vært en blanding av forståelse, handling og selvscenesettelse, der blandingsforholdene hele tiden ble definert på nytt. Retorikk var en vesentlig del av disse språklekene. For publikum var den poetisk formulerte ytringen en del av den teatrale underholdningen og kjennetegnet ikke nødvendigvis en karakter. Dette forhindret likevel ikke karakterens muligheter til å skaffe seg store fordeler både hos motstanderen og publikum gjennom reto-

riske kunststykker. Den borgerlige kommunikasjonen vender seg imot talens pomp og prakt og potensialet til en taktisk smart formulering. Nå står troverdighetens uttrykk og dermed produksjonen av et felles sannhetsrom i sentrum. Siden den gang har formen som ble utviklet med dette formålet blitt kalt 'konversasjon'.

Det er en skjebnesvanger misforståelse for den videre utviklingen av dramaet at denne formen for kommunikasjon blir opphøyd til den eneste mulige dialogformen i teatret. Her ser man imidlertid bort ifra den historiske rollen konversasjonen har spilt for borgerskapet som også gjentas i den teatrale konversasjonen, enten det er for å kritisere den eller for å bekrefte den. Konversasjon er en stilistisk mulighet til å illustrere den dramatiske situasjonens dialektikk i det borgerlige teatret. På sitt mest populære er imidlertid konversasjonen så altomfattende, at den dessverre blir betraktet som den dramatiske situasjonens 'naturlige' form. Da dramatikerne i begynnelsen av modernismen forsøkte å sprengte de trange rammene til konversasjonen, betegnet for eksempel Peter Szondi det som en krise for dramaet, istedenfor å gjenkjenne det som det det egentlig var: en krise for konversasjonsdramatikken.



Billedtekst
Liv Ullmann som Grusje. Det Norske Teatrets produksjon av *Den kaukasiske kritringen* 1962. Regi: Peter Palitzsch. Foto: Det Norske Teatret

Det moderne dramaets krise kan beskrives treffende som at det moderne samfunnet ikke lenger kan gjengis i den borgerlige konversasjonens drakt. Motsetningene er for komplekse til å diskuteres i salongen, og de sosiale klassene lever i for ulike virkeligheter til at de samme omgangformene og livssfærene skulle gjelde for alle. Både i virkeligheten og i konversasjonsdramaet retter forsøkene på fornyelse seg mot disse konvensjonene. De retter seg imidlertid ikke mot den dramatiske situasjonen. Denne vesentlige forskjellen ble og blir fortsatt oversett. Alle eksemplene Peter Szondi kommer med i *Theorie des modernen Dramas* (Det moderne dramaets teori, 1963; først 1956) er utvidelser og negasjoner av konversasjonsdramatikken, ingen av dem forlater derimot dialektikken til den dramatiske situasjonen. Å sette likhetstegn mellom konversasjon og dramatisk situasjon fører til en fordømmelse av dramaet, som har holdt stand frem til i dag. Det ville vært mer opplysende å ta nettopp denne forskjellen på alvor og slik undersøkt hvor mye Peter Szondi har latt seg inspirere av Georg Lukács’ *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Det moderne dramaets utviklingshistorie, 1911) uten å samtidig ta tilstrekkelig innover seg

implikasjonene og begrensningene i disse undersøkelsene av det naturalistiske dramaet.³

Isteden følger den postdramatiske argumentasjonen det samme gamle mønsteret: Først definerer man en form for drama, for eksempel det borgerlige konversasjonsstykket eller Hollywood-filmen, som man deretter lett kan kritisere for å være gammeldags eller konvensjonell stilistikk. I begynnelsen av denne eksempelrekken overser man imidlertid at en historisk stilistikk bare er en konkret karakteristikk og ikke den dramatiske situasjonens tidløse og ideale form. Slik mener man å kunne avvise dramaet på generell basis ved å nedkjempe en stil. Isteden ville det vært å foretrekke om man på nytt begynte å skille mellom den konkrete stilen og den dramatiske situasjonens dialektikk. Bruken av språket, posisjonen til den som snakker, muligheten for ulike temaer og utvalget av disse, de forskjellige karaktertypene og deres problemer samt fremstillingen av de sosiale og individuelle forholdene; alt dette varierer og er avhengig av den respektive formen og den historiske situasjonen. Det dialektiske spillet mellom motsetninger og felles verden som alt dette muliggjør forblir imidlertid det samme, uavhengig av hvor forskjellig motsetningene, verden og deres fremtoning måtte være.

«De som står på scenen forhandler ikke bare konflikten, men viser den bevisst frem til publikum.»

Den episke situasjonen og samtidens teater

Det episke teatret vender seg med sin bruk av *verfremdungsgrepet* først og fremst mot den passive tilskuerposisjonen som det psykologiske spillet bak den fjerde veggen tvinger frem. Publikum skal ikke lenger lide medfølelse med det som skjer, men se på seg selv som en aktiv del av det universet som presenteres. Slik baserer virkemidlene til det episke teatret seg både på den dramatiske situasjonens struktur (som forandres til en episk situasjon) og på spillestilen som utvikler den psykologiske realismen til en episk spillestil.⁴

Den episke situasjonen utmerker seg ved at fremføringssituasjonen kommer i tillegg til den karakterbaserte situasjonen. De som står på scenen forhandler ikke bare konflikten, men viser den bevisst frem til publikum. Bertolt Brecht formulerer det slik: «Skuespilleren må vise frem noe og han må vise seg selv» (sitert etter Benjamin 51978, 38). Det finnes tallrike tekster av Bertolt Brecht om det episke teatret og den episke spillestilen. De mest omfangsrike beskrivelsene på dette området finner man i *Kleinen Organon für das Theater* (Lite organ for teatret, 1949)⁵ og i tekstfragmentet *Dialoge aus*

Billedtekst
s. 95+96 Angelika Hurwicz som Grusche. Berliner Ensembles oppsetning av *Der kaukasische Kreidekreis* 1954. Regi: Bertolt Brecht. Foto: Goedhart



«Det finnes to måter å benytte Verfremdung: det ene er som politisk gest, det andre er som estetisk virkemiddel.»

dem Messingkauf (Dialoger fra messingkjøpet, 1939-1955).

Slik produserer den episke situasjonen et tredobbelt motsetningsforhold: mellom skuespiller og karakter, mellom antagonistiske karakterer som representerer konkrete interesser, samt mellom karakterenes handlinger (hverdagsteater), skuespillernes handlinger (episk teater) og tilskuernes handlinger (sjokkerte medmennesker). Virkemidlene som brukes her stammer fra verfremdungsgrepets estetiske system, som i all hovedsak ble utviklet i den sovjetiske visuelle kunsten på 1920-tallet. Avbrytelsen, sjokket og irritasjonen gjør det kjente ukjent og det normale tvilsomt. Betrakteren nektes identifikasjonen med enkeltskjebnene og konfronteres isteden plutselig med et problem det ikke finnes noen individuelle løsninger for.

Verfremdungsgrepets tekniske nyvinninger resulterer i to tradisjonslinjer som strekker seg helt fram til samtidens teater. For det første har vi den sosialistiske bruken av de dialektiske fremgangsmåtene. Denne ønsker å frita motsetningsforholdene fra en borgerlig-sentimental betraktning på den ene siden og deres kapitalistiske opphøyelse til evig natur på den andre. Det er særlig teatret til Bertolt Brecht og Erwin Piscator

som forbindes med dette, men også regimetodene til Einar Schleef og Frank Castorf og tekstene til Heiner Müller kan ses som en del av denne tradisjonen. For det andre har vi den postdramatiske tradisjonen som forsker på verfremdungsgrepet som et estetisk virkemiddel og dermed ikke lenger går ut ifra erfaringen av fremmedgjorthet. Det er først og fremst representanter for det postdramatiske teatret, som oppsto med arbeidene til Robert Wilson, Jan Lauwers og Jan Fabre på 80-tallet, som hører til her. Verfremdungsgrepene benyttes for å styrke øyeblikkets kraft og differensiere den estetiske opplevelsen. I tillegg stanser man den dramatiske situasjonens dialektiske prosess, hvilket gjør at de teatrale hendelsene skaper en form for tilstedeværelse uten drama. Det finnes altså to måter å benytte seg av verfremdungsgrepene på: den ene er en politisk gest som reagerer på erfaringene til et fremmedgjort liv, den andre er et estetisk virkemiddel som hele tiden finner på nye tilstedeværelseseffekter, performative floker og metategn, som ikke refererer til noe konkret lenger, men bare blir til et fritt spill med tegn.

Den episke situasjonen, slik den ble funnet opp og utviklet av Brecht i stykkene hans, tilfører relasjonen mellom karakterene

et kommentarlag når konfliktene utspiller seg. Både karakterene selv og en fortellerinstans beskriver forholdet dem imellom og hvordan de handler i situasjonen. Dermed er det alltid to talesituasjoner til stede samtidig: situasjonen som spiller seg ut mellom karakterene og kommentarsituasjonen, som kan fremkalle, forandre og tyde førstnevnte. I teatret har to ulike talesituasjoner vært til stede samtidig så lenge vi kan huske. Skuespillerne har alltid kommunisert med publikum og som karakterer seg imellom. Den fjerde veggens borgerlige teater forsøkte imidlertid å begrense disse to formene for tilstedeværelse til subjektets indre, sjelelige scene. Det teatrale aspektet ble dermed nesten usynlig, mens det borgerlige subjektets indre horisonter bredte seg ut i det uendelige. Den episke situasjonen sørger for at teatrets doble tilstedeværelse på nytt blir årsaken til at vi spiller teater. Karakterene er handlende subjekter i den dramatiske situasjonen og samtidig til stede på scenen som demonstrerende og kommenterende spillere.

De konkrete forholdene som spill- og handlingsnivåene fremkaller sammen gir tilskuerne et dobbelt perspektiv på det som skjer: I begynnelsen av *Den kaukasiske kritringen* skal barnepiken Grusje ta med seg babyen som den flyktede guvernørskona



«Senest i postmodernismen blir teksten bare et av flere estetiske virkemidler.»

har etterlatt. Hun nøler, da det å ha ansvar for et lite barn i krigstider kan innebære en dødelig risiko. Nølingen hennes spilles ikke som et uttrykk for indre erfaringer formet av ubesluttsumhet og avgjørelser hun må ta, slik som i det psykologiske teateret, men kommer isteden til uttrykk gjennom fortelleren som samtidig gjør rede for nølingens samfunnsdimensjon. «Forferdelig å fristes til å gjøre noe godt!»,⁶ begynner fortelleren og leder Grusje og publikum i de følgende beskrivelsene gjennom en labyrint av motstridende følelser: «Lenge satt hun ved barnet / til det ble kveld, til det ble natt / til det ble morgen. For lenge satt hun / For lenge så hun – / den rolige pusten, de små nevene / til fristelsen ble for stor utpå morgenen / og hun reiste seg, tok barnet med et sukk / og bar det vekk.» (Brecht 1992 [1954], 116).⁷

Den mest menneskelige impulsen som finnes, det å redde et lite barn fra døden, koster karakteren en hel natt og en sang før hun blir i stand til å motsette seg de objektive grunnene som argumenterer imot. Mens hun strever med å ta en beslutning åpenbarer den historiske situasjonen seg i løpet av noen få setninger, en situasjon der en slik beslutning betyr noe annet enn i fredstid. Gjennom det motsetningsfylte samspillet til Grusje og

Sangeren blir hendelsesforløpet bak hendelsesforløpet tydelig. Uten dette motsetningsforholdet, ville beslutningen vært rent personlig og dermed bare latt oss trekke en konklusjon om Grusjes personlighet. En slik oppfatning fra tilskuerne ville imidlertid ikke vært halve sannheten engang, men bare en sentimental oppfatning: Hun redder barnet, hun er et godt menneske; hun lar det ligge, hun er et dårlig menneske. Først når det settes spørsmålstegn ved kriteriene til det selvtilfredse domsapparatet oppstår det en forbauselse over situasjonen, der beslutningen om å handle godt faktisk er den mest usannsynlige beslutningen. Og det er først sjokket over denne erkjennelsen som danner det materielle grunnlaget de videre handlingene kan vurderes ut ifra på undersøkende og nysgjerrig vis.

Når man ser handlingen i lys av dette dobbeltperspektivet er det altså verken uviktig hvilke perspektiver som støter på hverandre eller tilfeldig hvilket sosiale tema som forhandles i situasjonen. Den nøytrale sangeren og den emosjonelt sterkt pressede karakteren utgjør motsetningsforholdet som kommer til uttrykk i karakteren (som rives mellom godhet og kjølig rasjonalitet) og i teatersituasjonen (som dras mellom den fø-

lelsesladde observasjonen og den materielle forståelsens kalde blikk).

Den psykologiske realismens skuespillermetodikk og det episke teatrets verfrmendingsgrep (som man både finner i spillestilen, i tekstformen og i forestillingen) gjør teatret i modernismen dobbelt så motivert til å skille seg ut som kunstform. Nedtegnelsen av de ulike estetikkenes og deres gjensidige inspirasjon og negasjon, danner den sentrale drivkraften bak den europeiske teaterutviklingen i andre halvdel av 1900-tallet. Dermed skiller de seg fra tidligere utviklinger der det var forholdet mellom tekst og skuespill som bestemte hvordan de ulike teaterformene skulle se ut. Senest i postmodernismen blir teksten bare et av flere estetiske virkemidler. Tekstens konkrete dialektikk agerer som en talehandling i et retorisk eller poetisk språk, og skaper gjennom en dramaturgi et narrativ av karakterenes handlinger. I de postdramatiske formene reduseres dette til en paratattisk eller seriell rekke av ambivalenser, der ambivalensenes betydningsfulle tvetydighet ikke tillater flere konkrete referanser. På samme måte som dialektikken har blitt tankekorsets og selvrefereringens avfallsprodukt, gjør den postmoderne kunsten enhver hendelse selvmotsigende og selvtilfreds.

Prøvemetoder

I samtidsteatret finnes det så å si ikke lenger noen eksempler på hvordan et psykologisk-realistisk prøvearbeid eller episke teaterforsøk faktisk kunne ha sett ut. Mange ser ut til å mene at det dreier seg om lytefulle gamle håndverk man bare trenger å ha omtrentlig kunnskap om. Ved hjelp av tre ulike, idealtypisk konkretiserte prøvemetoder skal jeg likevel forsøke å skissere opp både særpregene deres og hvordan de påvirker hverandre. De tre metodene kan forenklet beskrives som *realistisk fremgangsmåte*, som inkluderer både den psykologiske og den episke realismen (Stegemann 2015), *formal fremgangsmåte* og *performativ fremgangsmåte*, der sistnevnte utgjør mainstreamen i det postmoderne teatret. Sentralt i denne grove fremstillingen står spørsmålet om hva skuespilleren gjør i den enkelte metoden, nærmere bestemt hva den konkrete skuespillerkunsten består i.

Den realistiske fremgangsmåten

Den psykologisk-realistiske spillestilen fikk sin didaktiske og estetiske nedtegnelse i systemet til Konstantin Stanislavskij (Stanislavskij 2007). Systemsammenhengene ble videreført i utallige skoler, men opplevde også reduksjoner. Dette gjelder for eksempel Strasberg-metoden, som i for sterk grad la vekt på noen utvalgte aspekter (*sense memory*) for det spesielle filmskuespillerarbeidet. Grunntanken bak det psykologiske skuespillet er at skuespilleren trener opp den menneskelige evnen til å iføre seg en rolle. Denne rollen blir imidlertid ikke oppfattet som ytre form, slik for eksempel tilfellet er i folketeatertradisjonen Commedia dell’arte, men som en karakter som vokser innenfra og ut. Skuespillerens arbeid begynner altså med en utforskning av karakterens biografi. Materialet for dette er dramaets rolle-tekst, skuespillerens observasjoner av den virkelige verden og egne opplevelser. Dette trekantforholdet gjør figuren til et levende vesen; den er fostret gjennom skuespillerens egenart, men personifiserer samtidig mer enn hens individualitet. Stanislavskij krever et trippelforsvar av karakteren: Den må forsvares mot de andre karakterene, det vil si at karakterens sannhet må være så sterk og overbevisende som mulig, den må være konsekvent og den må først og fremst forsvares mot skuespillerens uttrykkstrang. Hens kunstferdighet må ikke tilføre karakteren særegenheter der skuespilleren får vist fram en virtuositet uten at denne er forankret i karakteren.

Ut ifra dette kan vi forstå dramateksten på to måter: For det første gir den oss

de avgjørende ledetrådene om karakterens personlighet på bakgrunn av dens oppførsel (som er oppført i talehandlingene). For det andre strukturerer den karakterens handlinger og opplevelser, der rekkefølgen på dem imidlertid er avhengig av hva som vises av karakteren i hvilken situasjon. Teksten organiserer dermed både karakterens innhold og dramaturgien i dens fremtreden på scenen. For at denne doblete inspirasjonen skal bli fruktbar, er en spesiell prøvemetode nødvendig. Her må teksten undersøkes som et dokument som inneholder pekepinner på karakterens liv. Helt konkret betyr det at replikkene ikke skal betraktes som forfatterens språk eller som estetisk form, men som nedskrevet muntlig tale. Karakterenes språk er i dette perspektivet alltid en talehandling i en konkret situasjon, der situasjonen også skapes gjennom talehandlingen.

For at den menneskelige kommunikasjonen skal kunne analyseres som talehandling, er den systemteoretiske kommunikasjonsteorien som er inspirert av Niklas Luhmann ytterst hjelpsom. Fortrinnet til den systemteoretiske analysen av talehandlingen består av at man kan utvide de få talehandlingskategoriene som nevnes av blant annet John L. Austin i *How to Do Things with Words* (1962) og John R. Searle i *Speech Acts* (1969) i det uendelige. Denne tiltagelsen i kompleksitet er først og fremst nødvendig for den kunstneriske tolkningen av de dramatiske talehandlingene (Luhmann 1984; 1995; kommunikasjonsbegrepet forstås på samme måte av Paul Watzlawick et al. 1969). Her deles hver tale inn i triaden informasjon, meddelelse og forståelse. En informasjon er et skille som gjør en forskjell; en meddelelse er måten dette skillet realiseres kommunikativt, mens kontingentens frihet ligger i forståelsen, det Alter ønsker å forstå fra Egos meddelelse. Kontingenten er dobbel, da Alter alltid har valget mellom å gjøre meddelelsen eller informasjonen til hovedsak, mens Ego på sin side bare kan prøve å forstå det Alter har forstått ut ifra hens påfølgende kommunikasjon. Slike prosesser har i enhver kommunikasjon sin egen historie om forståelse og kontingens. Eller enhver samtale skaper sitt eget problem, slik en systemteoretiker som Niklas Luhmann heller ville ha uttrykt det.

I den dramaturgiske analysen av talehandlingene undersøkes det samtidig hvilken stilling de har i fortellingen. Nettopp fordi enhver kommunikasjon skaper en egen realitet, er tidspunktet der noe blir sagt avgjørende. Dette doblete perspektivet på talen i dramaet lar seg best sammenfatte i begrepet ‘den dramatiske situasjonen’, da dette er et dialektisk begrep. Som enkeltstående hendelse refererer enhver talehandling på samme tid til omgivelsene sine og til fortellingen. Ved hjelp av den realistiske spillestilens grundige prøvemetode har regissøren Thomas Ostermeier bidratt til å gjenoppdage hva det realistiske teatret kan oppnå som politisk

«Thomas Ostermeier har bidratt til å gjenoppdage hva det realistiske teatret kan oppnå som politisk kunst i dag.»

kunst i dag. Særlig hans versjon av Ibsens *En folkefiende* på Schaubühne i Berlin i 2012 viser at den presise forståelsen av handlingene gjennom karakterene kan stimulere en felles politisk bevissthet hos publikum. Konflikten mellom Stockmann-brødrene om hva som er riktig omgang med helsefaren det forgiftede vannet utgjør, danner grunnlaget for en offentlig debatt om demokratiets vesen. Den psykologiske realismens lukkede form etablerer på denne måten et fundament for en konkret spørsmålsstilling som hver og en kan forholde seg til (Stegemann 2015, 146).

I den episke metoden, det andre forsøket på realisme i 1900-tallets teater, deler skuespillerens arbeid seg mellom det å spille en karakter og det å kommentere. Kommentaren skal løfte fram karakterens handlemåte som et tvilsomt karaktertrekk. Slik forsvares ikke lenger karakteren i trippel forstand, men handlemåten blir isteden både plausibel og tvilsom på samme tid. Dermed er det en annen form for konkresjon som definerer spillet. Det episke spillets kritikk av den psykologiske spillestilen går ut på at denne luller inn tilskuerne ved å vekke identifikasjonen med karakterene. Dette gjør publikum til ‘passive romantikere’ i stedet for skeptiske spørsmålsstillere (Brecht, 1922).⁸



Billedtekst
Christoph Gawenda som Thomas Stockman. Schaubühnes produksjon av *Ein Volkfeind (En folkefiende)*, Berlin 2012. Regi: Thomas Ostermeier. Foto: Thomas Aurin

Den episke spillestilen representerer den viktigste verfremdungseffekten. Effekten kan produsere kommentarer på mange forskjellige måter, men de vesentligste virkemidlene i spillet er avbrytelsen av situasjonen, at skuespilleren går inn og ut av karakteren og den gestiske kommentaren. Ved å avbryte og gå inn og ut av situasjonen gjennomskuer skuespilleren fortellingens eller karakterens versjon av realitetene og viser oss fra nå av en annen, mer virkelig scenisk situasjon. For skuespilleren som en arbeider som spiller teater for sine samtidige var dette steget ut av illusjonen ikke bare til for underholdningens skyld, men også ment som opplysning. Gjennom spillet sitt undersøker arbeideren de sosiale reglene. Og akkurat som et hvert lite feiltrinn kan få dødelige følger i virkeligheten, må denne virkeligheten undersøkes like grundig i spillet. Det seriøse spillets kameratslige samhold har for det meste gått tapt i teatret siden den gang. Slik har det å gå ut av rollen i likhet med alle andre kommentarfunksjoner enten blitt en effekt for å øke underholdningsverdien, eller et estetisk grep for å synliggjøre forestillingens hensikt. I de fleste tilfeller brukes dermed ikke lenger verfremdungsgrepet for å undersøke realiteten, men for å tematisere

teatret selv, som på sin side benytter ironiske eller selvreferensielle virkemidler for å helgardere seg.

Den gestiske kommentaren oppstår når skuespilleren og karakteren kommer med to motsigende budskap: Karakteren gir en kommando og skuespilleren ser spørrende på publikum, man later som hen har makt og speider etter samtykke. Den gestiske kommentaren skiller seg fra den psykologiske spillestilen ved at den åpner for en større motsetning mellom de ulike sceniske nivåene. Skuespillerens arbeid består altså av å prøve ut kommentarmulighetenes ulike betydninger og undersøke disse med tanke på deres politiske innhold. Her er forskjellen mellom holdning (hvordan forholder en karakter seg til situasjonen?) og gest (hva er karakterens innøvde og utvalgte uttrykksmidler?) sentral.

Da han iscenesatte den danske teveserien *Borgen* på Schaubühne i Berlin i 2016, valgte regissøren Nicolas Stemmann nettopp denne metoden for å fremstille seriens episke karakter. De ulike teveepisodene ble analysert scenisk for å befri motsetningene til de handlende karakterene fra den naturalistiske formen. Samfunnskraftene i den politiske hverdagen kom dermed eksemplarisk til

syne. Samtidig ble karakterenes motivasjon fritatt for den psykologiske begrunnelsen, slik at det også her ble mulig å tydeliggjøre interessene og strategiene deres isteden. Den konsekvente bruken av den episke regimetoden på et stoff som satt fast i den kommersielle realismen hadde dermed en forstyrrende effekt. Ikke bare fikk man vist ideologien til de handlende karakterene, men også ideologien til mediet teveserie.

I det postmoderne teatret blir derimot det som en gang var verfremdungseffektens politiske gester ofte til rene estetiske virkemidler som ikke har noen annen funksjon enn å vise at det bare er teater man er vitne til. Slik havner teatret i en selvstentrert fase hvor det fullfører de postmoderne estetikkens dogme om at kunstens verdi måles i hvor altomsluttende virkemidlenes selvreferensialitet er og hvor lite det åpnes for fremmede referanser (Hantelmann 2010). Av det opprinnelige kommentararbeidet, som ønsket å undersøke den verden vi lever i, står vi igjen med scenekunstnernes immunisering av seg selv og sitt arbeid overfor verden.

Den formale fremgangsmåten

På et historisk tidspunkt, der verfremdungsgrepene er skrumpet inn til selvreferensielle

virkemidler, er den formale arbeidsmetoden et forsøk på å likevel drive fram en konkret motsetning mellom skuespill og tekst. Dermed knytter denne metoden seg heller til 1960- og 1970-tallets regiteaterforsøk enn til de postdramatiske eksperimentene på 1980- og 1990-tallet.

I den formale metoden er det noe utenfor teksten som bestemmer regigrepene, som dermed ikke nødvendigvis springer ut fra dramaturgiens narrative eller situative logikk. Slik kan for eksempel en bestemt språklig rytme eller volum og intensitet fastlegges; scenografien kan sette bestemte fysiske begrensninger på spillet gjennom eksempelvis bratte hellinger, lav takhøyde eller trange scenerom; musikk eller lydkulisser kan overdøve skuespillernes stemmer; lyssettingen eller videoproeksjoner kan innskrenke og komplisere en forståelsesprosess. Spillet og inntrykket det skaper kan påvirkes av tilskuerne på alle forestillingsnivåer. Hvilken opplevelse og innsikt som følger av et samspill mellom denne typen virkemidler kan kun undersøkes gjennom konkrete eksempler. Disse spenner fra alt fra en absolutt vilkårlighet, som ene og alene synes å skyldes regigeniets temperament, til de politiske utholdenhetsprøvelsene i for eksempel Frank Castorfs teaterkunst eller Michael Thalheimers radikale reduseringer som setter publikums tålmodighet og responsvillighet på prøve. I skuespillerarbeidet representerer dette formale fokuset en utfordring om å ikke la begrensningene og innskrenkningene bli det eneste uttrykksmiddelet. Når det lykkes forholder kampen mellom den karakterbaserte tilstedeværelsen og forestillingens estetiske begrensninger seg dialektisk til hverandre. Skuespilleriets utfordring er først og fremst å holde talehandlingenes og karakterspillets håndverk levende i formen. Eller så trenger man rett og slett de beste skuespillerne, slik blant annet Einar Schleef, den episke teatertradisjonens største formalist, forlangte.

Den performative fremgangsmåten

I dag er det de performative iscenesettelsespraksisene som er de mest populære. Den nødvendige kritikken av disse ble foretatt av artikkelforfatteren i boken *Kritik des Theaters* (Kritikk av teatret, Stegemann 2013). Her vises det kun til parallellene mellom den postfordristiske kapitalismens forkjærlighet for performative arbeidsregimer og det performative skiftet, hvor teatrets materielle natur kommer til syne. Rommet, stemmen, kroppen, språket; i sin doble framtoningsform skal alt være til stede som sanse- og semantisk material og tegn. Under overskriften 'bildeteater' begynte disse teaterformene å bli populære på 1980-tallet gjennom regissører som Robert Wilson og Achim Freyer. Ved årtusenskiftet fikk denne etter hvert så selvstendige teaterformen sin egen etikett, som har holdt seg fram til i dag; det postdramatiske teatret. Stilmidlene

til denne teaterformen ble sammenfattet og kanonisert som postmodernismens tidsmessige teaterestetikk av Hans-Thies Lehmann i boken *Postdramatisches Theater* i 1999. Et fellestrekk for dette mangfoldet kan være at stilmidlene forsøker å la prosessen med å skape teatrale øyeblikk få dominere over den innholdsmessige forankringen. Oppmerksomheten forskyver seg – slik allerede tilfellet er i den visuelle kunsten – fra en dialektisk bevegelse mellom framtoningsformene og deres innhold til et forhold som formene inngår med seg selv. Realismen, som selv ønsker å knytte bånd mellom realiteten og kunsten i kunstverket, avvises som avleggs kunst. Kunstnerens posisjon, formuleringen av hens kunstneriske grep og øyeblikket som oppstår mellom verket og tilskueren, blir til et kompleks av intensjoner og reaksjoner det ikke går an å skille fra hverandre. Det er nettopp i den ikke lenger løsbare ambivalensen i om en hendelse er formet, tilsiktet eller har skjedd den kunstneriske kvaliteten til de performative flokene ligger. Den konsekvensløse handlingen som kjennetegner ethvert spill og dermed også skuespill går dermed fra å være et grep – som hjelper med å forstå realiteten i et spill – til å rette oppmerksomheten mot seg selv. Heretter er dette kjernen i teatret.

Mens spillets frihet i teatret før postmodernismen kunne presentere hypotetiske sannheter og provosere fram refleksjoner om disse (som et laboratorium for sosiale fantasier), så presses konsekvensløsheten nå inn i en estetisk radikalitet som heretter bare muliggjør hendelsenes selvreferensialitet. Teatret blir et sted der hver handling automatisk produserer sin egen negasjon samtidig. Alt som fremstilles avviser i samme øyeblikk akkurat denne konstruksjonen av en annen realitet. Makten til å skape usikkerhet som teatret inntil da kunne anvende på samfunnets realiteter, har i det postdramatiske teatret snudd seg mot teaterlekens egen realitet. Fra nå av er teatrets hovedfokus teatret selv.

For prøvearbeidet betyr dette en omfattende avløsning fra spillmulighetene som den dramatiske teatertekstens dialektiske bevegelse skaper; på samme tid oppstår det postdramatiske tekstflater som på utartende vis praktiserer disse selv-negasjonene. Tekstflatene til Elfriede Jelinek eller René Pollesch er eksempler på dette (for en undersøkelse om hvorvidt disse forhandler samtiden, se Stemann 2015).

For skuespillerarbeidet består den performative utfordringen i å se bort ifra håndverket som kan forvandle stresset ved teatersituasjonen til en selv sikker og kontrollert avgjørelse om å spille eller ikke spille, og isteden gjøre realiteten i det sceniske nærværet til hovedfokus for iakttakelsen og uttrykket. Denne tendensen har like mye skyld i en økende bruk av amatører og såkalte hverdags eksperter (*Experten des Alltags*) som den har ansvar for at skuespillerkunsten omstruktureres fra å handle om håndverk til å legge fokus på skuespillerne selv, som nå

skal synliggjøres som forfatterne av sine egne opptredener. Slik blir arbeidet med en dramatisk situasjon som kommer til uttrykk i et poetisk komprimert språk, overflødig. Dramaturgi som kunstnerisk vitenskap handler dermed ikke lenger om å gjøre en konkret prosess i den dramatiske situasjonen fruktbar for det sceniske arbeid. Isteden gjøres dramaturgi om til en observasjonsfunksjon som reflekterer produksjonen av tegn og dens estetiske negasjonsmuligheter.

«Fra nå av er teatrets hovedfokus teatret selv.»

Fotnoter

- 1 Sam. Ledsaaks oversettelse av *Poetikken*. Originalutgave 1989, sitert etter en oppdatert utgave med forord av Jostein Børtnes, Cappelen Damm 2004.
- 2 Goethe: *Faust I* («Utenfor porten»), André Bjerkes oversettelse fra 1966.
- 3 Min oversettelse, E.H.
- 4 Min oversettelse.
- 5 Min oversettelse, E.H. Teksten er oversatt til norsk som *Vår tids teater*, overs.: Carl Fredrik Engelstad, J. W. Cappelens forlag, Oslo 1959. *Red. anm.*
- 6 Øyvind Bergs oversettelse, s. 44. Forlaget Oktober 2020.
- 7 Øyvind Bergs overssettelse, s. 44. Forlaget Oktober 2020. Litteraturreferansen henviser til den tyske versjonen Stegemann bruker.
- 8 «passive romantikere» og «skeptiske spørsmålsstillere» er mine oversettelser, E.H.

Som skuespiller, instruktør, scenograf og i andre centrale funktioner (lys/lyd) møder man i teaterproduktions-processen dramaturgien på mangfoldige måder. Dette indlæg giver et bud på hvordan dramaturgi kan forstås, og præsenterer nogle centrale begreber og metoder, der har betydning i den konkrete teater-skabende proces.

DRAMATURGI OG POETISKE HIERARKIER



Dette bud er konstrueret omkring begrebet «et poetisk hierarki», der antager, at der i enhver skabende proces arbejdes ud fra nogle ubetvivlelige værdier om kunstens funktion og opgaver: en *poetik*. Disse værdier er ofte implicitte i arbejdet, men de kan altid italesættes, og de er med til at sætte rammerne for de programmer, der styrer prøveprocessen (*poiesis*) og antagelser om, hvordan det færdige værk (forestillingen) skal henvende sig til tilskueren (*aisthesis*). Dramaturgien er, i denne konstruktion, derfor en praksisteori, der forbinder toppen af hierarkiet (poetikken) med de konkrete handlinger i prøveproces og forestilling.

Ved at præsentere de bagvedliggende antagelser, er det håbet at vise, hvordan teori og arbejdsmetoder forbinder sig i en dramaturgisk ramme. For at konkretisere begreberne forsøger artiklen til slut at vise, hvordan der i indlæggene fra Camilla Eeg-Tverbakk og Bernd Stegemann¹ er tale om to forskellige udfoldede poetiske hierarkier, der har hver sin særlige profil.

Poiesis

I enhver teaterproduktion foregår der en forhandling om det færdige værks *endelige*

form (eller *foreløbige* og *foranderlige* form, hvis dét er præferencen). Måden hvorpå der i en prøveproces kan forhandles, og hvad der overhovedet er til forhandling, reguleres af det jeg kalder **programmet for en prøveproces**. Dette program er et sæt af implicitte eller ekspliciterede regler for, hvad der er socialt acceptabel adfærd i processen. Reglerne er et produkt af den givne produktionsgruppes forudsætninger og sammensætning, de organisatoriske rammer af økonomisk og kontraktlig art og af mere uudtalte ’regler’ for, hvordan processer skal forløbe i den givne organisation, (fx i en institutionsbåret eller fri teatergruppe). Endelig er der, som et afgørende led i programmet for prøveprocesser, også altid en **poetik** i spil. Det vil sige en opfattelse af, hvad kunst skal kunne, når samfundet nu engang ser ud som det gør, som følge af de menneskelige beslutninger involveret i konstruktionen af samfundet. Denne poetik kan være bestemt og afgjort på forhånd af den eller de beslutningsdygtige i processen. Som sådan kan den være velkendt (eller ukendt) af de øvrige deltagere, men poetikken er under alle omstændigheder noget, der kan/skal kommunikeres i prøve-processen. Poetikken kan enten pege

på nødvendigheden af et enhedsligt, organisk værk, eller indebære en vision om det færdige værk, der modsætter sig enheden og insisterer på mangetydighed og uafgørlighed. I virkelighedens verden, vil værker oftest befinde sig et sted imellem disse poler.

En poetik kan lægge vægt på et program for prøveprocessen, der tillader konkrete eksperimenter med udvikling og formulering af en poetik. Her er det så det producerende kollektiv, der ’prøver sig frem’. Nogle devising-processer anvender en sådan tilgang – da taler vi om konceptuel devising. Vi ved, at forhandlinger i denne type proces kan være vanskelige og smertefulde, men selvfølgelig også lystbetonede og euforiske. Det afhænger som oftest af, i hvilket omfang det bliver tydeligt, hvordan og hvornår gruppen træffer beslutninger. Enhver organisation (teaterproduktions-hold) kan kun leve og fungere, hvis der træffes beslutninger. Det kan være en beslutning om at ’udholde’ det stress, der følger med udskydelsen af beslutninger, og at leve med uafgjorthed. Det kan være beslutningen om, på et givet tidspunkt at give afgørelses-magten til en enkelt i gruppen (så kalder vi ofte positionen for ’instruktøren’).

Man kan sammenfatte programmer for prøveprocesser med begrebet *poiesis*: der et ord for den konkrete skaben. Etableringen af *sammenhæng* mellem programmer for prøveprocesser og poetikker, er en af dramaturgiens centrale opgaver. Dertil kræves en sensibilitet for hvornår, hvor ofte og i forhold til hvilke problemer, det giver mening at gøre sammenhængen til genstand for refleksion.

Aisthesis

Poetikken indeholder også syn på, hvordan tilskueren skal positioneres i forhold til værket. Hvordan skal de sansemæssige udtryk formes og appellere til den, der iagttager forestillingen? Værket kommunikerer direkte til iagttagere (der så fx i immersive teaterformer kan være inddraget i den sceniske fiktion som iagttagere og medvirkende). Man har hørt kunstnere udtale, at de er ligeglade med, hvordan deres værker iagttages. På en måde, kan man godt forstå denne indifferens, for til syvende og sidst, er det jo hin enkelte iagttager (tilskuer), der vælger sin egen forståelse, som er afhængig af et konkret levet liv. Hvordan det sker, kan ingen forudsige, og derfor heller ikke styre. Det, der er muligt, er at præge værket med *tilbud* om meningshorisonter, der afgør, hvad der vil særligt relevant at overveje, når tilskueren danner sin egen private *forståelse* af værket efter oplevelse af det. Denne forståelse vil oftest kombinere analytiske og holistiske elementer. Den analytiske dimension vil forsøge at sammenfatte fx ’temaer’, mens den holistiske vil fokusere på ’stemninger’ og affekter. Denne balance er forskellig fra tilskuer til tilskuer. Den ene pol er ikke ’rigtige-re’ end den anden, for til syvende og sidst er de begge altid i samspil i bevidstheden.

«Teatret har 3000 års erfaring med at skildre værdier i en scenisk kommunikation.»

Temaet et produkt af de kræfter i værket, der etablerer redundans, dvs. gentagelser, der strengt taget ikke skulle være nødvendige, men som styrker muligheden for at iagttage specifikke meningshorisonter. For at kunne gøre det, er det igen helt afgørende at relatere til den poetik, der ligger til grund for (eller kommer til udtryk i) det skabende arbejde. Stemningen er et produkt af de kræfter i forestillingen, der etablerer kvaliteten i de vitalitets-former, der samlet set dominerer forestillings meddelelsesform. Det er i arbejdet med udformningen af værket, at samspillet mellem tema og stemthed skal styres.

Den måde værket henvender sig til tilskueren på, er med til at markere hvilke værdier, der er på spil i selve den sceniske fiktion. Her tænkes der altså *ikke* på de værdier, der er udtryk i *poetikken*, men på de værdier der aftegner sig i relationer og situationer inden i selve den sceniske fiktion. Det er vigtigt, at vi her understreger, at vi ved *værdier* ikke forstår nogle evige ’essenser’, men anskuer værdier som ’funktioner’. Værdier fungerer på den måde, at de styrer den uendelige mængde daglige valg, vi træffer i vores hverdag. Det er ganske sjældent, vi taler direkte om værdier. Værdier fungerer derimod im-

plicit i kommunikationen. Teatret har 3000 års erfaring med at skildre stridende værdier i en scenisk kommunikation, der kommunikerer til et publikum. Dramaturgiens opgave er at flette poetikken sammen med værkets måde at inddrage tilskuerne på og stille dem over for de værdier, der synliggøres i forestillingen. Man kan sammenfatte dette syn på dramaturgien som arbejdet med at udforme receptionen af teater-værket som *aisthesis*: den sanselige tilsynkomst af værdier.

For at undgå misforståelser: når vi her taler om *værdier*, og *ikke* om *moral* er det fordi ’moral’ distribuerer *agtelse*, ved at iagttage verden med skelen mellem godt og ondt. Moralsk adfærd sanktioneres gennem den positive vurdering. Værdier fungerer, som antydnet ovenfor, ikke på samme måde. Diskussion om moral, bør altid stille sig spørgsmålet, om moralens skelen mellem god/ond i *sig selv* nu er ’god’ eller ’ond’? Problemet rejste sig tidligt i moderniteten, hvor fx Rousseau stiller sig spørgsmålet. Han er nødt til at svare, at det er *godt* at bruge denne skelen. Det er faktisk også den eneste mulighed han har. For at vurdere moralen negativt, uanset om den dømmer godt eller ondt, agtelse eller misagtelse, vil være at ende i en logisk set umulig position: hvis moralsk vur-



Billedtekst
Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn!
Murx ihn! Murx ihn ab! Regi: Christoph Marthaler, scenografi: Anna Viebrock.
Volksbühne am-Rosa-Luxemburg-Platz 1993.
Foto: David Balzer

dering er negativ kan moral altså ikke bruges til noget godt. Ingen dialektisk ophævelse er mulig. Derfor kan man sammenfattende hævde, at den eneste etiske lov² (etikken som en moralens moralitet), burde være: vær på vagt, når moralen går i gang!

Alternativet er at indtage en ekstra-moralsk position. Det betyder ikke, at moral ikke eksisterer, den er jo konstant virksom i hverdagens levede liv. Det betyder derimod, at vi må etablere en anden horisont, der kan forklare, hvordan **værdier** fungerer. Værdier er ikke evige essenser, der falder ned fra himlen. Værdier er ikke udstyret med en indre logik der er hierarkisk opdelt, sådan at man kan finde en værdiernes værdi. Værdier lader sig derimod undersøge som **funktioner**. Jeg står op om morgenen... hvorfor? I dette dagens første valg: skal jeg stå op eller blive liggende, ligger der ganske givet en række værdier til grund. Uden sådanne værdier, ville vi ikke være i stand til at træffe de uendeligt mange valg, vi træffer hver eneste dag. Ved nærmere at undersøge, hvordan værdier fungerer, opdager vi, at de er afhængige af de sociale systemer, der indgår i valgsituationerne. Måske er det sociale system *familien* årsag til, at jeg står op, fordi børnene skal i skole (uddannelsessystemet

kræver tilstedeværelse). Selv er jeg nødt til at tjene penge til livets ophold, hvorfor jeg må gå på arbejde (produktionssystemet). Det er der, som bekendt, aldrig nogen der er blevet rige af. Med mindre de spekulerer i finanssektoren, eller er rige på forhånd. Arbejdsgiveren forventer, at jeg møder op til tiden, og jeg vil gerne beholde mit arbejde, så derfor ... afsted.

Værdier fungerer som baggrund for vores handlinger. Det er sjældent, vi taler direkte om værdier. Selvfølgelig kan det ske, men oftest fungerer værdierne som uudsagte i den daglige kommunikation. Netop fordi de er *ubetvivlelige*. Vores daglige færden er gennemsyret af værdier, og fordi man *forudsætter* at *alle* de andre nok har de samme værdier, er det slet ikke nødvendigt at eksplicitere dem. Værdier er udtrykt gennem en række fordringer, vi har til livet og os selv og de andre. Hvis disse fordringer skuffes, bliver vi vrede, sure, kede af det, resignerede. Og jo vigtigere fordringerne er, jo større er de emotionelle reaktioner. Vi ser, hvordan vi tilskriver vores egne og andres handlinger *betydning* ved at knytte dem til forventninger. Vi mener, at vores personlighed er afhængig af, at vi etablerer en række bestemte forventninger til os selv, og at andre kan for-

vente, at jeg lever op til disse forventninger. *Forventninger, fordringer og værdier er på den måde knyttet sammen og udgør en central dimension i vores personlighed*. Når vi til daglig færdes i verden, ser den ud som den gør, vores værdier er i funktion, og sådan er det. Kunsten har mulighed for at sætte denne selvfølgelighed i perspektiv. Når tilskueren iagttager figurerne i teaterforestillingen, der foretager valg (som udtrykker værdier), kan det blive tydeligt, at disse valg kunne have været truffet på en anden måde, med andre værdier. Kontingensen træder frem.

Et poetisk hierarki

Som introduktion kan vi altså resumere: Dramaturgien er et værktøj og refleksion, der skal etablere sammenhænge mellem en konkret poetik og poiesis og aisthesis. Denne sammenhæng skabes i en proces, hvor de beslutninger, der er truffet, indgår som elementer i de næste beslutninger, *rekursivitet*. Dramaturgien kan fremskrive de værdier, der bringes i spil. Det kalder jeg et poetisk hierarki. Et poetisk hierarki er et udtryk for, hvordan et kunstværk udformer sig i en søgen efter de ubetvivlelige værdier (kunst-, menneske- og samfundssyn), der styrer valgene i skabelsen (poiesis) og receptionen (aisthesis) af kunstværket. Dramaturgien optræder i kunstsystemet som en praksisteori, der forbinder lagene i hierarkiet.

Det er en konsekvens af denne måde at forstå dramaturgi på, at vi gør os klart, at ethvert værk (som tekst, proces eller forestilling) er sit eget poetiske hierarki. Den trænede og professionelle dramaturg skal – ligesom skuespillere, instruktører og scenografer – kunne fungere i og iagttage mange forskellige poetiske hierarkier. Om nødvendigt midlertidigt suspendere sine egne kunstneriske præferencer, hvis det kræves. Denne definition af dramaturgi, som en kunstsystem-intern *refleksionsteori*, er kompletteret af den antagelse, at det er opgaven for en *videnskabelig baseret* teori om dramaturgier at finde og argumentere for, hvad der sker, når man sammenligner de mange eksisterende forskellige poetiske hierarkier. Dette sidste aspekt skal ikke yderligere diskuteres her, jeg henviser til min bog: Szatkowski (2019) *A Theory of Dramaturgy*, London/New York: Routledge. Vi kan sammenfatte den videnskabelige teori på den måde, at den hviler på en kommunikationsteori, en bevidsthedsteori og en samfundsteori.

Kunstværk som kommunikation

Et kunstværk er kommunikation, og som sådan kommer det til live i den sociale situation hvor det skabes, sådan som det gælder for alle de tidsafhængige, performative kunstarter.

Værket skal kunne iagttages, og det skal give mening, men ikke en hvilken som helst mening. Iagttageren af kunstværket skal kunne vælge sin *forståelse* af værkets in-

formationer i samspil med dets *meddelelsesformer*. Iagttageren, der vælger sin egen forståelse, er frit stillet med hensyn til, hvordan denne forståelse kobles til iagttagerens eget liv: som bekræftelse eller irritation, underholdning eller horisontudvidelse. Den *private* forståelse kan man *ikke* analytisk bestemme på forhånd, for den er etableret i en operativt lukket bevidsthed, og i et samspil mellem rigtig mange variabler med hensyn til alder, køn, klasse, etnicitet, dagens stemthed osv. Man kan undersøge sin egen forståelse af et kunstværk, eller i dialog med andre udveksle forståelses-bud. Det kan formuleres sådan, at den enkelte tilskuers *bevidsthed* er *omverden* for kunstværkets *kommunikation*. Af hensyn til en teoretisk præcision, er det nødvendigt med nogle begrebsmæssige afklaringer, også fordi positionen der præsenteres her, gør op med nogle traditionelle forståelser af kommunikation og bevidsthed.

Vi antager som det helt centrale udgangspunkt, at *et kunstværk er en kompakt kommunikation, med en selv-pålagt indre uafgørlighed*. Det er denne ubestemmelighed, der giver værkets dets attraktion, og fungerer som motor for værkets måde at skabe sig selv på: *autopoiesis*. Uden en sådan latent uafgørlighed kan værket ikke fungere som kunst. Hvordan er uafgørlighederne etableret? Hvilke meningshorisonter bevæger uafgørlighederne sig mellem? Er der en ’afgjort uafgørlighed’ eller antydes der en endeløs oscilleren?

Kommunikation

Kommunikation er kun mulig, hvis der er to bevidstheder (psykiske systemer) involveret. Det behøver ikke at være ansigt til ansigt. Skriften fortrængte som medium den rent orale mediematrice, og muliggjorde en ny form for hukommelse. Nu kunne kommunikationen foregå uden den samtidige fysiske tilstedeværelse. Da bogen kunne trykkes og udkomme i mangfoldige udgaver, dannedes nye kommunikationsforudsætninger, hvor mange flere kunne lægge forskellige meninger ved siden af hinanden og sammenligne. Indtoget af elektroniske medier for mindske transporttiden, forøgede rækkevidden og opbevarings-mulighederne. Massemedierne kunne nu kommunikere uafhængigt af afstande i rum og tid. Med introduktionen af det digitale alfabets «I/O» og computere der kan håndtere dette, sker der en voldsom forvandling af ikke bare hastighed og volumen af kommunikationens muligheder, men også hukommelsen bliver nu udvidet i et næsten ubegribeligt omfang. Adgangen til hukommelsen og til kommunikationen med den styres af de programmer (platforme som fx Google, Facebook osv.), og her bestemmes hvilke dele af hukommelsen der bliver synlige. 90 % af den samlede digitale hukommelse er ikke offentlig tilgængelig. Denne digitale revolution griber afgørende ind i samfundets ’gamle’ mediematricer³ og forandrer dem afgørende (det gælder selvfølgelig også for tea-

tret). En ny kommunikationsmatrice udfolder sig, og kræver konstant opmærksomhed. Det forandrer dog ikke det grundlæggende faktum, at al kommunikation er en samtidig selektion af information, meddelelsesform og forståelse. Og kommunikation er det, der etablerer sociale systemer.

Kommunikation er, når man tænker nærmere efter, egentlig en fuldstændig mærkværdig begivenhed. Ved at bevæge mig, og med stemmelæberne forme lyde og ord der kan opfanges af en anden. Her opstår mening i den selektion af information og meddelelsesform, der forsøger at forstå, hvad der kommunikeres om. Det kræver et væld af selektioner, der er virksomme og alle bidrager til at mindske kompleksiteten i kommunikationen: selektion af sprog, koder, gestik, mimik, tonefald, bevægelser, rummet der kommunikeres i osv. Disse selektioner er ydermere i moderniteten underlagt de værdier og programmer, der fungerer i det forskellige sociale systemer. Det er i den forstand, at Niklas Luhmann kan hævde, at det ikke er menneskene der kommunikerer, men kommunikationen⁴. Menneskene og deres bevidsthed er uomgængelig som omverden for kommunikationen, for kun vi kan sanse, percipere og registrere affekter i forbindel-

«Et kunstværk kommer til live i den sociale situation hvor det skabes, sådan som det gælder for de tidsafhængige, performative kunstarter.»

se med kognitionen. Det er vigtigt at slå fast: vi forstår her kognition som noget, der er *bredere end en blot sprogligt formuleret erkendelse*. Kognition er evnen til at kæde erfaringer sammen, på en sådan måde, at nye erfaringer kan tilsluttes kæden.

Information, meddelelsesform og forståelse

Al kommunikation hviler på muligheden af en skelnen mellem *information* og *meddelelsesform* for at kunne selekttere en *forståelse* (i en anden terminologi⁵ ville dette beskrives som forskellen mellem ’det udsagte’ og ’udsigelsen’, med henblik på den ’udsagte udsigelse’).

Netop denne skelnen etablerer et område, nemlig *information*, som kognitionen kan slutte an til. Kognitionen løber derfor uundgåeligt med i, og udbygges gennem, enhver kommunikations-operation. *Kommunikation* kan *ikke* kontrolleres *kognitivt*, hvis samtlige forudsætninger for kommunikationen altid skulle kontrolleres skridt for skridt (altså formuleres i kommunikationen: jeg er hvid, heteroseksuel, mand, gammel, i dårligt humør, fordi ...) ville enhver evolution i kommunikationen blive lammet. *Bevidstheden* kan *ikke* kontrollere de *neurofysiologiske*



Billedtekst
Brannen, regi: Kari Holtan,
 video: Boya Bøckman. De
 Utvalgte / Nationalteatret
 2022. Foto: Øyvind Eide

betingelser og processer. Bevidstheden må derfor så at sige ’glemme’ hvor informationerne kommer fra, for at lade kognitionen fremstå *som om* den er i stand til at percipere, dét, der er «derude». Da omverdenen jo ikke indeholder hverken «information» eller «temaer», eller ækvivalensformer som kommunikationen kan overtage, bruger kommunikationen i stedet *kognitionen* til at sikre sin egen fortsættelse. Det sker gennem tidsligheden i kommunikationen. Den enkelte kommunikations-operation opstår som en begivenhed, der forsvinder, i det øjeblik den opstår. På den måde skyder kommunikationen hele tiden en ubestemt fremtid foran sig. Ubestemt, fordi alle de selv-producerede strukturer i vores ’viden’ **altid** bliver enten bekræftet, afvist eller forandret. Kommunikationen fungerer (ligesom kognitionen) altså rekursivt, det vil sige, enhver kommunikation slutter an til sig selv, og kan derfor også reflektere over sig selv, og korrigere sig selv.

Bevidstheden

I kunstnerisk skabende arbejde og i oplevelsen af kunsten spiller sansning (perception) og følelser en afgørende rolle. Dramaturgien må derfor kunne tilbyde en lille teori om bevidstheden. Ikke mindst fordi ’bevidsthed’ og

’følelser’ i dagligsproget er ganske upræcise størrelser. En del af den kunstneriske faglighed må derfor inkludere evnen til at kunne præcisere, hvad vi mener, når vi fx taler om bevidsthed og følelser.

Bevidstheden arbejder i en krop og er derfor også altid kropslig, bevidstheden er **’embodied’**. Den er videre helt afhængig af hjernens aktiviteter **’embrained’**⁶. Når vi *oplever* tilskriver vi det en dynamisk forandring i vores omverden, og dette sker altid i en given situation, vi siger derfor, at bevidstheden er **’embedded’**. Når vi *handler* tilskriver vi det vor egen bevidsthed, og vi kan sige at bevidstheden her er **’enacted’**.

Perception

Når vi iagttager omverdenen, *oplever* vi og er helt afhængige af vores *perception*, der i denne sammenhæng kort kan defineres som en lynsnar forbindelse mellem en sansning, der forstyrrer bevidstheden, efterfulgt af en kognitiv genkendelse, med en emotionel farvning: Lyd af summen> ’mon et stikkende insekt?’> ’nej, en fed flue’ (lettelse/irritation). Sansninger tilhører de syv sansemodaliteter (syn/ hørelse/ berøring/ lugt/ smag/ ’bevægelsessansen’ eller den proprioceptive sans (muskul-ledsansen, stillingssansen og det

kinæstetiske) / labyrint- og ligevægtssans eller den vestibulære sans

Disse sansninger kommer fra kroppens sanseorganer, og bearbejdes forskellige steder i hjernen. Takket være den nyere neurofysiologiske forskning i hjernen, ved vi, at samarbejdet mellem krop og hjerne finder sted i et uhyre komplekst arousal-system.

Emotioner og Arousal

Arousal betyder at blive aktiveret (aroused), blive sat i bevægelse, opildnet, ophidset, fysisk og/eller mentalt. Arousal er en stimulation, en kraft. Nemlig «kraften bag initieringen, styrken og varigheden af næsten alt, hvad vi foretager os»⁷. Arousal er den grundlæggende kraft bag al kropslig og mental aktivitet. Her må vi så præcisere, at vi begrebsligt skelner mellem *følelser*, der er refleksivt bevidste og ofte forbundet med sprog, og så *emotioner* (eller affekter). Vi kan sætte ord på følelser: vrede, angst, glæde, osv. Hvor emotioner i stedet registreres som en *mindre specifik stemthed* i kroppen. Det kaldes i nogle forbindelser for *affekter*. Bevidstheden er altid ’stemt’ – det er ikke let at sætte ord på, for når opmærksomheden retter sig mod denne grundaffekt, forsvinder den uendelig let. Denne grundaffekt kan da forstærkes af perceptioner med arousal, og blive til emotioner.

Megen mellemenneskelig kommunikation kan beskrives som *affektiv afstemning*⁸. Det drejer sig her om aflæsningen af ytringer, også de helt minimale dynamiske forandringer i en mimik, en gestus, en kropsholdning, en bevægelse i rummet, en lyd, og et ’svar’ der kan være lige så minimalt, eller udfoldet i en mere kompleks kommunikation med ord. Afstemningen af ytring og svar kan skifte modalitetsformer. ’Ytringen’ kan være en bevægelse af munden (et smil) og svaret er en sætning i et bestemt tonefald.

Det menneskelige arousal-system består af en *generel* arousal, der udgår fra den mest primitive og uddifferentierede del af hjernestammen. Den har ansvaret for søvn og at vi vågner. Arousal-systemet har sin egen specifikke anatomiske placering, sine egne baner, der fører neurotransmittere videre fra kroppens organer til hjernen. Der er fem *specifikke* opadstigende baner, der går til særlige områder i hjernen (krop>hjernestamme>hjerne). De har deres udspring forskellige steder i hjernestammen, de har hver deres forskellige cellelegemer og dendritter, og betjener sig endelig også af forskellige neurotransmittere (noradrenalin, dopamin, serotonin osv.). Vi registrerer dem i forbindelse med sult, smerte, sex, frygt, aggression, tørst osv. Der udgår i tillæg til de ’opadstigende’ også en række ’nedadgående’ baner, som kan sende besked fra hjernen nedad i systemerne. På den måde opstår der feedback sløjfer. Komplexiteten i arousal-systemet forøges yderligere, fordi der også er en tidslig dimension på spil. Timingen i arousal-processerne kan varieres alt efter hvor tit (frekvens),

hvor længe (varighed), og hvor kraftfuldt (kvantitet) der udløses transmissioner, og alt efter om de er synkroniserede eller ej. Det turde være temmelig klart, at dette angiver muligheden for et helt astronomisk tal af mulige arousal-profiler. Hvor den neurovidenskabelige fysiologiske og kemiske beskrivelse ud fra et naturvidenskabeligt paradigme må søge efter reduktioner af de komplekse bevidsthedsformer, må en humanvidenskabelig tilgang søge efter mere holistiske forklaringsmodeller⁹.

Vitalitetsformer

I forhold til iagttagelsen af kunst kan vi konstatere, at det netop er de dynamiske variationer af arousal-niveauer, der pirrer iagttagelsen. Arousal kræver en antænding, en varighed og en afslutning. Dette har sit eget flowmønster: eksploderende, pulserende, hendøende intensiteter. Og ved en genantænding kan der videre opstå former, der modulerer og pirrer fremkaldelsen af arousal. Skift kan finde sted i form af ændringer i modalitetsformer. Daniel Stern foreslår begrebet *vitalitetsformer* for netop disse dynamikker. Der er ikke tale om rene perceptioner, men netop ’farvede’ eller ’stemte’ sådanne, det er heller ikke kun emotioner.

Vi vil – til forskel fra Stern – understrege, at *vitalitetsformer er kommunikation*, der er altså tale om en selektion af information, meddelelsesform og forståelse. Der foregår en kobling mellem bevidstheden (det psykiske system) og kommunikationen (et socialt system). Kommunikation iagttages altid fra en bevidsthed. Men *bevidsthed kan ikke kommunikere*. Vi har ikke adgang til andres bevidsthed, så vi kan tænke deres tanker eller føle deres følelser. Derfor er vi dømt til kommunikation! Men kommunikation har på sin side til gengæld ikke nogen bevidsthed. Det psykiske system (bevidstheden) er forskellig fra de sociale systemer (kommunikation) og det er denne forskel, der teoretisk er afgørende.

Vitalitetsformer er oplevelsen af ’kraft’ i bevægelse med temporale konturer. «En fornemmelse af liv, der er på vej et eller andet sted hen» (Stern, p.15). Vitalitetsformer er netop former, noget der har med en kobling af løst strukturerede elementer af medierne der er i anvendelse. Det er en særskilt oplevelsesform, med sit eget flowmønster: Netop i den menneskelige kommunikation er aflæsningen af disse vitalitetsformer det mest grundlæggende. Vi er i princippet alle udstyret med denne sensitivitet overfor, hvordan bevægelser i tid og rum har en kraft, en intensitet og en retningsbestemthed, for vi bruger det hele tiden i kommunikationen med andre. Vitalitetsformer eksisterer i et forløb af millisekunders varighed, men findes også som længerevarende forløb knyttet til nu’et. Vitalitetsformer sætter sig som *episodiske erindringer*. Disse kondenserede elementer i hukommelsen muliggør en lynhurtig selektion af forståelse i kommunikati-

Billedtekst
 Mikael Persbrandt (t.v.)
 i *Den inbillade sjuka*, av
 Molière, regi: Stefan Larsson.
 Maximteatern 2018.
 Foto: Sören Vilks



onens flow af informationer og meddelelsesformer. Vitalitetsformer og deres dynamik er således afgørende for en levende organismes udveksling med dens omverden.

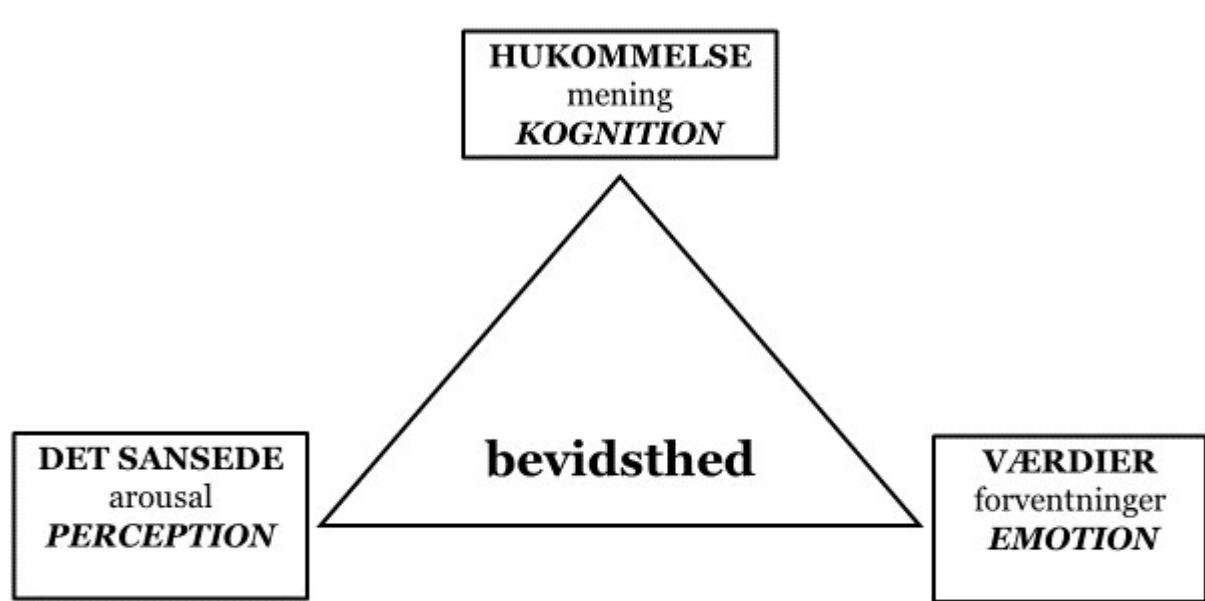
Kognition

Den neurofysiologiske forskning beskriver hjernen som et operativt lukket system. Vi må spørge: Hvordan lykkes det – trods denne lukkethed – at skabe en forestilling om omverdenen? Svaret må nødvendigvis inddrage den sansemæssige perception, der overhovedet muliggør eksternaliseringen af de neurofysiologiske processer. *Enhver refleksiv* proces har således perceptionen som sit udgangspunkt og er i en vis forstand underordnet det sansede. Menneskets særræk kan beskrives som evnen til at indgå i en meningsskabende kommunikation. Det siger dog ikke tilstrækkeligt om kognitionens bidrag. Hvis vi udgår fra, at kognitionen er afhængig af *iagttagelse*, forstået som anvendelsen af en forskel, der sætter en *indikation* (betegner) og en *distinktion* (mellem det markerede/betegnede og det umarkerede), så er kognition i tillæg afhængig af en *hukommelse*, der kan skelne mellem ’dét, der skal glemmes’ og ’dét, der skal erindres’. *Den meningsbærende kognition er således*

den, der muliggør, at nye iagttagelser kan knyttes an til erindrede. Noget må glemmes for at skabe plads til nye, og det erindrede kan ikke indeholde samtlige specifikke omstændigheder omkring de konkrete situationer, men må bearbejdes til *kondensater* (via udeladelse/glemsel).

Viden

En klassisk kognitionsteori vil hævde, at kognitionen skal forstås som et systems tilpasning til omverdenen, og at en evolution derfor muliggøres gennem en bedre kognition, der fører til dybere, mere indpassede, forvarslende erkendelser. Selvfølgelig er der en sammenhæng mellem evolution og en forandring af kognitive færdigheder. Vi insisterer blot på, at kognitionens primære funktion *ikke* kan beskrives som en strukturel tilpasning til omverdenen, men derimod, lidt mere beskeden måske, fungerer som *etablering af redundanser*, der sparer bevidstheden for ved hver ny iagttagelse at skulle en lang informations-bearbejdnings proces igennem. Det er disse redundanser, vi kalder for ’viden’. Viden er en registrering af noget som genkendeligt, og derved frisættes det psykiske system til at koncentrere sig om at undersøge og vurdere *nye* informationer, der



kan udvide vores viden. Kognition muliggør, at systemer *kortvarigt* kan tilpasse sig de hastige forandringer i omverdenen. Det giver betydelige fordele for menneskene, men netop den *'specialiserede'* måde at fungere på, gør det umuligt for kognitionen at *garantere* at systemet (bevidstheden) er *strukturelt* tilpasset til omverdenen¹⁰. Vi 'flyder' ikke bare ind i verden, men må hele tiden arbejde med nye forudsætninger. Nogle strukturer i omverden forandrer sig langsommere end andre. De langsomste omtaler vi ofte som 'kultur'-bærende forudsætninger.

Smilet og værdier

Den kropslige og mentale registrering af kunstværkets vitalitetsformer rejser nogle interessante spørgsmål om, hvor stort et repertoire af forskellige intensitets- og modalitetsformer hjernen kan håndtere, og lade bevidstheden få del i. Studier har vist, at vores evne til fx at skelne mellem 'ægte' og 'falske' smil, hænger sammen med de dynamiske vitalitetsformer. Det falske smil varer samlet set længere, dets startfase kan være enten for kort eller for lang i forhold til den måde, det ægte smil vokser frem på. Det falske smils midterfase er for lang, og slutfasen for kort, eller pludselig og uregelmæssig. Hvis

vi er i tvivl om smilets 'ægthed' afsætter det nogle forventninger, der styrer den fortsatte kommunikation. Når kunsten i sin kommunikation lever af at indbygge uafgørligheder, tilskynder det iagttageren til en undersøgelse af *forventninger*. Baggrunden herfor er den, at hvis en kommunikation gør det vanskeligt at selektere en forståelse, er det sandsynligt at bevidstheden aktiveres i for søget på at forstå, hvad meningen mon kan være. Vi tilskriver en handling **mening**, for så vidt vi kan forbinde den med en **forventning**. Det falske smil forbindes for eksempel med det forhold, at den smilende havde forventet, at noget andet skulle ske end det, der faktisk skete («ikke strømper som julegave igen»). Hvis forventningen (en overraskende julegave) var blevet indfriet, var smilet blevet ægte, men det falske smil antyder, at forventningen ikke er indfriet og derfor vurderes hændelserne negativt. Vi knytter *emotioner* til disse dynamiske vitalitetsformer. Forventninger knytter an til vores *fordringer*, der er et bundt af sammenhørende forventninger (gaver skal bæres frem som udtryk for omtanke, investering og interesse for modtager fra giver) og *værdier*, der fungerer som ubetvivlelige om end lokale og temporære 'sandheder' (gaver er udveksling af gensidig

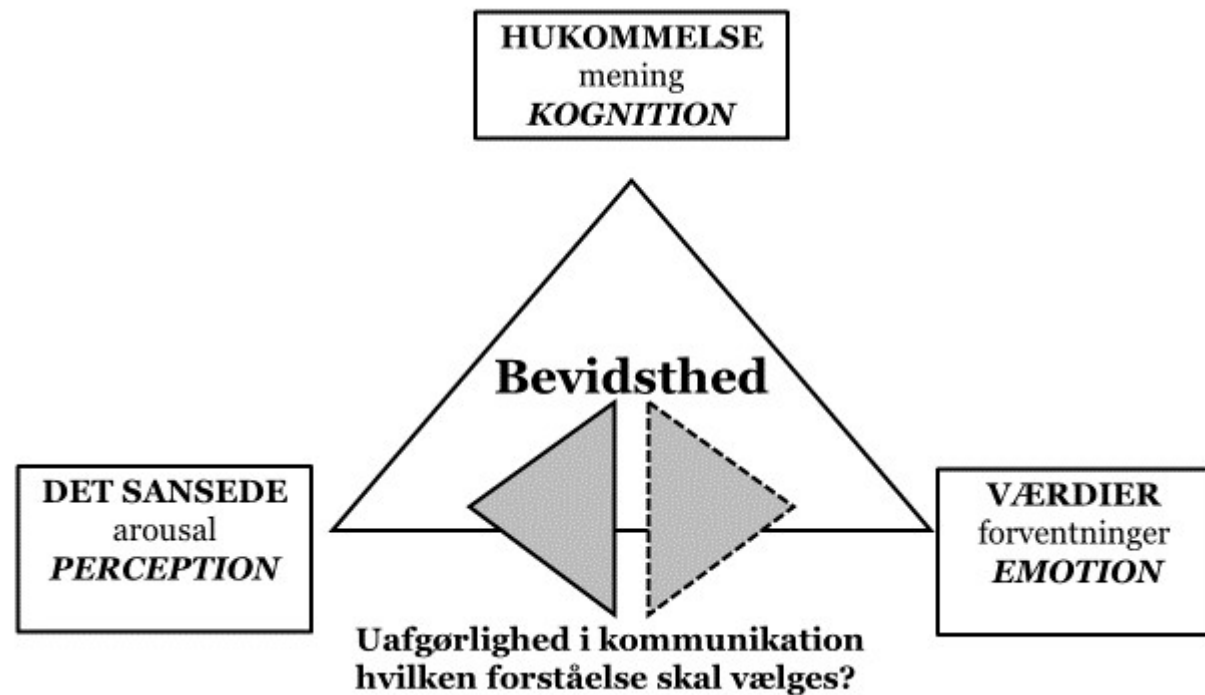
agtelse = den forkerte gave er derfor udtryk for misagtelse (moralsk sat værdi)). Derfor vil emotionerne styrkes, jo mere der «er på spil» i situationen. Hændelser, der berører centrale værdier for det psykiske system, fremkalder en mere aktiv og kraftfuld emotionalitet.

En model for bevidsthed

Det følgende diagram foreslår en forenklet model for bevidstheden. Figuren viser tre centrale dimensioner i bevidstheden. De er udvalgt med særligt henblik på iagttagelsen af kunst, men kan naturligvis også have relevans for al anden iagttagelse. Sanseapparatet stimuleres (perception) og det aktiverer forskellige værdier (emotioner), der belyser, hvordan vores 'viden' og hukommelse (kognitioner) arbejder sammen i konstant dynamisk, relationel samtidighed.

Kunsten forstyrrer bevidstheden

Efter denne generelle teoretiske præcisering, kan vi vende tilbage til det særlige i kunstværkers kommunikation. I iagttagelsen af kunstværker bliver kroppen og sansningen aktiveret på en sådan måde, at bevidstheden må tage stilling til samspillet mellem de tre dimensioner perception, emotion og kogni-



tion. Kunsten kan få os til at reflektere over, om det nu også kan passe at vi fornemmede, så og hørte dét vi faktisk så/hørte. Vi bliver opmærksomme på *perceptionen*. Det er noget, vi sjældent gør i hverdagen, hvor verden bare ser ud, som den nu gør. Vi kan blive provokeret til at forholde os til de *emotioner*, der knyttes til perceptionerne, og de værdier, der derigennem aktiveres. På den måde kan vores opmærksomhed på tilstande i bevidstheden og kroppen blive skærpet, og tvinge os til at forholde os til vores egne forventninger og værdier. Kunstværket er, på grund af de indbyggede uafgørligheder, i stand til at få os til at undre os over *meningen* med det hele, det sætter den rekursive kognitions-proces i gang. Vi ved jo godt, at der er tale om en fordobling af realiteten; at vi står over for en «som om» verden. Men det er netop dette, der gør det muligt at iagttage det, vi kalder realiteten, men nu fra kunstens imaginære sted. Vi kan iagttage, hvordan vi iagttager verden til hverdag. Det giver anledning til at vurdere vores *kognitioner*: hvad er det vi kan/vil/skal vide og erkende om disse hverdagens realiteter og hvad er det vi *ikke* ved?

Vi er nu nået frem mod en analytisk position, der kan forsøge at beskrive hvordan et kunstværk kan formå at sætte iagtta-

geren i en position, hvor samspillet mellem bevidsthed og kommunikation er sat i gang. Korrelationer mellem de tre dimensioner i bevidstheden kan irriteres (forstyrres) af kommunikationens selektion af information, meddelelsesform og forståelse. For at kunne nærme os en analyse af kunstværkets måde at engagere iagttageren på, må vi altså kunne beskrive, hvordan værket i sin struktur tilrettelægger iagttagereens adgange til værkets meningsdannelse. Igen, den konkrete *forståelse* af værket kan ikke forudsiges. Den er stadig bundet til den enkelte bevidsthed, der iagttager. Men vi kan markere de forskelle i værket, der er med til at skabe værkets meningshorisont. Dette er komplekst. *Kompleksitet* opstår, når strukturer bæres af så mange elementer, at det ikke er muligt udtømmende at beskrive alle mulige relationer og kombinationer. Når en vis grænse er overskredet, må der derfor uundgåeligt træffes valg. At træffe valg forudsætter en reduktion af kompleksitet.

Værkers måder at skabe meningshorisonter på

Hvis vi med udgangspunkt i figur 1 lader *bevidsthedens* tre dimensioner (perception, kognition, emotion) indgå i samspil med

kommunikationens tre selektioner, (information / meddelelsesform / forståelse), kan vi med figur 2, forsøge at anskueliggøre, hvordan et moment i et kunstværks kommunikation lader et samspil opstå.

I figuren har vi placeret kommunikationens forstyrrelser på akse mellem perception og emotion. I det analyserede moment fremstår værkets meddelelsesform på en sådan måde, at det er vanskeligt umiddelbart at aflæse, hvilken information der refereres til. I dette tilfælde betyder det, at forsøget på at selektere forståelsen tvinger iagttageren til afsøge perceptionen for yderligere input, for så i næste millisekund at undersøge de emotionelle reaktioner, der er aktiveret af perceptionen. Relationen mellem perception og kognition forstyrres altså af samtidigheden i a) kommunikationens selektion af information, b) dens meddelelsesform og c) dens forståelse. Usikkerheden om hvordan selektionen af information og meddelelsesform skal finde sted, tvinger forsøget på at selektere forståelse til at orientere sig mod henholdsvis perceptionen og de registrerede emotioner. Det er denne 'flimren', der udløser en ekstra skærpet opmærksomhed. Der kommer et konkret eksempel lige om lidt.

«Kunsten efter 1750 er underlagt en tvangsmæssig stræben efter 'det nye' – en konstant evolution. Stilstand er ikke mulig, det er døden.»

Bernd Stegemann kritiserer fra sin vinkel sådanne postdramatiske dramaturgier, og ville hævde, at den nomadiske dramaturgi netop er det perfekte udtryk for poetikker, der kommer til at forstærke og bekræfte bevægelserne i det neoliberale og globaliserede samfund. Stegemann hævder, at disse (nomadiske) dramaturgier bliver til en konstant øvelse i opløsning af teaterhandlingens betydning i form af en overpotensering af meddelelsesformer på bekostning af den tilknyttede information. Denne undsigelse af (endelig) tolkning og mening, betyder at teater mister sin mimetiske kraft og bliver til en introvert beskæftigelse med teateret selv. I stedet argumenterer Stegemann for en poetik, der generobrer den klare episke dialektik mellem figurer i den sceniske fiktion og mellem skuespilleren og tilskueren. En dramaturgi, der ikke opgiver at bestemme positioner, belyse dem og påtage sig en retning.

Et sådant værdisammenstød er uundgåeligt i et teaterlandskab der består af en mangfoldighed af forskellige poetikker. Kunsten kræver (ligesom videnskaben) konstante fornyelser. Her tåles ingen længerevarende stilstand. Det er også indlysende at 'nye' dramaturgier konstant opstår i arbejdet med at omforme nye poetikker til nye metoder i prøveprocesserne. De kan ikke skabe kunst *uden* 'ubetvivlelige værdier', hvad enten de nu er inspirerede af og hviler på teorier af Deleuze eller af Luhmann. Med hjælp fra den videnskabelige dramaturgi, må disse forskelle kunne iagttages og formuleres. Ikke for at dømme den ene bedre end den anden, men for at påvise, hvordan de forskellige poetikker og deres dramaturgier påvirker programmer for prøveprocesser og anelserne om, hvilken kunst der er mulig.

Eeg-Tverbakk og nye dramaturgier.

Camilla Eeg-Tverbakk beskriver med udgangspunkt i konkrete processer og eksempler fra dramaturgiske refleksionsteorier hvordan den nomadiske dramaturgi (Deleuze og Guattari, som fortolket af Rosi Braidotti) må insistere på den stadige forandringsprocess i individet som det «alternative fundament for en etisk og politisk subjektivitetsposition». Det er en etisk handling, når dramaturgen tager ansvar for værket som tager form. Her er det så vigtigt, at dramaturgen «ikke drives af lysten til at *forstå*, men af kraften i *ikke at vide*» [min kursivering, JSz]. Det skabende kollektiv må sammen med dramaturgen hele tiden skubbe processen fremover, selv om kollektivet ikke ved, *hvor* de skal hen. CE-T har mange gode observationer af, hvad dette betyder i konkrete processer. Dramaturgen må finde en ny tilgang, der ikke længere forstærker forsøget på at få alle virkemidler til at underordne sig ét princip (i 'gamle dage': ordet og sprogets symbolske orden), men hellere arbejde på at finde nye dynamiske balancer i hver forestilling.

CE-T er opmærksom på at devising processer kan føre til mange lange diskussioner og skænderier om æstetiske valg. Det demokratiske ideal kan derfor være hæmmende for den skabende proces, men dramaturgen har ofte den «bredeste teoretiske og filosofiske base» og kan derfor i samarbejde med kollektivet være med til at fremme og udvikle værkets kompleksitet. Det sker i et «refleksivt arbejde over det, der er sket 'på gulvet'. I sit samarbejde med gruppen VERK Produksjoner oplever CE-T, hvordan det handler om at skabe strukturer og «samtidig være forberedt på en villet destruktion af den samme struktur». Det betyder, at dramaturgen nogle gange ser en struktur, og kommer med forslag til, hvordan den kan føres videre og styrkes; andre gange ser hun, hvordan der skal sand i maskineriet, for at bremse op, komme med forslag som «bryder med det, der er i færd med at bygge sig op». Vi får et eksempel med en situation fra en produktion (VERK: *Come as You Are*), hvor én af spillerne nøgen glider hen over et vådt danseunderlag gentagne gange, mens fuglesang og spredte toner fra en tuba lyder i rummet.

CE-T kommenterer denne situation og handling og beskriver den som legende, morsom og sensuel. «Hun underholder sig selv og handlingen bliver absurd i sin tilsyneladende meningsløshed». Den dybere mening skal findes ikke i et nytteperspektiv, men i forhold til hvad denne handling får os til at føle og tænke. Betydningen er netop handlingens tilsyneladende meningsløshed. Det legende og sanselige er en værdi i sig selv. Det åbner rummet for affektive alternativer til «kapitalistiske krav om effektivitet og nytte». Dette skulle være den 'etiske' subjektposition i et stivnet samfund. Den nøgne kvinde, der glider gennem rummet, er en aisthesis, der vægtlægger tilskuernes møde med det legende, absurde, (tilsyneladende) meningsløse.

Den nomadiske dramaturgi

Lad os kaste et blik på disse observationer fra en dramaturgisk teoretisk vinkel. Vi forstår, at den nomadiske dramaturgi er en praksis-teori, der argumenterer for en poetik, hvis ubetvivlelige værdier er forbundet med ønsket om at kunsten skal stimulere en stadig åbning af betydninger (dissimilation – spredning), netop fordi det eksisterende samfund (her identificeret som neoliberal kapitalisme) arbejder med lukninger af betydninger, nytte-tænkning mv. Med begreber fra Deleuze & Guattari kan man tale om en insisteren på flugtlinjer og de-territorialisering i en proces af stadige transformationer, hvor tilskuerne hensættes i en «bliven» i stedet for en 'væren'. Denne poetik rammesætter en skabende proces (poiesis), der søger og etablerer strukturer, blot for senere at forkaste disse og finde på nye. Lukninger af betydningsrummet er altid midlertidige og indrammet af en affekt-dramaturgi. Fra



Billedtekst

Saila Hyttinen m. fl. i *Come As You Are*, av og med Verk Produksjoner 2017. Foto: Camilla Jenssen

Da der er tre relations-sider i trekanten (1) Perception-Kognition, (2) Kognition-Emotion og (3) Emotion-Perception, betyder det, at vi analytisk set kan forsøge at opspore, hvilke af de mulige forstyrrelser, et værk betjener sig af. I nogle tilfælde vil man endog kunne bestemme en særlig dominant kombination i et værk. Det er vigtigt at fastholde, at værker altid vil betjene sig af flere forskellige forstyrrelser, og først når den tidslige iagttagelse af værket er tilendebragt, kan en sammenfattende selektion af forståelse finde sted.

Disse meget abstrakte begreber og deres definition kan man gøre mere anskuelige ved at koble dem til nogle konkrete eksempler taget fra to artikler i denne udgivelse. Helt konkret vil jeg vise, hvordan vi bliver præsenteret for to forskellige poetiske hierarkier, og deraf følgende forskellige opfatelser og krav til dramaturgien.

To poetiske hierarkier

For at give et billede på hvor forskellige to poetiske hierarkier kan stilles op, har denne publikation valgt at præsentere en 'nomadisk dramaturgi' og en revitalisering af en 'episk dramaturgi'. Kunsten efter 1750 er underlagt en tvangsmæssig stræben efter

'det nye' – en konstant evolution. Stilstand er ikke mulig, det er døden. Men hvordan sikrer kunsten sig, at ikke alt nyt er 'kunst'? Der gør kunssystemet ved at spørge til om det 'nye' nu er kunst? Svaret afgøres i kunssystemet selv". Ved at præsentere refleksions-teorier (dramaturgier) styrker poetiske hierarkier sig selv internt, og markerer deres 'forskel' til andre poetiske hierarkier. Ved at insistere på evnen til altid at kunne producere og håndtere 'det nye' har kunsten vist samfundet, hvordan 'innovation' fungerer. Nyhed betyder at man ikke gentager kendte regler, og altså ikke er konform. Hvis det er kunst, og nyt, er spørgsmålet «og hvad er så meningen med det?».

Camilla Eeg-Tverbakk argumenterer for en 'nomadisk dramaturgi', der arbejder med den konstante foranderlighed i relationer mellem materiale og form, mellem de samarbejdende kunstnere og mellem værket og tilskuerne. Materialet skal ikke antage en bestemt position eller tolkning, men være i en konstant dialog. Det handler om at «lytte til materialets egen kraft, heller end at definere hvad ting er eller skal være». Derved, hævder C E-T, bliver den nomadiske dramaturgi en etisk og politisk relevant position.

scenen med den legende kvinde, der glider gennem rummet, må der derfor forudsættes, at der sker et skift i affekt i den næste scene. Vi er altså på vej til at kunne formulere elementer af den nomadiske dramaturgi. Hvilke værdier er på spil her?

Den eksakte beskrivelse af de værdier, der er på spil i et værk må forholde sig til de formmæssige greb. Form er altid et resultat af en iagttagelse. Og værker sætter med deres *form* en særlig horisont for iagttagelsen, der peger mod en meningsdimension for værket. At skildre en meningshorisont er altså at skildre hvordan formen kobler *mediernes løst koblede elementer* sammen til en *fast koblet form*. Teatret er som medie naturligvis afhængig af andre medier (lys, lyd, bevægelse i tid og rum). Medier er i princippet ikke forgængelige, de bliver snarere fornyet ved at blive bragt i nye form-konstellationer, former, derimod, er flygtige og historisk foranderlige. I eksemplet ovenfor er der mange medier i spil, scenografiske elementer (danseunderlag, vand) skuespillerens nøgne krop i en glidende bevægelse hen over gulvet. Vi genkender en vitalitetsform, som mange har erfaringer med, at glide, rutsje eller på anden vis at lade kroppen bevæge sig hen over en overflade med minimal modstand. Lydene af

bevægelsen kommenteres af de andre lyde. Fuglesangen åbner rum for association af fri natur og idyl, lyd der smyger sig omkring en nøgen krop i leg, og så den kontrasterende tuba, der med sin dybe klang giver sin helt egen kommentar.

I forhold til teorien om samspil mellem kunst og bevidsthed, der er præsenteret ovenfor, kan vi eksemplificere:

Perceptionen af en nøgen kvindekrop der legende glider hen over en vandflade til lyd af fugle og tuba, er et komplekst sanseligt univers. En emotionel fornøjelse forbinder sig med kognitioner i hukommelsen af egne oplevelser af denne bevægelsesform. At kvinden er nøgen konfronterer emotionelle vurderinger af nøgenhed – er tilskueren bekvem ved det, nydende, eller let forstyrret af det? Sekvensen gentages, og hvad er meningen med det? Igen kan den emotionelle reaktion være enten fuld accept af nødvendigheden af, at det lystfyldte tåler mange gentagelser, eller en afvisende utålmodighed: det har vi set! I begge tilfælde kan det føre til et forstærket fokus på perceptionen. Uafgørligheden i denne sekvens handler om hvordan kognitionen samler de stærke perceptioner, de forskellige emotionelle vurderinger med hukommelsens lager af 'glidebane'-oplevelser.



Billedtekst
Ein Volksfeind, regi:
Thomas Ostermeier,
Schaubühne-am-
Lehniner-Platz 2012.
Foto: Thomas Aurin

Og hvordan hænger denne sekvens så sammen med de foregående, og hvilke forventninger etableres til de efterfølgende?

Hvordan forholder denne situation sig så til de omkringliggende situationer? Hvordan er de æstetiske valg truffet? CE-T argumenterer for, at det er svært at afgøre, hvordan de æstetiske afgørelser træffes og af hvem, men at de «æstetiske valg og form vokser frem gennem den dialogiske og refleksive praksis». En nærmere bestemmelse af det CE-T kalder «æstetiske valg» kræver en *teori om evolution*, den kommer vi til som afslutningen på denne artikel.

Camilla Eeg-Tverbakk finder, i arbejdet med bl. a. danse dramaturgi (der henvises til Ingri Fiksdal og hendes ph.d. afhandling), et eksempel på hvordan kunstneriske udtryk kan «repræsentere et alternativ til en kapitalistisk kultur som fokuserer på oplevelser, konsum, effektivitet, smagsbedømmelse og kategorisering». Denne type dramaturgi er ifølge Eeg-Tverbakk en etisk handling, fordi den inviterer til «tilstedeværelse, nærhed, lytten, at være med, ved siden af ting som kalder på solidaritet og ømhed, tålmodighed og ydmyghed». Her handler det ikke om at forstå eller tolke, men om at erfare affekter og «tilstande, landskaber, intensiteter og

hvordan alle ting påvirker hinanden gensidigt i et rum».

Er det at være solidarisk, tålmodig og ydmyg en position, der kraftfuldt negerer den kapitalistiske kultur, eller er det faktisk – stik imod intentionen – tværtimod en tilpasning til kravene om fleksibilitet, oplevelse og effektivitet, hvor aisthesis stimulerer den solidaritet medarbejderen må have med sit arbejde, hvis mening medarbejderen selv skal 'opfinde' og udholde den virkeligt absurde meningsløshed? Disse spørgsmål rejser sig, hvis man iagttager den nomadiske dramaturgi fra et andet poetisk hierarki, sådan som det skildres i Bernd Stegemanns artikel.

Stegemann og den nye realisme

I denne antologi om dramaturgi kan man i Bernd Stegemans artikel læse om, hvordan dramaturgien har udviklet sig epokalt, og se det illustreret med fire forskellige forståelser af det Stegemann definerer som *den dramatiske situation*. Fra den klassiske græske tragedies 'kollision' mellem forskellige 'ordenssystemer' repræsenteret af figurer med modsatrettede motiver og forskellige påstande om, hvordan sandhed kan se ud, forskyder repræsentationen af den dramatiske situation sig i barokkens hverdags-'rollespil'

hvor figurerne betræder scenen som nogle, der spiller en 'rolle', ligesom man gør det i livet ved hoffet og i byen, placeret i bestemte og regulerede roller. Den tredje forståelse af den dramatiske situation er knyttet til den psykologiske realismes dyrkelse af de indre konflikter i individet. Stegemann ser et afgørende brud i forståelsen af den dramatiske situation i det episke teaters klare tilkendegivelse af dobbeltheden i *den episke situation*: der er én situation, der rummer den dramatiske relation mellem figurer, og der er forestillings-situationen, der peger på at dette er teater: noget der fremføres for tilskuerne. Inden for denne fordobling af kommunikationen i en kommunikation af konflikter og en kommunikation af denne kommunikation fremstår der, ifølge Stegemann, to forskellige dramaturgiske poetikker.

Den episke situation – to linjer

Den ene linje i fremstillingen af den episke situation insisterer på at undersøge den *fremmedgørelse*, der hersker i et samfund, der lever med en konstante konflikt mellem dem, der får deres løn for arbejdet, og dem der får arbejdet udført, men som i tillæg tjener yderligere gevinster hjem. Det er et teater, der forholder sig konkret til den kapitalistiske logik og dens konsekvenser. Heiner Müllers tekster, forestillinger af Einar Schleef eller Frank Castorf nævnes som eksempler på denne dramaturgi. Den anden linje der tegner sig i samtidens teater, er forbundet med en helt anden anvendelse af den episke situation. I den postdramatiske tradition bliver *fremmedgørelsen udforsket som et rent æstetisk middel*, og dermed som noget, der ikke udgår fra fremmedgjortheden som erfaring. Robert Wilson, Jan Fabre og Jan Lauwers nævnes som eksempler på kunstnere, der skulle arbejde i denne tradition. I forlængelse af Stegemanns *Kritik des Theatres* (2013) bliver det postdramatiske kritiseret for kun at opfinde nye effekter, der nok forstærker fornemmelsen af tilstedeværen/else (præsens), men lader det ske i processer, der skaber stadig nye performative slyngninger og metategn, der ikke forholder sig til nogen referenter overhovedet, men som bliver til 'tegnesnes frie spil'. Netop disse 'slyngninger' som vi så CE-T plædere for afvises altså, og så er banen ligesom kridtet op.

Tre programmer for prøveprocessen

Stegemann fremstiller så tre forskellige programmer for prøveprocessen, der vokser frem i samtidsteatret. Den *realistiske arbejdsmetode*, som kan anvendes af både den psykologiske og episke realisme; den *formale arbejdsmetode*, der vokser frem i 1960'ernes og 1970'ernes 'Regietheater' bevægelse i Tyskland, med Schleef som den største formalist, og med Castorfs publikumsudfordringer og Thalheimers aggressive reduktioner som andre eksempler på formalisme. Endelig finder vi den «performativ arbejdsmetode» der flourer i det post-

dramatiske teater. Måske kunne denne form fungere som en slags laboratorium for sociale fantasier, der provokerede til eftertanke, men det, der ifølge Stegemann sker, er, at teatret bliver til et sted, hvor enhver handling også altid medproducerer sin egen negation.

I bogen *Lob des Realismus* forsøger Stegemann at beskrive den mulige poetik, der som sit udgangspunkt har en søgen efter nye programmer for prøveprocesser og de analyser, der er nødvendige, hvis teatret skal forholde sig til de sidste 40 års eksponentielle vækst af ulighed, gæld, og en finansindustri der u hæmmet profiterer på de globale transaktioner med 'imaginær kapital'. Det kræver, hævder Stegemann, at vi tager afsked med de post-dramatiske poetikker, og gen-installerer troen på 'repræsentationen' og den produktive episke realisme, der hviler på en ny, konkret analyse af samfundets modsætninger. En analyse, der ikke er bange for at tænke i og insistere på at bevidstheder er afhængige af klassepositioner og ofte er blinde for de konflikter, der ligger i dette. Den politiske korrekthed og en affektiv økonomi, hvor individuelle følelser og identitet værnes, gør det næsten umuligt at få rum til at afprøve sådanne alternative poetikker. *Den nye realisme* vil gøre op med det 'performative' og i stedet insistere på 'repræsentation', med en vilje til at berette om samfundsmæssige grundkonflikter, i episke, narrative rammer. Det drejer sig for Stegemann om at modsætningen mellem en frihedens universelle dimension og den reelle individuelle ulighed skal beskrives i det han kalder 'mimetiske former' til forskel fra de post-dramatiske 'performative spil'.

Går vi lidt nærmere på det poetiske hierarki, der træder frem i Stegemanns artikel, ser vi en klart markeret idé om at teatret må genopfinde den episke dramaturgi. Her understreger Stegemann forskellen til den psykologiske realisme, hvor den dramatiske situation forudsætter tilskuerens (og spillerens) identifikation med figurer, og tilbyder tilskueren individuelle løsninger på konflikterne i fiktionen. Her over for står den episke model, der benytter sig af *både* den dramatiske situation, hvor figurer handler ud fra konkrete interesser i konflikt med hinanden, og så den episke situation, hvor skuespilleren træder ud af sin figur og kommenterer på konflikten og sætter den ind i en politisk sammenhæng, der kan tilbyde tilskueren en undrende iagttagelse af, hvordan der bag de stridende kræfter i konflikten, ikke ligger en sentimental forståelse af kapitalismen, der forsvinder som en slags 'evig natur', men derimod en forståelse af kræfterne i en historisk samfundsmæssig situation med voldsomt skærpede modsætninger. Denne fremmedgørelse fremkalder tilskuerens ubehag, måske irritation ved bruddet med indfølingen, men tilbyder også et indblik i, hvordan konflikterne i den dramatiske situation kan tolkes set fra den kommenterende spillers position.

«*Den nye realisme* vil gøre op med det 'performative' og i stedet insistere på 'repræsentation', i episke, narrative rammer.»

Fremmedgørelsen har som æstetisk mid-del rødder tilbage i den russiske formalisme (Sklovskij), og i teatersammenhæng i Brechts poetik. I en analyse af en scene fra *Den kaukasiske kridtcirkel* (Brecht) hvor Grusche overvejer, om hun skal tage den flygtede guvernør frues barn med sig ud i krigen, viser Stegemann, hvordan man på den ene side kan se den dramatiske situation, hvor Grusche kan vise sin tvivl, sin ømhed over for det lille barn, frem til hun rejser sig, tager barnet i favnen og går. Til denne situation, har den kommenterende spiller så mulighed for at gøre det klart, hvordan dette menneskelige valg: at redde et barn fra døden, er underkastet nogle ganske specielle vilkår i krigstid. Man kunne lade den dramatiske situation stå alene, og overlade den til det Stegemann kalder det «veltilpassede meningsmaskineri» og dens kriterier: Hun vælger at tage barnet med, hun er et godt menneske. Uden den kommenterende, ville tilskueren være overladt til den sentimentale tolkning. Ved at kommentere på Grusches beslutning, og vise at hun faktiske vælger den mest usandsynlige løsning. Det er først den skrækindjagende erkendelse af dette forhold, muliggør den videre prøvende oplevelse af handlingen.

Som sådan skal skuespillerne i det episke format kunne beherske både en realistisk psykologisk spillestil, men også en stil, der betjener sig af henvendelsen til tilskuerne i en politisk gestus. Det kan udtrykkes som forskellen mellem «holdning» – hvordan står figuren i situationen, og 'gestus' – hvordan er figurens indøvede og valgte udtryksformer?

Vi ser, hvordan den 'moralske' tolkning: 'Grusche er et godt menneske', skal erstattes af en tolkning der siger: 'det usandsynlige hun gør, gør hun, fordi der er krig'. Det kan også fremhæves, hvordan denne indsigt bibringes tilskueren af den kommenterende spiller.

Til Stegemanns bud på et poetisk hierarki, kan man undrende spørge sig, hvor monstro den 'kommenterende spiller' taler fra. Figurerne, forstår vi, taler jo inden for rammerne af dramatiske situationer. Men den episke situation etablerer et helt andet sted, hvorfra der tales. I denne position er spilleren mere vidende end figuren, men øjensynlig også end tilskueren, der hænger fast i en sentimentaliseret meningsmaskine, der kun ser med et halvt blik, og derfor har behov for den episerende kommentar, der oplyser kammeraterne blandt tilskuerne, med skrækindjagende (phobos) erkendelser.

bejdes? Gennem appellen til en analytisk *binding* af ressourcer eller en *frisættelse* af ressourcer. Det afgørende spørgsmål der må stilles er: hvordan får vi adgang til det, vi *ikke* ved, vi *ikke* kender?

Et forsøg på at nærme sig et svar på dette, forudsætter en teori om evolution: hvordan varierer vi stabile situationer, på en sådan måde, at der kan forekomme variationer (nogen ynder at kalde dette kreativitet eller innovation), og hvordan vælger vi de variationer, der kan føre til nye situationer (eller en re-stabilisering af de gamle)?

lagttagelser i første og anden orden

Indledningsvis er det vigtigt, at vi understreger at det, der i mange sammenhænge bliver kaldt ’tavs viden’ faktisk ikke er tavs. Den er derimod en *implicit* viden, der aldrig er tavs, fordi den altid vil kunne demonstreres i specifikke situationer, *uden* at den derved umiddelbart kan indordnes under faste generaliserede kategorier og koncepter. Ved poiesis vil vi forstå den aktivt skabende eller recipierende proces, der forbinder sig med et kunstværk. Det betyder ikke, at der ikke er poiesis i forbindelse med processer, der foregår i andre systemer, men den vi udfolder, er bygget over den kunstnerisk skabende proces, der umiddelbart henter sin bestemmelse fra kunstsystemet som svar på dets specifikke krav.

Teorien skelner mellem at *handle/opleve* på den ene side, og at *reflektere* på den anden side. Der er tale om to forskellige måder at være i verden på, to måder at observere på. Postulatet i teorien er, at man ikke kan være til stede i begge måder på samme tid. Der er en absolut forskel. Det kan beskrives som en skelnen mellem iagttagelse i første og anden orden. I den skabende/oplevelende proces’ flow er hastigheden afgørende, der skal træffes hurtige beslutninger for at bevare fremdriften og undersøgelsen. Der handles og opleves i tæt sammenspil. Når vi reflekterer er tempoet sat betydeligt ned, her vurderer vi det, vi har skabt eller oplevet, for at tage stilling til, hvad der nu skal ske. Der skal tid til. At der ikke er vandtætte skodder (på trods af den absolutte forskel) kan vi forklare ved at ’gen-indskrive’ forskellen i sig selv.

Handling er en aktivitet der *tilskrives den handlende selv*, hvorimod *oplevelser* tilskrives *begivenheder i omverdenen*. Dette er et stilfærdigt, men centralt, opgør med en klassisk subjekt-objekt dialektik.

Den rekursive proces

En afbrydelse af den intense proces i første orden vil ofte opleves som irritationsmoment. Det ændrer dog ikke ved, at der fra tid til anden kan opstå en tvivl: er man nu på rette vej? Er det materiale, man har generet, brugbart i det udsagn, man gerne vil have frem? Det bliver nødvendigt at stoppe op og reflektere over det man har produceret. Nu skifter processen derfor over i en anden

ordens iagttagelses-modus. Her er fokus på at iagttage, hvordan vi har iagttaget. Der må analyseres og reflekteres. Refleksionen er langsom til forskel fra handlingen i den skabende proces. I denne modus må man bevæge sig frem og tilbage mellem forsøget på at forstå den struktur, der er ved at danne sig, og den impuls, der driver processen. Enhver skabende proces bliver drevet af denne vekslen mellem første og anden ordens refleksioner. Det er *motoren i den skabende proces*. På samme måde er oplevelse af kunstværket, spændt ud mellem disse to måder at iagttage på. Hvordan bliver et plot til en fabel for tilskueren, kunne man spørge? Det sker gennem en lynhurtig vekselvirkning i oplevelsens nu, og kan, når forestillingen er slut blive til en anden ordens gen-beskrivelse af forestillingen og dens materie og form. Vi beskriver denne vekslen som en *rekursiv skabelse proces*. At vide *hvornår* og *hvor ofte* man skal springe mellem handling/oplevelse og refleksion er noget, der ikke bare lige kan læres. Det må trænes, og den nødvendige *afgørelseskraft* skal udvikles. Muligheden for at gennemføre den skabende proces og lade materiale blive genereret, parallelt med at kompositionen tager form, kan forklares med henvisning til det forhold, at forskelle mellem handling og refleksion *gen-indskrives* i forskellen selv på begge sider.

Den måde hvorpå springet mellem refleksion og handling finder sted, er betinget af at erfaringer kondenseres. I den skabende proces’ handlings- og oplevelses dimension opstår det, vi kalder for et *kondensat*. Et kondensat er et resultat af erindringer og erfaringer, der er bearbejdet på en særlig måde, nemlig ved at en lang række af de *specifikke* omstændigheder omkring erfaringerne glemmes, mens det, der opbevares i hukommelsen, er en bouillonterning af disse erfaringer i en let tilgængelig, eksplicit eller implicit viden. Kunstnere gennemgår mangfoldige processer, og der danner sig en række erfaringer, der fungerer som erindringer om, hvordan den skabende handling kan befordres, udfordres og bringes videre. Den viden, der er samlet i sådanne *percept-kondensater*, fungerer altid, hævder vi, som en *korrigerende* pol til det analytiske arbejde. Percept-kondensatet minder om, hvad det er, analysen prøver at få fat om i refleksionen. Når analysen i sit adstadige tempo søger sig frem i rekursive bevægelser mellem hypoteser og verifikation, kan den hele tiden minde sig selv om de oplevelser og handlinger, der er involveret. På den måde optræder der en *’handling-i-refleksion’*. Det er tilsvarende muligt, at der igennem det analytiske arbejde etableres nogle *kognitive kondensater*, som fortætter de analytiske indsigter, til erfarings-klumper og erindrings-stumper, der på tilsvarende vis kan fungere som korrigerende pol i arbejdet i den skabende proces. Her er der tale om *refleksion-i-handling*. Et kondensat kan sættes ind, og det kan ske lynsnart. Derfor kan den handlende del af den

«For mange kunstnere vil et krav om refleksion opleves som en slags fremmedgørende eller unyttig forstyrrelse.»

Svaret må jo ligge i at spilleren er i besiddelse af en ’rigtigere’ analyse af samfundets tilstand end tilskueren.

Set fra den dramaturgiske teoris synsvinkel, er der altså en markant forskel mellem Stegemann og Eeg-Tverbakk og deres respektive tilgrundliggende poetiske hierarkier.

Eeg-Tverbakk fravælger tanken om at kunsten skal pege på tolkninger og holdninger, men insisterer derimod på at teatret skal give mulighed for at opleve verden i en anden dimension end rationalitetens kolde skær. Tilskueren skal give sig hen til det legende, nytteløse som modvægt til den kognitive kapitalismes krav. For at opnå dette kræves der en speciel nomadisk dramaturgi.

Stegemann vil højst sandsynligt tage kraftigt afstand fra en poetik som Eeg-Tverbakks. Hans ’omverdens’-analyse peger på, hvordan befolkninger i velstandslande er blevet kvalt af bekvemmelighed og aflastning, og den udbredte populisme, der er lige farlig hvad enten den kommer fra det yderste højre eller venstre, eller fra den liberale midte. Denne populisme kan kun modvirkes ved på ny at give teatret en mulighed for at ’undersøge virkeligheden’. Derfor må teatret genopfinde poetikker, der modarbejder

et individualiserende følelses-dispositiv, og give et bud på et flerleddet refleksions-perspektiv i en ny episk-realistisk dramaturgi.

Således videreudvikles kunst-systemet. Nye poetikker dukker op og kræver stillingtagen. Det øger kunstens og teatrets sensibilitet over for omverden, og er som sådan med til at holde fast i kunstens centrale opgave: ved hjælp af former, der pålægger sig selv uafgørligheder, at lokke tilskuerne til at gå ind i nye iagttagelser af verden.

En teori om evolution

At skabe kunst kræver, at man tager stilling. Poetikken formulerer, som vi indledte med at slå fast, en række ubetvivlelige værdier, i et kunst-, menneske- og samfundssyn. I de to skitserede poetiske hierarkier støder forskellige vurderinger af samfundet sammen, to forskellige syn på hvordan kunsten skal møde det enkelte menneske: gennem en nydende oplevelse af et rationalitetsfritrum, eller gennem en analytisk tilrettelagt iagttagelse af virkelighedens dominerende kræfter. Det er næppe en overdrivelse at påstå, at dette sammenstød er udtryk for en helt afgørende forskel i opfattelsen af, hvordan ny viden opstår. Hvordan skal den menneskelige bevidstheds kognition bear-

skabende proces opretholde sit høje tempo, og behøver ikke at være afhængig af mange tidskrævende spring ind i refleksions-modus. Når vi anvender kondensaterne og de *konfirmeres* oplever vi, at de fungerer. Det er det, vi ofte kalder ’*intuition*’.

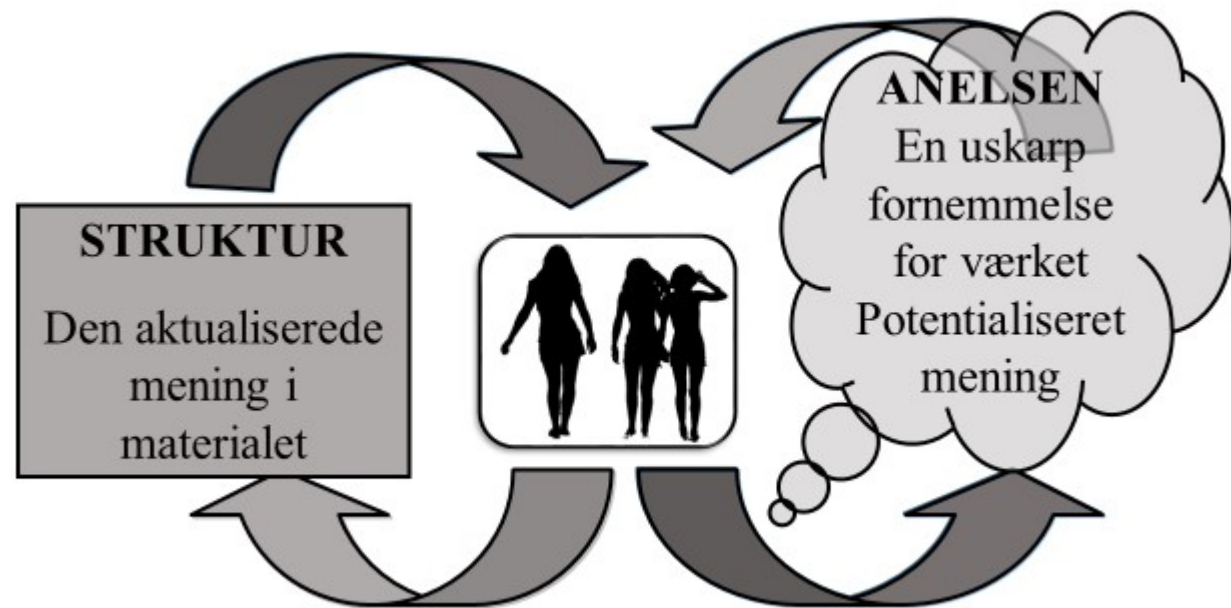
Springet mellem en første og en anden ordens iagttagelse kan trænes. For mange kunstnere vil et krav om refleksion opleves som en slags fremmedgørende eller unyttig forstyrrelse. Kan man ikke bare lade den implicitte viden være tilstrækkelig. Hvad skal man med refleksion? Skuespillere og instruktører kan let blive utålmodige, hvis der skal diskuteres for meget i prøveprocessen.

Svaret er, at jo, naturligvis kan refleksion undværes. Problemerne opstår, hvis den implicitte viden stivner, bliver til gentagelser og standard-reaktioner. Eller hvis der sker et sammenstød mellem forskellige poetikker. Sådanne kollisioner er der mange af bl.a. i en kollektiv kunstart som teater. Skuespillere med vidt forskellige baggrunde, skal arbejde sammen med en instruktør, der evt. har en helt fjerde baggrund. Så kan man naturligvis vælge at søge ud af processen. Det er langtfra altid, det er en realistisk mulighed. I et sådant sammenstød vil en forståelse af, hvor hvilke uenighederne befinder sig, ofte

vise sig overordentlig nyttig. I dag skal en skuespiller kunne spille ’klassisk sceneteater’ den ene dag, og den næste deltage i et performance-eksperiment, hvor man selv er medskabende. Man kan hævde, at kunstens evne til og afhængighed af, hele tiden at forny sig, er en figur, der har sat sig igennem som struktur for det moderne samfunds konstante krav om evolution

At man i den nuværende uddannelse af skuespillere i Norden (efter Bologna-konventionens gennemførelse af bachelor og kandidat niveauer på det kunstneriske felt) indfører begrebet *refleksion*, er således ikke nogen tilfældighed. Det udtrykker en tro på, at en sådan ’forstærkning’ af det refleksive niveau vil give de unge en bedre mulighed for at begå sig på det kommende kunst-’marked’, og ruste dem til at tage udfordringer op, der følger af nye medie-matricer og ekspansionen af teaterfeltet. Alt det, der kræver, at skuespillere skal kunne være medskabende og kreative. Dette kreativitets-paradigme finder vi ikke bare i kunstverdenen, men i langt de fleste øvrige samfundsmæssige systemer¹².

Lad os så kaste et blik på hvordan denne refleksion kan tage sig ud i den skabende proces. Figur 3 illustrerer den rekursive be-



vægelse. *Rekursiv* angiver i denne sammenhæng, at den skabende proces ser bagud, mod dét, der er skabt (den p.t. aktualiserede mening), og fremad mod den anelse, man har om det færdige produkt (den mening, der nu er potentielt mulig). For rekursiv angiver også, at de elementer, der skabes i processen, indgår som **bestemmende** for den videre proces. De valg, der er truffet, kan naturligvis laves om, men uanset, er de næste valg allerede til dels bestemt af det foregående fravalg, til dels af de nye valgs konsekvenser for det samlede materiale.

Hvor **strukturer** er **reversible** i tid, dvs. de kan laves om, så er **processen irreversibel**. Den er nu engang som den er, den er foregået igennem de skridt, der er gået. Dét kan ikke laves om. Når noget materiale er blevet genereret, opstår der en struktur. Det er meget muligt, at det ikke lige er den struktur, man ledte efter, og man må derfor beslutte, hvordan de næste operationer i det skabende arbejde skal sætte an. Vil man **bekræfte** de strukturer, der allerede er genereret og med dem, de forventninger, der er etableret til hvad det næste skal være (en *stiliseret normativ struktur*), eller ser man på muligheden for at **etablere en ny struktur**, der afviser de al-

lerede etablerede forventninger, og derfor installerer nogle nye forventninger (en *stiliseret kognitiv struktur*).

Anelsen

For at finde hjælp til at træffe denne afgørelse, må man nødvendigvis være i stand til at se fremad mod den 'anelse' man har om det færdige værk/begivenhed. *Anelsen* er det vage og ufærdige omrids man har af slutresultatet. Nogle kunstnere vil hævde, at de slet ikke har nogen anelse om det endelige resultat, men alene prøver sig frem og stoler på den implicitte viden, kroppens viden. Det er en vildfarelse. Adspurgt er de fleste kunstnere i stand til at angive, hvad de i hvert fald *ikke* vil, og det er jo også en del af en anelse. Til brug for beslutningen om valg af struktur, er det også nødvendigt at forbinde valget til den *impuls*, eller *anfægtelse*, der fungerer som dynamiske drivkræfter i processen. Impulsen *leder* værket fremad, mens anfægtelsen kan *drive og fokusere* det.

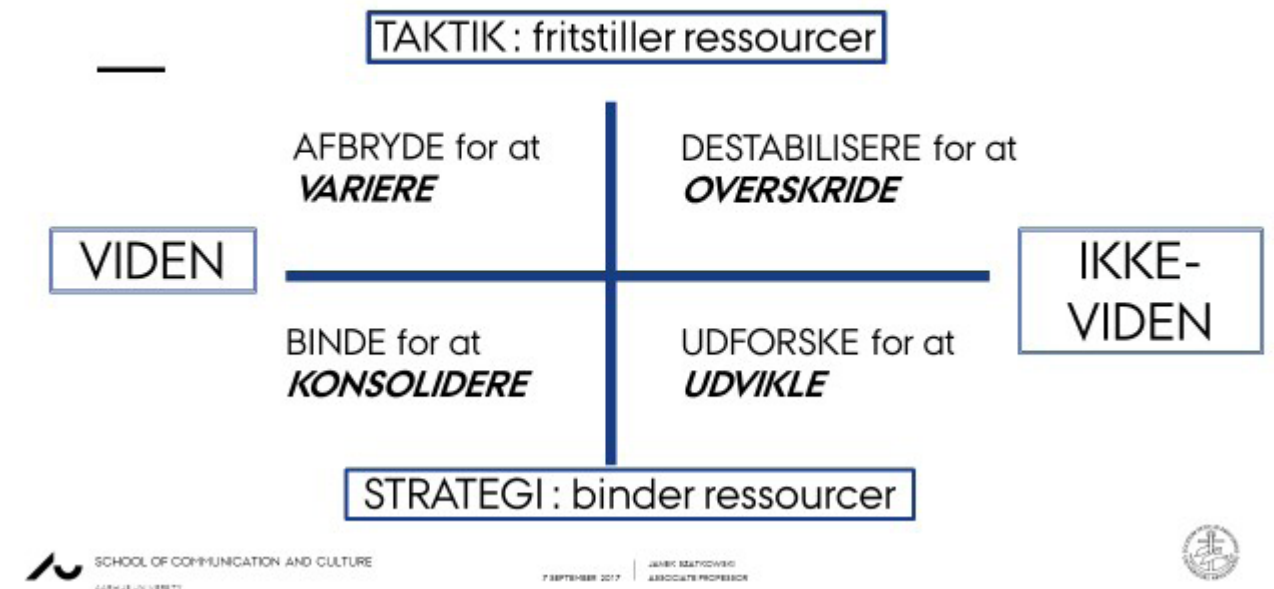
Åbne og Lukke for mening. Viden og Ikke-viden

Til slut skal vi se, hvordan man i arbejdet med poetikker kan identificere fire forskellige positioner¹³. De opstår ved at holde to

sæt af forskelle op mod hinanden: på den ene akse opererer vi med forskellen mellem det at skabe *viden*, og det at forholde sig til en *ikke-viden*. På den anden akse er det forskellen mellem at *åbne op* i taktiske processer, hvor man stiller ressourcer fri, eller at *lukke* i mere strategiske, langsigtede processer, hvor man forsøger at samle sammen og forbinde ressourcer.

Hvordan kan man vide, hvad man ikke ved? Sagen er jo den, at for hver gang man forøger sin viden om noget, så forøger man også sin ikke-viden. At 'ikke-viden' eksisterer, altså at vi ved, at der er noget vi *ikke* ved noget om, er et grundvilkår for den menneskelige bevidsthed. I forbindelse med oplysningstiden blev der udtrykt store forhåbninger til at videnskaben ville skabe en masse ny viden, der skulle muliggøre den rationelle styring af verden. Håbet var forbundet til en viden, vi *ved*, vi ikke har, en *ikke-endnu-viden*, men problemet viste sig ved, at hver gang vi opnår ny viden, så er der også skabt en ny mængde ikke-viden. En viden vi *ikke* ved, at vi *ikke* kender til. Hvordan får vi adgang til det vi ikke ved, vi ikke kender?

FIRE POSITIONER I DET SKABENDE ARBEJDE



Det er min overbevisning, at det kræver en rekursiv evolution mellem flere forskellige tilgange. Disse tilgange kan fungere på samtlige niveauer i det poetiske hierarki. Man kan anskue forskellen mellem den grundlæggende holdning i de to hierarkier vi lige har gennemgået, som en forskel mellem en poetik, der insisterer på at overskride og destabilisere (Eeg-Tverbakk) og en poetik, der gerne vil binde ressourcer for at konsolidere en bestemt læsning af omverden (Stegemann). Da vi på poetik niveauet er på niveau for 'ubetvivlelige værdier', er disse grundlæggende valg afgørende for alle andre valg i det skabende arbejde.

Det får derfor konsekvenser for den skabende proces (poiesis) og den dertil knyttede idé om hvordan tilskueren skal påvirkes (aistehsis). I den skabende proces træffes der valg om hvordan den givne poetik skal udmøntes i prøveproces og det færdige værk. Eeg-Tverbakk lægger stor vægt på at processen må udforske for at udvikle spillestil og udtrykkets ambivalens, mens Stegemann med sin episke dramaturgi insisterer på nødvendigheden af at afbryde den dramatiske situation, for at variere tilskuerens adgang til erkendelsen.

I mellemrummet mellem disse poetikker opstår der et nyt felt af 'ikke-viden', der kalder på nye forsøg, nye poetikker. Her finder vi kunstens motor, dens evne til at forny sig selv: dens autopoiesis.

Fotnoter

- 1 Se tekster af Camilla Eeg-Tverbakk, nr. 1 2023, og Bernd Stegemann i denne utg. *Red. anm.*
- 2 Luhmann, Niklas (2008) *Die Moral der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 322–344.
- 3 Finnemann, Niels Ole (Ole) (2011) «Mediatization in theory and digital media» in *Communications* 36, p.67–89, Walter de Gruyter.
- 4 Luhmann, Niklas (2002) *Einführung in die Systemtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p.143–156.
- 5 Kyndrup, Morten (2003) *Kunstværk og Udsigelse* A.C.T.S 18) og *Æstetisk analyse* (A.C.T.S 19), Aarhus: HF, AU. Samt Kyndrup, Morten (2008): *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal.
- 6 Damasio, Antonio (1994) *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain* (NY: Avon, 1994), p. 225f.
- 7 Stern, Daniel (2010) *Vitalitetsformer: Dynamiske oplevelser i psykologi, kunst, psykoterapi og udvikling*. København: Hans Reitzels forlag, p. 66.
- 8 Stern (2010), p. 50 f.
- 9 Se fx: Rhonda Blair and John Lutterbie (2011) *Journal of Dramatic Theory and Criticism's Special Section on Cognitive Studies, Theatre, and Performance*.
- 10 Luhmann, Niklas (1998) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 120–128.
- 11 Szatkowski (2019) *A Theory of Dramaturgy*. Oxon: Routledge, se p.84–121.
- 12 Reckwitz, Andreas (2012) *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin. (Eng. Oversættelse 2019)
- 13 Tak til Thomas Rosendahl Nielsen, som denne model opstod i samarbejde med.



Carl Hegemann, dramaturg og «den intellektuelle ryggraden» ved Volksbühne i Berlin under Castorf-tiden, har kommet med ei bok som ikke bare stiller spørsmål ved samtidens teater, men også ved den sosiale virkeligheten.



Dramaturgie des Daseins. Everyday live
Carl Hegemann
Utgitt av Raban Witt
Alexander Verlag Berlin 2021
445 sider

Idet musikkteoretikeren Diederich Diederichsen sitter med et LP-cover av Ornette Colemann, gjør han følgende oppdagelse: han ser at BEAUTY og REALITY, at skjønnhet og virkelighet, halvveis er identisk – i versalskrift og på engelsk, dersom man dekker til nederst – eller planter det, slik som Hegemann gjorde i samarbeid med galleri Nagel Draxler. I 2022 realiserte Carl Hegemann et konseptkunstverk inspirert av observasjonen til Diderichsen. Verket spør: Hva ser du – skjønnhet eller virkelighet?

Carl Hegemann (1949) er en tysk teaterfilosof og dramaturg, kjent for sitt mangeårige arbeid på Volksbühne i Berlin. Han var med Frank Castorf fra begynnelsen av hans sjefsperiode i 1992, med avbrudd fram til 2017. Noen år var han dramaturg ved Thalia Theater Hamburg, ved Ruhr-festspillene og i Bochum. I Leipzig var han professor i dramaturgi (2006–2014), og har undervist på høyskoler og universitet i Berlin, Frankfurt am Main, Hamburg, München, Wien og Zürich.

Hegemann har en rekke publikasjoner på Alexander Verlag, bl. a. *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980–2005* (Et forsvar for ulykkelig kjærlighet. Tekster om teaterets paradokser) og *Identität und Selbst-Zerstörung. Grundlagen einer historischen Kritik moderner Lebensbedingungen bei Fichte und Marx* (Identitet og selvødeleggelse. Grunnlag for en historisk kritikk av moderne livsvilkår hos Fichte og Marx) som er basert på hans doktorarbeid. Titlene er forklarende, de har utsagnsverdi. Den nyeste boka heter *Dramaturgie des Daseins. Everyday live* (Tilværelsenes dramaturgi. Hverdagen live), og denne omtales her.

Hverdagslivets liveteater

Boka om «tilværelsens dramaturgi» er ingen filosofisk avhandling eller håndbok i praktisk teater, skriver utgiver Raban Witt, den forholder seg til «levd virkelighet». Teater og liv, hverdagens teater og teaterets teater har samme grunnlag: spenning, konflikt,

drama, og Hegemanns analyse går på at disse elementene henger sammen, som det står i forordet, de har en forbindelse. Med bakgrunn i estetisk teori blir denne relasjonen eksemplifisert.

Den er en samling dramaturgiske tekster, artikler, foredrag, essay, konsept, intervjuer og nekrologer som tidligere er blitt publisert i andre sammenhenger over et tidsspenn på tjue år. Disse står ikke kronologisk, men ordnet i fire kapitler. Firer-motivet er gjennomgående og forklares i artikkelen «Byggestein for en samtidsdramaturgi: HeART of the City» fra 2006.

Kapitlene er: «I. Hvordan klare dagen i dag?», «II. Hva er det egentlig som foregår her?», «III. Forløsning er mulig ...» (via Agamben henter Hegemann fram det bibelske begrepet «forløsning» som både har med frelse og frigjøring å gjøre), «IV. ... men ikke for oss». Og hermed en oppfordring til å lese boka for å finne ut hvorfor.

I vedhenget (et femte kapittel) er det fire artikler. Med



utgangspunkt i Hölderlins «Fire forutsetninger for tilværelsen» (tanken om ontologisk enhet, erfaring med naturens forfall, uendelige motsetningsforhold som oppgave, estetisk enhet som tilsynelatenhet) utledes «Fire ting som kunsten trenger» (frihet, funksjonsfrakobling, paradoks, frihet til å mislykkes) og «Fire ting som mennesket trenger» (liv, litteratur, teori, sang), til slutt «Drikkevarenes orden» (av D. Diederichsen) med en spansk anekdote, og, oppdagelsen av forbindelsen mellom «skjønnhet» og «virkelighet». Denne tilfældige oppdagelsen til Diederichsen trekker Hegemann fram i etterordet: «Dette tilfældighetsfenomenet illustrerer perfekt det denne boka handler om.»

Her var det mye informasjon, og for korrekthetens skyld må jeg si at oversettelsen av «Schein» (skinn, vesen, framkomst, fortoning, apparisjon, noe som toner fram, noe som skinner igjennom) kan diskuteres: å snakke om en «tilsynelatenhet» i schillersk forstand (Friederich

Schiller, som i brevform skrev en avhandling «Om menneskets estetiske oppdragelse», publisert i 1795), er ikke helt korrekt, og Hegemann diskuterer dette gjennom boka med referanse til Adorno. Her henter han begrepet fra Hölderlin: «Ästhetische Einheit als Schein // Wir dächten und wir handelten nicht, es wäre überhaupt nicht nichts (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jedes Seyn, im einzigen Sinne des Worts vorhaben wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit.» Det er vakkert sagt. Den gamle tyske skrivemåten «jenes Seyn» gjør forbindelsen mellom Schein (skinn) og Sein (væren) tydelig, gjennom klangligheten oppstår en kobling.

Boka har også en opptegnelse av ledemotiver som begynner med et sitat fra Diderot, «urdramaturgen» (1713–1784), som skrev om skillet mellom kald og varm skuespillerkunst (i: *Paradoks om skuespilleren*, Solum Bokvennen 1976). Sitatet er langt, handler om bifall og magi, og gjengis i flere artikler, blant

annet i «Schaubühne som amorsalsk anstalt – og Schiller som markedsføringsstrateg». Det er i det hele ei fin og godt vevd bok, innholdsrik og lærerik.

Ledemotiv

Et annet ledemotiv er «Ein Künstler kann das Nichtkönnen» hvor han siterer filosofen Christoph Menke, og hvor en kan merke tilhørigheten til Frankfurter-skolen. Direkte oversatt vil det bli «Kunstneren kan ikke-kunnen», men av og til kan det hjelpe med flere ord: En kunstner kan det å ikke kunne, det å være udyktig, han eller hun mestrer sin ukyn-dighet. Hegemann siterer ikke Beuys (ethvert menneske er en kunstner), han relativiserer heller ikke kunstkyndighet (alle kan alt), han sammenlikner det å være kunstner med å lage gode rundstykker (s. 186), men bakeren og kunstneren har to forskjellige håndverk. Hegemann utdyper ikke-kunnen (s. 187) som en evne til å kunne disiplinert fri seg fra egne grenser, og som identitet av autonomi og hengivenhet.

Egenskapen er motsetningsfylt og den forutsetter at en kjenner til de estetiske reglene. Det er et antagonistisk kompleks, et paradoks, for selv om kunsten er autonom, er kunstneren et menneske, har sitt driftsliv, sitt samfunnsliv osv. og dette inndras i kunsten. I intervjuet med René Pollesch sier han at ditt problem er kun gyldig som et virkelig problem, dersom også andre har det.

Hegemann argumenterer for kunstens autonomi, frakobling fra hensiktsmessighet og formålstjenlighet, han kan være temmelig polemisk når han går ut mot markedsføringsstrategier og finansvesen. Han sier det finnes estetiske regler (Regel), men at kunst er det området hvor ingen lover (Gesetze) gjelder – for det er på teater – som ofte koketterer med virkeligheten, og vil gjerne forvandle spillet til alvor, men det er ingen drepte på teateret. (Og 9/11 var ikke et kunstverk slik komponisten Stockhausen var dum nok til å si.)

Hegemann fremhever spillet og teaterets kontrakt: De, der

Billedtekst
s. 117 Carl Hegeman: *Four sides of being*, 2022. © Carl Hegemann og Galerie Nagel Draxler



Billedtekst
Carl Hegemann foran inngangen til Volksbühne i Berlin. Foto: Thomas Aurin

oppe på scenen, som har gått inn skuespillerinngangen, spiller for oss, der i mørket, som har kjøpt billetter for å bli spilt for. Med utgangspunkt i spillteoriene til den amerikanske sosiologen Erving Goffmann (*Vårt rollespill til daglig*, Pax forlag 1974) snakker han om spenningen mellom rollefigur og person, om konvensjoner og brudd innenfor en ramme, ramme-analyse, om *framing*, illusjon og oppklaring. I artikkelen som var et foredrag (s. 97–119) legges det teoretiske grunnlaget for en rollebevissthet og -problematisering som var så karakteristisk for Volksbühne-stilen, om en kan snakke om én stil under Castorf-tiden. I et forsvar for «skrikende amatører» (Caroline Peters, Sophie Rois, Martin Wuttke) utdyper han denne spillestilen.

«Teater lever av konflikt»
Hegemann arbeidet mye sammen med Schlingensief som siteres på at mange av hans arbeid aldri hadde kommet i stand uten Hegemanns tankegods. Hegemann

er ingen typisk dramaturg, som Schlingensief vanligvis hadde stor aversjon mot – han kommer ofte med noe helt annet, eller han glemmer å komme, forteller om markedsökonomi eller japanske kunstnere; han oppfyller ikke institusjonsfremkalte formaliteter. Hegemann åpner nye dører, lager univers rundt forestillingene han arbeider med, univers som ikke nødvendigvis er immanent i dramaet eller forestillingens tekst, han gir dem kontekst.

Artikkelen «Das Dunkel, das uns blendet. Sind wir Weltraumschrott?» (Mørket som blander oss. Er vi skrot i verdensrommet?) skrevet til Christoph Marthalers oppsetning *Leeres Theater* (Tomt teater) på Thalia Theater i Hamburg i 2013 er et godt eksempel på dette. Den begynner med historikeren Theodor Mommsen som aldri kunne skrive det siste bindet i sin serie om Romas historie, noe Heiner Müller støtta seg på i sin skrive-sperre – Müller klarte ikke å skrive drama etter den kalde krigens slutt, etter bortfallet av det andre

systemet, den andre tenkemåten – motsetningsforholdet forsvant, ergo ingen drama. Han trekker inn dramatikeren Wolfgang Lotz (1981) som skriver om planeten jorden og oss, atomiserte individer, innskrenka til blind aksjonisme og kapitalbevegelse, skrot, i verdensrommet. Hegemann sier at teater er forvandling og forvandling er bevegelse, den siste transformasjonen vi gjenomgår er døden, og den er uviss. Vår redsel for det uvisse, døden, det vi ikke kan kontrollere, kan «helbredes» i teateret – der blir vi konfrontert med våre skyggesider, våre redsler og lyster, destruksjoner og konstruksjoner. Døden, vår redsel for forgjengelighet, når en tragedie skinner igjennom, er den ikke et resultat av personlige avsløringer, det som foregår der i teaterets mørke, er noe som spilles for oss. «Kort sagt: Teater er et helbredende middel og et rusmiddel i ett og samme, konkurranseløst for hjerte og forstand. Det finnes ikke noe bedre.»

Løgn og sannhet
Et annet ledemotiv i boka er Adorno-sitatet: «Kunst er magi, befridd fra løgnen om å være sannhet.» Erving Goffmann, som også ofte siteres, sier det på en litt annen måte: «En original, skult under mange forfalskninger, er forfalskningen av en forfalskning.»

Hegemann har et eksempel med stumfilmstjernen Asta Nilsen som i en kjærlighetsscene «lyver at hun lyver», et eksempel på god skuespillerkunst, som Hegmann sier er skremmende (s. 112). Allerede som barn ble han skremt når noen kunne spille løgn og sannhet like godt. Dette utsagnet gir mening når en leser diskusjonene hans med Pollesch og beskrivelsen av Schlingensief.

Schlingensief hadde fysiske problemer med å si noe som ikke var sant. Når mora hans spurte om han syntes at maten var god – hva skulle han svare – han ble konfrontert med sin samvittighet, stilte seg selvplagende spørsmål, for sannheten ville såre henne. Schlingensief fikk utslett når

«For at et verk skal bli anerkjent som kunst, må det oppfylle et *paradoks*: Det må ikke se ut som kunst. Det må heller ikke se ut som ikke-kunst.»

—B. Groys

noe var falskt, og katolsk som han var, førte dette til en kontinuerlig selvutleverende selvsamtale. På den måten forklarer Hegemann Schlingensiefs paradoks og kunst-en hans som åpne skriftemål. Det å ville se en situasjon fra begge sider, hvor selvmotsigende denne logikken enn er, sannhet er sannelig sår, sår blir det – det er ikke mange kunstnere som er så konsekvente og radikale som Schlingensief var, sier Hegemann (s. 372). Schlingensief er «mannen som ikke kunne lyve».

Mannen som ikke kunne lyve
Hegemann tegner et bilde av en ytterst sympatisk person, en sjarmerende og engasjert Schlingensief som stod frem, ofte med megafon, forklarte og forsvarte sine prosjekt, sine medarbeidere og sin politiske holdning. Et bus-tehode, brusehode, i kamp med egne demoner og politisk urett, om enn det kunne være anstrengende, som tilskuer, å bivåne denne konstante problematiseringen, denne selvutleverende ærligheten, som han fordret av

sine medarbeidere og ikke minst av seg selv. Aksjonene i Prater-Garten slik som *Chance 2000* (1998) med dannelsen av et politisk parti og slagord som «Scheitern als Chance» (Fiasko som mulighet), og forestillinger som *ALS. Theater ALS Krankheit* (ALS. Teater som ALS sykdom) og *Kunst und Gemüse* (Kunst og Grønnsaker), begge i 2004, hadde en grunnleggende oppriktighet ved seg. For meg står Schlingensief som en antipode til Traavik Infos hyper-teater, som regjeres av en kunstfigur som ofte opptrer i militante forkledninger og agerer som om han stod ytterst – på den politiske høyresida. Kunstfiguren Mike Tango opptrer som en humørløs antihumanist, ei bølge uten silkehansker. Kvaliteten og bakgrunnen er likevel så forskjellig på disse to aksjonskunstnerne, så sammenlikningen er feil.

Nadryw
Dramaturgie des Daseins (Tilværelsens dramaturgi) inneholder også ikke-realisererte konsept, slik som Schlingensiefs siste film.

Produksjonen ble av tidsmessige og økonomiske grunner først utsatt, deretter avlyst da Schlingensief døde i august 2010. Den skulle handle om hvordan takle døden. Hvordan han fiksjonaliserte sin egen dødelighet, kreftsykdommen, og plottet og planene om hvem som skulle ha hvilke roller står i minneordet «Tod eines Weltstars» (først publisert under «Sterben lernen» i 2020).

Boka har flere nekrologer. Minnetalen om scenografen Bert Neumann (Nachruf), den roper – etter noe som har vært, kaller det fram i minnet, selv om «Erinnern ist vergessen» (å huske er å glemme). Ved å lese den blir jeg konfrontert med gullalderen på Volksbühne og de mange knallgutta som er gått bort, på nytt. Jeg blir minnet om en ødslende, givende frodighet! *Nadryw!*
Siste del er forsynt med 25 illustrasjoner, disse minner om Jonathan Meeses arbeid på Volksbühne, og er laget av teaterduoen Vegard Vinge og Ida Müller.

(Ekstranummer)
En mangeårig følgesvenn av Hegemann er kunstteoretikeren Boris Groys: «For at et verk skal bli anerkjent som kunst, må det oppfylle et paradoks: Det må ikke se ut som kunst. Det må heller ikke se ut som ikke-kunst.» Hegemann: «Kunst må ikke bli selvreferensiell og redundant.» Den trenger en kobling på ikke-kunst, det vil si kontekst, forstått som samfunnet.

BÖKER

Roland Lysell:
*Kampen om Shakespeares
identitet. Verdens største
litterære gåte*
Av Geir Uthaug
s. 121–122

Jesper Halle:
Grenland Friteater: Harde tak
Av Chris Erichsen
s. 123–125

Theresa Benér:
*Staffan Göthe – Dramatiker,
skådespelare, regissör*
Av Kent Hägglund
s. 126–127

Billedtext
Staffan Göthe i Galileis liv av Bertolt
Brecht. Dramaten 2022. Foto: Sören Vilks



HAR EDWARD DE VERE, EARL OF OXFORD, SKRIVIT SHAKESPEARES PJÄSER?



**Kampen om Shakespeares identitet.
Verdens største litterære gåte**
Geir Uthaug
Dreyers Forlag Oslo, 2023
578 s.

I en nyligen utgiven monografi återkommer Geir Uthaug till en diskussion som dyker upp då och då: har verkligen mannen från Stratford, som aldrig studerade i Cambridge eller Oxford och veterligen aldrig besökte kontinenten skapat William Shakespeares fortfarande lästa och iscensatta dramer? Förr föreslog man Francis Bacon som författare. Uthaug drar en lans för en engelsk aristokrat, Edward de Vere.

Shakespeareforskningen har starkt transformerats under det senaste halvsekle. Wolfgang Clemen betonade det sceniska i diktarens bildspråk, en utveckling av Caroline Spurgeons rent språkliga undersökning av Shakespeares metaforik. John Russell Brown påvisade element av latent iscensättning i pjäserna. James L. Calderwood dekonstruerade tragedierna och lyfte fram det metadramatiska. Stephen Greenblatt har såväl berömts som kritiserats för sin *new historicism*, där dramerna läggs bredvid samtida sakprosatexter för jämförelse. Harold Jenkins avslutade den vetenskapliga Ardenutgåvans andra textserie med sin *Hamlet*-edition 1982, där ambitionen var att komma en urtext så nära som möjligt. I *Hamlet*utgåvan i tredje Ardenserien 2006 anses detta projekt obsolet. De nya utgivarna ser de tre varianter som existerar som stadier i en process, där varken ursprung eller fast text är av störst intresse: man utger helt enkelt alla tre varianterna (Q1, Q2 och F), eftersom det värsta man vet är kontaminerade (= sammanblandade) texter.

En biografisk fråga

Av dessa moderna diskussioner märks intet i Geir Uthaug *Kampen om Shakespeares identitet. Verdens største litterære gåte*.

Här fokuseras i stället en fråga de flesta forskare undviker: vem skrev Shakespeares pjäser och dikter? Uthaug säger sig ibland vilja belysa denna problematik blott analyserande, men intrycket att han starkt och ganska ensidigt tar ställning består. Ställningstagandet kan förklaras utifrån hans syn på Shakespeares sonetter: «sonettene er altså både allmenne og sterkt personlige, de er private betroelser og filosofiske betraktninger over mange aspekter ved liv og død, ensomhet og savn, kjærlighet og begjær, fornedrelse, skyld og svik» (s. 407). De ger sig dessutom ut för att vara skrivna av någon som närmar sig döden. Medan biografiskt inriktade forskare sökt identifiera såväl den unge man som sonetterna tillägnats (Southampton eller Pembroke?) som den «dark lady» som förekommer i de senare sonetterna, fokuserar Uthaug på den skrivande själv. Han kan inte vara mannen från Stratford, som inte kunde ha sonettdiktarens erfarenheter!

Märkligt är att Uthaug här går direkt i en fälla, trots att han tycks ha informerat sig om sonettformen. Redan hos Petrarca, ofta betraktad som den idealiske eller i vart fall förste sonettdiktaren, finns fiktiva drag – Petrarca skrev brev till sedan länge döda och epos som behandlar mer än

tusen år avlägsna fälttåg. Vad gäller sonettkonsten handlar den om form och komplexitet och huvudsaken är att visa virtuositet, inte att skildra erfarenheter (åtminstone inte före Wordsworth). Vad gäller skaldens tillbedda Laura har till och med hennes existens ifrågasatts; i vart fall tycks hon mera ha varit den på avstånd tillbedda än ett kärleksobjekt i modern mening.

Vilka erfarenheter måste då William Shakespeare, dramatikern och poeten, ha, enligt Uthaug? Han bör vara välutbildad, i synnerhet vad gäller latinsk och grekisk litteratur. Han bör känna till det engelska hovets och den engelska aristokratis öppna och dolda koder. Han bör vara berest, i synnerhet i Italien. Han bör dessutom likt en Lear eller Timon av Aten ha upplevt förlust av makt, utsatthet och förnedring. Vad gäller mannen från Stratford stämmer inget av detta, men vad gäller en viss Edward de Vere (1550–1604), 17th earl of Oxford och dessutom i (?) släkt med Henry Howard, Earl of Surrey, som tillsammans med Thomas Wyatt introducerade sonetten i England, stämmer allt detta perfekt. Oxford framträdde dessutom själv som poet. Enligt Uthaug *logik* är alltså Oxford trolig författare till William Shakespeares verk.

«Är verkligen Knut Hamsun en värdig författare till Hamsuns verk?»

Shakespeare/Shakspere

För att motivera sitt resonemang använder Uthaug först 200 sidor på att ifrågasätta i princip varje rön som gjorts om den historiske mannen från Stratford, inklusive de porträtt och byster som fortfarande finns att beskåda. Han utnämner dem som hävdat att William Shakespeare faktiskt skrev sina verk själv, exempelvis biografen Jonathan Bate, till stratfordianer. Den man som Uthaug föredrar att kalla William Shakspere (utan a-et och det första e-t; Uthaug är mycket noga med att skriva Stratfordmannens namn på detta sätt) var nämligen en ganska grov affärsman och husägare, som i testamente och andra handlingar uttryckte sig på ett språk knappast värdigt dramatikern. Det var denne Shakspere som testamenterade sin «second best bed» till sin änka, Ann Hathaway. Men det var, dessvärre för Uthaug, också denne man som testamenterade 26 shillings och eightpence vardera till John Hemmingses, Henry Condell och Richard Burbage för att köpa sorgeringar. Om denne man som undertecknade handlingar som William Shakspere inte varit vår William Shakespeare skulle han väl inte ha ägnat teatermän i London denna generositet? Det var ju Hemmingses och Condell som

utgav First Folio, Shakespeares samlade verk, 1623, ett faktum som Uthaug i och för sig ifrågasätter och menar att Ben Jonson nog kan ha varit spökutgivare. Burbage avled redan 1619.

Ett problem för de så kallade oxfordianerna är förstås att Edward de Vere avled utblottad 1604. Uthaug gör fåfänga försök att datera *Cymbeline* och *The Tempest* bakåt – det senare dramat skulle till och med ha nämnts med en annan titel på 1590-talet. Datering är alltid osäker och många av oss har i vår utbildning fördjudat oss i viktorianen Arthur Wilson Veritys (1863–1937) utförliga argumentering i grundligt kommenterade och i någon mån från oanständigheter befriade små röda utgåvor av Shakespeares skådespel. Yttre grunder för datering diskuterades och inre kriterier, i synnerhet utvecklingen från regelrätt blankvers i de första dramerna till allt friare vers i senare pjäser, angavs som stödargument. Men det var aldrig fråga om att göra hypoteser till sanningar som Uthaug tycks tro. (Däremot ställer naturligtvis 2000-talsbetraktelsen av Shakespeares dramer som processer dateringsfrågor i ett nytt läge – pjäserna kan ha utvecklats och förändrats under speltiden.)

Var är fakta? Hypoteser? Bacon?

Givet att vi känner till Ben Jonson och andra engelska renässansförfattare tämligen väl är det underligt att vi har så få faktauppgifter just om William Shakespeare. Medan gängse forskare nöjer sig med de uppgifter vi har och låter turistindustrin i Stratford och Globeteatern i London bygga upp de hypoteser och myter vi kan konstruera utifrån det lilla vi vet, går oxfordianerna motsatt väg. Utan ett enda historiskt dokument eller annan historisk källa utgår de från den man som författaren helst borde vara, nämligen ovannämnde Edward de Vere, 17th earl of Oxford. Metoden manar knappast till efterföljd: är verkligen Knut Hamsun, en värdig författare till Hamsuns verk?

Det mest värdefulla i Uthaug's bok är faktiskt de 130 sidor han ägnar de andra kandidater som framställts som Shakespeares spökskrivare. Först i raden står Francis Bacon (1561–1626), viscount St. Albans. Uthaug skildrar hur Delia Bacon (1811–59) lanserade filosofen som den verkliga Shakespeare och mobbades av stratfordianer. Hennes metod var än mer originell än oxfordianernas. Hon gick så långt att hon ville öppna gravarna, vilket hon varken fick tillstånd till i Stratford eller i Bacons St. Albans. Hon slutade sina dagar på sinnessjukhus. Uthaug redogör utförligt hur baconianerna har betraktat Shakespeares verk som krypterade – Bacons namn röjs exempelvis när man löser koder i pjäserna. Uppenbart är nog för oss alla att Bacons vore en värdig författare, men yttre bevis saknas och även om han besitter en Shakespeares filosofiska och juridiska bildning, så besitter han knappast dennes dramatiska skicklighet (jfr. Russell Brown). Och hur skulle viscount Bacon utöver sina filosofiska verk ha haft tid med ett omfattande litterärt författarskap under pseudonym?

Övriga kandidater

Så följer argument för och emot övriga kandidater till författarskapet: William Stanley, earl of Derby, lanserad av Frank Harris 1909, Roger Manners, earl of Rutland, Mary Herbert, countess of Pembroke, född Sidney (syster till poeten Sir Philip Sidney), dramatikern Christopher Marlowe (1564–93), vars död alltså skulle

vara «fake news», Plutarkosöversättaren Sir Thomas North och dramatikern Thomas Sackville, lanserad 2010. I motsats till flera av dessa är Oxford enligt Uthaug såväl passande vad gäller ålder och erfarenheter som poetiskt och dramatiskt kompetent. Den irriterande frågan varför en särskilt av Elizabeth I men också av James I uppskattad hovman skulle ha behövt dölja sina dramatiska genom pseudonym besvaras inte. Shakespeares verk visar ju Tudor-ätten och Elizabeth I:s ännu äldre anfäder i en tydlig positiv dager.

Uthaug stöder sin teori med att påvisa att Oxford var bosatt i Fisher's Folly nära de första teaternarna och nära bohemkvarteren. Fisher's Folly kallas till och med för tankesmedja. Argumenten för Oxfords kandidatur är självfallet enligt Uthaug's metod många, men de förtigs gärna av stratfordianerna, menar Uthaug. Efter kapitlet om Oxford följer nämligen en lång diskussion av själva den nutidiga ganska hätska debatten om Shakespeare eller Oxford skrivit Shakespeares dramer. De övriga kandidaterna är ute ur sagan. (Den enda gång i världen lanserade drottning Elizabeth I själv har fallit ur fokus redan hos Uthaug.) Källor för argumenten anges i detalj, och gång på gång uppehåller sig Uthaug vid de så kallade stratfordianernas lömska förtiganden och misstag.

Epilog, supplement, postscriptum och en mycket behövlig femtonsidig översikt över Shakespearesforskarna och de samtidiga aristokraterna, ett slags «who's who?», avslutar framställningen. Engelsmän adlas nämligen, eller gifter sig, och byter namn. William Cecil

(Oxfords förste svärfar), Elizabeths statssekreterare och skattmästare, blir Lord Burleigh, exempelvis.

Mycket i Uthaug's alltför snirklande och utförliga framställning – en förlagsredaktör borde ha hjälpt honom – är tankeväckande, även för den som inte ser någon grund för oxfordianernas teorier utan nöjer sig med det lilla vi någorlunda säkert vet om den historiske William Shakespeare, tar fram sin tekanna formad likt Shakespeares hus, drar sin shakespearedocka i benet och fördjudar sig i dramerna. Låt oss hoppas att Uthaug slipper dela Delia Bacons sorgliga öde! Det vore synd.

vara «fake news», Plutarkosöversättaren Sir Thomas North och dramatikern Thomas Sackville, lanserad 2010. I motsats till flera av dessa är Oxford enligt Uthaug såväl passande vad gäller ålder och erfarenheter som poetiskt och dramatiskt kompetent. Den irriterande frågan varför en särskilt av Elizabeth I men också av James I uppskattad hovman skulle ha behövt dölja sina dramer genom pseudonym besvaras inte. Shakespeares verk visar ju Tudorätten och Elizabeth I:s ännu äldre anfäder i en tydlig positiv dager.

Uthaug stöder sin teori med att påvisa att Oxford var bosatt i Fisher’s Folly nära de första teaternarna och nära bohemkvarteren. Fisher’s Folly kallas till och med för tankesmedja. Argumenten för Oxfords kandidatur är självfallet enligt Uthaugs metod många, men de förtigs gärna av stratfordianerna, menar Uthaug. Efter kapitlet om Oxford följer nämligen en lång diskussion av själva den nutida ganska hätska *debatten* om Shakespeare eller Oxford skrivit Shakespeares dramer. De övriga kandidaterna är ute ur sagan. (Den en gång i världen lanserade drottning Elizabeth I själv har fallit ur fokus redan hos Uthaug.) Källor för argumenten anges i detalj, och gång på gång uppehåller sig Uthaug vid de så kallade stratfordianernas lömska förtiganden och misstag.

Epilog, supplement, post scriptum och en mycket behövlig femtonsidig översikt över shakepeareforskarna och de samtida aristokraterna, ett slags «who’s who?», avslutar framställningen. Engelsmän adlas nämligen, eller gifter sig, och byter namn. William Cecil (Oxfords förste svärfar), Elizabeths statssekreterare och skattmästare, blir Lord Burleigh, exempelvis.

Mycket i Uthaugs alltför snirklande och utförliga framställning – en förlagsredaktör borde ha hjälpt honom – är tankeväckande, även för den som inte ser någon grund för oxfordianernas teorier utan nöjer sig med det lilla vi någorlunda säkert vet om den historiske William Shakespeare, tar fram sin tekanna formad likt Shakespeares hus, drar sin shakespearedocka i benet och fördjupar sig i dramerna. Låt oss hoppas att Uthaug slipper dela Delia Bacons sorgliga öde! Det vore synd.



Chris Erichsen har skrivet en levende og interessant bok som gir Grenland Friteaters viktigste forestilling en synlighet den ikke hadde i sin samtid. Nærheten til stoffet gir også noen begrensninger.

Billedtekst
s. 124 Lars Vik i *Harde tak*, regi: Tor Arne Ursin. Grenland Friteater 2000. Foto: Bent Gundersen

FOLKETEATER, AVANTGARDE, GAFFELTRUCK!



Grenland Friteater: Harde tak
Chris Erichsen
Serien: Scenekunstklassikere # 1
Utgiver: Black Box teater 2023

Jeg var akkurat i Porsgrunn og overnattet som vanlig hos nære venner i Grenland Friteater. Der traff jeg Chris Erichsen på arrangementet Scenebluss som inngår i Grenland Friteaters festival PIT – Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, og tipset ham om å se et innslag datteren min var med i, kuratert av niesen hans, så jeg er neppe mere habil til å anmelde denne boken enn han var til å skrive den. (Han og bandet Ratataboo! var med i forestillingen *Harde tak*, det samme var søsteren hans og sønnen hans, en annen søster var arrangementsansvarlig, og svogeren hans regisserte den.) Et forsøk likevel.

Scenekunstklassikere

Harde tak er første bind i Black Box teaters planlagte bokserie «Scenekunstklassikere» som skal ta for seg forestillinger innen det frie scenekunstfeltet fra de siste førti årene. Det er en ærgjerrig og viktig satsing. Teateret er, som gjentatt inntil det søvndyssende, øyeblikkets kunst, og det å få do-

kumentert noen viktige teaterøyeblikk før de er alt for langt borte fra dem som skapte dem og den som skriver om dem gir teatret en hukommelse det ellers mangler, og gir muligheten til å se linjer, sammenhenger og kontraster.

Harde tak var en stort anlagt utendørsforestilling basert på Kjartan Fløgstads roman *Fyr og flamme* fra 1980 og til en viss grad *Dalen Portland* fra 1977. Forestillingen hadde urpremiere i 2000 på Porsgrunn Mekaniske Verksted og ble spilt i Porsgrunn og på en rekke industristeder i Sør-Norge og på Vestlandet tre år på rad, for til sammen 15-20 000 tilskuere. Flere av karakterene fra forestillingen levde også videre i spinoff-produksjoner.

Forestillingen var historien om den mytiske skikkelsen Hertingen, rallar, sjømann, smelteverksarbeider, drikkfeldig men kompromissløs kommunist og alltid på den tapende siden, slik den blir gjenfortalt mer eller mindre troverdig av bestevennen Marthon Danielsen. Samtidig fav-

ner den hundre års industri- og arbeiderhistorie, fra bondesamfunn til industri til avindustri-avikling og overgangen til kulturindustri. Formen var overdådig eklektisk, og rommet både satire og parodi, folkekomedie, politiske monologer, ballader, rockeband, og replikkløse koreograferte massescener.

At serien begynner med den kanskje viktigste forestillingen til en sentral gruppe innen den første bølgen av friteater/gruppeteater i Norge virker som et godt valg. Det minner også om at det gjengse bildet av det frie feltet som et storbyfenomen sentrert rundt institusjoner som Black Box, Avant Garden og BIT Teatergarasjen ikke er hele sannheten om feltet.

Med denne boken får forestillingen paradoksalt nok også en synlighet innenfor teateret som den ikke hadde i sin levetid. Den gang var den, som mye av det Grenland Friteater har gjort de siste tretti årene, noe som ble sett av mange, men likevel har forblitt forbløffende usynlig i det



norske teatermiljøet både utenfor og innenfor institusjonene.

Innenfrablikket

Tidlig i boken siterer Erichsen også fra regissør Tor Arne Ursins «Manifest for folketeateret og avantgarden», skrevet **etter** *Harde tak*, der koblingen folketeater og avantgarde settes som Grenland Friteaters program. Begrepene gir god mening brukt på arbeidet deres helt fra starten av. Dobbeltheten av avantgarde, eller i hvert fall annerledes, radikale teaterelementer og avanserte «smale» uttrykk side om side eller koblet sammen med brede folkelige teaterformer er gjennomgående både i Grenland Friteaters egne forestillinger, i programmeringen av PTT, og i de ulike stedsspesifikke forestillingene de har skapt gjennom årene under overskriften Stedsans.

Hoveddelen av boken består så av kapitler sentrert rundt intervuer med en rekke av medskaperne til forestillingen. Chris Erichsens blikk som forfatter er her et innenfrablikk. Det har

noen store fordeler. Skapelsesprosessen, menneskene og miljøet trer intenst og levende frem i en veksling mellom anekdoter, intervjuer, tekstudrag og beskrivelser av scener og sceniske øyeblikk. Særlig godt bilde får en av hvor mange slags elementer som til sammen gjør at forestillingen blir som den blir. Kanskje gjør nærheten til stoffet og menneskene at boken samtidig vil holde noen lesere på avstand, fordi den kan oppleves litt som den gamle gjengen som sitter over en øl snakker om en fantastisk hyttetur for 20 år siden. Den føles ikke slik for meg, men jeg var jo der.

Boken viser hvor viktig den ideologiske posisjonen var for de involverte. Både Chris Erichsen, Kjartan Fløgstad og regissør Tor Arne Ursin fremstår med en klar plassering på venstresiden, en fascinasjon for kommunismen, et kjærlig men ambivalent fohold til sosialdemokratiet og sterk motvilje mot ortodoksien til de norske marxist-leninistene i AKP (m-l).

Viktig er også at flere av de involverte har røtter i industri-

arbeiderklassen og ikke minst at Porsgrunn er en arbeider- og industriby. Erfaringene med stort anlangte uteforestillinger som *Smuglere* kommer godt med, innspill fra den danske dramaturgen Ulla Ryum virker frigjørende for arbeidet, og skapelsesprosessen er i høy grad basert på treningen med Institutet for scenkonst og påvirkning fra dets leder Ingemar Lindh.

Skuespillerarbeideren og industriarbeideren

Det er en stor gjeng som er intervjuet, først og fremst skuespillere, selv om skuespiller er et for begrensende ord her. Skuespiller Terje Sødal, f. eks. bygget både en båt som ble heist opp på scenen av en gaffeltruck, stelte med involverte hester, og bygget bur til ei høne som likevel rømte. I tillegg til arbeidet med forestillingen snakker de involverte om forestillingens plass i livene deres siden. For mange av dem ble den en helt avgjørende erfaring.

Beskrivelsen av hvordan forestillingen blir til er gjenkjen-

nelig i mange sammenhenger der uttrykksbehov knyttet til verdisyn, estetikk, politikk etc. veves sammen med praktiske forutsetninger og begrensninger hele tiden. I prosessen med *Harde tak* er skillet mellom kunst og liv og arbeid ikke opphevet så mye som følge av et ideologisk program, men som en praktisk realitet. Mosaikken som utgjør boken blir også en beskrivelse av en slags utopisk arbeiderkollektiv der alle gir alt og litt ekstra for fellesskapet og forestillingen.

Forestillingen *Harde tak* fremstår i boken (blant mye annet) som en elegi over industri-samfunnets og den revolusjonære drømmens død og sosialdemokratiets forvitring. Også boken oppleves dels som en nostalgisk elegi over en arbeidsform som kanskje ikke hadde vært mulig lenger, der alle arbeider med alt og gir alt for kollektivet døgnet rundt med suveren forakt for regler, forskrifter og HMS.

Samtidig handler historien om forestillingen gang på gang om de medvirkendes frustrasjon

inntil desperasjon fordi ting ikke blir fastlagt og regissøren, som skal være alle steder på en gang, ikke er til å få tak i. Det mest ekstreme eksempelet er en helt sentral scene som skal åpne andre akt og ikke er i nærheten av å være løst så sent som dagen før premieren. Noen ganger er det så en kan lure på om regissør Tor Arne Ursins zen-aktige ro i den kaotiske innspurten, som alle deltakerne er enige om, skyldtes total tillit til prosjektet og de involvertes skapende evner eller om han rett og slett hadde gått i frys av ren panikk.

For Grenland Friteaters læremestere i Institutet för Scenkonst var forestillinger noe sekundært og utforskningen det viktige. Nå brukte en arbeidsmetoder utviklet for slikt arbeid til en kjempeproduksjon med masse mennesker, stasj og teknikk og satt premieredato. Det var galmannsverk, men boken argumenter godt for at den strategien på tross av all frustrasjon den utløste, gang på gang førte til sterke, originale sceniske løsninger.

Prosess og resultat

Den viser antagelig også hvor preget vurderingen av en prosess er av resultatet.

Hvordan ville arbeidet ha blitt husket dersom forestillingen ikke ble den kunstneriske seieren og publikumssuksessen den ble? For ikke å snakke om hvis Hertingen (Lars Vik) hadde falt ned fra taket der han sto på mønet helt uten sikring og bare en takrenne unna fallet mot avgrunnen, eller hvis Ratataboo! hadde ramlet av plattingen de sto på da gaffeltrucken kjørte den til vær, det var nære på, eller gaffeltrucken (den igjen) hadde mistet hele containeren der sosialdemokratfamilien Bruhøl inklusive Terje Sødal satt innesperret. Det skjedde heldigvis ikke noe av det, og de involverte snakker alle som en om produksjonen med stor hengivenhet.

Underdog?

Chris Erichsen forstår *Harde tak* som et «foranskutt lyn» for en økt tro innen det frie feltet på teater som tør å være teater, og som en forløper for f.eks. Lisa Lie og Vinge og Müller. Når det gjelder formen tror jeg det har noe for seg. De deler antagelig en maksimalistisk alt får være med-inngang til

teateret, og miksen av finkultur og populærkultur i uttrykket.

Der *Harde tak* og Grenland Friteater skiller seg fra dem er i et helt annet ønske om å nå publikum utenfor kulturmiddelklassen og å snakke for og med dem. Det fremstår som et nøkkelpunkt både i forestillingen og hele Grenland Friteaters arbeid. I denne tenkingen står de mye nærmere Tramteateret, både i trettittalls og søtti-åttittallsutgaven, den sosialdemokratiske drømmen om folketeateret og ikke minst utendørsspelene. *Harde tak*, slik jeg husker forestillingen og Erichsen beskriver den, rommer midt i parodi og buskis også en nesten romantisk drøm om den heroiske arbeideren og arbeiderklassen som jeg vil tro er nokså fremmed for de andre han nevner.

Gjennomgående plasserer boken også Grenland Friteater i en underdog-outsiderposisjon. Det kan ha noe for seg. Fra starten av var de påvirket av Eugenio Barbas tanke om behovet for et tredje teater, som befant seg i periferien, også geografisk, utenfor

både institusjonsteateret og det etablerte ikke-institusjonelle teatret. *Harde taks* gjennomgående helt/antihelt Hertingen er også en underdog-outsider. Den posisjonen rommer noe heroisk ved seg, og er en rolle jeg tror Chris Erichsen også har en tiltrekning mot. Men kanskje strekkes perspektivet for langt? I Porsgrunn/Grenlandsområdet har Grenland Friteater en synlighet og en status som gjør dem mer til en hjørnesteinsbedrift enn en gjeng outsider- og underdog-posisjon i forhold til etablissementet som jeg ikke tror helt på.

Det som mangler

Ellers er innvendingen min først og fremst at jeg vil ha mer!

Boken kunne trengt en eller annen form for nøkternt beskrivende resyme av form og struktur og elementer i forestillingen. En kan dedusere seg frem til det, men det hadde vært bra å få det i

«Gjennomgående plasserer boken Grenland Friteater i en underdog-outsiderposisjon.»



EN ÄLSKAD ABSURDIST I DET SVENSKA FOLKHEMMET

Dramatikern, skådespelaren och teaterpedagogen Staffan Göthe är en av Sveriges mest produktiva, prisbelönta och kritikerhyllade scenkonstnärer. Ändå framstår han ofta som en ödmjuk outsider. I en ny bok reflekterar han över 50 års professionella erfarenheter, och speglar därigenom svensk teaters utveckling.



Staffan Göthe – Dramatiker, skådespelare, regissör
Kent Hägglund
(Bokförlaget Korpen) 2022

Den svenska teaterlitteraturen är inte precis rik på insiktsfulla porträtt av vare sig skådespelare eller dramatiker. Några enstaka böcker utkommer varje år, ibland drivna av kändisbeundran och nyfikenhet på privatpersonen. Andra gånger sker analyser av metod och konstnärliga drivkrafter. Barnteaterpionjären Suzanne Osten (Unga Klaras grundare) kom 2021 med en vital självbiografi «i tre akter», medan skådespelaren Stina Ekblad samma år publicerade en sinnlig memoarbok med utgångspunkt från poesi som inspirerat hennes skapande. Lars Norén hann ju få ut inte mindre än sex omfattande volymer av dagböcker, där läsaren upplystes om allt från hans planteringar på Gotland och inköp av märkeskläder till internationella teaterengagemang. *En passant* lustmördade Norén en rad personer i det svenska teater- och kulturlivet, eller uttryckte respekt för andra. Nu har det kommit en svensk teaterbok där förutsättningar för en persons scenkonstnärliga skapande blir omsorgsfullt belysta, och där själva

scenkonsten står i fokus för reflektioner kring teaterkultur, metoder och pedagogik. Det handlar om en av Sveriges mest spelade nutida dramatiker, Staffan Göthe. I en samtalsbok med teaterredaktören och dramalektorn Kent Hägglund avhandlas Göthes mer än 50 år långa konstnärskap: *Staffan Göthe – Dramatiker, skådespelare, regissör* (Bokförlaget Korpen).

Fruktbart växelbruk
Staffan Göthe delar födelseår med Suzanne Osten och Lars Norén, 1944. Precis som dem har hans betydande arbete inom svensk teater etablerats under en blomstrande period på 1970-80-talen, där det politiskt satsades på decentralisering liksom på scenkonst för barn och unga. Staffan Göthe har skrivit ett 30-tal pjäser. Samtidigt har han arbetat som skådespelare, och dessutom utbildat nya skådespelare, som rektor och gästprofessor vid Teaterhögskolan i Malmö. Det är ett växelbruk som har visat sig väldigt fruktbart. Bokens dialoger mellan Staffan Göthe och Kent Hägglund

inleddes 2014, och pågick aktivt till 2018, samt i en epilog 2022. Texten går kronologiskt igenom Göthes konstnärskap, indelat i kapitel. Staffan Göthe kommer från Luleå, visste tidigt att han ville stå på scen, och kom 1968 in på scenskolan i Göteborg. I staden föddes den nya svenska gruppteatern kring Kent Andersson och Lennart Hjulström, medan Ralf Långbacka satte radikal prägel på stadsteatern. Staffan Göthe fick verktyg genom teaterläraren Yat Malmgrens tekniker och blev 1971 del av Riksteaterns ensemble i småländska Växjö. Här fick han bland annat tillämpa Malmgrens metod att tänka sig en rollfigur som ett djur: Jean i *Fröken Julie* växte fram utifrån den unge aktörens bild av en inhägnad vildhäst från Camargue. **Folkhemmets melankoli** De första pjäserna för barn, *En natt i februari* och *Tjejen i aspen*, skrev Staffan Göthe på beställning för Växjöensemblen. De sattes upp av Finn Poulsen som sedan skulle bli en samarbetspartner i flera projekt. Redan här



lärde sig Staffan Göthe att skilja på sina roller som skådespelare och dramatiker. Han lägger sig inte i hur texterna ska uttolkas, även om han själv spelar med: «Det är dålig dramatik som i manus har svar på frågorna 'varför' och 'hur'», säger han. Dramatikern ska bara svara på «vad?». Han skapar en kod som uttolkar nästan måste vara helt fria med. Boken presenterar sedan en fantastisk karriär, där Staffan Göthe framför allt gör sig bemärkt som dramatiker, både för vuxna och barn. Många har pekat på hur hans pjäser speglar utvecklingen i det svenska folkhemmet. De präglas av en milt absurdistisk melankoli uttryckt genom människors längtan efter att livet ska börja och bli något riktigt. Beckett är en självklar förebild, Fellini och Tjechov likaså. Och Alan Ayckbourn – vars hantverk Staffan Göthe beundrar, samtidigt som han varit medveten om att Ayckbourn inte tilltalade progressiva teaterfolk. Pjäserna har ofta humoristiskt underfundiga titlar, som *En uppstoppad hund*, *La strada del amore*, *Den itusågade damen*,

Ballad om en skärbräda, *Den feruktansvärda semällen*, *Den gråtande polisen*, *Blått hus med röda kinder*, *Kalkon i en resväska...* *En uppstoppad hund* från 1986 blev hans stora genombrott. Den är inledningen på en serie pjäser om familjen Cervieng, och genom dem skildras ett Sverige på mikronivå, där drömmar om ett mer spännande liv konfronteras med en inskränkt verklighet. **Uppskattad outsider** Någon har kallat Staffan Göthe för «medelmåttornas dramatiker», och typiskt för honom är att han solidariserar sig med «losers», personer som är på kant med tillvaron. Det finns en svärta och ett allvar under rollfigurernas milt komiska utanförskap. I synnerhet männen tar till flykt, med alkohol och livslögner, medan kvinnorna tar tag i utmaningar och blir överlevare. I den snäva krets som svensk teater utgör är Staffan Göthe också själv något av en outsider. Han framhåller att han sällan stannar mer än ett par-tre år på samma arbetsplats – undantaget är Dra-

«När han träder fram i ljuset är det för att framföra något med eftertanke, inte för att hävda sig.»

maten där han var fast anställd 1994–2004. Han beskriver, utan ytligt skvaller, en del om arbetsklimatet vid nationalscenen; hur vissa av ensemblens högt begåvade konstnärer kan ha egenartade ritualer, medan andra hämmas av drogproblem eller drivs av personlig fåfänga. Ofta ombads Göthe av teaterchefen att gå in och medla mellan «manliga primadonnor» i konflikter. Han berättar också en rolig episod då Stein Winge satte upp *Det blodiga parlamentet*, tre av Shakespeares kungapjäser i ett. Den utspelades i en vattenbassäng, där Staffan Göthe som kung Henrik spändes fast på en slaktbänk och hissades högt över scenen. Göthe, som är höjdrädd, aktiverade sin fantasi och närmast hallucinerade fram att han var någon annanstans, och vågade därigenom vara i situationen. Han kallar för övrigt Shakespeares dramatik för «tallad opera», och söker musiken i replikerna. **Stenhårt disciplinerad** En samtalsbok blir till sin natur lite spretig och fritt associerande.

Kent Hägglund strukturerar stoffet genom att följa en kronologi som för läsaren runt i Sverige, där den diktande, spelande och undervisande Göthe haft sina uppdrag. Det är också till stor hjälp att boken rymmer en utförlig person- och sakförteckning, där man kan slå upp de många personer som berörs i texten. Detta register ger i sig ett avtryck av svensk teater under 50 år. Dessutom har Julia Kraus Dybeck skrivit en pjäsförteckning med uttömmande resuméer av varje verk. Det är egentligen häpnadsväckande att Staffan Göthe, med sin stora originalitet, både i skrift och på scen, ofta tycks ha verkat lite från sidolinjen medan sådana som Suzanne Osten och Lars Norén har tagit desto mer plats. Kanske beror det på att Göthe har en klädsam diskretion, och att han håller stenhårt på sin professionella disciplin. När han träder fram i ljuset är det för att framföra något med eftertanke, inte för att hävda sig. Denna bok bjuder in till en välkommen dialog med en stor och ödmjuk teaterman.

Thomas Irmer:
Samtale med Elizabeth
LeCompte og Kate Valk fra
The Wooster Group
s. 130–133

Thomas Irmer:
FIND 2023, Berlin
s. 134–139

Svante Aulis Löwenborg:
Teaterbiennalen, Stockholm
s. 140–144

Roland Lysell:
Theatertreffen 2023, Berlin
s. 146–153

Billedtekst
Brinn, Regi Farnaz Arbabi.
Unga Klara. Foto: Jenny
Baumgärtner

Thomas Irmer:
Teatro a mil 2023,
Santiago de Chile
s. 154–157

Ole Petter Ribe:
Vårscenefest 2023, Tromsø
s. 158–163



FESTIVALER



Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe

Billedtekster
s. 131 Kate Valk (t.v.) i *The Pink Chair* (In Place of a Fake Antique), regi: Elizabeth LeCompte, The Wooster Group 2018.
Foto: Steve Günter
s. 132 Selfie av Elizabeth LeCompte, regissør i The Wooster Group.
s. 133 Selfie av Kate Valk, skuespiller i The Wooster Group.

En samtale med Elizabeth LeCompte og Kate Valk fra New York-baserte The Wooster Group, om deres lange historie, viktige polske kunstnere og *performance art*. The Wooster Group var årets Artist in Focus under FIND i Berlin.

Å skape en helhet av det fragmenterte

The Wooster Group blir snart 50 år, avhengig av hvordan man beregner det eksakte tidspunktet da det ble grunnlagt. Uansett, så er det en oppsiktsvekkende lang levetid for en teatergruppe, og desto mer om man tar forholdene i USA og ikke minst i New York i betraktning.

Elizabeth LeCompte: Det var ikke sånn at vi sa «la oss starte en teatergruppe», vi bare satte i gang, uten å ha noen plan. Vi, en gruppe likesinnede skuespillere, hadde The Performing Garage på Manhattan, og kunne bruke disse lokalene på Wooster Street sammen med Richard Schechners Performance Group, der Spalding Gray var skuespiller og jeg var regissistent. Det var mer som en klubb enn et vanlig teater. Men så, i 1979, brukte vi The Wooster Group som offisielt navn på gruppen, fordi vi skulle søke om statlig støtte og det var den eneste måten å gjøre det på.

Så det var en prosess, selv om vi allerede med *Rhode Island Trilogy* i 1975, hadde gjort ting som var basert på materiale av Spalding Gray. Jeg tenkte heller ikke på meg selv som en teaterregissør, fordi det vi gjorde først og fremst handlet om oss selv og om Spaldings selvbiografi. Med «oss» mener jeg ved siden av Spalding og meg, Ron Vawter, Jim Clayburgh, Willem Dafoe, Katie og Peyton Smith.

Kate Valk: Gruppen vår overlappet med The Performance Group inn-til Schechner ikke ville jobbe mer med teater. Da arvet vi spillestedet (og gjelden som fulgte med).

Flyt mellom kunstartene
Senere, i Tyskland, var det særlig gjennom turnerende gjestespill, som Eugene O'Neills The Hairy Ape i 1995, at Wooster ble kjent som pionører innenfor avansert teknologisk teater, hvor video- og

lyddesign ble benyttet til å skape et ekspressivt skuespillerteater.

LeCompte: Teknologien var ikke et grunnleggende arbeidsprinsipp. Alle i gruppa hadde vanlig erfaring med teknologi, fra tv og så videre. Og jeg kom ikke opprinnelig fra teatret, men var fotograf. Så det å bruke video var helt naturlig for meg.

Valk: Og Super 8 og 16 mm. film.

LeCompte: Bruce Nauman brukte, som kunstner, video – filmet performance, lenge før oss. Joan Jonas var en annen innflytelse da vi startet på 70-tallet. Så vårt arbeid med teknologi kom ikke fra teatersiden, men fra billedkunsten. Men da vi skulle søke om offentlig støtte, var det bare tilgjengelig for oss, fordi vi allerede hadde inkorporert noen teatertekster.



Det høres ut som performance-estetikken måtte presses inn i en byråkratisk postboks merket teater for å få tilgang til støtte.

Valk: Det Liz og Wooster Group utviklet var ikke kongruent med den amerikanske performanceteksten på den tiden. Performance ble for det meste assosiert med engangs-events, som ble vist to eller tre kvelder. Wooster Group derimot utviklet produksjoner gjennom langvarige prosesser, som kunne vises gjentatte ganger og over en lang periode. Noe som liknet oppføringspraksis i teatret. Men et annet viktig aspekt, var at Liz utviklet seg til en «auteur-regissør», som ikke fantes på den tiden.

LeCompte: Selv om det hadde eksistert liknende arbeidsformer i teaterhistorien. Bare ikke i New York akkurat på dette tidspunktet.

Valk: Grensene mellom de forskjellige kunstartene var åpne. Malere, musikere, performancekunstnere, dansere, kunne lett finne hverandre og arbeide sammen. Det var virkelig frigjørende. Da jeg ble med i gruppen, var denne flyten mellom kunstartene av formativ betydning for meg. Det gjorde det også mulig for Liz å gå inn i en estetisk samtale med Tadeusz Kantor, som mente at et objekt på scenen hadde like sterk åndelig aura som skuespillerne.

Slektskap
Slik man kunne se det i A Pink Chair på FIND-festivalen (se side 134, red. anm.), som forholder seg direkte til Kantors teater. Dere skapte allerede i 2004 forestillingen Poor Theatre, som delvis var basert på research rundt arbeidet til Jerzy Grotowski i Polen. Pågår det en dialog med den nå historiske avantgarden i Europa, som de to polakkene kom til å få så stor innflytelse på?

LeCompte: For å være ærlig, så ble disse research-prosjektene til fordi vi fikk tilbud om oppdrag. Vi har ikke særlig tilgang til penger her i Amerika, så vi takket ja til de tilbudene vi fikk fra Polen. Jeg visste ikke så mye om Grotowski på den tiden, og lite om Kantor før *A Pink Chair*. Så jeg sa til meg selv at, ja, la oss finne ut hva vi kan gjøre, og ikke minst hva vi kan gjøre med dette i dag. Men det er egentlig vår metode, det at vi finner og utvikler noe eget fra å arbeide med andre teaterkunstnere. Vi har gjort det samme med Tennessee Williams.

Valk: En gang spurte vi publikum om hva de ville at vi skulle gjøre neste gang, og de fleste svarte Tennessee Williams. Slik kom vi til Vieux Carré, et sjeldent spilt alderdomsstykke om Tennessee Williams' coming out.

LeCompte: Men uansett, under

«Da jeg ble med, var denne flyten mellom kunstartene av formativ betydning for meg.»

–Kate Valk



«Men jeg er kvinne og har ikke denne ideen om 'den store kunstneren'.»

—Elizabeth LeCompte

Kantor-prosjektet møtte vi dat-teren hans, Dorota Krakowska, som hjalp oss med researchen og til slutt ble dramaturg. Uten henne ville det ikke blitt noe av. Hun hadde et ekstremt komplisert forhold til faren, som hadde forlatt moren og den svært unge Dorota, til fordel for en skuespillerinne i truppen. Det store behovet hun hadde for å møte faren sin én gang til, var på en forlokkende måte knyttet til Odyssevs-motivet som også står sentralt i Kantors nest siste arbeid, *I Shall Never Return*. Det var en meningsfull innfallsvinkel for oss alle.

Tadeusz Kantor, som døde i 1990, er dessverre ikke så godt kjent i dag. Men det finnes selvfølgelig fortsatt noen teaterfans som foretar pilegrimsreiser til Krakow. Hvor Cricoteka, som er et slags Kantor-museum, viser objekter fra forestillingene hans, og deriblant den ikoniske Den døde

klassen (1975, red. anm.). *Det virker som om Wooster Group og deres historie nærmest har smeltet sammen med arbeidet hans.*

LeCompte: Det er sant. Etter at vi begynte å arbeide med stykket, oppdaget jeg at det definitivt er paralleller mellom Kantor og meg, i måten han arbeidet med skuespillerne på som en gruppe. Men det er samtidig en stor forskjell: Jeg er kvinne og har ikke denne ideen om 'den store kunstneren'. Jeg er en del av gruppen, med noen spesielle ferdigheter. De andre i gruppen har sine, og jeg forsøker å føre det sammen.

Trender og merkelapper
Og det er ganske sikkert en av årsakene til at dere fortsatt holder sammen etter så mange år, og hele tiden oppdager nye ting. I denne konteksten, vil jeg spørre dere om et begrep som veldig ofte blir brukt innenfor tysk teater,

når man refererer til utviklingen innenfor eksperimentelt teatret siden 70-tallet, og som gjestespillene deres også har blitt annonsert som: postdramatisk teater.

LaCompte og Valk: Hva er det?

Alternativt kan man snakke om dekonstruksjon.

LeCompte: Aha, men det er et begrep jeg bare ville ha brukt i søknader. Jeg driver jo ikke med dekonstruksjon. Jeg tilfører noe nytt, tar mine egne ideer og tanker og legger dem forsiktig på toppen av andres ideer. Det er mer som maleri, eller å overmale et maleri, slik at originalen skinner igjennom. Det er teksten som er kjernen. Jeg plukker virkelig ikke ting fra hverandre.

Så du fremhever altså tekstens sentrale rolle. Men det er nettopp det teorien om det postdramatis-

ke teatret benekter: Teksten og kanon står ikke i sentrum lenger.

Valk: Det lyder veldig absolutistisk. Da får jeg med en gang lyst til å gjøre det motsatte.

Kulturkriger og sosiale medier
Breaking the Rules er tittelen på David Savrans standardverk om The Wooster Group, som har kommet i flere opplag. Fullstendig annerledes enn de to researcharbeidene på polsk avantgarde, var The Town Hall fra 2017, som var en rekonstruksjon av en debatt i 1971 om kvinnefrigjøring, mellom Norman Mailer og fire feministiske forfattere, deriblant Germaine Greer. Det var en medieevent, som ble fanget av dokumentarfilmregissørene Chris Hegedus og D. A. Pennebaker. Hvordan kunne dere, i kontekst av ny feminisme, gjenskape en tale av Norman Mailer? Hva var foranledningen?

«Vi befinner oss fortsatt i en virkelig by. Internett har ikke fått den til å forsvinne.»

—Kate Valk



LeCompte: Maura Tierney, som ofte har vært med i gruppen, kom med filmen *Town Bloody Hall*, og sa at hun hadde lyst til å gjøre den sammen med oss og selv spille Germaine Greer. Så jeg så filmen, bare som materiale, og stilte meg åpen for alle muligheter, slik jeg bestandig gjør. Hva Mailer angår, så fordømte jeg ham ikke ved å kalle ham en drittsekk. Jeg lærte masse om Mailer fra talene hans. Det han sa om venstresiden. Det dukket opp mye av det som skjer i dag i dem.

Slik som?

LeCompte: Mailer advarte mot totalitære tendenser på venstresiden. Og når vi ser på kollegene våre, så er det noe i det. Venstresiden tok over universitetene, høyresiden er i Det hvite hus. Du burde lese Angela Nagles *Kill All Normies* om dette. Den analyserer også internettkulturen

som kriger mellom venstre og høyre.

Har deres arbeidsmetoder og syn på teatret forandret seg som et resultat av sosiale medier og den tilsvarende kulturelle fragmenteringen?

LeCompte: Vi bruker det naturligvis til PR. Men privat bruker jeg det overhodet ikke.

Valk: Vi befinner oss fortsatt i en virkelig by. Internett har ikke fått den til å forsvinne. Folk i New York vil folk fortsatt gå i teatret, det stoler vi på. La oss håpe at byen ikke får kunstnerne til å forsvinne. Vi har fortsatt The Performing Garage.

LeCompte: I forhold til måten vi jobber på, så har vi alltid arbeidet med fragmenter, og gjennom sosiale medier har det også blitt en del av våre kulturelle omgivelser.

Arbeidene deres har alltid formidlet en fragmentarisk form for persepsjon, og det involverer også en vurdering av kulturen og hvordan den former oss.

LeCompte: Ja, man kan se det på den måten. Men allerede fjernsynet var et medium som gjorde det fragmenterte til en tilsynelatende helhet. Og det samme kan jeg si om arbeidet mitt, at det skaper en helhet av det som er fragmentert.

«Postdramatisk teater? Hva er det?»

—LeCompte og Valk

A Pink Chair (In Place of a Fake Antique)

Regi: Elizabeth LeCompte
The Wooster Group
20. april

Nyatt School Redux

Regi: Elizabeth LeCompte
The Wooster Group
28.–30. april

House of Dance

Regi: Tina Satter
Schaubühne premiere 19. April

To Take Arms Agains a Sea of Trouble

Av Stas Zhyrkov og Pavlo Arie
27. april

Fortress of Smiles

Tekst og regi: Kuro Tanino
Niwa Gekidan Penino
22. april

Die Enzyklopädie des Schmerzes.

Band 1

Tekst og regi: Pablo Fidalgo
30. april

Dear Life

Regi: Wang Chia-Ming
Med Shakespeare’s Wild Sisters Group
29. april

Burnt Toast

Regi: Trine Falch
Med Susie Wang
22. april

(Berlin): Om hvordan den internasjonale FIND-festivalen ved Schaubühne i Berlin tar samtiden opp i seg.

Erindring og ny tematikk



Av Thomas Imel

Oversatt fra tysk av
Hans-Georg Kohler og
Therese Bjørneboe

Billedtekster

- s. 135:1 *House of Dance*, regi: Tina Satter. Schaubühne. Foto: Gianmarco Bresadola
- s. 135:2 *A Pink Chair (In Place of a Fake Antique)*, regi: Elizabeth LeCompte. The Wooster Group. Foto: Steve Gunther
- s. 136 *Sich waffnen gegen eine See von Plagen*, regi: Stas Zhyrkov. Schaubühne. Foto: Gianmarco Bresadola
- s. 137 *Fortress of Smiles*, tekst og regi: Kuro Tanino. Niwa Gekidan Penino. Foto: Shinsuke Sugino
- s. 138 *Dear Life*, regi: Wang Chia-Ming. Shakespeare’s Wild Sisters Group. Foto: Yn-chieh Chung
- s. 139 *Burnt Toast*, regi: Trine Falch. Susie Wang. Foto: Simen Ulvestad

programmet til FIND (Festival Internationale Neue Dramatik) rettes hvert år oppmerksomheten mot en spesiell *artist in focus*. Etter Angélica Liddell i 2021 og Robert Lepage i 2022, var det i år The Wooster Group fra New York. Kompaniet til Elizabeth LeCompte blir regnet for å være en av samtidens mest innflytelsesrike teatergrupper. De tilførte tysk teater viktige impulser i forhold til video og lyddesign gjennom gjestespill på 19080- og 90-tallet, og står som et forbilde som en langvarig fri teatergruppe. De to forestillingene som ble vist i Berlin, vitnet om deres beskjeftigelse med sin egen, nesten 50-årige historie så vel som en dialog med det i sin tid like internasjonalt feirete teatret til den polske avantgardisten Tadeusz Kantor. Likevel er det ikke mulig å se eller registrere en retro-holdning eller musealisering av eget arbeid, det er heller snakk om arbeider som betrakter teaterhistorien gjennom et bakspeil.

2 x Wooster Group

A Pink Chair (In Place of a Fake Antique) henviser til Kantors nest siste forestilling, *I Shall Never Return*. Det gjentagende spillet med Odyssevs-motivet var viktig for Kan-

tor, og i det åpne scenearrangementet til Wooster, der bordene er fullpakkede med elektronisk utstyr og ofte får preg av noe verksted-lignende eller av en teaterprøve, blir Kantors stykke delvis rekonstruert. Det foreligger historisk videomateriale fra prøvene i 1988, og på høyre side av scenen oppdager man også et arrangement av stablete sittebenker som minner om Kantors mest berømte arbeide *Den døde klassen*. I denne settingen blir det ikke presentert et sammenhengende stykke, men en rekke motiver og sanger som i det ene tilfellet blir spilt i et gammelt polsk vertshus med dertil kjente Kantor-figurer, og i det andre tilfellet handler om ulike reiser. Den siste sangen, som synges av hele ensemblet, handler om en reise til den nye verden. Kantor spilles av den polske skuespilleren Zbigniew Bzymek, men ikke energisk dansende gjennom produksjonen, som Kantor i sin tid, men tapet fast til et bord. Noe som symbolsk sett kanskje er det viktigste signalet om at man ikke har villet etterligne hans teaterestetikk.

For Elizabeth LeCompte var det makt-påliggende å nærme seg Kantor på et utforskende vis da gruppen fikk oppdraget fra



Adam-Mickiewicz-Instituttet (se intervju s. 130–133). Resultatet fremstår på et vis slik at helt ulike inntrykk kan tas inn fra denne assemblagen: noen publikummere vil mer eller mindre være i stand til å oppdage Kantor-hommagen, mens andre derimot vil se hvordan Kantor-materialet tydelig holdes på avstand av estetikken til Wooster. En tredje gruppe vil kanskje oppleve selve møtet som vellykket.

Rekonstruksjon er et mer dekkende begrep for den andre iscenesettelsen til Wooster. *The Nayat School Redux* tar oss tilbake til de tidlige årene, i 1978 da Elizabeth LeCompte utviklet stykket *Nayat School* sammen med medgrunnleggeren Spalding Gray, som en blanding av bekjennelse og original gjenfortelling av T.S. Eliots *The Cocktail Party*. Spalding Gray, som begikk selvmord som følge av depresjon, er en slags husgud for Wooster Group, og det å nytolke forestillingen er en hyllest. Vi ser Kate Valk i rollen til Gray, samtidig som han – på video – forteller om *The Cocktail Party*, som så igjen blir vist som en rekonstruert forestilling i bakgrunnen på scenen. Dette erindringsteatret gjør inntrykk, og sammen med Kantor-stykket,

blir man kanskje oppmerksom på at det bare er Wooster Group som er i stand til å spille med sin egen erindring på denne måten. I kontekst av festivalen som helhet, fremstår det som heller selvsentrert, selv om det helt klart er av teaterhistorisk betydning.

House of Dance

Festivalen åpnet med egenproduksjonen *House of Dance*, skrevet og regissert av Tina Satter, og med Schaubühnes skuespillere; en forestilling som lå nærmere grunnintensjonen til festivalen enn de performative undersøkelsene til The Wooster Group.

Toni bor i en (tydeligvis) amerikansk småby, har en stressende familiekonstellasjon og ønsker å danse seg ut av forholdene. Neste dag, kommer det nemlig et show til byen, der man er ute etter dansetalenter, nærmere bestemt steppedansere som skal engasjeres til et turnerende show. Følgelig avtaler Toni en privattime i det lokale stepedanstudioet som drives av Martle og musikerkollegaen Jo. Da den etterlengtede timen begynner, dukker også Gigi opp og tvinger seg på. «Dette er ikke en privattime mer», innvender Toni forsiktig, og replikken

«I kontekst av festivalen fremstår det heller selvsentrert.»



«Hvordan kan man nærme seg krigens galskap?»

er karakteristisk for den ytterst reduserte dialogen, som egentlig er bygd opp av overflødige utsagn.

Scenografien til Parker Lutz fremstiller et enkelt danstudio med speil på sidene, en dør til et lagerbakrom og noen plater på gulvet, som gir klikk-klakk-ene til steppedansskoene den ønskede virkning. På siden står et piano, der Jo spiller noen enkle akkorder, mens det gjentatte ganger skli en liten medisinf flaske ut fra bukselommen hans, som han forsøker å skjule så godt han kan. Dette hører med til den stort sett minimalistiske stilen som Tina Satter iscenesetter sitt eget stykke med. *House of Dance* ble uroppført av Satters egen teatergruppe Half Straddle i New York allerede i 2013. Det minner sterkt om oppsetningene til Richard Maxwell, der rollefigurer i banale settinger snakker i et nøkternt amerikansk idiom og bekymrer seg over livets tristesse. Maxwell var faktisk mentoren til Satter, og kompaniet hans New York City Players var co-produsent for den amerikanske uroppsetningen.

Fra denne har Satter tatt med seg koreograf Hannah Heller, som sammen med treneren Cristina Delius har hjulpet

skuespillerne med å fortelle steppedansens historie på en visuelt fortryllende måte. Det ligger et undringens slør over den for så vidt banale storyen, som selvfølgelig nok en gang dreier seg om den (falmende) amerikanske drømmen. «Å komme herfra, som 40-årig millionær», er Tonis program, selv om hun og de tre andre, som er mye flinkere til å steppe enn henne, har sett flere eksempler på at akkurat det ikke lar seg realisere. Videre rommer den tilsynelatende enkle historien halvparten av det amerikanske teateret, fordi de fire er nødt til å danse, spille og synge – akkurat som i en musikal. Når det på et slags meta-nivå blir snakket om at også dansen skal fortelle en historie – som tydeligvis er Tonis problem, så kommer man, akkurat som i en b-film trekkende med zombier i dødsrus, som om man overhodet ikke er i stand til å kunne se for seg en annen historie. «Dette er én historie», oppsummerer Martle undervisningstimen i typisk stil.

To Take Arms against a Sea of Trouble
Sich wappnend gegen eine See von Plagen er en annen egenproduksjon fra Schaubühne. Prosjektet til den ukrainske regissøren Stas

Zhyrkov og forfatteren Pavlo Arie, er blant de første produksjonene i Tyskland (premiere september 2022) der ukrainske scenekunstneres personlige erfaringer blir satt sammen med dokumentarisk materiale fra krigsvanviddet. Scenograf Jan Pappelbaum har bygget et langbord, der oransjefargete film- eller lydbåndesker er stablet oppå hverandre. Også dette har en type verksteds-karakter, men av helt andre grunner enn hos Wooster. Hvordan skal man nærme seg krigens galskap? To ukrainske skuespillere, Dmytro Oliinyk og Oleh Stefan, forteller bruddstykker fra sin egen biografi, Holger Bülow kommer til, og forvandles etter hvert til en stedfortreder for forfatteren Pavlo Arie. Innimellom kommer det dokumentarisk materiale fra avlyttede telefonsamtaler fra russiske soldater. Her blir det klart at teateret må samle seg på en helt ny måte for overhodet å være i stand til å gjengi slike biografier i deres ubegripelige kontekst. Fiktive historier fremstår umulige og selv de mest avanserte former for dokumentar blir (i første omgang) ubrukkelige. Og slik blir dette prosjektet, med Hamlet-sitatet i tittelen også et spørsmål til teatret selv.



Fortress of Smiles

Den størst mulige motpolen, og som sådan omdiskutert, var produksjonen *Fortress of Smiles* av den japanske auteur-regissøren Kuro Tanino. Man så inn i en tomannsbolig med en åpen vegg mot publikum, et eller annet sted langs den japanske kysten. Til venstre så man noen fiskere i et nedslitt kjøkken, i sin daglige dont, med felles måltider og små drikkelag, og på høyre side en velstelt minileilighet, som en kontormann fra byen har leid for sin demenssyke mor, som nå datteren, respektive barnebarnet, motvillig påtar seg omsorgen for. En filmrealistisk setting med ditto spillemåte, to timer med en perfekt fjerde vegg, slikt man sjeldent opplever det lenger. Taninos sosialrealisme forutsetter selvfølgelig innlevelse i den ut-søkte utformingen av tomannsboligens ulike livsverdener. Skal man romantisere den tilsynelatende tilbakebyggende, men vennskapelige og joviale livsformen til fiskerne, eller fordømme den? Eller, skal man fundere over om ikke den moderne familien til høyre er altfor rasjonell, men likevel gjør det riktige i den vanskelige situasjonen de tross alt befinner seg i? Helt på slutten skapes det

en forbindelse mellom handlingene, som nå og da har utspilt seg parallelt: Fiskerne gir naboene en kjempekrabbe i gave, som først virker som et fremmedelement i den andre leiligheten. Datteren koker til slutt en suppe på krabben, det ender med at leiligheten til høyre er tom, mens fiskerne, som utgjør sin egen lille familie, fortsetter sine hverdagslige gjøremål. Toposene tradisjon og modernitet er selvfølgelig enkle å lese, og det fremgår også tydelig at begge livsverdener er skadet. En kvinnelig tysk kritiker innvendte at en iscenesettelse som ikke peker i en tydelig politisk eller aktivistisk retning, i dag må betegnes som reaksjonær. Dette ble naturligvis imøtegått, men det er betegnende for dagens debatklima.

La Enciclopedia del Dolor. Tomo 1

Pablo Fidalgos monolog *Die Enzyklopädie des Schmerzes. Band 1* dreide seg om seksuelt misbruk innenfor den katolske kirken i Spania. Gonzalo Cunill, som tidligere har vært utøver hos Rodrigo Garcia, formidlet historien om dekkoperasjon-kulturen. I fotballkostyme, praktisk talt utkledd som Spanias verdslige religion, holder han en

«To timer med en perfekt fjerde vegg, slik man sjeldent ser det lenger.»



ball i hendene, og sikter på den måten mot de svært mangelfull bearbeidete misbruks-tilfellene. Rundt disse tilståelsene skaper regissør Fidalgo en intim atmosfære, som gjør tilskuerne til medvitere. Som utkast er det en tvingende nødvendig anklage, men i Berlin fungerte det mer informativt enn emosjonelt.

Dear Life av Shakespeare's Wild Sisters
Helt annerledes igjen, var det andre asiatiske gjestespillet, *Dear Life*, av kompaniet Shakespeare's Wild Sisters Group fra Taipeh. Taiwansk teater har trolig ikke blitt vist på disse breddegrader tidligere, men måten Wang Chia-ming starter sin Alice-Munro-adapsjon på kan virke som en freidig pekepinn om at teateret må åpne seg for de mest hverdagslige former for liv. På forscenen spiller skuespillerne badminton sammen med teknikerne, og på scenekanten prates det tilsynelatende om siste nytt, og samlet sett ser scenen ut som baksiden av et filmsett – hvor man slapper av, eller det fremdeles jobbes med illusjon. Wang Chia-ming har adaptert fire historier av den kanadiske forfatteren Alice Munro og knyttet

dem sammen. Munros fortellinger er som kjent preget av novelleformens knapphet, men forteller om omkalfatring i kvinners liv med et romanliknende sug. Her veves de sammen til en saga, der figurer fra den ene historien kan dukke opp i en neste. Det er lett å miste tråden, men det skaper en følelse av et panorama hvor stadig nye familietilknytninger, deres konsekvenser og medfølgende tap brettes ut av skuespillerne, som behersker den fragmenterte filmrealismen på ypperlig vis. Selv om forestillingen ble satt på programmet før pandemien, presenterer FIND en gjeldende, Netflix-influert internasjonal teaterstil: en filmrealistisk fortelling av forgrenete historier med lett lesbare figurer og en oversiktlig og relevant sosial tematikk.

Burnt Toast av Susie Wang
Og her butter Susie Wang – om aldri så inspirert av film – imot. Her dreier det seg ikke om oversiktlige sosiale problemstillinger og en bekjennende holdning, men om førsteklasses horror mot et bakteppe av psykoanalytisk komikk. *Burnt Toast* virket som et klart brudd på programmet til

«FIND presenterer en gjeldende, Netflix-influert teaterstil.»



FIND, skjønt det definitivt ikke er et entydig program.
Å se denne forestillingen fra Norge, var en stor overraskelse, spesielt på bakgrunn av dagens tyske teater. En så raffinert *Body-horror*-historie er det simpelthen ikke mulig å forestille seg her, fordi det ikke er mulig å koble den til dagens debatter. Derimot kan det åpne seg en fruktbar korrespondanse til de senere arbeidene til Florentina Holzinger. Kritikerer Gabi Hift fra den populære nettportalen *nachtkritik.de* var ikke minst imponert over psycho-skrekken: «Oslo-baserte Susie Wang interesserer seg på en forfriskende måte hverken for politisk intervensjon eller for det post- eller antidramatiske. Med *Burnt Toast* leverer de splatterhorror av edleste merke, som om de ville rope til kinoforbildene Lynch, Tarantino, Cronenberger og Aronofsky: bare se hva vi klarer å få til av atmosfære og special effects med de enkle virkemidlene våre!» En subtil observasjon om at et ambisiøst off-teater kan være så mangt og ikke nødvendigvis politisk. Man ønsker umiddelbart å se mer av Susie Wang. Den embryonale og selvslukende vampyr- og fødselshumoren i *Burnt Toast*, kan

som estetikk naturligvis også leses politisk. Med humor, og som en fullstendig ny sjanger innenfor scenekunsten.
Som tidligere dramaturg for Thomas Ostermeier og en av de programansvarlige for FIND, vet Florian Borchmeyer utmerket godt at den politiske agendaen i likhet med den nye dramatikken og særpregete gjestespill må være fasetter av et stort mangfold på festivalen. Eldre avtaler fra før pandemien ble tatt med i programmet, noe festivalen har tjent på i form av bredde og diversitet.

«Med humor, og som en fullstendig ny sjanger innenfor scenekunsten.»

Teaterbiennalen
30 maj–4 juni 2023

Norma
Av Vincenzo Bellini
Regi Eirik Stubø
Folkoperan, 30 maj

Älskarinnorna
Av Elfriede Jelinek
Regi Anja Suša
Uppsala stadsteater på Dramaten,
stora scenen, 2 juni

Vildanden
Av Henrik Ibsen
Regi och scenografi Emil Graffman
Göteborgs stadsteater på Dramaten,
lilla scenen, 4 juni

Brinn
Av Elmira Arikan och Farnaz Arbabi
Regi Farnaz Arbabi
Unga Klara, 4 juni

Ukraina berättar
Rikstolvan och Kulturhuset
stadsteatern
Regi Matilda Ragnerstam
Lilla studion, Kulturhuset, 31 maj

Samtal om fria grupper
Arrangör 4e Teatern
Teater Galeasen, 1 juni

Flera av biennalens uppsättningar
är tidigare recenserade på
shakespearetidsskrift.no.
Se Roland Lysell om Den yttersta
minuten (4/2021), och K på
shakespearetidsskrift.no



Bilddetekster
s. 141 Älskarinnorna, regi: Anja Suša.
Uppsala stadsteater. Foto: Sören Vilks
s. 142 Läsning av ukrainsk dramatik,
med stadsteaterns skådespelare.
Foto: Svante Aulis Löwenborg
s. 143:1 Norma, regi Eirik Stubø.
Folkoperan. Foto: Nadja Sjöström
s. 143:2 Vildanden, regi Emil Graff-
man. Göteborgs stadsteater. Foto: Ola
Kjelbye
s. 144 Brinn, Regi Farnaz Arbabi.
Unga Klara. Foto: Jenny Baumgärtner

(Stockholm): Den svenska Scenkonstbiennalen
hölls i Stockholm i maj och juni. Den är nu 30 år
ung och ambitionen är att täcka all scenkonst,
institutioner, fria grupper, performancekonst
och circus. En festival för branschfolk som lider
av att den är som ett smörgårdsbord och
samtidigt är stark i sitt seminarieprogram.

Buffé och seminarier

Circus var inte representerat denna gång. Scenkonstbiennalen hade 2023 Dramaten som huvudscen och Kulturhuset Stadsteatern samt ett par mindre scener som medarrangörer. Under sex dagar presenterades 15 produktioner och ett internationellt gästspel från Finland. Endast två produktioner var från fria grupper.

Hur man egentligen ska se på de fria grupperna idag var ett av många teman. Dels hur de alls ska kunna överleva, men också för att det just nu kommer en hel del nya initiativ som sätter upp nya arbetsmetoder och strukturer på kartan om hur man ska arbeta. Det är allmänt känt att många frigrupper blivit till mindre institutioner på grund av strukturen i det svenska stödssystemet. Men hela 44 nya scener har de senaste åren samtidigt etablerats bara i Stockholmsområdet, som teaterkritikern Ylva Lagercrantz Spindler sade under ett seminarium på Teater Galeasen. De nya initiativen är visningsrum för musik och konstupställningar, alltså inte enbart scenkonst, men det är ett tecken på att saker håller på att hända i huvudstaden. Andra teman på biennalen var krigets närvaro i Europa och den pågående ekonomiska krisen, liksom klimatkrisen. Man diskuterade också det provinsiella: i ett givande

seminarium presenterades Estrad Norrs arbete i regionen Jämtland-Härjedalen. Detta väcker hopp om en framtid för en scenkonst som bokstavligen är ute på fältet och ute i själva naturen. Ytterligare saker var svensk teaters ledarskapsproblem, där 15 regissörer för närvarande utbildas för att kunna bli ledare för större teatrar, med statliga pengar från Trygghetsrådet i samarbete med medlemsorganisationer. Annat innehöll nedslag i internationella samarbeten och arbetet med nya lösningar för kritik som den nya podcasten från Sveriges teaterkritikerförening.

Det är tydligt att biennalen visade ett alltför litet utbud när den nu för en gångs skull gavs i Stockholm. Tillgången på scener är stor och biennalen hade kunnat fanna bredare. Frågan är samtidigt vilken scenkonst som ska märkas och synas. Föreställningarna på biennalen tenderar att bli pynt över viktiga frågor. Sex dagar är alltför kort tid för att rymma det som skulle kunna presenteras. Här tog man inte tillvara möjligheten att ge plats för Stockholms småscener.

Svensk buffé

Biennalen har sedan många år haft ett urval som bygger på att teatrarna själva föreslår vilka föreställningar de kan bidra med, byg-



gande på principen att det ska vara möjligt att spela respektive produktion. Att festivalen alls har en jury kan man väcka frågetecken kring, här förekommer en slags utnämning av «årets bästa» men utan kuraterande ambitioner. I det som kallas urvalskommittén är endast tre av sju personer scenkonstkritiker. Den vill efterlikna tyska Theater-treffen, men är mest ett uttryck för konsensus och profilöshet.

Hade biennalen i år inte ägt rum i Stockholm så hade troligen inte operan Norma på Folkoperan deltagit. Scenbygget är alltför stort. Konstigt nog kunde ändå inte två av verken delta: varken Karin Rehnqvists opera Strandad, som producerats på Stockholmsoperan, eller Göteborgsoperans danskompani Hammer i koreografi av Alexander Ekman. Dessa presenterades istället på seminarier – och därmed blir frågan om deltagandet alltså ändå ett problem. Av andra utvalda verk var flera stockholmsbaserade: Brinn! från Unga Klara, Noche från Cullberg, Mathew Lopez’ Arv och Mattias Anderssons Den yttersta minuten från Dramaten. Den senare dessutom inte vald av kommittén, utan vald av Dramatens ledning som värdisorganisationens bidrag. Från Malmö deltog Lilith Performance Studio med Min totala

njutning, från Göteborg kom Folkteatern med Kristian Hallbergs K och Göteborgs stadsteater med Ibsens Vildanden, Uppsala stadsteater deltog med Elfriede Jelineks Älskarinnorna och Dans i norr med Våroffer. Tove Sahlins dansverk Närheten och Jasmine Lee-Jones Seven Methods Of Killing Kylie Jenner gästade från Riksteatern, det senare också ett samarbete med Royal Court Theatre i London. August Strindbergs Tschandala i en fri bearbetning av Lindy Larrsson spelades på Strindbergs Intima Teater. Ett internationellt verk presenterades ute på Långholmens strandbad: Asphodel Meadows av Sinna Virtanen.

Hela 30 internationella gäster hade bjudits in och betalats av Biennalens organisation Scensverige för att delta i ett utbyte. De kom från USA, Finland, Ungern, Tjeckien och andra länder. Det internationella inslaget och utbytet ökar därmed. På olika seminarier bekräftades bilden av att Sverige ligger långt efter när det gäller att presentera sin scenkonst internationellt. Det finns inget Performing Arts Hub. Biennalen blir med de internationella gästerna en visningsarena och nätverksyta, men vad är det då dessa gäster tar med sig hem? Av flera som under-tecknad talade med såg de urvalet av före-

«Den vill efterlikna
Theatertreffen, men
är mest uttryck för
konsensus.»



ställningar som ett uttryck för en bufféteaterprincip som visserligen visade upp svensk scenkonst, men inte så mycket mer. Man valde sina favoriter utifrån egen konstsyn. Ett kuraterat urval hade väckt mer diskussion.

En fri teater i kris

Scenkonsten som en elitistisk kultur där oberoende teatrar anses vara plantskolor till institutionerna verkar vara en del av problemet för de fria aktörernas förmåga att nå ut och få resurser. Synen på de små har ett stänk av förakt och är djupgående. Exemplet är många: teaterkritikern och -forskaren Margareta Sörenson uttryckte på ett kritikerseminarium att de fria grupperna är «upp-arbetsningsfält». Ett anmärkningsvärt uttalande då många fria grupper i årtionden har arbetat hårt med sin egen, självständiga form av teaterestetik. Här kan man framhålla Teater Albatross i Falkenberg, Teater 23 i Malmö, Teater Galeasen i Stockholm, Ögonblicksteatern i Umeå och Masthuggsteatern i Göteborg. Alla verksamheter med en egen utveckling som bör få respekt. Att fria grupper skulle vara plantskolor till svensk institutionsteater slog Teater Galeasens teaterchef Sophia Arthin skarpt ned på under ett seminarium.

Teater Galeasen, som deltagit tidigare på biennalen, hotas själva av snar nedläggning och Arthin berättade att de har kommit till vägs ände. Marknadshyrorna slår nu igenom, även med statliga fastighetsbolag som hyresvärd. Trots att Galeasen är den högst finansierade gruppen i Stockholmsområdet har man inte råd med en enda fast heltidsanställd. Man hade fram till pandemin haft ett avtal om att låna 1–2 skådespelare från Dramaten för att man «inte märkar med» att producera annars, enligt Arthin. Efter pandemin existerar inte längre detta.

Johanna Salander från Ögonblicksteatern i Umeå var mycket bekymrad över det ekonomiska läget. Pandemistödet till scenkonsten gjorde att de höll ut, men nu slår den ekonomiska krisen in. Linda Forsell från nystartade Konträr på Södermalm berättade att den miljö som fanns när de började i Malmö har försvunnit. Scenen Inkonst var för 15 år sedan en fungerande, kuraterad programscen och en enorm vitalitet rådde bland de fria initiativen. Forsells grupp, som heter Potato Potato, flyttar nu till Stockholm för att försöka på nytt. Scenen Konträr har bara funnits i 7 månader men har haft ett enormt genomslag.

«Pandemistöden till scenkonsten gjorde att de höll ut, men nu slår den ekonomiska krisen in.»

Teater i motsatt riktning

Linda Forsell berättade vidare att Konträr hade en open call 2022 som hette *Framtidens nya scenkonstgrupper*. 22 grupper sökte med en fullständig produktionsplan och Goosebumps var mest intressant. Konträr stöttar nu deras etablering under ett år. De ska ha premiär på Konträr och även spela på deras scen i Malmö. Man försöker på så sätt skapa nya strukturer för de fria grupper som finns, berättar Forsell. Man satsar också på internationalisering av svensk scenkonst. «Som fria grupper måste vi nu ta våra roller på allvar», som hon uttryckte det och fortsatte hävda att man måste vara ett motstånd till institutionerna, utmana dem, jobba på nya sätt och skapa rum för kritisk reflektion. Alltså klassisk frigruppsretorik. Idén med Konträr är att vara ett frirum för viktiga samtal om konst. Forsell ser det som hoppfullt att arbetet faktiskt nedläggs av grupperna själva och att man är generös när man arbetar för att ge andra plats.

Ukrainska erfarenheter

Rikstolvan är ett konstgalleri på Österlen i Skåne som drivs av Staffan Julén och har sedan en tid bjudit in ukrainska dramatiker på residens för att stödja dem i deras arbete



medan kriget pågår. På en reading arrangerad i samarbete med Kulturhuset Stadsteatern lästes utdrag ur tre pjäser, i regi av Matilda Ragnerstam. Det var *Dåliga vägar* av Natalka Vorozhbyt, *Bomben* av Natalka Blok och *Spökhuset* av Andreii Bondarenko. Dessa var också själva närvarande. Alla tre texterna är brutala och svart humoristiska, med direkt påverkan från det krig som pågår. Vorozhbyts text handlar om mötet mellan en ukrainsk, kvinnlig journalist och en rysk soldat, och påminner om Sarah Kanes 90-tal-spjäs *Blasted* i sin brutala dialog. Bloks pjäs handlar om en katatonisk kvinna som fått en (rysk?) atombomb inopererad i magen, och som alla försöker förhindra att gå av. Till slut bestämmer sig kvinnan att spränga sig på torget Majdan i Kiev för att på så sätt göra sitt offer till fosterlandet. Hon övertalas dock att låta bli. Bondarenkos text i sin tur är som en historia av Roald Dahl, där en mor och en dotter tas emot som flyktingar i sitt eget land av en suspekt fastighetsägare/utleier. Huset de ska bo i innehåller en hel del spöken från förr, och det är upplagt för både skräck och thriller.

De ukrainska dramatikererna är alla medlemmar av Theatre of Playwrights, som försöker hålla liv i sin egen scen i Kyiv genom

olika föreställningar och läsningar men också genom att ständigt resa internationellt. All finansiering står de själva för genom ideellt arbete, stipendier och donationer. Verksamheten har funnits sedan 2009 och är en teater med endast dramatiker som medlemmar. Deras konstnärliga ledare Maksym Korochkin gick ut i fronten när kriget kom i februari 2022. För att finna dramatikerens texter finns Ukrainan Drama Translations.

Krigets familjära ursprung

Det minimalistiska i regin på Bellinis opera *Norma* på Folkoperan är typisk Eirik Stubø-teater. Men det slående vackra – och tekniskt avancerade – är att man hissar upp orkestern i taket ovanför scenen flera gånger, vilket skapar en pressande känsla i rummet. Orkestern låter också rätt, som alltid på Folkoperan, klangen är som hos någon landsbygdsorkester, ledda av en smidig och elegant Henrik Schaefer. *Norma* växer fram långsamt och man upptäcker dess kvaliteter, annars är ju handlingen i speciellt italiensk opera inte så väldigt intressant. Här går frihetskampen och förtrycket rakt genom familjebildningen. Den romerske Pollione och Norma tillhör olika läger, men de har två barn tillsammans.



I scenen där Norma ska mörda barnen blir det med Stubøs regi och Bellinis musik mycket starkt. Slutscenen är en dämpad tragedi om ett offer, för att människor ska nå sin slutliga frihet. En stark samtidskommentar och en seger för både Eirik Stubø och teamet.

Gammal satir

I längden är det utmattande monotont, som mycket av Elfriede Jelineks teater blir, när regissören och ensemblen får slut på idéer och bara går på i samma stil, något som var ett kännetecken för Anja Sušas (regi) Helga Bumschs (scenografi) *Älskarinnorna* från Uppsala stadsteater. Elfriede Jelineks roman från 1975 (*Die Liebhaberinnen*) har gjorts som teater flera gånger. Som text är den litet annorlunda än pjäserna, men det är också en tidig Jelinektext. Man ser en tydlig relation till mycket annat i den wienska samtiden och en klar linje fram till Werner Schwabs språklaboratorium. Trots monotonin i Sušas uppsättning håller det nästan hela föreställningen igenom, med fem energiska och fantastiska skådespelerskor som gestaltar den österrikiska familjen, den österrikiske mannen, den österrikiska kvinnan och den österrikiska dottern. Nationalism



på tomgångskörning är bitvis brutalt underhållande. Det finns på samma gång en känsla av något historiskt här, att estetiken saknar förankring i samtiden. Det är slående hur snabbt Elfriede Jelineks texter blir en del av en förflutenhet.

Estetisk Ibsen

Gregers Werle i Benjamin Moliners torra, knäckiga och introverta rolltolkning måste klättra upp för stegen och upptäcka loftet, där gamle Ekdahl går på jakt på sin vildand. Detta är en förtätd version av Henrik Ibsens *Vildanden*. Klas Östergrens rena översättning går som en klocka. När Dr Relling kommer in, i Johan Fribergs tolkning, blir dock allt lite för friktionsfritt och det finurliga i uppsättningen försvinner. Man försöker ge det effektiva, men hade tjänat på lägre tempo.

Moliners fenomenala Gregers går att känna igen i vilken som helst provinsieell maktmänniska, en som vill göra upp med sina föräldrar och som med idealism parad med nördig sanningsiver vill ge sig ut i världen för att frälsa människorna från lögnen. Robin Stegmar som Hjalmar pendlar mellan vresighet och snäll sentimentalitet medan Mia Höglund Melins Gina är en kvinna i dilemma, vilket hon skickligt låter publiken

läsa av. Bäst är Victoria Dyrstads Hedvig, som med sitt barnsliga sätt att tala, sina många frågor och känslomässiga rutschkador, gör att man följer hennes väg mot döden som en stor tragedi i litet format.

Men slutet tillåter inte Hjalmar och Gina att sörja. Gregers kommer in på badrummet och ser bakom duschdraperiet, där Hedvig ligger död i badkaret. En blandning av blod och vatten rinner ner på golvet. Gregers vänder sig mot salongen och ser ut över publiken medan ridån plötsligt går. Stycket avslutas därmed med en skräckfilmskliché. Det verkar som att regissör Emil Graffman här har hängt upp sig på sin estetik. Att inte ha med Hjalmars och Ginas förtvivlan i slutscenen gör att tragedin mister dynamik. Kanske rädslan för sentimentalitet har tagit över.

Trots invändningar visar regissör och scenograf Emil Graffman här att han är en av Sveriges finaste regissörer, känd för sin analytiska stramhet och fasta grepp om regin. Scenografin är ett utsnitt av en lägenhet och lite som att se en vidvinkeltagning i en Roy Anderssonfilm. Scenen visar hela badrummet hemma hos familjen Ekdahl, litet av gangen utanför och ett fönster in till köket. Det privat intima blandas intrikat med det offentliga.

Flickor med syndrom

Med *Brinn!* på Unga Klara, av Elmira Arikan och Farnaz Arbabi är det ensemblearbetet i en historia om två hyperaktiva flickors liv på ett ungdomshem, som skänker smittande speglädje och lustigheter mitt i den tragiska utvecklingen. De båda är «problembarn» och bästa kompisar, flickorna spelas i tur och ordning av ensemblens 13 skådespelare. Med plastiskt, rörligt expressivt spel, eller «kaosigt» som de själva skulle ha sagt, får man känslan av att det inte får hända något med dessa sköra och kreativa personer. Men det gör det. Det nedbrända ungdomshemmet är både starten i den mörka skildringen liksom slutets katharsis. Känslan av förlust upparbetas hos publiken genom hela föreställningen, folk sitter och gråter, starkt berörda, alla skådespelare är strålande bra.

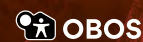
MACBETH



Foto: Stig Hävard Dredal | Design: PlayDesign Studio

HOVEDSCENEN

6. september - 19. oktober



Das Vermächtnis (The Inheritance)
Av Matthev Lopez efter Forsters
Howards End
Regi: Philipp Stölzl
Residenztheater, München

Hamlet
Regi: Philipp Preuss
Anhaltisches Theater, Dessau

Ophelia's Got Talent
Koncept och koreografi: Florentina
Holzinger
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-
Platz, Berlin

Der Bus nach Dachau
Regi: Vincent Rietveld och Ward
Weemhoff.
De Warme Winkel och Schauspielhaus
Bochum

En Midsommarnattsdröm
Av William Shakespeare
Regi: Antú Romero Nunes
Theater Basel

Nora
Av Henrik Ibsen
Prolog: Sivan Ben Yishai
Regi: Felicitas Brucker
Münchner Kammerspiele

Die Eingeborenen von Maria Blut
Efter Maria Lazars roman
Regi: Lucia Bihler
Akademietheater v/Burgtheater, Wien

Der Einzige und sein Eigentum
Efter Max Stirner
Regi: Sebastian Hartmann
Deutsches Theater, Berlin

Kinder der Sonne (Solens barn)
Av Maxim Gorkij
Regi: Mateja Koležnik
Schauspielhaus Bochum

Zwiegespräch
Av Peter Handke
Regi: Rieke Süßkow
Akademietheater v/ Burgtheater, Wien

*Diskussioner inom ramprogrammet
kan ses i sommar på länk:
<https://mediathek.berlinerfestspiele.de/de?fi=metaGroupName%3ATheatertreffen#search>
(språk: i huvudsak engelska)
Women at War (om Ukraina)
Struggle for Existence and Solidarity
Legacy of Appropriation (post-colonialism, Ukraina)
People without Country. Country
without People. Belarusian Cultural
Opposition
*Postcolonialism in Ukrainian Culture**



(Berlin): Theatertreffen fyller 60. Festivalen, som bygger på sju tyska kritikers val av tio särskilt anmärkningsvärda iscensättningar under säsongen, kompletterades i år med ett rikt ramprogram, där politiska frågor, bland annat Ukrainafrågan, aktualiserades och ett stort antal diskussioner. Fortfarande dominerar intresset för metateater, men ibland skönjs ett nytt patos.

Theatertreffen 2023 – samhällsfenomen bemöts med metateater

När Theatertreffen för sextionde gången öppnas i Berlin står Nicole Heesters på scenen som Margaret i Matthew Lopez dessvärre prisbelönade pjäs *Das Vermächtnis (The Inheritance)*. Hon var med redan vid första Theatertreffen 1964, då i en iscensättning av Ionescos *Der König stirbt (Le roi se meurt)*, ett betydligt modernare och mera välskrivet drama än Lopez pjäs. Publiken jublar i stående ovationer efter den sju och en halv timmar långa föreställningen, men kritikerna tillgriper formuleringar om kitsch (enligt Theodor W. Adorno = parodi på katharsis), Netflixestetik och Broadway. Ingen ställer frågan om det moraliskt tveksamma i att göra en epidemi (AIDS) med dödsoffer till underhållning. Att gråta över sedan 30–40 år döda kostar lika litet som att gråta över Förintelsens offer. Men tårarna kan naturligtvis tillfredsställa de personers dåliga samvete som inte ville se sanningen i vitögat när epidemin härjade i New York, utan stigmatiserade de sjuka i stället för att bekämpa sjukdomen. En pjäs som däremot framhöll vilka insatser den amerikanska kulturen förlorade genom att så många kreativa konstnärer försvann i förtid kan däremot efterlysas. Men Matthew

Lopez har valt den enkla vägen: effektsökeriets. Eftersom Ivo van Hove avstått från att regissera pjäsen gick regiupppgiften till Philipp Stölzl, annars mest känd som skicklig opera- och musikvideoregissör.

Hälsningarna från Paul Austers romaner i pjäs och iscensättning är många. I inledningen ser vi en grupp svartklädda aktörer med texthäften i händerna som diskuterar själva tolkningsarbetet framför en bokstavlig stor ram, bakom vilken en New Yorkvåning med utsikt snart skall öppna sig. Diskussionen engagerar rollfigurerna riktigt ordentligt. Vem skall spela vem och hur? Mer tveksamt är naturligtvis att Lopez lyfter fram E.M. Forster och hans klassiker *Howards End* som föregångare. Rollfigurer kopieras och Forster själv får bli rollfigur i Lopez pjäs. Stilgreppet är inte kriminellt, men litet parasitärt.

Lopez figurer är platta, vilket även gäller vissa bifigurer hos Ibsen eller Tjechov, men en god aktör förmår fördjupa rollfigurer med exempelvis mimik och gestik. Och här finns faktiskt ett gott exempel, nämligen just Heesters, som avstår från sentimentaltet i sin tolkning av en mor som ångrar sin



behandling av sin AIDS-sjuka son i sista akt. Hon växlar mellan att vara litet grovt butter och hjälpsam och rejäl. Annars är skådespeleriet ganska platt.

En värld som saknar framtid

«Tiden är ur led» förkunnar Hamlet i Philipp Preuss dekonstruerade *Hamlet* på Anhaltisches Theater i Dessau. Hamlet är dubblerad, spelad av Niklas Herzberg och Felix Axel Preißler, båda litet runda, klädda i svart sammet med lysande silverbroderier. Hamlets dialog med sig själv underlättas därmed. Vi sitter på första raden. Parketten är tom. På scenen där nere ser vi ett långt diagonalt placerat bord med en vit duk, som leder fram till en bakre vägg. Ovanför dominerar en ytterst effektfull videofilm i svartvitt med en oförskämt nöjd Claudius (Stephan Corves) som skålar i champagne. Plötsligt skymtar vi gestalter bakom väggen, ett sällskap med dockor och några aktörer som firar bröllopet/gravölet i pjäsen. Vi befinner oss alltså i andra akt. Den första får vi vänta en stund med tills bordet blir mur på Kronborgs slott och vålnaden famnar Hamlet bakifrån. Här upprepas citat ur Att-vara-monologen, där

man ständigt hakar upp sig vid «oder» (eller). Repliker blir språktrasor utan resonans. Rytmen växlar ständigt.

En värld som saknar framtid

Bakre väggen sprängs av Ofelia och scenrummet vidgas. Cara-Maria Nagler gestaltar både henne och Gertrud. Ramallah Sara Aubrechts scenografi är en ständigt växlande värld av ridåer i vitt, i genomskinlig plast, i svart och framför allt i starkt rött för att avgränsa scenerna bakom det långa bordet. Imponerande är Ofelia i början när hon i vit dockperuk och enorm tyllkjol använder bordet som catwalk och till sist råkar ut för att männen kryper under kjolen och tar av den. Hon får löpa gatlopp bakåt i bara överdel och underbyxor. Denna Ofelia är ett offer, men ett magnifikt sådant. Hon säger sig inte veta vad hon skall ta sig till, men skrider fram i sällsamt glänsande grön aftonklänning inför sitt självmord. Vi behöver kunna vår Hamletpjäs för att hänga med i vem som talar, ty rösterna är högtalarförstärkta och samme aktör spelar flera roller, exempelvis Horatio, Rosencrantz, förste skådespelaren och förste dödgrävaren. Somligt upprepas, mycket är

«Stilgreppet är inte kriminellt, men litet parasitärt.»



borta, men vissa scener är extremt utdragna. Det gäller både Gertruds monolog vid Ofelias död och särskilt dödgrävornas diskussion om självmord, gravplats och salighet. En lustig effekt är att Yoricks skalle är en högst levande aktörs huvud som Hamlet griper tag i.

Philipp Preuss visar Hamletdramat som en värld som saknar framtid. Allt kunde vara som det är, eller på ett annat sätt, men i vart fall lika grymt och drabbande. Är de starka ljudeffekterna åska eller detonationer? Fotsteg förstärks som om Ödet självt marscherade. Efter två timmar väntar vi på slutscen, fäktning, giftpärla och Fortinbras – men förgäves. I stället börjar aktörerna spela andra akt en gång till, under en dryg halvtimme, medan publiken, något förvirrad, strömmar ute i foajén och tar sig ett glas.

Gränssprängande nakna superhjältinnor
På Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz lyser femtaggade stjärnor i neon. De signalerar inte sovjetkommunismens revival utan koreografen Florentina Holzingers gränsöverskridande performance och dansshow *Ophelia's Got Talent*. På bildskärmar vid scenens sidor ser vi en helikopter som landar på

teatern styrd av Captain Hook, det vill säga Annina Machaz i trekantig pirathatt och ovärdad skäggväxt. Rätt vad det är gör hon burdus entré via salongsdörren i vit skjorta och med den kraftfulla underkroppen helt blottad. En tävling skall starta. En jury bestående av tre helnakna kvinnor, varav en dvärg med rullator, sätter sig i bekväma stolar och bedömer marknadsnummer. Först en kvinna som hängs upp i fötterna i en talja, sedan en elegant svärdsslukerska etcetera. På scenen ser vi en duschkabinliknande vattenreservoar till höger, ett väldigt akvarium längst bak och en swimmingpool i mitten. Här gäller det att utmanas och testa gränser! En aktris dyker ner i kabinen, men syreslangarna går av och hon måste räddas, först av en kollega, sedan av en scenarbetare i svart som aftenen till ära råkar bryta armen.

Temat för föreställningen är vatten i alla dess former. Holzinger inspireras dels av konstens och litteraturens najader, Ofelia, Melusina, Undine, Lorelei, Leda och sirenerna, dels av fjorton oftast helnakna aktrisernas egna berättelser. Imponerande är de när de tar på sig sjömansskjortor och brister ut i Sailors Dance, som om de staterade

«Philipp Preuss visar Hamletdramat som en värld som saknar framtid.»



«... en viss scenisk exhibitionism kan iakttas. Men det handlar också om att tillfoga kroppen smärta.»

i Gene Kellys filmer eller simmar som Esther Williams i poolen. Viss klädsel behövs ibland, exempelvis fiskstjärt när man gestaltar sjöjungfru eller ankhuvud. De flesta av dessa superhjältinnors kroppar är vackra och vältränade och en viss scenisk exhibitionism kan lätt iakttas. Men det handlar också om att tillfoga kroppen smärta, särskilt påtagligt när en aktris placerar en metkrok i munnen för att imitera en fisk som fångas.

Till sist svävar själva helikoptern ovanför scenen och aktriserna famlar och krälar omkring den som om de försökte våldta luftfarkosten. Den störtar till sist ner på scengolvet. Vattnet färgas av blod och, hävdar Holzinger, vatten ÄR jordens blod.

Holzinger bekänner sig medvetet till den postmoderna scenkonsten och musiken växlar från folkvisor till Frank Zappa till klangeffekter på harpa och cello. Här finns varken stram struktur eller enhetlig tolkning utan föreställningen vill låta varje åskådare associera i egen riktning.

I Dachau och i kollegiet
Festivalens politiskt mest angelägna projekt var ett samarbete mellan nederländska De

Warme Winkel och Schauspielhaus Bochum, nämligen *Der Bus nach Dachau* i regi av Vincent Rietveld och Ward Weemhoff. Weemhoff hade utgått från ett filmmanus som hans far färdigställt men inte fått förverkliga som film 1993. Ämnet var en grupp nederländska politiska fångars upplevelser i Dachau och vilka svårigheter de mötte när de tvingades ta sig hem till Holland själva efter kriget. Motivering var att det redan gjordes så mycket film om Förintelsen. Men vem gjorde filmerna och hur såg de ut? Såväl *Schindler's List* som *Holocaust* gav en Hollywoodpräglad bild av lidandet. Nu ställer sig den internationella teatergruppen frågorna vem som har rätt att skildra Förintelsen nu när ögonvittnena snart alla är borta och med vilka medel detta kan ske utan att lidandet förfalskas. Men det ambitiösa projektet genomfördes knappast med framgång och iscensättningen borde nog inte ha valts av juryn.

Från Teater Basel kom en säregen variant av Shakespeares *En Midsommarnattsdröm* i regi av Antú Romero Nunes. Till de tre nivåerna i pjäsen, det atenska hovet, älvorna med Oberon och Titania och hantverkarnas spel om Pyramus och Thisbe läggs ytterliga-



re en. En grupp lärare bestämmer sig för att genomföra en amatörteaterföreställning av Shakespeares pjäs, ledda av den inställsamt leende litet ängslige rektorn Fabio. Lärare är naturligtvis ovanligt löjliga personer, betydligt löjligare än Shakespeares vävare Bottom.

Under två timmar och fyrtio minuter misshandlar lärarna sedan Shakespeares rollfigurer, ungefär som i ett studentspex.

Kompletterad Nora

Snön faller över en ensam nordisk villa med talrika gavlar, fönster och torn – en arkitekturprodukt från 1800-talets slut. Eftersom Henrik Ibsens *Nora* är en gammal pjäs, har regissören Felicitas Brucker låtit årets mottagare av den preussiska sjöhandelns pris Sivan Ben Yishai skriva en prolog, där det betonas att pjäsen handlar om ett hus. Brucker läser pjäsen som ett emancipationsdrama om kvinnans rätt till ett eget liv, en kamp som fortfarande pågår. Visserligen nämns den förfälskade namnteckningen, men den spelar ingen större roll. Noras besvikelse på Torvald Helmers prosaiska syn på kärleken och hennes förhoppning om det vidunderliga reduceras också bort. I stället gestaltar

en rasande vitklädd gymnastisk Katharina Bach Nora som en ganska osympatisk streber redan från början, extremt manipulativ och hänsynslös. Torvald, som här närmast är en träfigur, får mycket aktiv konkurrens av Bernardo Arrias Porras som spelar en energisk Krogstad gymnastiserande på den nu uppochnedvända husfasaden (imponerande var att han med kort varsel ersatt en kollega och repeterat in rollen på en dag), samt allra främst Vincent Redetzki, som slänger av sig ishockeymunderingen efter maskeraden och springer omkring i svart underklänning och inte vill gå hem. Han omfamnar båda makarna Helmer. Någon tarantella har denna Nora aldrig dansat, utan i stället framfört en ABBA-låt som ett gotiskt rocknummer. Regissören har låtit Gerhild Steinbuch och Ivna Žic komplettera pjäsen dels med en text om hur det gått för de tre barnen när de blivit stora, dels med ett flammande feministiskt manifest om vikten av att föra Noras kamp vidare. Husfasaden med alla fönsterbrädor som hon och de andra aktörerna klättrat på har Nora redan tänt eld på.

«Brucker läser *Nora* som ett emancipationsdrama om kvinnans rätt till sitt eget liv.»

Tilltro till madonnan

En väldig madonna i röd klädnad och blå mantel bärs upp av två gipsänglar när föreställningen börjar. Efter någon timme tappar hon gradvis sin mantel och tio minuter före slutapplåden har hon börjat gråta blod och hela figuren faller långsamt. Pjäsen *Die Eingeborenen von Maria Blut* är en bearbetning av en roman av den judisk-österrikiska författarinnan Maria Lazar (i kraft av sitt upplösta äktenskap med Friedrich Strindberg-Wedekind, Frida Uhls son, faktiskt svensk medborgare) i dansk exil 1935, men nyutgiven först 2020. Romanen visar en förvånansvärd klarsyn över den så kallade austrofascismens framväxt flera år före Ansluß till Tyskland 1938 och trots att romanpersonerna starkt förenklats finns den politiska skärpan och kritiken av den allt mer religiöse förbundskansler Dollfuß omvandling till diktator kvar i Lucia Bihlers regi på Akademietheater i Wien.

I centrum står bybor i en liten vallfartsort på landet där man sätter all sin tro till den undergörande heliga jungfrun. Med hjälp av en metallgonggong splittras de två timmarna upp i mycket korta sekvenser.

Sex unga aktörer spelar byns folkmassa med stora vaxhuvuden. De gestikulerar medan andra aktörer talar. Huvudpersonerna gestaltas av sex utmärkta skådespelare med Philipp Hauß i huvudrollen som doktor. Alla aktörer är klädda i rosa med varierande gula plastöverdrag. Det leksaksartat manierade blir extra tydligt då en ung man i slutscenen snurrar på en ring med färgade lampor som en figur i en speldosa. Han reser handen till en nazisthälsning och skjuts av en ännu mer fanatisk kvinna. Experimentellt och för många vackert kanske, men inte bidrar väl alla rolldubbleringar och den märkliga leksaksestetiken i rosa till att framhålla den angelägna problematik som faktiskt dominerade publiksamtalet? Enligt aktörerna tilltar nämligen åter de blåsvarta krafterna i den österrikiska oskulden och frågan är vad teatern kan göra åt detta eftersom den förlorat sin en gång så engagerade borgerliga publik.

Deutsches Theater och festivalen

Urvalet har som vanligt diskuterats och många med mig saknar Jossi Wielers lyhörda textcenterade iscensättning av Elfriede Jelineks *Angabe der Person*, men den ligger kvar

på Deutsches Theaters spelplan. En tung volym, *Kampfums Paradies*, ger en översikt över avgående teaterchefens Ulrich Khuons 14 år på posten.

Till de mest uppskattade iscensättningarna under dessa 14 år hör faktiskt den nu på Theatertreffen aktuella *Der Einzige und sein Eigentum*, en bearbetning av Max Stirners egoisttraktat från 1845, fyndigt omsett till vers av Sebastian Hartmann. Hartmann distanserar sig från Stirners budskap, liksom tidigare Marx och Engels, men han fascineras av Stirners språkliga rytm. Denna iscensättning markerar ett nytt steg i Hartmanns utveckling mot musikteatern. Han samarbetar som tidigare med kompositören PC Nackt. Scenbilden är ett slags jättesnäckhus, en väldig spiral i grå betong. Två herrar i svart kostym och hatt gör entré som i en Kafkabearbetning, men sedan utbryter ett explosivt musikaliskt äventyr: syntetmusik, piano och slagverk skapar ett ljudlandskap för aktörerna/sångarna. Ronni Maciels koreografi skapar exakta rörelser och Roman Kuskowski omsätter texten i videokonst. Allra mest imponerar Adriana Braga Peretzkis sprakande kostymer i allt från aftontoalett



med paljetter till David Bowieinspirerad androgynutstyrsel. De sex aktörerna Elias Arens, Felix Goeser, Linda Pöppel, Anja Schneider, Cordelia Wege och Niklas Wetzel spelar inte teater i vanlig mening utan blir multikonstnärer med total behärskning över sina uttrycksmedel i detta elektroniska sångspel.

Naturalismens återkomst

Teatertrender snurrar ibland runt som hjulets ekrar. Mateja Koležniks iscensättning av Maxim Gorkijs komedi *Kinder der Sonne* (*Solens barn*) från Schauspielhaus Bochum är ett medvetet psykologiskt naturalistiskt projekt. Regissören är född i dåvarande Jugoslavien och menar att det politiska och sociala, särskilt klasskonflikter, bäst framgår i texten själv utan politisk eller metateatral komplettering. Hennes försök att närma sig det komplicerade hos karaktärerna – ingen är god ingen är ond – för tankarna till Ibsen och Tjechov. Men skillnaderna är uppenbara. Raimund Orfeo Voigts scenbild har drag av filmkulisser. Han har byggt upp ett scenrum bestående av hall till vänster med dörrar och trappor, en vägg i mitten och ett vardagsrum

till höger. Ingen åskådare ser hela bilden, utan rollfigurer försvinner eller är osynliga. Huvudpersonen Protassov har sitt eget experimentrum bakom en stängd dörr längst till vänster.

Vi är framme i ett vagt 1900-tal, kanske 1960, och de diskreta färgerna på Ana Savic-Gecans kostymer matchar varandra vad gäller mönster perfekt, så att skjortor och klänningar signalerar frändskap, men detta är svårt att skönja i det litet dova lju-set. Speglar och möbler flyttas ständigt och bildar till sist barrikad mot pöbeln som beskyllder Protassov dels för att vara alltför rik och privilegierad, dels för att vara skyldig till kolerautbrottet.

Skådespelarna är unga och har med entusiasm anammat regissörens personinstruktioner. Aktörerna har anförtrotts rollfigurer som passar dem och uttrycker med skarpa inbundenhet, neuroser, ohälsa eller obesvarad kärlek. I centrum står den rika arvtagerskan som älskar Protassov, som inte fattar det minsta, och hennes bror, en överspänd veterinär som skjuter sig efter att ha misslyckats i ett frieri till Protassovs sjuksjuka syster. Det unika i iscensättningen är

att gestalterna spelar för sig själva, som om vi i publiken inte fanns utan utgjorde en fjärrde vägg. De kan tala lågt eller vända ryggen mot oss eller försvinna i kulisserna. Regissören vill medvetet låta oss gissa eller ana. Vi blir ett slags voyeururer som dras in i händelserna, inte vanliga åskådare. Naturligtvis är detta i högsta grad «bemerkenswert», värt att notera.

Teaterns framtid?

Festivalens höjdpunkt var tveklöst ett gästspel från Akademietheater i Wien som visades under pingsten, nämligen Rieke Süßkows iscensättning av Peter Handkes nyskrivna *Zwiesgespräch*. Texten är kort och tät. Med utgångspunkt i Handkes egen upplevelse av morfadern vidgar den sig dels mot far- och morfaderskap i allmänhet och Victor Hugos sena diktsamling *L'art d'être grand-père*, där barnbarnen tycks tillhöra en gudomlig värld, dels mot den nutida teaterns kris. Texten ser mera ut som den berättande stämmans dialog med sig själv än ett egentligt möte. Süßkow bryter upp texten, gör den polyfon och berättar mer staccatoartat. Vi ser en skjutbar vikkvägg rullas fram från vänster till

höger. I de nischer som bildas sitter åldringar som inleder sin morgontoalett med hjälp av unga biträden. I varannan nisch står en grön krukväxt. Småningom börjar själva spelet. Texten har uppdelats på tre lysande men åldrade aktörer, Hans Dieter Knebel, Branko Samarovski och framför allt Martin Schwab. Som sköterskor i slaktarförkläden ser vi Elisa Plüss och Maresi Riegner.

Åldringarna börjar långsamt dansa till «La Paloma» och «So schön war die Zeit», två sånger som nämns redan av Handke, till vänster. Man börjar leka den populära barnleken med stolarna, där en stol fattas. Den som inte får sittplats föses ut genom en dörr i väggen och tas sedan om hand som urna av biträdena till höger. Scenografen Mirjam Stängl fick 3 Sat-priset för sin insats. Marcus Lorans ljus ger en ibland mörkgul, ibland grön, ton åt sceneriet.

Kopplingarna till texten är intelligent. Schwabs rollfigur klagar över att han bara minns dekoren av en föreställning vars innehåll han glömt – och just här är det framför allt scenografin som prisbelönats. Biträdena, närmare tjugo figuranter, har av kostymören Marlen Duken utstyrt i förr moderik-

tiga dam- eller flickkläder, mycket i rosa och turkos och en och annan rosett. Här bemöts åldringarnas hjälplöshet och existenskräck med brutal ytlighet. De unga söta biträdena stoppar in urnorna i fack och ovanför skötborden med sjukvårdsinstrument svävar kulörta ballonger.

Handkes text är tillägnad två döda, nämligen Bruno Ganz och Otto Sander, alltså änglarna över Berlin i Wim Wenders film. Den uppehåller sig vid teaterns konstnärliga fall. Men Süßkow visar med beundransvärd energi det motsatta: i ett multikonstverk där en text gestaltas icke bara med skådespelarnas diktion och scenkonst utan även i samspel med scenografi, kostymer, ljus, musik och koreografi kan åskådaren skönja ett starkt hopp om konststartens framtid. I denna mediernas och reproduktionernas tid är den högst unik genom att vara «live»!

Billedtekster

- s. 147** *Das Vermächtnis (The Inheritance)*. Regi: Philipp Stölzl. Residenztheater/ Bayerische Staatsschauspiel 2022. Foto: Sandra Tien
- s. 148** *Hamlet*, regi: Philipp Preuss. Anhaltisches Theater 2022. Foto: Claudia Heysel
- s. 149** *Ophelia's Got Talent*, koreografi: Florentina Holzinger. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2022. Foto: Nicole Marianna Wyttyczak
- s. 150:1** *Ein Sommernachtstraum*, regi: Antú Romero Nunes. Theater Basel 2022. Foto: Ingo Höhn
- s. 150:2** *Der Bus nach Dachau*, regi: Vincent Rietveld och Ward Weemhoff. De Warme Winkel och Schauspielhaus Bochum 2022. Foto: Isabel Machado Rios
- s. 151:1** *Nora*, efter Henrik Ibsen. Regi: Felicitas Brucker. Münchner Kammerspiele 2022. Foto: Armin Smailovic
- s. 151:2** *Die Eingeborenen von Maria Blut*, av Maria Lazar. Regi: Lucia Bihler. Akademietheater/Burgtheater, 2023. Foto: Susanne Hassler-Smith
- s. 152:1** *Kinder der Sonne (Solens barn)*. Regi: Mateja Koležnik. Schauspielhaus Bochum 2022. Foto: Matthias Horn
- s. 152:2** *Der Einzige und sein Eigentum*, regi: Sebastian Hartmann. Deutsches Theater, 2022. Foto: Arno Declair
- s. 153** *Zwiesgespräch*. Regi: Rieke Süßkow. Akademie-theater/ Burgtheater 2022. Foto: Susanne Hassler-Smith

La Poblacion
Av Víctor Jara
Regi: Valeria Peña
Teatro Nacional Chileno,
14. januar

La amante fascista
Av Alejandro Moreno,
Regi: Víctor Carrasco,
Teatro de la Palabra, Teatro
Biobio, 16. januar

Jugar a la guerra
Tekst og regi: Juan
Pablo Troncoso
Compañía La Jeanette,
16. januar

Colina
Tekst og regi: Guillermo
Calderón
På Matucana 100, 18. januar

Oasis de la Impunidad
Av Marco Layera
På Matucana 100, 19. januar



Oversatt fra tysk av
Henning Hagerup

Billedtekster
s. 155 *La Poblacion* av Víctor Jara.
Regi: Valeria Peña. Teatro Nacional
Chileno. Foto: Fundación Teatro a Mil
s. 156 *La amante fascista* av
Alejandro Moreno. Regi: Víctor
Carrasco. Teatro de la Palabra, Teatro
Biobio. Foto: Fundación Teatro a Mil
s. 157:1+2 *Oasis de la Impunidad* av
Marco Layera, presentert på Matucana
100. Foto: Gianmarco Bresadola

(Santiago): Festivalen Teatro a Mil i Santiago de Chile trekker en rød tråd fra kuppet for 50 år siden gjennom sitt jubileumsprogram.

Den virkende erindringen

«Presente!» klinger det kraftfullt av 100 stemmer gjennom salen da Compañero Víctor Jara blir ropt ut fra scenen. Den musikalske oppsetningen med sanger av denne artisten, som under Pinochet-kuppet i september 1973 ble myrdet i stadionet på Santiago de Chile, har nådd sitt høydepunkt. Ja, han er nærværende, han er ikke glemt, og publikum blir overhodet ikke bare utgjort av veteraner fra denne tiden. Jaras verk, som først og fremst består av politiske sanger, av sanger om enkle menneskers hverdag og bearbejdelser av den hjemlige folkemusikken, blir dypt beundret. Men Jara var også teaterinstruktør og skuespiller, en teatermann som på 60-tallet fornyet det chilenske teatret med stykker av sin landsmann Alejandro Sieveking, av Bertolt Brecht og Peter Weiss. *La Población* (Befolkningen) er et album fra 1972 som her med et omfangsrikt kor og orkester blir fremført av over 30 mennesker i store arrangementer med talte innslag, og av Valeria Peña blir iscenesatt som en regissert konsert. Fra scenehimmelen senker en gitar seg som et stort symbol på sangeren ned i salen, et spillested for Nasjonalteatret som ligger

rett overfor presidentpalasset La Moneda, der sosialisten Salvador Allende tok livet av seg 11. september 1973. da kuppemakerne trengte inn hos ham.

La Población er bare én av de til sammen 160 produksjonene til Teatro a Mil som på 13 av Santiagos teatre og kultursentre (og utover dette i andre byer) strekker seg gjennom hele januarkalenderen og i dag regnes for å være den viktigste performance-kunstfestivalen i hele Latin-Amerika. Med 1973-kuppet i erindringen skulle nok *La Población* være det mest emosjonelle bidraget, men det finnes også en fullstendig annerledes omgang med temaet som hyppig til og med overrasker. I alle tilfelle beveger noe seg i erindringskulturen rundt denne sentrale chilenske, latinamerikanske og alt i alt vestlige historien, og i dette har teatret en stor andel.

Det offisielle dokumentasjonsstedet for kuppet og følgene av det er Museet for erindring og menneskerettigheter som i 2010 ble åpnet av den daværende presidenten Michelle Bachelet i sin treetasjes Kubus-bygning og bringer vitnemål av alle slag og i alle



medier. Slik ikke bare muliggjør det rekonstruksjonen av hendelsene fra den gangen, det informerer også om tortursystemet, de internertes hverdag og den verdensomspennende emigrasjonen kuppet resulterte i. Også her er Víctor Jara til stede; hans siste dikt «Estadio Chile» kan leses i gulvet til inngangen, og det kommende minnejubileet blir kunngjort på et kolossalt banner utenfor huset.

Provokativt stykke

Festivaldirektør Carmen Romero Quero feirer med årets utgave et dobbeltjubileum, siden festivalen for 30 år siden ble grunnlagt i den første fasen av redemokratiseringen i Chile etter diktaturet, og med dette er også begge tett sammenknyttet. I hele sin bredde skal programmet henvende seg til alle samfunnsmessige lag, og mens de besøkende fra det tilgrensende utlandet og de profesjonelle gjestene (bl.a. fra Spania) fremfor alt speider etter høydepunktene, forblir uansett den offentlig-private festivalen et så åpent tilbud som mulig, noe allerede det faglige mangfoldet besørger, et mangfold

som i tillegg til skuespill, dans og musikkteater byr på gratisbegivenheter i det offentlige rom, workshops eller underholdende familieteater som 31 minutter: *Don Quijote* med dukker kjent fra tv, av typen *Muppet Show*. Den 37-årige, ennå unge president Gabriel Boric fremhevet ved en festivalmottagelse den store nærheten mellom kunst og politikk som på en positiv måte preger Chiles kultur. Carmen Romero Quero har allerede ved forestillingene kunnet hilse på ham og kaller naturligvis dette et positivt klima.

President Borics lave alder er en del av et særfenomen i landet, der unge mennesker ikke bare rent demografisk sett er svært nærværende. En oppsetning av Alejandro Mojenos suksessstykke *La amante fascista* (Den fascistiske elskede) går for fulle hus i et auditorium med 800 sitteplasser, hvor åpenbart over halvparten bør være forbeholdt årganger etter 1990. De opplever den provoserende monologen til den 50 år gamle fru Spinosa («tornete»), som venter på sin mann fra det tidligere regimet som bare vender tilbake til den gamle gardens militære seremonier. Dessverre er hennes egen uniform

for denne anledningen nettopp blitt våt, noe som utløser en talestrøm mot marxismen og alt i den nye tiden som ikke passer. Hun blir spilt av Paulina Urrutia, som var kulturminister i Bachelet-regjeringen, og det unge publikummet tar lattermildt imot Spinosas absurditeter i hennes samfunnsforakt med dens røtter i juntaherredømmet. Víctor Carrascos regi, som i sin sarkastiske fremstilling av diktaturbeundrende feiring kan sammenlignes med Thomas Bernhards *Vor dem Ruhestand* (Før pensjonisttilværelsen) stammer riktignok fra tiden før 2010, men i Carmen Romero Queros tilfelle var den nye innbydelsen til festivalen en anledning for et dobbeltjubileum. Denne andre siden av samfunnet finnes jo, selv om den her stort sett blir ledd ut. På den annen side er Paulina Urrutias fremstilling av den fascistiske elskede med hennes energiske potensial for mørkt, mangetydig vidd en stor fest for skuespilleren.

Fullstendig innrettet mot samtiden er produksjonen *Jugar a la guerra* (*Leke krig*) til Compañía La Jeanette, hvor Juan Pablo Troncoso iscenesetter en av sine egne



tekster. Den arbeidsledige skuespilleren Ana blir engasjert til en workshop med politifolk som åpenbart er spesielt skolert som hemmelige agenter. Et kinkig tema, for om kunsten her stiller seg i politivoldens tjeneste eller til og med bidrar til skjule den eller dysse den ned, er ikke lett å avgjøre. På scenen foregår det først spørreleker mellom de forskjellige deltagerne, spørreleker som kan utvides til å gjelde publikum, og så – idet tortur og vold blir nevnt – tar sikte på å bli rene blinkskudd.

Telenovela-parodi om Allende og Pinochet
Et tilfelle av fullstendig konkret politivold og de frem til i dag pågående rettsforhandlingene behandles i *Colina* av Guillermo Calderón, en av landets viktigste dramatikere. Colina er navnet på et kjent fengsel, hvor en gruppe av mennesker ønsker å oppmuntre en innsatt venn, Carlos. Til å begynne med henspiller nesten ingenting på den nåværende situasjonen; som i en selskapslek sitter man rundt et bord, og den som mottar parykken som sendes rundt, må ta den på seg og holde en tale om temaet frihet. Carlos er blitt dømt til en lang fengselsstraff, og de små lekene virker

tåpelige. Men så kjenner man igjen det reelle tilfellet Jorge Mateluna, en venstresideaktivist som ble dømt i 2013, under påskudd av å ha deltatt i et bankran, formodentlig i et komplott mellom politiet, statsadvokaten og retten, noe man også kunne betegne som et brorskap i diktaturets lange skygge. Riktignok ble dommen etter hvert opphevet og løslatelsen fastsatt, men fremdeles foregår det sensitive undersøkelser av saken, hvordan og på grunn av hvem alt dette var mulig, med tilsvarende bestrebelser på å argumentere for at det ville være bedre å la stillheten råde. Advokater har ønsket å la teatermenneskene forstå at de ikke kan bruke alt til den dokumentariske bearbeidelsen, som i et lite flashback til og med fører oss til det berlin-ske teatersenteret *HAU* (Hebbel am Ufer), der Jorge Mateluna-saken allerede i 2016 ble oppført i en tidligere versjon av Calderóns stykke. At stykket begynner så troskyldig og harmløst, skjer ikke på måfå, for dette følger en åpenlyst virksom dramaturgi, hvor tilsynelatende ubehjelpelige teaterscener – som også i *Jugar a la guerra* – plutselig lar kravene om sannhet bryte igjennom.

Calderóns stykke, som er blitt registrert av ham selv med henblikk på sakens nyeste utvikling, spilles i kultursenteret Matucana, et vidstrakt fabrikklandskap med flere teater- og gallerirom. I en videopresentasjon der vises Diego Cumplidos *Golpe a Golpe* (*Slag etter slag/Kupp etter kupp*), som for første gang lar skikkelsene Allende og Pinochet opptre med satirens midler. Som en parodi på telenovelas – spanskspråklige såpeoperaer – fremstilles en husholdning rundt den innbitt korrekt uniformskledde Pinochet, som blir holdt beskjeftiget av en animert og bestandig tilsynelatende vennlig Allende. Selv reklamepausene er viet dem begge, som da diktatoren etter morgenbarberingen fastslår at et Marx-skjegg på et blunk har vokst ut i motpartens ansikt. Kanskje er det på tide å bearbeide de traumatiske erfaringene på denne måten. Morsomt er det i alle fall.

Oktoberdemonstrasjonene i 2019
For den yngre generasjonen er det uansett ikke september 1973 det eneste referansepunktet; det er snarere demonstrasjonene



i oktober 2019, som med sin ekstreme politivold, tallrike sårede og til og med invalide setter spørsmålsteget ved det chilenske demokratiets karakter. Også den uhyre harde lockdown'en med sine strenge politiovervåkede utgangssperringer tilhører de nyeste erfaringene av hvordan makten setter seg igjennom og i liten grad vil la seg gå etter i sømmene. I denne sammenhengen gjør Marco Layeras koreografisk-pantomimiske forestilling *Oasis de la Impunidad* (Straffefrihetens oase) som i fjor ble uroppført ved *FIND*-festivalen i Berlin og Münchner Kamerspiele (hver gang med Layera som medprodusent), et direkte rystende inntrykk. I et slags museum avgir oppsynsmannen, som fungerer som politimann, en meddelelse om at her kan alt finne sted, bare ikke en demonstrasjon. Så følger scener med kollektiv vold og individuell selvfortur som hele tiden kommer fra et stumt vandrende kor med overdrevent store ører og vidt oppsperrde øyne. Layera iscenesetter denne «oasen av straffefrihet» som et surrealt substrat av vold og medskyldighet i sin alminnelighet; til slutt blir en naken kvinne plassert

blant publikum, noe som forhindrer normal applaudering. Forestillingen, som også ble spilt i Matucana 100, kan sette de forskjellige oppfatninger i sammenheng med hverandre og fremprovosere ulike følelser. Foruroligende burde den være for alle, og blant tilskuerne er det tausere enn ellers da de går ut.

Parallelt med det gigantiske apparaturet til Teatro a Mil finner vi også en Off-festival med en lignende forgrenet struktur og et nærmest uoverskuelig programantall som én gang i året søker om et statlig tilskudd. Denne detaljert kortsiktige prosjektfremmingskulturen vil det etter hvert autonome laboratoriet vekk fra. I utkanten av et digert område med ny bebyggelse som plutselig overgår i forsteder med stille familiehuse, har det skapt en bydel med prøverom, verksteder og boliger. Sebastian de la Cuesta, som har arbeidet i forskjellige dansekompanier, ser her muligheten til å lage noe annerledes, til etter sitt eget hode å kunne arbeide med danseteater og nye performanceformer. Uavhengighet for de til sammen 18 fast ansatte i prosjektet gir dem ikke bare et



eget hus som ble anskaffet og ombygd av en tyskers etterkommere, men samtidig også pengene man i verkstedene gjør bruk av til den søramerikanske avleggeren av Netflix. En fullstendig ny modell som kanskje vil markere seg allerede ved neste Teatro a Mil. Om *Golpe a Golpe*, denne selsomt tve-tydige spøken med diktaturerfaringen sier Sebastian de la Cuesta ved inngangen til sin tyske forgjengers bunker: «Nå ja, dette ble satt opp like i nærheten.» Og mener med dette at man burde innfinne seg igjen av andre grunner. Også huset hans med et eksotiske navnet Checoeslovaquia skal være «Presente!»

«Layera iscenesetter et surrealt substrat av vold og medskyldighet.»

Koridor
Av RuNo Teater
Regi: Prokhor Gusev
Dramatiker: Daria Glenter
Davvi – senter for scenekunst,
26. april 2023

Betenkningstid
Av K.A.O.S A/S
Regi: Marius Kolbenstvedt
Samskrevet av: Tale Næss og Marius
Kolbenstvedt
Rådstua Teaterhus, 26. april 2023

INN:TRYKK
Av og med Karianne Andreassen
Alfheim Svømmehall, 27. april 2023

Etnamastin
Av MARAS
Vokalist, performance: Marita Isobel
Solberg
Cello, scenografi: Risto Puurunen
Saksofon, fløyte: Steve Vanoni
Rådstua Teaterhus, 27. april 2023

BLODKLUBB
Av Ferske Scener
Med og av: Bernt Bjørn, Kristina
Junttila, Marita Isobel Solberg, Sigbjørn
Skåden, Kristin Bjørn, Trond Ansten,
Tale Næss, Mary Ailonieida Sombán
Mari og kanskje enda flere.
Skansen, 28-29. april 2023

Lykkejegerne
Av og med: Her e Æ!
Hålogaland Teater, 29. april 2023

ALPHA – Finn din indre konge!
Av Eline Hallem
Regi: Deanna Fleysher
Rådstua Teaterhus, 29. april 2023

(Tromsø): Vårscenefest spriker såpass mye i tematikk, tradisjon og form at en stor rikdom (og lærdom) åpenbarer seg i mylderet. Diverse scenekunstnere fra Nord-Norge inviterer til engasjement, diskusjon og pur skaperglede, når Vårscenefest gjør hverdagene om til magiske aftener over en hel uke.

Små og store deltagende invitasjoner



Billedtekster
s. 159 Paneldebatt med Tale Næss (tv.), Ole-Henrik Liffjell, Kristin Solberg, Siri Broch Johansen og Tormod Carlsen. Foto: Jamie Michael Bivard
s. 162:1 *Eatnamastin* av og med Marita Isobel Solberg, Risto Puurunen og Steve Vanoni. Foto: Jamie Michael Bivard
s. 162:2 *Blodklubb* av Ferske Scener. Foto: Sebastian Wilches
s. 162:3 *Lykkejegerne*. Hålogaland Teater. Foto: Knut Aaserud
s. 163 *ALPHA – finn din indre konge!* Av og med Eline Hallum. Foto: Jamie Michael Bivard

Vårscenefest i Tromsø byr på mangefasetterte og tverrfaglige scenekunstuttrykk. Tittelen for festivalen: «Skap en bølge, del den» ble overskygget av den vedvarende påminnelsen om nettverksorganisasjonen RadArts betydning for frie scenekunstnere i Nord-Norge (og som grunnleggerne av Vårscenefest). Derfor oppførte den seg mer som et sabla velorganisert bransjetreff, enn en festival. På tross av det, var det herlige samtaler og generelt god stemning på de alternative visningsstedene som festivalen inviterte oss inn til.

Programmeringen kokte sammen nedlagte svømmehaller, nybygde nabolag og restaurerte rådhus til en stor og holistisk scenekunstsuppe. Det var brød, øl og litt hemmelig medisin fra Marita Isobel Solberg å få sent på kvelden. Mer om det senere.

Jeg landet i Tromsø med en tydelig idé om hva jeg gjenkjenner som godt teater og ikke. Evnen til å klassifisere ulike kvaliteter ved et prosjekt er en yrkesskade. Det gjør det enklere å levere anmeldelser. Men denne gangen ble jeg nødt til å tenke nytt. Før-

ste dag begynte med to relativt tradisjonelle teaterforestillinger. Deretter ble det mer utfordrende.

Koridor: Festivalens første visning var et nyskrevet drama av Daria Glenter, registrert av den unge eksilrusseren Prokhor Gusev under hans kunstneropphold i Tromsø. Som husdramatiker på Teater Innlandet er Glenter for tiden aktuell med antikrigsstykket *Få bomme en*. *Koridor* tar opp de samme temaene. Om det å være russisk i dagens Europa. Hvordan man må forholde seg til både Putin-klakører og krigsmotstandere i samme vennegjeng. Og om hvor presserende valget om å flytte fra Russland er for mange i de alternative kultur- eller skeive miljøene. Hverdagsdramaet *Koridor* ble spilt i stua i residenshuset til Davvi – Senter for scenekunst. Vi ble invitert opp en trapp og plassert bak en teipstripe. Vi ble bedt om å ikke krysse stripa under forestillingen. I programmet stod det at dette skulle være en vandreforestilling, så følelsen av å bli frarøvet mobiliteten var sterk.

Stua var «innredet» med en haug flyttekasser. Man kunne kanskje kalt det byggeklosser i den moderne russiske tilværelsen. De kan brukes som flyttekasser eller til å bygge mur. Begge muligheter bød seg under forestillingen. Bruken av papp i forskjellige former var kløktig. Selv det enkle lysdesignet var laget av papp, ved at et tynt gråpapir var klistret over vinduene. Det skapte et oransje lys og badet rommet i en evigvarende solnedgang.

Ved sitt russisk-norsk samarbeid ønsker RuNo Teater å legge til rette for «å vise og fasilitere for genuine møter mellom mennesker fra ulike sider.» Skuespillerne Ekaterina Bepalova og Trond Peter Stamsø Munch spilte dynamisk og gestaltet troverdig et par med samlivsproblemer som utelukkende skyldtes ytre omstendigheter (les: Russlands invasjon av Ukraina.) Forestillingens første del hvilte solid i et slags flue-på-veggen-blikk, og en tilsvarende hverdagslig gjenkjennelse.

Det var først da krigen brøt løs, at dramatikken skrudde seg til, også inne i stuen – men dessverre uten å lykkes. Dialogen framsto som banal og umotivert når krancling,

passiv-aggressiv stillhet og kasting av ting tok over for de øvrige sitcom-situasjonene. RuNo Teater ønsker gjennom sine genuine møter å bryte ned stereotyper. Men fremførelsen og dialogen var klisjéfull og altfor enkel. Man satt igjen med en opplevelse av at krigen skaper splid i hjerter og hjem. Det holdt ikke til en helaften.

Jeg lurer på om *Koridor* opprinnelig var tenkt som en vandreforestilling opp og ned trappene i residenshuset? Noe som trolig hadde engasjert mer og gitt publikum en didaktisk opplevelse av budskapet. Isteden ble det en stillestående, og litt luggete forestilling.

Betenkningstid: Samme kveld kunne man se et annet nyskrevet drama. *Betenkningstid* er en videreførelse av Kolbenstvedts *Flytende Speil* (2021). Marius Kolbenstvedts skaper nedstrippede, selvsikre sceneunivers hvor skuespillerne og musikerne medvirker i skarpe og sentimentale erindringsfortellinger om mennesker i oppbrudd. Denne gangen hadde Kolbenstvedt fått Tale Næss med på å skrive

manus, i en vill brevkorrespondanse under koronapandemien. Ifølge Næss er det «å skrive sammen med andre (...) å tenke sammen med andre.» Slik har dramatikeren og regissøren gått i møte med hverandres språk, utvidet eget erfaringsrom og skapt en møteplass i teksten. Ved å la skuespillerne stange mot tekstveggen med egne erfaringer, har det også blitt en kollektiv tekst. Som sist har Kolbenstvedt fått med seg et stjernelag. Skuespillerne Gisle Hass og Anna Dworak som Han og Hun, sangeren Silje Aker Johnsen som den yngre Hun og Frank Havrøy som den yngre Han. Samtidig buste danseren Henriette Blakstad inn som en demonisk liten dansefaen fra første rad.

Det er uten tvil en gjeng som vet hva de driver med, som bruker en forførerisk rytme i dialogen, effektmaskineriet og de musikalske virkemidlene. Man lar seg bare rive med av ordhuggeriet og de spanskinspirerte kassegitar-tonene. Tematikken var relativt spesifikk, og snakket til et litt eldre publikum med erfaring fra havarerte ekteskap. Likevel var det håndgripelige samlivsdramatikk, som gjorde store symboler ut av små menneskeliv.



Panelsamtale som ramme
Jeg hadde forventet at jeg kom til å like *Betenkningstid*. Det gikk dessverre ut over min evne til å nyte resten av det fargerike programmet som festivalen hadde å by på.
Med en nokså sementert idé om hva teater kan være, ble jeg glad for å få med meg panelsamtalene på festivalen. Ikke bare reiste disse programpostene kunstneriske og dagsaktuelle spørsmål på en mer direkte måte enn hva visningene fikk til. Panelsamtalen «Scenekunst i Nord, 'Indigenizing' og estetikk» la også en ramme for resten av festivalen. Ikke akkurat en oppskrift å lene seg på, men et perspektiv hvor alt kunne sertifiseres med et alternativt kvalitetsstempel.
Samtalen ble ledet av Tormod Carlsen, og panelet besto av Tale Næss, Maria Utsi, Siri Broch Johansen, Kristine Solberg og Ole-Henrik Lifjell. Deltakerne videreførte en samtale de startet under fjorårets festival, og «surfet» slik videre på fjorårets fokus på samisk scenekunst. Det handlet mye om å skape demokratiske rom, drite i å oversette alle urfolkspraksiser til for-

ståelig scenekunst for alle og enhver, samt bevisstgjøring om det strukturelle spillet i kultur-Norge. Dialogen mellom de svært reflekterte scenekunstnerne gjorde at jeg åpnet meg for en mer helhetlig opplevelse, godtok at jeg ikke ville forstå alle koder, og tok det viktige *sosiale* aspektet av festivalen innover meg.
Følgen var at mitt kvalitetsbegrep beveget seg drastisk i løpet av festivalen; fra det formmessige elegante og tekstlig estetiske, til en mer relasjonell forståelse og anerkjennelse av hva scenekunst kan tilby av sterke publikumsopplevelser. Som Siri Broch Johansen fikk frem i sin teatrale lansering av boka *Sabmie ovttašuvvon siiddat, friddja máilmmi duddjot teáhtera bokte – teatrale forsøk på å skape en ukolonisert verden*, under årets Oslo Internasjonale Teaterfestival, måtte «publikum selv ta ansvar for at det skal bli en vellykka teaterhendelse og at historien skal bli presentert.» (sitert etter Elin Lindbergs anmeldelse «Giitu, csv!»: NST nr. 1/23). På lanseringen ble publikum utdelt roller, og måtte lese dialogen selv. Involverte som man

Billedtekster
s. 160:1 *Koridor*, regi: Prokhor Gusev. Foto: Jamie Michael Bivard
s. 160:2 Henriette Blakstad i *Betenkningstid*, regi: Marius Kolbenstvedt. Foto: Manuel Madsen
s. 161 *INN:TRYKK* av og med Karianna Andreassen. Foto: Jamie Michael Bivard

«Plutselig handlet ikke teater-situasjonen om å levere, men om å dele.»

da ble, handlet plutselig ikke teatersituasjonen om å levere, men om å dele.
Så selv om *Betenkningstid* sprang ut av en kollektiv prosess, var det en relativt introvert opplevelse. Den inviterte hverken til allsang eller fellesdans. Ikke var det poenget heller (så slapp av, jeg skal ikke gå helt holistic ballistic). Men på en festival som spiller så sterkt på relasjonsbygging, skulle man tro at Kolbenstvedts utforskning av relasjonsdynamikk passet inn. Følelsen jeg satt igjen med, var snarere at *Betenkningstid* skilte seg ut som noe finpusset og eksportert opp til Tromsø. Det resulterte i at visningen i ettertid oppleves mindre i takt med festivalens linjer enn det øvrige programmet. Det er kanskje mye å forvente av en tradisjonell teaterforestilling, men etter uka på Vårscenefest, har jeg lært at det frie scenekunstmiljøet i Nord-Norge har kommet svært langt i inviterende deltagelse.
Små deltagende invitasjoner
INN:TRYKK: Etter panelsamtalen startet nemlig programmet så smått å flørte med



publikum. Den inviterte oss inn i mer og mer inkluderende konsepter. Det startet med danser Karianna Andreassen sin perle av et foredrag/danseforestilling om fridykking i Arktis. *INN:TRYKK* handler om Andreassen sitt eget forhold til sporten, og hun prøvde å videreformidle opplevelsen ved å dykke ned under vann og av inntrykkene man får under overflaten. Passende nok foregikk forestillingen i nedlagte Alfheim svømmehall, med publikumsamfiet bygget i skråningen mellom grunna og dypet i det tomme bassenget. Med gummidekket som dansematte, og et økonomisk og søtt fargevalg i blått og oransje, var det teksten og de statiske positurene til den sterke danseren som fikk skinne.
INN:TRYKK var litt vel «lekker», men holdt på oppmerksomheten. Selv da en bande skolegutter prøvde komme seg inn i hallen fra utsiden, passet det helhetlig inn i fortellingen. De ble til sultne måker over vannskorpa, vi satt som stille sild og opplevde all (teater) magien på havbunnen. Selv den litt nervøse engelsken til Andreassen fungerte fint sammen med koreografien. Foredragsspråket

gjorde situasjonen til en lavskuldra mashup. Bevegelsene til Andreassen fulgte rytmen og kunstpausene i tekstleveringen hennes.
Danseforestillingens tematikk føltes langt ifra like viktig som panelsamtalen vi kom fra tidligere på dagen. Den førte likevel fram de samme prinsippene om et deltagende rom. På slutten av *INN:TRYKK* lot nemlig Andreassen oss få være med inn i lydlandskapet hun opplever under vann. Hun illustrerte det ved å proppe ørene med én finger og stryke resten av fingrene langs kanten av øret. Deretter inviterte hun oss til å gjøre det samme. Prøv bare selv!
Eatnamastin: Rett fra en minimalistisk undervannskoreografi løp vi fra toppen av Tromsøya ned til Rådstua Teaterhus for en maksimalistisk underverdenskonsert med performancebandet *MARAS*. Fra en enkel og nedstrippet versjon på Samenes nasjonaldag på Rådhuset i Oslo, hadde *MARAS* snudd konseptet og presenterte et grotesk og magisk auditivt og visuelt univers under Vårscenefest. Vokalist Marita Isobel Solberg, Risto

Puruunen på strenger, og Steve Vanoni på blåsere hadde en flott kontakt med publikum gjennom performancekonserten.
Vi fikk utdelt 3D-briller (som faktisk ga en 3D-effekt til projeksjonene på bakveggen). Ved siden av 2009-teknologien var det improvisatoriske en sterk kraft i konsertuttrykket. Det stod en stor snurrende installasjon midt i rommet, som til tider måtte dreies for hånd av Solberg selv. Installasjonen minnet om et tre, eller rettere sagt røttene til et tre, og snodde seg mellom dinglende reinsdyrhodeskaller, knust glass og «nedgravde» artefakter. De høye hårsveisene til bandmedlemmene gjorde at jeg koste meg med ideen om at hele rommet så ut til å henge opp ned, som en underjordisk skyggeverden. Med andre ord hålddit sitt hjørne på Vårscenefest.
Eatnamastin, som betyr «jordet», ga ikke bare assosiasjoner til landet under bakken. Med sin babygråt-lignende opera, horrorjoik, og store messingtrommer eller rune-bommer speilet det vår verden også. Solberg krabbet over scenegulvet og viste med xylofonstikkene at publikum skulle lytte



etter vibrasjonene i bakken. *Eatnamstin* fortalte med andre ord små kryptiske historier om jorden, til den som lyttet godt. Det vakreste øyeblikket kom da Solberg til slutt rullet seg inn i en stor ullball som lenge hadde ligget og bedt om oppmerksomhet. Hun stagedivet med ballen inn i første rad, uten forvarsel. Konserten var en intens opplevelse og ga gjenklang utover i resten av festivalen.

Store deltagende invitasjoner

Blodklubb: Kompaniet Ferske Scener presenterte sitt femte klubbmøte med brask og bram. Konseptet kunne fort blitt en Bram Stoker-parodi, med blodmerch, blodpannekaker og dyprød kverk i glassene, men ble allikevel alt annet. Blodet som grøssersymbol måtte vike til fordel for familie og sterke bånd. Igjen stod relasjonsbygging og historiefortellingen i sentrum for et ganske snedig og programmert haraball. Alle danse- og drikkeglade dramaturgers fuktige drøm.

Med det samiske som omdreiningspunkt, og erfaringer fra fornorskningen som bakteppe, hadde festen til Ferske Scener en dypere mening. De tre grunnleggerne, Bernt Bjørn, Kristin Bjørn og Kristina Junttila, samt Sigbjørn Skåden, satte kvelden i gang med fortellinger som bredte seg utover høyttaleranlegget i Skansen festivitetshus. Og videre inn i hjertene til festens deltakere, som skålte i kverk for historien om en gammel onkel som var ns-medlem, og som skjulte sitt voldsomme alkoholmisbruk etter krigen. Vi skålte i melk for historien om en gammel farmor som, på tross av læstadiansk kyskhets, lot alle andre ha sine egne verdisyn og sine egne rusmidler. Og slik fortsatte det ut i de sene natter. Med et finsk tangoband, og til jazzjoik og drikking under bordet. Bokstavelig talt under et bord, der Marita Solberg delte ut hemmelig magimedisin til de som trengte det.

Kvelden ble avsluttet med en samling rundt bålet. Vi prikket oss i fingeren med ei nål, og presset blodet tilbake i alkoholen. Dette for liksom å vende om på alt av historiske, kulturelle og vitenskapelige prinsipper, og lage en kollektiv og dekolonialisert Bloody Mary til ære for den nye flokken!

Lykkejegerne: Høydepunktet på festivalen kom lørdagen. *Lykkejegerne* er laget av Her e Æ! – en gruppe ungdom som har flyttet til Tromsø fra Zambia, Hellas, Russland, Syria, Eritrea, Filippinene og Den dominikanske republikk. Publikum ble invitert inn til en melang eritreisk kaffeseremoni. Det skjedde i et enkelt prøverom på Hålogaland Teater, mens vi hørte på store og små «slik endte jeg opp her-historier» fra ungdommene. De eldre i publikum ble invitert til å dele brødet, mens de unge serverte kaffe. Den tilsynelatende forsiktige Joanna Peace Lumba serverte meg en kopp med himmelsk sterk kaffe. Sekunder senere stilte hun seg i midten av rommet og sang av full hals. Hun ble til en selvsikker sangdronning med et enda sterkere budskap. Ungdommene heiet hverandre



fram, og da Diala M. Khalil var tydelig nervøs for å fortelle om flukten fra hjemlandet, stilte de andre seg støttende bak henne.

Man kunne ikke unngå å bli slått i bakken av det sinnssykt trygge rommet. Ungdommene var stoltheten og selvsikkerheten selv, og attityden deres vitnet om en genuin glede i å dele. Det er uten tvil den beste ungdomsforestillingen av og med ungdom jeg har sett. Tårene rant mens jeg drakk ingefær-kaffe og Laura Lamai fortalte om hvordan det var å leve med cerebral parese, mens Adiam Samuel og Danait Gotom Kahsay kvernet kaffe og sa at de sjeldent fortalte noen om hvordan de flyktet fra landet sitt, i redsel for å ikke bli trodd, eller Liomary Castro Aquino som videotelefonerte moren som bor i Den dominikanske republikken for å la alle hilse på henne.

Den relasjonelle estetikken var kokt inn i selve konseptet. Å bli invitert inn på kaffe som et familiemedlem, kombinert med historier man ikke har det ringeste grunnlag til å forstå dybden i, var en voldsom sår og vakker opplevelse. De unge voksne teaterstu-

dentene Lars Emil Forsmo Strømslid og Kari Maria Strømme Moshuus som også var med i forestillingen hentet oss inn på «tørt land» med fortellinger fra en oppvekst i Korgen og forestillinger om lykkejakt, som satt en ramme og et perspektiv på det store samarbeidsprosjektet som Her e Æ! er.

ALPHA – finn din indre konge! ALPHA er navnet på scenekunstner Eline Hallem sitt dragking alterego. Han er en såkalt pick up artist. Publikum ble både invitert til å velge sitt eget mannsnavn, finne noe *swag* de var komfortable i, og som i en førsteklasses adjektivhistorie, interagere i et forløp hvor ALPHA tok oss gjennom en hel kollasj av sjekketriks, knulleøvelser og samtaletema. Blandet med en korrekt mengde ironi over giftig maskulinitet, stor cis-energi og pseudo-ydmykelser av kvinner på scenen, dro Hallem og hennes sjarmerende dragqueen-kompanjong Joakim Kristoffer Gunby det hele i havn med en referanse til Paul Thomas Andersons *Magnolia*, der Tom Cruises selvhjelpsguru-karakter til slutt mister ansikt og fasaden sprekker.

På dette tidspunktet av festivalen følte jeg meg godt skolert i det relasjonelle kunsttrykket som Vårscenefest er soleklar konge av. Øverst troner *Blodklubb* og *Lykkejegerne* som interaktive, publikumssensitive konsepter med et hjertevarmende fellesskapsprosjekt. Samtidig var *ALPHA – finn din indre konge!* en perfekt avslutning av festivalen, med sitt lettygde og potente improvisasjonsarbeid.

Man må nok la seg rive med og rives ned for virkelig å forstå de større linjene som ligger i programmeringen til Vårscenefest. Den kan med første øyekast virke sprikende og lite pålogget sin egen tittel. Men de fleste postene har altså dette til felles at de ønsker å invitere til engasjement, diskusjon eller pur skaperglede. Det skapte i alle fall noen *rip-curls* hos meg. Får man seg attpåtil en prat og en god vaffel på hubben Small Projects, er man langt på vei i å oppleve kjernen i dette festivalprosjektet. Nettverksbygging eller ikke, folka er avslappet, ambisiøse, og har en vinkling på estetikk og historiefortelling jeg mener vi trenger mer av.

TEATER



Elisabeth Borud Leinslie:
Teater i Norge før 1830
s. 166–171

Scenewebarkivet:
Eldre teatre i Norge før 1830
s. 172–175

Knut Ove Arntzen:
**Teatersensuren i
Danmark-Norge**
s. 176–181

HISTORIE

PIETISME, PROFESJONALISERING

Teater i Norge før 1830

OG

DANIFISERING



Fotnote

¹ Gjervan, Ellen Karoline: *Komiske og historiske pantomimer rundt 1800. I Europa, Norge og i norske teaterhistorier*. I: Teatervitenskapelige studier nr. 3/2019

Fra utenlandske teatertrupper og pietismens begrensende lover, til dilettantisme, profesjonalisering og danskenes inntog på norske scener. Hvordan så teaterlandskapet i Norge ut på 1600-, 1700- og tidlig på 1800-tallet?

D

enne historien starter på midten av 1600-tallet. Da Norge var under Danmark og kongehuset lå i København. Det var lite profesjonell teateraktivitet i Norge. Hoffteater hadde vi ikke, da kongehuset var etablert langt utenfor våre grenser. Men, det *var* noen omreisende trupper som klarte å finne veien helt opp til Norge allerede på den tida. Vi finner spor av tyske, og muligens hollandske, komedianter og taskenspillere (tryllekunstnere og gjøglere) i Christiania, Bergen og Trondhjem allerede så tidlig som i 1664. De omreisende gruppene fra Tyskland hadde sitt utspring fra engelske komedianter som reiste i Tyskland på slutten av 1500-tallet. På 1600-tallet begynt de tyske truppene sakte, men sikkert og bevege på seg. De reiste utenlands, og kom også hitover, til Norden og Norge.

Hva fikk så det norske publikum oppleve av teater og underholdning på 1600-tallet? Mange av de omreisende artistene var godt trent i flere ulike stilarter. De danset og spilte roller/skuespill, de spilte musikk og de sang og de gjorde akrobatiske og magiske numre. Truppenes repertoar bestod hovedsakelig av komiske og historiske pantomimer, kunstriding, trylling, akrobatikk, dans og musikk. Denne type forestillinger var en del av datidens europeiske underholdningstradisjon, og ble for mange nordmenn grunnleggende for forståelse for teateret.¹ Gjestespillene ble svært populære. Likevel ble denne formen for teater og underholdning hverken anerkjent eller beundret, og artistene høstet lite respekt for sitt arbeid.

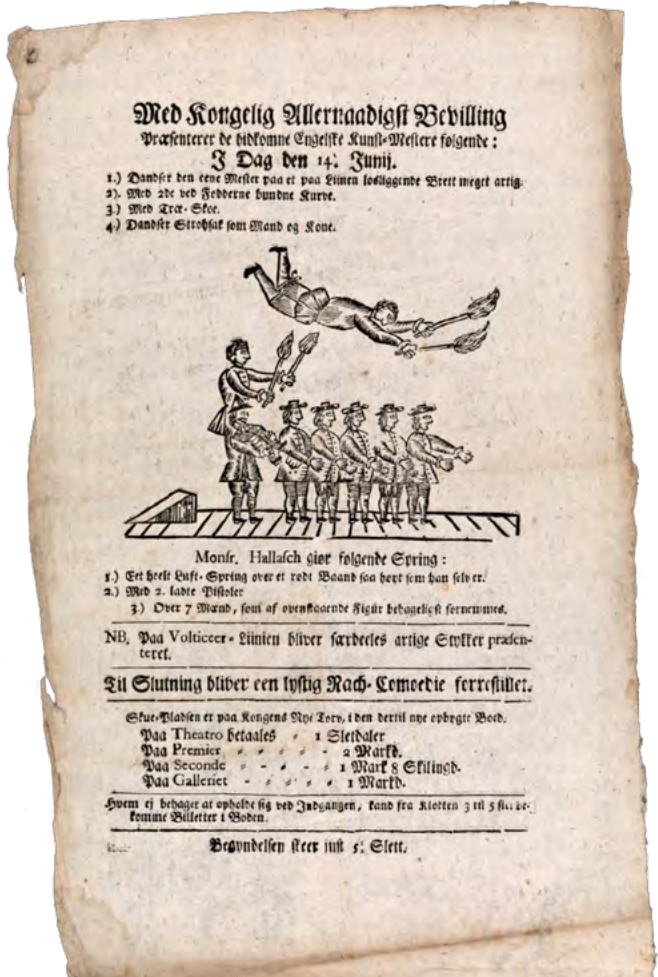
Spesielt var denne holdningen utbredt blant borgerskapet.

Pietismens lover

Truppene som gjestet Norge, måtte alltid søke kongen om lov til å spille. Det offentlige kunstlivet var på den måten lagt under kongens makt. I tillegg måtte truppene gi deler av inntekten sin til fattige og andre trengende som en form for skattebetaling. Dette var også en måte å sikre seg fra at landets valuta forvant ut av landet på. – En frykt som i de aller fleste tilfeller var ubegrunnet, da truppene brukte mesteparten av sine inntekter på lokal overnatting, mat og andre daglige behov.

Kong Fredrik IV (1671–1730; konge av Danmark og Norge i 1699–1730) hadde oppmuntret til underholdningskulturen i sin regjeringstid. Da han døde i 1730, og Christian VI (1649–1746; konge av Danmark og Norge i 1730–1746) tok over makten, skjedde det et tydelig skifte. Han hadde en streng pietistisk innstilling og derfor ble det umiddelbart en betydelig reduksjon i det offentlige tilbudet. Fra nå av ble det altså vanskelig å få bevilgning til å spille. På begynnelsen av 1730-tallet var det kun to trupper som hadde lov til å opptre i Norge. Bakgrunnen til dette antas å være den teaterinteresserte Ditlev Wibe (1670–1731). Wibe var stattholder i Norge på den tiden (i 1721–1731), og ønsket de omreisende truppene velkommen.

Jo lengre det gikk ut i Christian VI's regjeringstid, jo sterkere stod pietismens re-



gler. Alle slags offentlige forlystelser, og især skuespill (først og fremst komedier) var en torn i øyet for de maktHAVende. Vissnok på grunn av det slette ryktet størsteparten av skuespillerkunstens utøvere hadde.

12. mars 1735 trådte *sabbatsforordningen* inn, som blant annet sa at skuespill og lignende aldri måtte utøves på søndager og helligdager eller kvelden før. Tre år senere, 21. mars 1738, ble det så gitt enda en forordning som strammet grepet ytterlige. Nå ble det totalt forbudt for komedianter, linedansere og taskenspillere å innfinne seg og opptre i både Norge og Danmark. Det var først da Christian VI døde i 1746 at presset lettet og de omreisende truppene kunne spille sine forestillinger i København, og komediantene og taskenspillerne var tilbake på turné i Norge.

Det er allikevel få spor av teaterkultur vi finner fra denne tiden. I 1750–51 vet vi at det var noen komedianter og taskenspillere på turné i Norge. Men så blir det stille. Det er først ni år seinere at vi finner spor av ar-

tistbesøk i Norge. Det vi finner er tyske omreisende kunstnere som har gjestet Bergen og Trondhjem. Forbudet som ble opphevet i 1746, ble på nytt strammet inn, i 1760, så går det nye åtte år før vi kan spore neste kunstnerbesøk i Norge. Da finner vi noen få spor etter Madame Scaglia fra Korsika.

Vi vet lite om hva som ble spilt og hvem som spilte på denne tiden. Men som alltid kan man spore svingningene i et samfunn i kunsten, og utover mot midten av 1700-tallet var det en stigende velstand og kultur i Christiania. Dette bidro til et omslag i overklassens betraktning av skuespillerkunsten og i 1764 settes det i gang private dramatiske forestillinger i Christiania. Det var kommanderende general i Norge, tyskeren Waldemar Herman von Schmettau (1719–1785; kommanderende general i 1764–1767) som stod bak initiativet til disse fremvisningene.

Martin Nürenbach

Det første forsøket på å starte et offentlig teater i Norge skjedde i 1771. Og det kan vi tak-

ke den tysk-svenske akrobaten, danseren og skuespilleren Martin Nürenbach for. Martin Nürenbach var en pionér innen dans og pantomime. Han hadde bakgrunn fra omreisende teatertrupper i Sverige og kom til Christiania i 1770. I Christiania jobbet Nürenbach som danselærer og akrobat, og mot slutten av 1770 hadde han etablert et lite teaterkompani med norske skuespillere. Hva og hvor de spilte er ukjent, men mange gjestespill i Christiania foregikk på denne tiden i Raadhussalen (Raadhussalen ligger i Gamle Rådhus i Oslo og benyttes fremdeles som spillested for teater). I oktober 1771 slo Nürenbach seg sammen med den profesjonelle danseren, sangeren og musikeren Madame Stuart. Hun kom til Norge i 1769 og anses som den første ballettdanseren som opptrådte her. Sammen var de ett pionérpar innen norsk teater og dans.

Nürenbach hadde større ambisjoner enn å underholde i populærkultur (forskjellen på høy- og lavkultur levde i beste velgående). Han ønsket å innføre skuespill på norske scener, og dermed innføre det talte språket



Nye innskjerpende teaterlover

Johann Friedrich Struensee (1737–1772) var lege (livlege for kong Christian VII fra 1769) og politiker med stor innflytelse. I perioden 1770–1772 var han den reelle maktHaveren i Danmark. Maktapparatets persongalleri og spillet dem imellom utgjorde nesten sitt eget renkespill. Struensee innførte en rekke reformer i opplysningstidens ånd, dette provoserte mange, blant annet Christian VIIs stemor, enkedronning Juliane Marie og hennes sønn (kongens halvbror). Enkedronningen ledet et kupp mot Struensee, og han ble avsatt, dømt til døden og henrettet.

Struensees fall førte med seg dårlig nytt, også for teaterfolk. Forbudet fra 1738, som knyttet seg til hvem som fikk lov til å spille ble innskjerpet i 1772. Dette forbudet ble ytterligere innskjerpet og utvidet i 1773. Forordningen anno 1773 forbød fremmede kunstnere, såsom taskenspillere, linedansere og lignende, å turnere og trekke penger ut av landet. Dermed var man tilbake ved start. På nytt var det slutt med offentlig fremvisning

Billedtekster

s. 168:1 Bilde viser forordningen av 1738 som forbød komedianter etc. i Danmark-Norge. Teaterforbudet gjaldt til kong Christian IVs død i 1746. Ill.: Eli Ansteinsson: *Teater i Norge*, Edgar Høggfeldt AS, Kristiansand 1968

s. 168:2 Plakat fra ca. 1750. Tyskeren Ferdinand Hallasch's omreisende teatertrupp på besøk i Christiania. De viste akrobatiske kunstner, og komiske og historiske pantomimer. Hallasch og co gjestet også Trondheim. Ill.: Teaterhistorisk samling ved Nasjonalbiblioteket.

s. 169 Maleri av den norske amatørskuespilleren Henrich Meyer (1774–1832) som Holbergs Jacob von Thyboe, spilt av Det Dramatiske Selskab i Bergen. Dette er så vidt vi vet det eneste eksisterende rollemaleri fra de dramatiske selskapers tid. Ill.: Lise Lyche: *Norsk teaterhistorie*, 1991

s. 170 55 år etter at tyskeren Nürenbach mislyktes i å etablere et profesjonelt teater i Christiania, forsøkte svenske Johan Peter Strömberg seg. Bildet viser et portrettmaleri av Strömberg, antagelig malt av F. Gjøs i 1825. Ill.: Anker, Øyvind: *Scenekunsten i Norge fra fortid til tid*, Studier i Norge, Oslo 1968

s. 171 Allerede i 1810 fikk Strömberg privilegium til å drive profesjonelt teater, men først i 1827 ble Det Strömbergske Teater etablert. Bildet viser teatrets logo. Ill.: Blanc, T.: *Christiania Theaters historie 1827–1877*. J.W.Cappelen Forlag, Christiania 1899

av både skuespill, linedans og de mangfoldige arter av taskenspilleri. Tilbake stod bare musikerne og sangerne, som vel og merke ikke fikk lov til å gi konserter på søn- og helligdager eller dagen før helligdager.

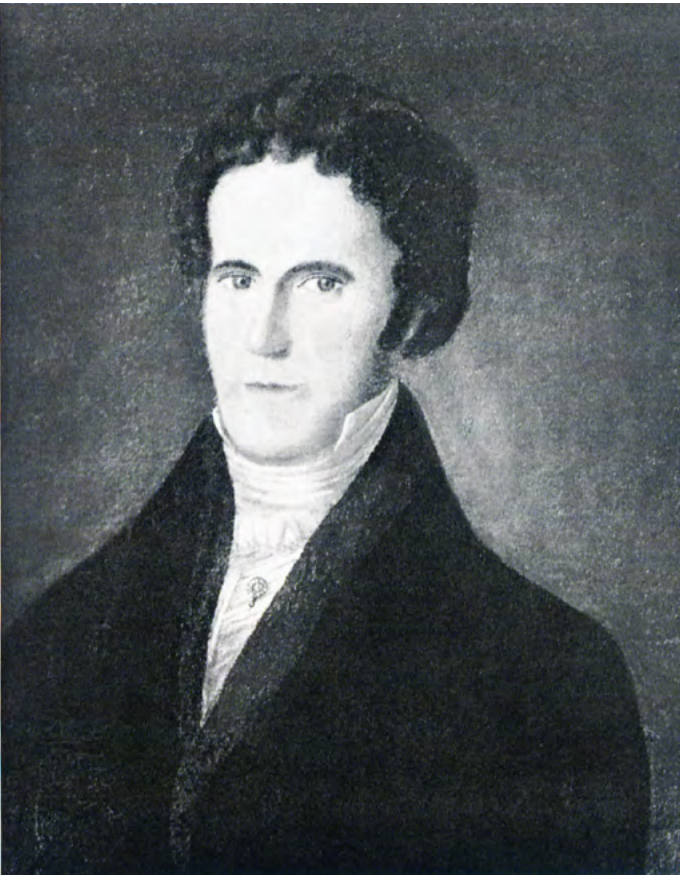
Mot slutten av 1780-årene begynte komediantene og taskenspillerne å røre på seg igjen. Og på 1790-tallet løses det ytterligere opp. Nordmenn får igjen se kunstryttere, vokskabinett, pantomime og linedans, men fremdeles varer det lenge mellom hver gang det oppføres ordinære skuespill for offentligheten.

De dramatiske selskapers tid

Perioden 1780–1830 er av mange kalt for *De dramatiske selskapers tid*. I Norge ble de dramatiske selskapene sentrale forløpere for det profesjonelle borgerlige teatret. Selskapene ble etter hvert synlige utad gjennom sine egne teaterbygninger, men de var lukket, kun for borgerskapet.

Det Dramatiske Selskab i Christiania var det første dramatiske selskap som ble

«*Hustruen* var den første offentlige teaterforestillingen i Norge som brukte norsk som scenespråk.»



dannet, i 1780. De holdt til i Grændsehaven (i dag: Akersgata omtrent der Centralteatret ligger) fra 1780–1801 og i 1802 fikk de et eget, nytt hus reist på samme sted. Dette ble kalt *Dramatiken* og *Det Dramatiske Selskab* i *Christiania* holdt til i dette huset til det ble oppløst i 1838. I årene etter 1780 etablerte det seg dramatiske selskap i flere norske byer; Christiansand (1787), Bergen (1794), Arendal (1796) og Trondhjem (1802 og 1803). Selskapene startet opp i private hus, hjemme hos bemidlede borgere. Etter hvert fikk de fleste egne teaterhus og ble dermed synlige i bybildet (se egen bildesak om teaterbyggene, s. 172–175).

I de dramatiske selskapers tid var repertoaret preget av komedier og scene-språket var ofte dansk. Man må også kunne si at disse tiårene var dilettantenes år, og da de etter noen år (mot slutten av 1820-årene) gikk lei av å spille selv, gikk de helt eller delvis over til å engasjere danske og norske skuespillertrupper. Flere av selskapene holdt etter hvert også åpne forestillinger for allmu-en. Selskapene måtte betale skatt på samme måte som de omreisende truppene ved at inntektene for et visst antall forestillinger skulle gå til fattige og andre trengende.

Johan Peter Strömberg og 1800-tallet
Drøye 50 år etter at tyskeren Martin Nürenbach måtte gi opp sin drøm om å etablere et profesjonelt teater i Christiania, forsøkte en svenske på det samme. Johan Peter Strömberg hadde i flere år virket som danselærer, skuespiller og teaterdirektør i Sverige, før han kom til Norge for første gang i 1803. Han og kona slo seg da ned i Trondhjem, hvor han blant annet var tilknyttet *Det dramatiske Interessentskab* som skuespiller og instruktør. Etter dette dro Strömberg videre til Christ- andssund, og deretter med hele familien til Christiania, Sverige, Fredrikshald, Drammen og tilbake til Christiania igjen.

Egentlig ønsket Strömberg å danne et nasjonalteater i Norge, men det fikk han ikke lov til av kongen. I 1810 fikk Strömberg privilegium til å drive profesjonelt teater i Christiania. Men han klarte ikke å starte opp ett teater da han manglet både skuespillere, kapital og også lokaler. *Det dramatiske selskap* nektet å låne ham sin scene i Grændsehaven og Strömberg forlot dermed Christiania i 1811. De neste elleve årene tilbrakte han i Gøteborg og Uddevalla.

Men Strömberg kom tilbake. Og i 1822 var han på plass i Norge igjen. Da som

bestyrer av den nyåpnede tobakksfabrikken i Fredrikshald. Med nedleggelsen av fabrikken i 1824 flyttet familien Strömberg til Christiania. I 1825 åpnet han en danseskole som i løpet av et par år utviklet seg til å bli Norges første teaterskole. For Strömberg var dansen nært forbundet med skuespilleryrket, og særlig som en forskole for teaterlever.

Det Strömbergske Teater ble etablert i 1827 og åpnet dørene 30. januar samme år med komedien *Hustruen* av August von Kotzebue. *Hustruen* var den første offentlige teaterforestillingen i Norge som brukte norsk som scenespråk. Teatret hadde høy aktivitet, og på repertoaret finner vi først og fremst komedier med en klar overvekt av Kotzebue og Holbergs skuespill. Andre dramatikere vi finner på repertoaret er Heiberg, Beaumarchais, Bjerreggaard og Iffland. Strömberg satte også opp sitt eget stykke *Fredsfesten*, eller *Foreningen* som handler om forholdet mellom Norge og Sverige – hvor han blant annet hyllet unionen mellom Norge og Sverige. Han hadde tidligere iscenesatt stykket i Sverige, med god mottakelse, men i Christiania var det allerede før premieren varslet at den ville skape bråk blant publikum. Strömberg hadde derfor blitt enig med politimes-

teren om at stykket ikke burde settes opp. Strömberg gjorde imidlertid noen endringer i manus og satte stykket opp likevel. Teatret var helt fullt og da teppet gikk opp startet pipingen blant publikum umiddelbart. *Fredsfesten* førte i ettertid til store demonstrasjoner fra Henrik Wergeland og andre nasjonssinnede.

Det Strömbergske Teater spilte ikke kun i sin egen bygning, de turnerte også. Repertoaret for vårsesongen 1827 ble spilt som sommerteater i Drammen. Så var det rett på turné på Sørlandet før de var tilbake for høstsesongen i Christiania igjen. Høstsesongen i Assessor Motzfeldts løkke ble først satt i gang i midten av september, fordi bygningen måtte utbedres og repareres.

Teatret lå på assessor Motzfeldts løkke, ved hjørnet av nåværende Akersgata og Teatergata. Det var en enkel, men romslig bygning med plass til 800–1000 tilskuere. Et ganske beskjedent teaterbygg i forhold til Strömbergs ambisjoner. Bygningen ble tegnet av Chr. H. Grosch og finansiert gjennom aksjetegning. Langsiktig og stabil drift, viste seg å være en utfordring og etter kun to sesonger måtte *Det Strömbergske Teater* stenge på grunn av økonomiske problemer.

Det var også en utfordring å finne norske skuespillere som var gode nok. Derfor hyret Strömberg inn danske skuespillere og eksterne instruktører den siste sesongen.

Danskenes inntog

Da Strömberg la ned sin teaterdrift våren 1828 overtok de danske teaterfolkene driften av bygget under navnet *Christiania offentlige Theater*. Strömbergs musikere ble også med videre til det nye teatret. Vi ser også at danske teatertrupper begynner å komme til Norge for å turnere, og de dramatiske selskapene begynner å engasjere noen av disse danskene. Dansk ble slik raskt etablert som det rådende scenespråket i Norge.

I perioden frem til 1830 var det de danske omreisende teatergruppene som dominerte på de norske scenene. *Julius Olsens teatertrupp*, *Orlamundts selskap* og *Det Bigumske skuespiller-selskap* var de tre største gruppene som peker seg ut. De turnerte i hele Norge med stort nedslagsfelt, både fordi de stod for underholdningen, men også fordi de flere steder ga danseundervisning til både barn og voksne. De dramatiske selskapene rundt om i Norge hyrte på denne tiden inn disse truppene til mer eller mindre å ta over

hele driften av deres repertoar. For eksempel var Julius Olsen og hans teatertrupp engasjert i fem vintre av Det dramatiske selskap i Bergen.

Danifiseringen av norsk teater som skjedde på slutten av 1820-tallet var på mange måter en naturlig utvikling. Få nordmenn var utdannede og/eller godt opptrente skuespillere, så kvaliteten svarte ikke til publikums forventninger. Etableringen av dansk som scenespråk var på mange måter en fallitt for det norske profesjonelle teatret. Danskene rådet på de norske scener i mange år, og norske skuespillere var tvunget til å spille på dansk. Dansk var det rådende scenespråket i Norge helt til midten av 1860-tallet, etter flere års kamp mellom de som ønsket dansk og norsk scenespråk.

Tusen takk til Annabella Skagen og Ellen Gjervan for hjelp til å finne frem bilder og tekster til denne saken.

SCENEWEBARKIVET

Eldre teatre i Norge før 1830

Sceneweb er et digitalt nasjonalt scenekunstarkiv som driftes og eies av Danse- og teatersentrum. Bildesamlingen vi presenterer her er en blanding av offentlige og private teaterbygg i Norge i perioden 1700–1830. Fotografiet var ikke oppfunnet på denne tiden, derfor består bildematerialet av grafiske trykk og malerier, samt nyere fotografier av eldre bygninger. Bildene og mer informasjon om byggene og hva som ble spilt i dem kan du finne i Sceneweb.

Tusen takk til
Annabella Skagen og Ellen Gjervan
for hjelp til å finne frem bilder
til denne saken.

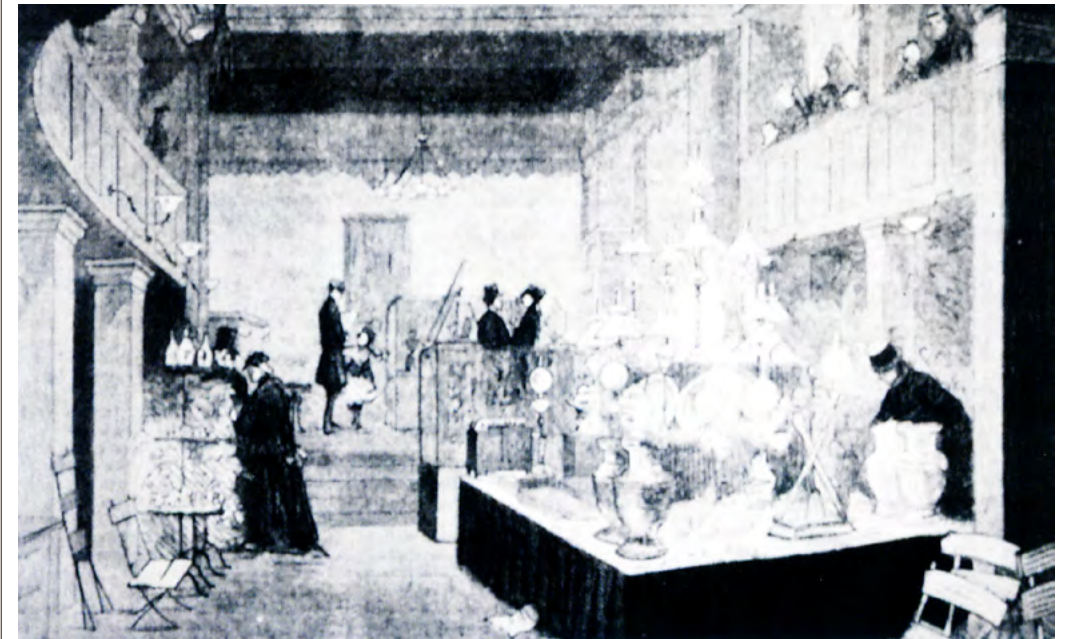
01.
Gamle Rådhus i Oslo ble tidlig benyttet av omreisende grupper som gjestet Christiania. I 1771 startet den tysk-svenske akrobaten, danseren og skuespilleren Martin Nürenbach Christianias første profesjonelle teater, i Rådhusalen. Han iscenesatte bl.a. noen Holberg-forestillinger i november og desember 1771. Teatret ble imidlertid lagt ned i 1772, samme år som Struensee ble henrettet. Foto: Anders Beer Wilse. Eier: Oslo Museum

02.
Perioden 1780–1830 kalles ofte for «De dramatiske selskapers tid». Selskapene var lukkede, kun for borgerskapet, men de ble etter hvert synlige utad gjennom teaterbygningene. Første selskap ble dannet i 1780: Det Dramatiske Selskab i Christiania. De holdt til i Grøndsehaven fra 1780–1801 og i 1802 fikk de nytt hus reist på samme sted. Dette ble kaldt Dramatiken og selskapet holdt til i dette huset til det ble oppløst i 1838. Bildet viser søylesalen i Dramatiken. Søylesalen ble bygget i 1826 og er i dag bevart inne i Centralteatret som skuespillerfoajéen. Xylografi i *Norsk Folkeblad* i 1872.

03.
I 1787 ble Det Dramatiske Selskab i Christiandssand opprettet. De holdt i flere år til i et privathus, men i 1807 fikk de sitt eget bygg: Christianssand Theater. Selskapet eide bygningen frem til 1830-tallet. Bildet viser forteppet i teatret slik det var i perioden 1807–1892. Forteppet viser Christiandssand havn og er malt av Meindert Arians Appel. Ill.: Eli Ansteinsson: *Teater i Norge*, 1968.



01.



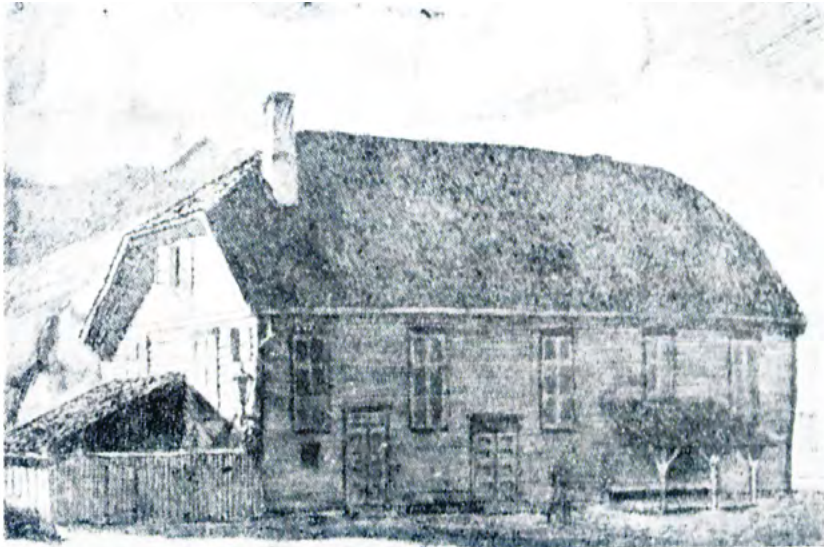
02.



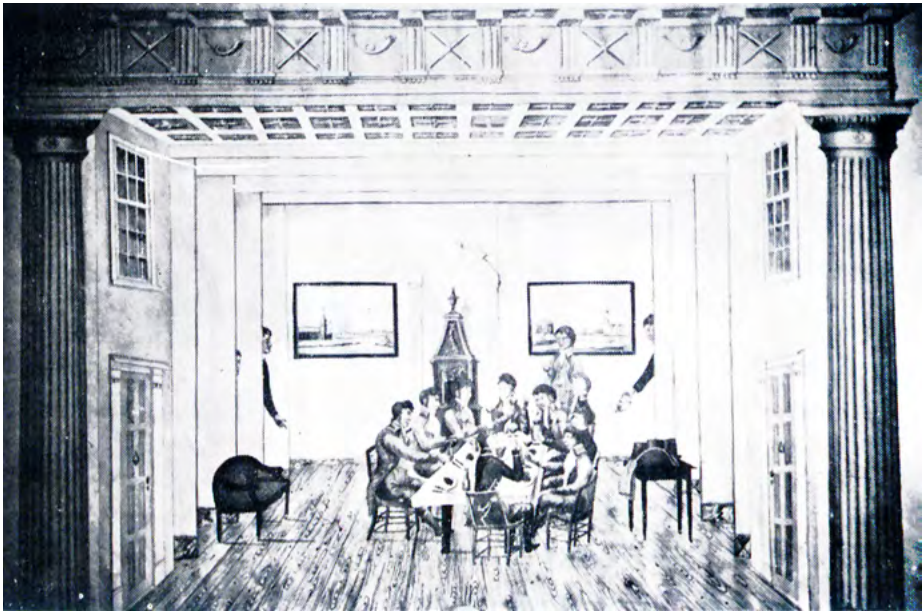
03.



04.



05.



06.

04.
I 1794 ble Det Dramatiske Selskab i Bergen opprettet. De fikk eget teaterhus i 1800: Komediehuset. Selskapet drev sitt private teater i bygningen frem til 1828. Deretter ble det benyttet av omreisende danse- og teatertrupper frem til 1850, da Det Norske Theater ble opprettet. Bildet viser fasaden til Komediehuset. Eier: UB Bergen.

05.
I 1796 ble Det Dramatiske Selskab i Arendal opprettet. De holdt i flere år til i et privathus, men i 1811 fikk de sitt eget bygg: Comediehuset/Arendal Theater. Bildet viser en tegning av Arendal Theater slik det så ut før ombyggingen i 1911. Ill.: Lise Lyche: *Norsk teaterhistorie*, 1991.

06.
Teaterdireksjonen avholder møte på Comediehuset/Arendal Theaters scene (antatt 1811). Dette er et svært sjeldent bilde da det er det eneste som viser et borgerlig teater før 1814. På bildet: Johs. Fürst, byfogd Jæger, dispachør Adam Jæger, seilmaker Ole Hendrik Foss, kjøpmann Johannes Nielsen, kordegn Hacjenberg, skipskaptien Johan Rasmus Dedekam, graver og klokker Abildgaard og forlikelseskommissær Augustinius Ebbel Juell. I kulissene teaterbudet Simon Mortensen og tømmermann Hans Larsen. Ill.: Eli Ansteinsson: *Teater i Norge*, 1968

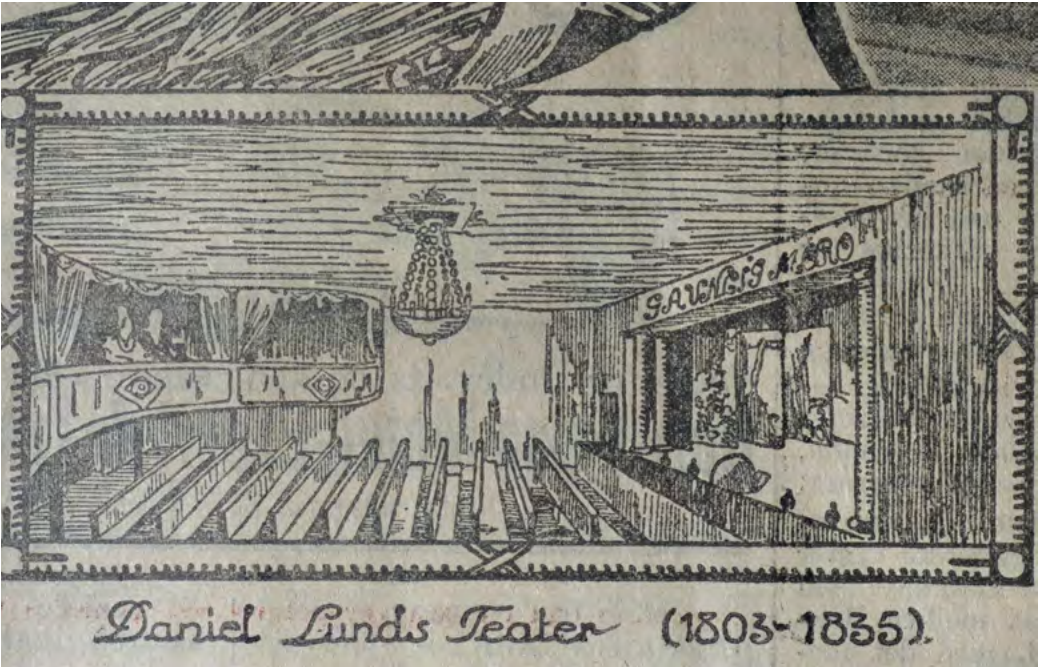
07.
I 1802 ble Det forenede dramatiske Selskab etablert i Trondhjem. 20. desember 1816 kunne selskapet innvie sitt nye teaterhus: Comediehuset/Trondhjems Teater. De spilte i huset i 13 år, og solgte det i 1837. Bildet viser tegning av Comediehuset slik det så ut da bygningen ble oppført i 1816. Denne bygningen inneholdt landets eldste bevarte teaterlokale, Gamle Scene på Trøndelag Teater. Ill.: Liv Jensson: *Teaterliv i Trondhjem, 1800–1835*, 1965.

08.
Trondheims andre teaterselskap Det offentlige Theater ble etablert i 1803, under navnet Det dramatiske Interessentskab. Teatret hadde fast scene i Daniel Lunds Teater fra 1803–1815. Bildet viser et grafisk blad av en rekonstruksjon av teatersalen i Daniel Lunds Teater, publisert i Dagsposten 19. desember 1916.

09.
Det Strøbergsske Teater måtte stenge etter to sesonger pga. økonomiske problemer. Bildet viser en xylografi av fasaden til Det Strøbergsske Teater i Teatergaten 1 i Christiania. Fra Strömberg la ned sin teaterdrift våren 1828 overtok danske teaterfolk driften av bygget under navnet Christiania offentlige Theater. Bygningen brant ned i 1835. Eier: Oslo Museum



07.



FRA HOLBERG TIL SYNGESPILL,

– teatersensuren i Danmark-Norge.

KRITIKK

OG PATRIOTISME



Teksten er en bearbeidet og forkortet versjon av Arntzens bidrag til *Chapter 8* i en utgivelse som skal utkomme på Palgrave, London, om sensurens historie. Arntzen skriver om teatret under eneveldet på 1700-tallet, mens Ulla Kallenbach skriver om teatersensur i Danmark etter avskaffelsen av eneveldet i 1849.

Billedtekster
s. 178 Ludvig Holberg (f. Bergen, 1684– d. København 1754). Kobberstikk etter Holberg-portrett av Christian Fritzs, 1731.
s. 179 Tegning av skuespiller Rasmus Christiansen 1903 av scenen og salen i Teatret i Lille Grønnegade, under en oppføring av *Jeppe paa Bjerget* slik han forestilte seg av det så ut. Foto: Teatermuseet i Hofteatret
s. 180 *Den politiske Kandestøber*, kobberstikk.
s. 181 Prest, biskop, dramatiker og dikter Johan Nordahl Brun (1745–1816). Litografi 1853 etter portrettmaleri i Domkirken i Bergen.

En av de avgjørende begivenheter i nordisk, og da særlig dansk og norsk teaterhistorie, var etableringen av det første danskspråklige teater i Danmark: Teatret i Lille Grønnegade, eller Den danske Skueplads, som eksisterte fra 1722 til 1728. Det ble forløperen for det danske nasjonalteater, Den kongelige danske Skueplads, senere bare kalt Det kongelige Teater, som startet i 1748. I denne artikkelen skal vi se på hvordan teatret i et eneveldig monarki krevde etableringen av en sensurinstitusjon. Denne sensuren var gyldig i Norge frem til 1814. I Danmark vedvarte teatersensuren til 1954.

Teatret i Lille Grønnegade: Ludvig Holberg
Det er flere forutsetninger for etableringen av den første danske skueplass, altså for teatret i Lille Grønnegade, som åpnet i 1722. Den ene er selvfølgelig Ludvig Holberg, som skrev mange av komediene som ble spilt ved dette teatret. Initiativet ble tatt av den tidligere franske hoffteaterskuespilleren og teaterlederen René Magnon de Montaignu, som fra 1686 hadde vært medlem av Christian Vs hoffteatertrupp og som levde av å arrangere hoff-fester og å bedrive språkundervisning. Han hadde en trupp som i 1701 besto av 8 skuespillere, fem kvinnelige og tre mannlige, samt en spilleleder, Frédéric Pilloy. Denne hofftruppen ble i 1721 tilsidesatt av den nye kongen, Frederik IV, som heller ville satse på opera (Jensen 1972, *Dansk teaterhistorie bind 1*, 1992).

Franskmannen Etienne Capiion søkte i 1718 kongen om lov til å åpne et offentlig teater i samarbeid med den tyske teatermannen Samuel von Quoten, men den store nordiske krigen gjorde forholdene umulige for dette initiativet. I 1721 kjøpte Capiion et stenhus i København som ble kalt det lille gjethuset, hvor han oppførte en ny teaterbygning i bindingsverk og fikk kongelige privilegier til å gi offentlige skuespill. Capiion gikk så i kompaniskap med René de Montaignu og truppen hans. Og så begynte deres søken etter noen som kunne skrive komedier på dansk. Det ble Ludvig Holberg (1684–1754), som under pseudonymet Hans Mickelsen hadde skrevet *Peder Paars*. Det var altså en samtidssatire som førte til at han ble invitert som husdramatiker til det første profesjonelle danskspråklige teater, Teatret i Lille Grønnegade (1722–1728). Holbergs «poetiske raptus» som dramatiker var inspirert av Molière, Commedia dell’arte og omreisende, tyske selskaper i tradisjonen fra fastelavnsspill og *Haupt und Staatsaktion*en. Sistnevnte var grotesker og mer improviserte enn det som var vanlig i den franske klassisistiske tradisjonen.

Klassisistisk komedie og profesjonelt teater
Komedienes betydning lå i at den, ved siden av å være underholdende, også skulle stille moralske spørsmål til et stadig større borgerlig samfunn. Det var en slags kritikk av seder, skikker og overtro, og typisk for opplysningstiden på 1700-tallet. Et eksem-



«Komedien skulle, slik Holberg oppfattet det, ikke utgjøre noen trussel mot eneveldet som styreform.»

pel på det var *Den politiske Kandestøper* (1722), en komedie som drev ap med politiske aktiviteter innenfor håndverkslaugene. Komedien skulle, slik Holberg oppfattet det, ikke utgjøre noen trussel mot eneveldet som styreform. I *Erasmus Montanus* (1723) er Erasmus forsvarer av ny logisk tenkning og kritiserer overtro. Begge skuespill var en del av en serie nyskrevne komedier på dansk, som Holberg selv kalte sin «poetiske raptus», med henvisning til de 27 komediene han skrev frem til 1727. Til sammen skal han ha skrevet omtrent 30 komedier.

Dette første, profesjonelle teater som spilte på dansk, og som man i Danmark feiret 300-årsjubileum for i fjor, ble slått konkurs i 1727. Etter bybrannen i København i 1728, da teaterbygningen ble spart, ble det knapt vist noen forestillinger. Det skyldtes ikke minst den pietistiske bølgen som særlig bybrannen hadde bidratt til å styrke. Det at huset ikke gikk med i brannen ble tolket som djevelens verk. Bybrannen ble oppfattet som en straff for synder. Etter hvert ble all teateraktivitet forbudt i Danmark og Norge, et forbud som ikke ble opphevet før i 1747. Da ble en ny teaterbygning reist, åpnet som Den danske Skueplass i 1748. Dette teatret var i utgangspunktet avhengig av publikums

betalingsevne, men fra 1771–1772 ble det overtatt av staten ved kongen under navnet Den kongelige danske Skueplads, senere omtalt som Det kongelige Teater.

Sensur var imidlertid et tema allerede fra 1748, siden det var kongen som utstedte de privilegiene som måtte til for å drive et teater. Og staten ved den eneveldige kongen skulle garantere at hverken den hellige bibelen eller statsreligionen som sådan skulle fornærmes på noen måte. Dessuten måtte moralsk ærbarhet beskyttes.

Sensuren og eneveldet

Det kongelige eneveldet ble etablert som styringsform i 1660 i Danmark-Norge, noe som fikk stor betydning for norsk kulturutvikling siden Norge tok i bruk den danske varianten av ny-skandinaviske språk. En form for religiøs sensur var i funksjon siden reformasjonen i 1536–37 (Rian 2014). Med etableringen av en profesjonell teaterdrift på 1700-tallet vokste behovet for å innføre en spesiell teatersensur. Kongens makt var absolutt og gitt av Gud, ifølge offentlig doktrine.

Dermed måtte det legges til rette for en teatersensur som både var religiøs, moralsk og politisk. De som var delegert til å

utøve den var tjenere av staten som ble satt til å være styremedlemmer i teatret, og en av dem fikk tittel av sensor, noe som var blitt etablert som praksis allerede i 1748. Det var også meningen at denne sensoren skulle drive smakskritikk i forhold til rådende estetiske doktriner og samtidig styre repertoaret (Rask 1972, s. 90). Det var altså snakk om en tofoldig sensur i forhold til det politiske og religiøse på den ene siden og det estetisk-dramaturgiske på den andre. Den politiske sensuren holdt et våkent øye med spørsmålet om unionen med Norge, etter hvert som norske økonomiske og politiske spørsmål ble diskutert (Christensen 2014, s. 393–412).

Den estetiske sensuren tok utgangspunkt i den akademiske tradisjonen, som sprang ut fra det franske akademiet på 1600-tallet med dettes særlige krav til handlingslogikk gjennom enhetslæren, og kravet til sømmelighet i fremføringspraksis. De kunstneriske uttrykksformene, og da særlig teatret, måtte holdes under oppsyn i tilfelle det ble en arena for politiske synspunkter. Et unntak fra kontrollen var de sosiale og litterære klubbene, slik som Det norske Selskab (1772) i København, hvor norske studenter og kunstnere samlet seg til menings-



utveksling. I tillegg til diskusjoner omkring estetiske og litterære spørsmål, kom norsk patriotisme til uttrykk gjennom diskusjoner omkring Norges stilling, økonomisk og politisk, i unionen med Danmark.

Teatersensuren og den norske patriotismen
Staten og sensuren så i mange av disse diskusjonene ikke bare patriotisme, men også gryende nasjonalistiske tendenser (Bliksrud 1999). Det Danske litteraturselskab ble etablert etter mønster av det norske (1775) og uttrykte seg tilsvarende patriotisk. Disse sosiale og litterære klubbene var arnesteder for diskusjon av nye ideer og synspunkter på den eneveldige styreform. Etableringen av slike klubber var ikke minst oppmuntret av kong Christian VIIIs livlege Johan Friedrich Struensee (1737–72), som grep makten i Danmark-Norge i 1770.

Struensee hadde liberale ideer som førte til opphevelsen av den alminnelige sensuren i 1770. Han var inspirert av Rousseau og den franske opplysningstiden. Han var selv holsteiner, altså tysk, i en tid hvor også Slesvig og Holstein var en del av Det danske rike. Han grep makten i en tid med økende patriotisme også på dansk side, og da ikke minst i forhold til det faktum at tysk språk

sto veldig sterkt i statsadministrasjonen. Det bidro, i tillegg til hans forhold til dronninga, Caroline Matilde, til at han kunne felles i 1772, da han ble arrestert og henrettet. Det nye regimet avskaffet ikke direkte ytringsfriheten, men laget strategier for å holde den under kontroll – og en av disse var teatersensuren, som fortsatte etter samme retningslinjer som før.

Den norske patriotiske holdningen krevde ikke noen umiddelbar oppløsning av foreningen mellom Danmark og Norge, som i navnet var to forskjellige kongeriker under den danske stats styring. Nordmennene ville gjerne bli respektert for sin patriotiske holdning, samtidig som de i sang og diktning hyllet Norge som kjempers fødeland – i en skålsang skrevet av Johan Nordahl Brun. I sitt syn på dramaturgi støttet de den klassistisk inspirerte estetikken. I Frankrike hadde imidlertid nye sjangre oppstått, slik som syngespillet, med røtter i den italienske pantomime-tradisjonen *Théâtre de la foire* etter at Commedia dell’arte fikk forbud mot å bruke tekst i 1697. Dermed gikk de over til pantomime og lot tilskuerne synges teksten som var skrevet på linruller. I Frankrike utviklet det seg til Opéra-Comique som ble sunget på fransk.

Niels Krog Bredal til Johan Nordal Brun: Den estetisk-dramaturgiske sensuren blir politisk

Medlem av Det norske Selskab, Niels Krog Bredal (1733–1778), skapte det dansk-norske syngespillet i det han skrev *Tronfølgen i Sidon*, som ble oppført på Det kongelige Teater i 1771, til musikk av den italiensk-tyske komponisten Guiseppe Sarti (1729–1802). Det var en oppsetning som ble slaktet i den første artikkelen i det første dansk-skandinaviske teatertidsskriftet, *Den dramatiske journal*, som ble grunnlagt i 1771 av den unge Peder Rosenstand Goiske (1753–1803), og som kom ut til 1773. Kritikken av Bredals syngespill gikk særlig på skuespillerprestasjonene.

Ifølge Elin Andersen i *Dansk teaterhistorie* (bind 1), ønsket kritikeren og redaktøren Rosenstand Goiske selv å bli utnevnt til sensor i den perioden han satt som direktjonsmedlem i Det kongelige Teater (1786–92), (Andersen 1992, s. 148). Tidsskriftet hans sto i tradisjonen fra Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767–69), som selv både hadde vært kritiker og dramaturg ved Hamburger Entreprise, det første tyske nasjonalteater. Lessing kombinerte altså det å være kritiker og dramaturg, men i Danmark kom den moralske og politiske sensuren i tillegg.



Det var å blande sammen funksjoner på vegne av statens politiske og moralske syn. Bjørn Lense-Møller har forklart det med at en slik sammenblanding av estetiske og moralske dommer ikke var noe man reagerte negativt på i denne tiden i Danmark (Lense-Møller 2012).

Slik kunne man kanskje snakke om en opplyst måte å utøve sensur. Den senere sensoren Knud Lyne Rahbek (1760–1830) hadde denne posisjonen ved Det kongelige Teater i en årrekke (1809–30), og han skal visstnok ironisk ha omtalt seg selv som jakobiner, altså republikaner, i Frankrike, men royalist i Danmark (Bliksrud 1999, s. 83).

Niels Krog Bredal var selv en tilhenger av en klassisistisk estetikk, og han skrev et eget stykke som svar på kritikken han hadde fått av Rosenstand Goiske. Etter en scenisk oppføring av dette stykket, oppsto det et veritabelt teaterslag mellom tilhengere og motstandere av den klassisistiske estetikken. Liv Bliksrud er av den mening at syngespillet ikke ble likt så godt av medlemmene av Det norske Selskab, som fant at det i for sterk grad var lett underholdning (Bliksrud 2010, s. 248, 251). Bredal ble selv utnevnt til direksjonsmedlem i Det kongelige Teater i 1771.

Ove Høegh-Guldberg (1731–1808) lanserte som leder av regjeringen etter Struensees fall en ny lov om sensur i 1799. Den skulle erstatte den som var lansert i 1772. Teatersensuren fortsatte imidlertid etter de allerede etablerte retningslinjene uten at noen endringer ble gjort. Det kan forklares ved at den også ivaretok den dramaturgiske funksjonen, slik at smaks-estetikk, moralisme og politikk ble sett på som en enhet. Dramaturgien skulle ikke støte mot den alminnelige gode smak og i forhold til det politiske ga det seg også utslag i at de norske dramatikerne kunne mistenkes ikke bare for patriotisme, men også for nasjonalisme.

Det gjaldt i mindre grad danske Johannes Ewald (1743–1816) som skrev skuespill som *Rolf Krage* (1770) og *Balders Død* (1775) som begge var basert på oldnordiske sagaer. På denne tiden, altså før oppløsningen av foreningen mellom Danmark og Norge i 1814, var det imidlertid et annet syn fra sensurens side når det gjaldt norske dramatikeres bruk av det samme materialet. Styresmaktene var dessuten bekymret for reaksjoner på det patriotiske fra det tyskspråklige miljøet i Danmark, noe som kanskje bidro til holdningene mot det norske historiske dramaet.

Dramatiker og senere biskop i Bergen, Johan Nordahl Brun (1745–1816) fikk merke dette da han forsøkte å få oppført sitt skuespill *Einar Tamberskielver* i 1772. Han hadde ellers hatt suksess på Det kongelige Teater med *Zarine* i samme år. Det norsk-inspirerte skuespillet om *Einar Tambarskjelver* ble avvist av sensuren fordi det ble oppfattet som særlig norsk-patriotisk på grensen til å være nasjonalistisk. Det ble oppfattet dithen at det uttrykte et ønske om norsk separasjon fra Danmark, som det heter i Kindermanns *Theatergeschichte Europas*, hvor det i bind fem står at dette skuespillet kunne ha en sterk betydning for Norges kamp for separasjon fra Danmark (Kindermann Vol. V 1962, s. 502).

Dette kan være en overfortolkning av Bruns intensjoner, siden han ellers kunne prise den dansk-norske samhörigheten (Brun 1773/1998, s. 207–223). Det samme synspunktet som hos Kindermann kommer imidlertid til uttrykk i kapitlet om patriotismens tidsalder i *Dansk Litteraturhistorie* (Dansk Litteraturhistorie, vol 4 1983, s. 364–369).

Teaterarven etter Holberg

En stor andel av dramatikerne i København på 1700-tallet var nordmenn, en tradisjon

som kanskje kan sees i lys av den store betydningen Ludvig Holberg hadde når det gjaldt å grunnlegge en dramatisk tradisjon. Et nytt nasjonalt drama var i ferd med å bli skapt på overgangen til romantikken. Den norske andelen av denne tradisjonen er særlig studert fra norsk side (Steen 1976, Gaasland & Aarseth 1999). Det norske dramaet skapte årvåkenhet hos sensorene, samtidig som alle monner dro når det gjaldt å gjøre motstand mot den tyske kulturinnflytelsen, som ikke minst gjorde seg gjeldende i form av dansk patriotisme og gryende nasjonalisme.

Teaterhistorisk er det interessant å merke seg at Johan Nordahl Brun var med på å grunnlegge Det dramatiske Selskab i Bergen (1794), hvor han selv bidro som dramaturg og intern kritiker (Arntzen 2008). En rekke dramatiske selskaper i Norge dannet grunnlaget for en egen norsk teaterhistorie, uavhengig av om de kunne regnes for å være semi-profesjonelle eller diletanttatre, noe som er blitt diskutert på generell basis (Federhofer 2015, s. 47–64). Det er gjort flere studier i de dramatiske selskapenes historie, og en av dem har tittelen *Holbergs teaterarv* (Nygaard 1984, se også Elisabeth Leinslie, side 167, red. anm.).

Etter 1814 var det fortsatt et sterkt samvirke mellom dansk og norsk teater, slik som med den såkalte dansketiden på Christiania Theater (1837–1863, Hyldig 2019, s. 63–76) hvor danske skuespillere dominerte inntil Kristiania norske Theater fra 1852 og Christiania Theater fra 1827 ble slått sammen i 1863 og skapte grunnlaget for det senere Nationaltheatret (1899).

Ole Bulls Norske Theater i Bergen (1850–1863) engasjerte Henrik Ibsen som husdramatiker og sceneinstruktør, noe som hadde stor betydning for Ibsen som dramatiker. Den Nationale Scene i Bergen ble etablert i 1876 og regnes som et etterfølgerteater til Det norske Theater. Det er en historisk parallell til hvordan Den danske Skueplass fra 1747–48 var en etterfølger av Teatret i Lille Grønnegade.

Om sensuren videre

Eidsvoll-grunnloven i 1814 avskaffet det kongelige eneveldet for Norges del, og grunnen var lagt for en demokratisk utvikling uten teatersensur, bortsett fra i årene under okkupasjonen, 1940–45. Det tok lengre tid i Danmark hvor eneveldet ble avskaffet ved innføringen av grunnloven i 1849. Teatersensuren fortsatte der som før med en sensor på Det kongelige Teater, og senere en egen sensor for landsdelsteatrene og en for revy og kabaret. Denne ordningen ble først opphevet i 1954.



Referanser

- Andersen, Elin: «Kirkens og kongens teater», *Dansk teaterhistorie bd 1*. Red.: Kvam, Kela, Risum, Janne, Wiingaard, Jytte. København: Gyldendal 1992.
- Arntzen, Knut Ove: «Dilettantkomedie, dramaturgi og teaterkritikk: Det Dramatiske Selskab i Bergen», *Opplysningens tidsskrifter. Norske og danske periodiske publikasjoner på 1700-tallet*. Red.: Tjønneland, Eivind. Bergen: Fagbokforlaget 2008.
- Bliksrud, Liv: *Den smilende makten. Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, Oslo: Aschehoug 1999.
- Bliksrud, Liv: «Tilfellet Bredal. Et bidrag til norsk resepsjonshistorie», *Edda* 3-2010, vol. 110, Oslo: Universitetsforlaget 2010.
- Brun, Johan Nordahl: «Til Nordmænd om Troeskab mod Kongen og Kierlighed til Fædrenelandet i Anledning Einer Tamberskielver. Trondhiem. 1773». Å beskrive og forandre verden. En antologi tekster fra 1700-tallets dansk-norske tekstkultur. Red.: Kjell Lars Berge, Oslo: Norges forskningsråd, KULTs skriftserie nr. 106, 1998
- Christensen, Dan: «P. F. Suhm som kritiker af den dansk-norske enevælde 1771–1774», *Kritik før 1814*. Red.: Tjønneland, Eivind. Oslo: Dreyer 2014
- Dansk litteraturhistorie bd. 4 1746–1807*. «Patriotismens tid: Enevældekritik og norsk nationalpatriotisme». Red.: Johan Fjord Jensen, Morten Møller, Toni Nielsen, Jørgen Stigel, København: Gyldendal 1983
- «Kirkens og kongens teater», *Dansk teaterhistorie bd 1*. Red.: Kvam, Kela, Risum, Janne, Wiingaard, Jytte, København: Gyldendal 1992.
- Federhofer, Marie-Theres: «Fra Hoffmann til den informerte diletantan – noen historiske stasjoner», *Lidenskap eller levebrød? Utøvende kunst i endring rundt 1800*. Red.: Randi M. Svelvik, Ellen Karoline Gjervan & Svein Gladsø. Bergen: Fagbokforlaget 2015.
- Mellom europeisk tradisjon og nasjonal bevissthet – Det norsk-klassiske drama 1750–1814*.

- Red.: Gaasland, Rolf & Aarseth, Hans Erik. Oslo: Spartacus forlag 1999.
- Hyldig, Keld: *Ibsen og norsk teater. Del I: 1850–1930*, Oslo: Vidarforlaget 2019.
- Rask, Eli: *Det kritiske parterre. Det kongelige teater og dets publikum omkring år 1800*, København: Akademisk forlag 1972.
- Rian, Øystein: *Sensuren i Danmark-Norge. Vilkårene for offentlige ytringer 1536–1814*. Oslo: Universitetsforlaget 2014.
- Jensen, Anne E.: *Teatret i Lille Grønnegade 1722–1728*. København: Nyt Nordisk Forlag 1972.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd/vol. V, Salzburg: Otto Müller Verlag 1962.
- Lense Møller, Bjørn: «Dramaturgiat», web. ref.: <https://teaterleksikon.lex.dk/dramaturgiat>, 2012. Last downloaded 03.08. 2021.
- Mchangma, Jacob & Stjernfeldt, Frederik: *MEN Ytringsfrihedens historie i Danmark*, København: Gyldendal 2016.
- Møller, Jes Fabricius: «Trykkefrihed og magt. Borgerlig offentlighed under den sene danske enevælde 1770–1848», *Frie Ord i Norden? Offentlighet, ytringsfrihet og medborgerskap 1814–1914*. Red.: Hemstad, Ruth og Michaelsen, Dag. Oslo: Pax Forlag A/S 2019.
- Nygaard, Knut: *Holbergs teaterarv: fra dramatiske amatørselskaper og morskapsteater til Norges første nasjonale scene*. Bergen 1984: J. W. Eide 1984.
- Selvik, Randi, Gladsø, Svein, Skagen, Annabella (edit.): *Relevance and marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860. Questioning Canons*, London: Routledge 2021.
- Steen, Ellisiv: *Det norske nasjonalhistoriske drama 1756–1974. Med beskrivende register*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1976. København: Akademisk forlag 1976.

ANNUM

Johanne Elster Hanson:
The Second Woman,
Young Vic Theatre, London
s. 183–184

Magda Piekarska:
Slik er det (hvis dere tror det),
Polski teater, Wrocław
s. 185–186

Svante Aulis Löwenborg:
Døden på Oslo S,
Nationaltheatret på Økernsenteret
s. 187–188

Ruben Moi:
Underground Birds,
Hålogaland Teater
s. 189–190

Roland Lysell:
Körsbärsträdgården,
Dramaten, Stockholm
s. 191

ELEND

ELESER

4

Den gang da, hver gang når

(London): 19–20. mai gjennomgikk Virginia, spilt av Ruth Wilson, 100 samlivsbrudd over 24 timer på Young Vic Theatre. Hvert minutt var elektrisk, og blåste nytt liv i klisjeen om at vi blir til i møte med andre mennesker.

Av Johanne Elster Hanson



Ruth Wilson i *The Second Woman*, regi: Nat Randall og Anna Breckon. Young Vic Theatre 2023. Foto: Helen Murray

The Second Woman
Med: Ruth Wilson
Regi: Nat Randall og Anna Breckon
Video- og kameradesign: EO Gill og Anna Breckon
Lysdesign: Lauren Woodhead
Scenografi: FUTURE METHOD STUDIO
Young VicTheatre, 19–20. mai 2023

Virginia står og ser ut av vinduet; blått og fiolett lys kaster skygger over ansiktet hennes. Inn kommer Marty. Han unnskylder seg for at han var skarp med henne, men hevder hun sjokkerte ham. «Hvordan går det?» spør Virginia. «Hva tenker du på?». Han har med seg kinesisk takeaway, og spør om hun vil ha en drink. De setter seg med hver sin whisky.

«Marty, det er noe jeg må fortelle deg», sier Virginia. «Er det verdens undergang?» spør Marty, halvt spøkefullt. «Nei, det er ikke verdens undergang», svarer Virginia, før hun fortsetter: «Jeg er ikke bra nok for deg.» Marty blir irritert. «Sånt vil jeg ikke høre», sier han, og kysser henne på kinnet. Virginia reiser seg og fyller i mer whisky. «For et vrak jeg er», konstaterer hun, «jeg tigger igjen». Hun setter seg ned. De begynner å spise.

«Jeg bryr meg ikke om at du ikke synes jeg er vakker lenger»,

fisker hun, med spisepinner i hånden. «Jeg gjør det!» insisterer Marty. «Men du synes ikke jeg er morsom», fortsetter Virginia. «Du er hysterisk», sier Marty. «Men du synes ikke jeg er kapabel. Og det er det jeg ønsker å være, jeg vil være kapabel», sier Virginia, noe som får Marty til å liste opp alle hennes gode kvaliteter. «Og jeg elsker deg», sier hun. «Og du elsker meg», svarer han, og får hele nuddelretten hennes slengt i trynet.

Virginia reiser seg, skurr på et gammelt musikkanlegg og lar Auras funk-klassiker «Taste of Love» fra 1977 strømme ut i rommet. De danser, og hun lener seg inn mot Marty, så tungt at hun til slutt ender opp på gulvet. Virginia karrer seg opp, tar ut en seddel fra lommeboken, og rekker den mot ham. «Marty, jeg tror du bør gå», sier hun. Marty tar pengene, bedyrer sin kjærlighet til Virginia og forsvinner ut døren, bare syv minutter etter at han først kom inn.

Med sårbarhet som spesialdistanse

Grunnen til at jeg kan gjengi denne sekvensen såpass nøyaktig, er at jeg har sett den 36 og en halv gang. I Nat Randall og Anna Breckons maratonoppsetning *The Second*

Woman blir den nemlig spilt ut 100 ganger over 24 timer. Forstillingen hadde urpremiere i Sydney i 2017, og fikk overveldende mottakelse. Denne helgen ble den spilt på Young VicTheatre i London, 19.–20. mai, fra klokken fire på ettermiddagen til klokken fire på ettermiddagen.

I sentrum av dette utholdenhetsteatret sto skuespiller Ruth Wilson. Sist jeg så Wilson var i lvo van Hoves oppsetning av Jean Cocteaus *The Human Voice* i fjor. Cocteaus stykke spilles ut som en siste telefonsamtale mellom en kvinne og hennes tidligere elsker; Wilson var helt alene på scenen med telefonrøret. Tidligere har hun også gjort seg bemerket som tittelrollene i *Hedda Gabler* og *Anna Christie*. Emosjonell råhet og sårbarhet later til å være Wilsons spesialdistanse.

Det trengs i et teater-stunt som *The Second Woman*, for Virginia er nødt til å være forestillingens bærende element. Marty blir nemlig spilt av 100 forskjellige menn, kvinner, transpersoner og ikke-binære, de fleste av dem amatører. Wilson hadde ikke øvd sammen med noen av dem, og i tilfellet amatørerne, aldri engang møtt dem. Hun får sitt første glimt av dem i vinduet hun står og

speiler seg i på begynnelsen av hver sekvens. Når hun så snur seg mot dem, aner hun ikke hvor samspillet skal føre dem.

Dorsk stemning?

Det var en voldsom rift om billettene da de ble lagt ut for salg i begynnelsen av mars, og jeg fikk bare grafset til meg en billett til de siste ti timene av oppsetningen. Ti på seks om morgenen stilte jeg meg i den over hundre meter lange køen utenfor Young Vic – selv med tidsbestemt innslipp måtte vi vente til andre publikummere bestemte seg for å gå. Hadde man først kommet inn i salen kunne man bli der så lenge man ville, men forlot man setet sitt i over ti minutter måtte man ut og stille seg i kø igjen. Jeg var på forhånd usikker på om jeg ville holde helt til klokken fire på ettermiddagen, men etter en time i kø ute i morgenlyset sammen med byens nærgående duer og ekorn, var jeg villig til å kjempe for å beholde plassen min.

Denne følelsen ble forsterket da min pulje endelig fikk plass, helt ytterst på første balkong. Da hadde oppsetningen allerede vart i nærmere femten timer, og jeg forventet en viss dorskhet blant de mest utholdende publikummerne.

Men der tok jeg grundig feil. Ti på syv om morgenen var stemningen i salen elektrisk. Publikum lo høyt av det Marty nr. 64 sa og gjorde, av timingen hans, av dansingen. Vi nyankomne skjønte ingenting – skilte dette seg nevneverdig fra det de foregående Marty'ene hadde gjort og sagt? Hvorfor var nettopp dette morsomt? Men etter et par Marty'er var vi også med på leken, fullstendig oppslukt av det som foregikk på scenen.

Evighetsmaskin

Sekvensene varte i rundt syv minutter, og utspilte seg i en liten gjennomskiktig boks midt på scenen. Boksen var elegant innredet i rød-toner, med en tung rød gardin som hindret innsyn gjennom høyre vegg. Flere ulike kameraer filmet inne i boksen, og filmen ble projisert på en skjerm til høyre på scenen. Avhengig av hvor man satt i salen, kunne man titte inn på hele opp-trinnet, og samtidig få med seg de mer finstemte ansiktsuttrykkene på skjermen. Mellom hver sekvens var det en liten pause som Wilson brukte på å rydde og nullstille seg, til lyden av tenksomt pianospill. Så var det på'n igjen. Hver andre time tok hun med søpla og drinktrallen ut og ble borte i 20 minutter, så både skuespiller og publikummere kunne få seg en velfortjent tissepause.

Det geniale ved Randall og Breckons oppsetning er hvor slite-sterk den er. Rammeverket er så stødig at skuespillerne aldri går seg bort, men åpner likevel for improvisasjon fra både Virginia og Marty. Wilsons motspillere har mulighet til å komme med egenkomponerte replikker flere ganger i løpet av syv-minutterssekvensen, som når hun spør hva de tenker, når de kysser henne på kinnet, ramser opp hennes gode kvaliteter og tar pengene og forsvinner ut døren. Måten de tolker de skriptede replikkene har også mye å si. Samspillet mellom dem utvikler seg deretter, og oppsetnin-gen blir derfor en slags evighets-maskin av nye inntrykk og nyanser.

Wilsons oppgave var å reagere på alt dette, samt på energien og kroppsspråket til disse menneskene hun aldri har møtt før. *The Second Woman* ble derfor en studie i reaksjoner, som demon-strerte hvordan vi – noen ganger umerkelig – lar oss påvirke av andres holdning og oppførsel. Klisjeen om at vi blir til i møte med andre fikk her sin helt konkrete manifestasjon, igjen og igjen og igjen.

Hvert samspill unikt

Britiske teatre er gode på krenkelsesvarsler, men i program-heftet til *The Second Woman* måtte Young Vic medgi at det var vanskelig å advare publikum mot improvisert innhold. De helgarderte seg derfor ved å opplyse om at oppsetningen *kunne* inneholde voldelige eller seksuelle scener. De fikk *litt* rett,

men det gikk aldri over styr på scenen; de gangene det var aggresjon eller sex i luften, var det mer som en undertone (Marty nr. 69, en ung villbasse med langt krøllete hår, bet etter Wilson når han skulle kysse henne på kinnet, og hun glefset glupsk tilbake).

Det mest slående med *The Second Woman* var hvordan publikum i løpet av syv minutter, gjennom et møte som i virkelig-heten utspilte seg mellom to mennesker som aldri hadde møtt hverandre før, følte at vi fikk et innblikk i deres unike forhistorie. Hvert samspill hintet om konflikter og smertepunkter i forholdet deres, hva det var de likte eller ikke likte med hverandre, noen ganger også hva de lo av sammen. Derfor var det like spennende hver gang en ny person kom inn døren.

Denne uforutsigbarheten var med på å gi oppsetningen en utrolig nerve – jeg har aldri sittet med en sterkere følelse av at teateret er øyeblikkets medium. Noe så enkelt som det skriptede kysset på kinnet ble tatt i enormt mange retninger; noen ganger var det intimt, andre ganger kleint, og kysset var også en mulighet for Virginia til å uttrykke motvilje ved å vri seg unna. På samme måte tok matkastingen noen ganger form av lek og spøk, andre ganger berettiget hevn når Marty hadde vært skarp eller ufin mot henne. Virginias prøvende kjærlighets-erklæring kunne være sår eller varm, ironisk eller oppgitt, avskje-den mellom dem stygg, rørende eller likeglad.

Dansen til «Taste of Love» hadde også mye å si for samspillet. Virginia er på mange måter en kvinne på randen, og danse-sekvensen kunne derfor fremstå både morsomme og patetiske; hun endte som oftest opp på gulvet. Mennene reagerte forskjellig på hennes trengende dansestil. Noen tok imot og forsøkte å støtte henne, andre rev seg løs eller skjøv henne fra seg – én ung mann følte seg trengt opp i et hjørne borte ved drinktrallen. «I'm scared», hørte vi ham mumle, og da han litt senere stormet ut av rommet var han tydelig på at han aldri egentlig hadde elsket henne.

Manglende alvor

Amatørskuespillerne bidro til denne umiddelbarheten. De var unge og gamle, stygge og pene, lange, stutte, hippe, blasse. Noen hadde aksent, andre var åpenbart homofile. En dragqueen tittet innom, det samme gjorde kjente fjes fra britisk TV og teaterverden. Wilson måtte noen ganger hjelpe dem litt på vei, men stort sett fløt det godt.

Etter den australske premieren i 2017 påpekte én kritiker at mennene ofte henfalt til macho aggressivitet i møte med Virginias sårbarhet. Dette var ikke tilfelle i

den engelske versjonen, selv om noen av omfavnelsene minnet mer om kvelertak. Noen prøvde riktignok å ta styringen over samspillet ved å snakke mye, si sjokkerende ting («unnskyld for at jeg dro til deg») eller score billige poenger.

Andre igjen var mer forglemmelige, de leverte replikkene og gjorde ikke noe særlig ut av den påfølgende dansen. Én tablett i vei («husker du skilpaddefarmen vi besøkte i Syd-Spania?»), en kvinne spilte scenen som om hun var søsteren til Virginia, mens noen menn helst ville danse på egen hånd. Tidvis bidro en tilsynelatende håpløs Marty til et interessant samspill, slik ukjente mennesker har evnen til å overraske oss også i virkeligheten.

Det ble mye latter, og jeg savnet kanskje et større alvor oppi det hele, men en virkelig sår avskjed hadde muligens blitt for vanskelig for amatørdeptakerne å spille ut. Da var det litt skuffende at de mest kjente fjesene ikke bidro i så måte; Ben Wishaw dukket opp på morgenkvisten og spilte ut sin sekvens omtrent som om han var Virginias bror. Rundt lunsj var det Andrew Scott som kom inn døren, og hans bidrag var klokkerent fjas som kulminerte i at han red på ryggen hennes. Samtidig gjorde de mer profesjonelle motspillerne at Wilson kunne ta flere sjanser enn med amatørerne, og det benyttet hun seg av til gagns; hun klinte med Scott, satt på fanget til Idris Elba og suttet på brystvorten til Toby Jones, til allmenn begeistring fra publikum.

Varierende kjemi

Noen av amatørerne valgte likevel å etterstrebe Alvoret; Marty nr. 77 hintet om at de hadde mistet et ufødt barn, mens Marty nr. 87 var middelaldrende, med langt skjegg og stokk. Han spilte rollen dempet, noe som fikk Wilson til å vise ømhet for ham. Da de reiste seg for å danse gjorde spaserstokken at hun ikke kunne henge på ham som med de andre – i stedet sank hun ned på huk. Den godt voksne mannens nærvær var med på å gjøre passieren mer moden.

Kjemien mellom Wilson og motspillerne varierte. Noen ganger var den ikke-eksisterende, og man så at Wilson måtte jobbe for å opp-retthalde illusjonen om en felles fortid. Marty nr. 71 virket derimot sjarmerende og snill, han byttelånte sko med henne, og man fikk virkelig følelsen av at de likte hverandre. Noen-og-tyve Marty'er senere kom en som Wilson helt klart syntes var attraktiv, før en ung kvinne entret scenen og oppførte seg som Virginias velmenende venninne (selv om de mer vennskapelige eller familiære relasjonene bidro til større variasjon, hadde de jevnt over mindre nerve enn de romantiske).

Flere av møtene gjorde det klart hvorfor Virginia og Marty nå sto på randen av et brudd, særlig

de gangene Marty var uoppmerk-som, skarp eller ufin (flere ganger stoppet Wilson musikken tvert og ba ham gå). Andre ganger kunne man få inntrykk av at de fremdeles likte hverandre, men at forholdet rett og slett ikke fungerte, eller at ytre faktorer spilte inn. Tittelen *The Second Woman* hintet om en første-kvinne i Martys liv; kanskje var hun grunnen til at oppgjøret på scenen i det hele tatt fant sted.

Gjennomproft

Underveis ble jeg nysgjerrig på hvorvidt spillet hadde endret seg underveis, særlig gjennom de harde nattetimene. Hadde Wilsons tolkning blitt mer rå, mer naken? Jeg forhørte meg med mine med-publikummere, som avkreftet dette; med unntak av at Wilson en periode midt på natten sa «jeg drikker igjen» når hun egentlig skulle si «jeg tigger igjen» idet hun fylte opp whisky-glasset sitt, hadde hun ikke vaklet én eneste gang. Utmattelsen kom heller til uttrykk i tongue-in-cheek-kommentarer ment for publikum. Marty nr. 72 hadde følelsen av at de kranglet om det samme om og om igjen. «Tell me about it», repliserte Wilson, og salen frydet seg.

Det var i møte med motspil-lerne, og ikke sin egen tretthet, at den gjennomproffe Wilsons spill fikk sjatteringer og nyanse. Flere ganger måtte hun være temmelig kjapp, og derfor hyperoppmerksom på alt hver nye Marty sa og gjorde (Marty nr. 91 kalte Virginia et «godt knull» og en «luremus», og hun svarte med å smøre nudler i skrittet hans).

Da var det heller ikke over-raskende at oppsetningens aller siste motspiller var med på å gi passieren mellom Virginia og Marty ny betydning. Marty nr. 100 var en purung transmann, og spørsmålet om Virginia er «kapabel» handlet plutselig om noe annet – er hun kanskje ikke i stand til å være sammen med en som ham? Han var tydelig såret, og da Wilson liksom lekent helte nudler over hånden hans, kastet han dem sint vekk. Virginia hadde ikke lenger det moralske overtaket; etter 24 timer var det fortsatt mer å oppdage i Randall, Breckon og Wilsons sceniske makt demonstrasjon. *The Second Woman* ble aldri kjedelig, og skjør-heten i det å skulle gi seg hen til et annet menneske sluttet heller aldri å røre.

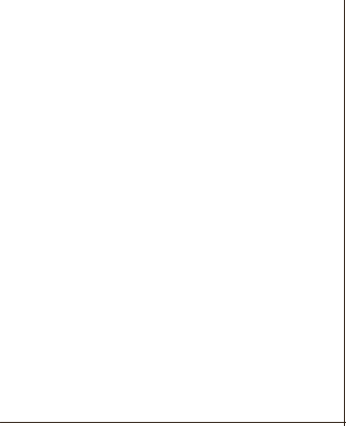
S

«På ingen måte kan dette fortelles»

(Wrocław): Regissør Gianluca Iumento prøver å inkludere de ukrainske flyktningene og størsteparten av dagens Polen i sin variasjon over Pirandello. Resultatet er et narrativt kaos fullt av klisjeer og stereotypier.

Av Magda Piekarska

Oversatt fra engelsk av **Henning Hagerup**



Slik er det (hvis dere tror det)
av Gianluca Iumento
Regi: Iumento
Scenografi: Marianna Lisiecka-Syska
Kostymer: Lisiecka-Syska
Videodesign: Mikolaj Plywacz
Lysdesign: Jakub Fraczek
Polski teater, Wrocław
Premiere 28. januar 2023.
Sett: 4. februar

Da krigen i Ukraina begynte, fikk den enorme mobiliseringen av polakker som hjalp flyktninger, umiddelbar tilslutning blant kulturelle institusjoner, deriblant teatre. Det flommet inn forslag til kunstnere som ankom fra den andre siden av den østlige grensen, de ble tilbudt arbeid i kompanier og muligheter til å studere ved akademier og skape teaterprosjek-ter. Ikke alle disse så dagens lys, av ulike grunner. Ukrainske kvinner – og kvinner og barn var i flertall, på grunn av den obligatoriske militære mobiliseringen ble mange menn tvunget til å holde seg hjemme – måtte lete etter arbeid og utviklingsmuligheter. De fleste valgte store sentra og ignorerte sjansene i mindre byer. Noen prosjekter som ble høylytt annon-sert, kunne ikke gjennomføres av økonomiske grunner, eller ble skapt i amputert utgave. Ikke minst



So It Is (// You Think So). Regi: Gianluca Iumento. Polski Teatr, Wrocław 2023. Foto: Mikolaj Plywacz.



ble det ytret adskillig tvil om hvor-vidt krigstid er den riktige tiden for kunst.

Ukrainske stemmer

Der hvor et samarbeid var mulig, resulterte det i produksjoner som, uavhengig av nasjonalitet, hovedsakelig lyttet til stemmene fra den raskt økende minoriteten i Polen. Ett eksempel er Malgorzata Maciejewskas *Kom igjen, kom igjen/ приходьте, приходьте* i Walbrzych, hvor utgangspunktet var ti intervjuer med kvinnelige flyktninger, blant annet aktivister, samt enTikToker, stylist og universitetsforeleser.

Tatt i betraktning at konteksten er krigen i Ukraina, er dette en produksjon som er blitt realisert i uovertruffent tempo, med en stor besetning, et kostbart sett bevegelige plattformer og trapper, og video-projeksjoner. Dette er blitt gjort mulig av finansiell støtte fra Norge, i den hensikt å henvende seg til den ukrainske minoriteten i Polen. (I Oslo skal en produksjon med arbeidstittelen *Right Next Door* etter planen ha premiere i oktober. Den blir iscenesatt av Marcelino Martin Valiente og vil omhandle den polske minoriteten i Norge.)

Det var også produksjoner som ble skapt utelukkende av kunstnere fra Ukraina. *5: UA*, regissert avYulia Mazlak, er en samproduksjon av tre schlesiske

kompanier hvor det medvirker tolv skuespillerinner som snakker om kvinners krigstraumer, *Ukrainas historie/ Історія України*, av Wasilia Matsenyuk, Sofia Onischenko og Dasha Bogdan – tre studenter ved Akademiet for teaterkunst i Wrocław, forener historiske tråder med personlige historier om å lengte etter mennesker man elsker og om krigserfaringer.

Hva skjedde med fru Ponza?

Hvordan tar *Slik er det (Hvis dere tror det)*, iscenesatt av Gianluca Iumento og med premiere sent i januar, seg ut mot dette bakteppet? Tatt i betraktning at konteksten er krigen i Ukraina, er dette en produksjon som er blitt realisert i uovertruffent tempo, med en stor besetning, et kostbart sett bevegelige plattformer og trapper, og video-projeksjoner. Dette er blitt gjort mulig av finansiell støtte fra Norge, i den hensikt å henvende seg til den ukrainske minoriteten i Polen. (I Oslo skal en produksjon med arbeidstittelen *Right Next Door* etter planen ha premiere i oktober. Den blir iscenesatt av Marcelino Martin Valiente og vil omhandle den polske minoriteten i Norge.)

Iumento, en italiensk instruktør som har bodd og arbeidet

i Oslo i over et tiår, låner tittelen og en av handlingstrådene fra sin landsmann, nobelprisvinneren Luigi Pirandello (italiensk tittel: *Così è (se vi pare)*). Norsk oversettelse: *Sånn vil du ha meg*.) I originalstykket er kilden for gåten og sladderen som assosieres med den fru Ponza, som er blitt innelåst i hjemmet av sin mann og isolert fra sin mor. Ektemannen forklarer at dette er fordi svigermoren hans, som er gal av fortvilelse, feilaktig hevder at konen hans, Giulia, er hennes avdøde datter Lina. Samtidig hevder Linas mor at svigersønnen hennes, som ikke lenger kjenner igjen Lina og er overbevist om at han har giftet seg med en annen kvinne, er sinns-syk. Hva med fru Ponza? Under hardt press erklærer hun at hun går med på å være Giulia for mannen og Lina for moren, men hun har ingen egen personlighet. Det finnes ingen virkelig sannhet; alt avhenger av perspektivet. Iumento overfører situasjonen til forholdet mellom flyktningen Oksana og hennes døtre Vala (Eliza Yakunina) og Ivanka-Tania-Orest (Daria Salna), men gjør det bare til en perifer tråd i en omfattende historie.

Kan ikke fortelles

«Dette kan overhodet ikke

fortelles,» klager regissøren, også kalt kronikøren (Bartosz Bulawa) og lumientos alter ego til en lokal forretningsmann (Krzysztof Kuliński). Uten å innse hvor godt denne selvironiske kommentaren treffer – ikke så mye kjernen av problemet med å fortelle om hans underlige hjemland Polen, men ved å lime denne forestillingen sammen mens den svulmer opp til et mange-fasettert panorama bestående av cirka et dusin likeverdige handlings-tråder. Blant dem forsvinner hoved-handlingen. Panoramaet er åpenbart ment som en metafor for situasjo-nen i dagens Polen, med de sosiale forskjellene, trusselen om væpnet konflikt over østgrensen, fordervet politikk, bestikkelige medier, med aborter tvunget til å gå under jorden, økende spenninger relatert til flyktningssituasjonen, ideologiske endringer, hackerangrep og potensiell kjernefysisk katastrofe – skal jeg fortsette? Dessverre får ikke tilskuerne noen sjanse til å se seg selv i dette speilet laget av ureflek-tert gjentatte stereotypier og klisjeer.

Stjernekrig i øst

Det er umulig å fortelle, klager regissøren, og han har rett. lumientos fortelling utspiller seg i en imaginær by – med sterk nærhet til polsk virke-lighet – ved navn Rabodin, i staten Nivska, på grensen til Obrzeźna, et land som er i krig med verdens-imperiet, Vostok. Presidenten i Vostok, Popov (Marian Czerski) er inkarnasjonen av imperiets skånselløse makt: I svarte klær som ligner en SS-uniform kaster han seg blant fargerike ballonger bak et skuddsikkert vindu, hjulpet av en hær iført kostymer inspirert av Darth Vader. Obrzeźnas president, Bohdan Kulish (Andrij Nazarczuk), er derimot en smilende, broderlig skikkelse i en paramilitær hettegenser og kunne med én hånd ha beseiret fiendens hær, men han avstår fra å kvele ondskapen i fødselen fordi, som han sier: «Fred må baseres på rettferdighet.»

Røff guide til polske bryllup
I forgrunnen ser vi et bryllup.

lumiento har tydeligvis lært leksa om polske bryllup av Stanisław Wyspiańskis skuespill og Wojciech Smarzowskis filmer, og trukket en enkel lærdom av disse synsintryk-kene og lesningene: I denne typen tradisjonelle festligheter som varer til daggry, sannsynligvis under innflytelse av elver av vodka, våkner spøkelser. Dette er da Marianna (Agata Oślakowska-Marurkiewicz) og Albin (Maciej Gisman) gifter seg. Hun er datter av en venstreorientert politiker, Faustyna Glass (Bożena Baranowska), som stiller til valg som ordfører, og han er sønn av en lokal aktivist, Hanna Kokot (Agata Skowrońska). Paret bare *virker* lykkelig – Marianna holder det skjult at hun er gravid med den konservative ordførerens opprørske sønn, Edmund (Ernest Nita) og forstår ikke at for Albin, som på egen hånd legger en plan om å snu byen på hodet, er hun ikke noe mer enn et middel til et mål.

Henger du med? Men frem-deles har vi Judyta (Magdalena Różańska), som støtter transporten av flyktninger, journalisten Anita (Klementyna Umer), som driver klappjakt på ordføreren (Krzysztof Franieczek), sjefen hennes, Paula (Anna Haba), som gjør snuskete forretninger med myndighetene, et av ordførerens tidligere ofre, Krystyna (Skowrońska), Faustynas mann, som blir anklaget for våpen-handel (Kuliński), et par EU-kommi-sjonærer, fulle soldater fra en NATO-base, en desperat far med en bensinkanne som krever rett-ferdighet for de utstøtte (Igor Kowalik), antiterrorister, Luigi Pirandello (Kuliński igjen), et kor av hatere i oransje balaklavaer ... og til slutt Oksana, Vala og Ivan-ka-Tania, som i finalen viser seg å være Orest; alle disse vander rundt i utkanten av historien.

I den obrzeżanske eller ukrainske handlingstråden har vi også nabolandets nasjonalsang med en utrolig patetisk tekst, til og med når man tar sjangerens særtrekk i betraktning («Våre hender er harde som stål, / vår familie er stolt og fri»). Og alt

dette berettes av regissøren, alias kronikøren (Bulawa), som etter å ha mistet manus, går hen og blir prest. En spilletid på nesten fire timer er ikke nok til å lage en sammenhengende og klar fortelling av det jeg brukte tre avsnitt på å redegjøre for.

På sporet av tapt potensial

Hindringen er ikke bare mangfoldet av handlingstråder; det er fremfor alt de pappfigurene lumiento bringer til torgs, hvis problemer publikum kan assosiere med en brasiliansk telenovela (inspirert av Pirandello, men uten konvensjonalitet, som handlings-tråden med Oksana-Vala-lwanka), nå og da med en kvasi-tv-doku-mentarserie å la *Difficult Matters* (trekanten mellom Marianna, Edmund og Albin), og til tider med billig kabaret (scenene med Popov-Putin). Noen virker så usannsynlige at de latterliggjør tematikken de skal illustrere – for eksempel da en datter fra den lokale eliten ikke har råd til å ta abort i utlandet; i stedet for å kjøpe piller på nettet, tyr hun til en kleshenger. Eller da hele plottet med obrzeżanske flyktninger koker ned til en pluss-minus-kollisjon mellom den marerittaktige krigs-historien og -farene på den ene siden og forfølgelsene og de urettmessige anklagene de må tåle i utlendighet på den andre. Til tross for likhetstrekkene i språk og kulturer representerer Oksana den stereotypiske *Gastarbeiter* som må ta de hardeste, dårligst betalte jobbene for å overleve. Renkespill følger renkespill – den konservative ordføreren som er abortmotstander, tvang sin elskerinne til å ta abort for flere år siden, den venstreorienterte kandidaten dropper sitt pasifistiske livssyn da det viser seg at krig er innbringende – det hele bare for å fremheve at politikken, fra høyre til venstre, i siste instans er en eneste stor sump. Akkurat som media er den aldri fri, bestandig til salgs. Dessuten er Polen – beklager, Nivska – et grått land, noe som ytterligere understrekes av de uniformerte kostymene (Marianna

Lisiecka-Syska) i nyanser av grått, i midten av skalaen for innbyggerne i Vostok og uskyldig hvitt for nykommerne fra Obrzeźna.

Den deklamatoriske dialogen hjelper heller ikke stort. I mestepar-ten av forestillingen kan man få inntrykk av at karakterene ikke sier replikkene sine, men avleverer dem i et høylytt tonefall på randen av skriking. Det er så mange monolo-ger, roller og skikkelser at i den andre uken etter premieren forekom det et rekordaktig antall tabber: Oksana blir gang på gang kalt Roksana, og Bulawa som regissøren er så ofte på jordet at tilskuerne kunne tvile på om de har med en profesjonell skuespiller å gjøre.

Hele greia lar deg sitte igjen med en følelse av smertefullt bortkastet potensial. Fordi denne megaproduksjonen kunne ha vært en mulighet både for Polski-teatret i Wrocław – som fortsatt ikke kan unnslippe randsonen av polsk teaterliv, som det ble kastet ut i etter et tvungent skifte av ledelse i 2016 – og for Wrocławs flyktninger, som kunne fått en plattform for å fortelle historiene sine, som, slik det vanligvis går for seg i livet, finner sted innenfor en nyansert skala av grått, snarere enn i skarpt kontras-tert hvitt og svart. Jeg kan tenke meg at folk fra flyktning samfunnet kan føle en viss tilfredshet ved synet av stedfortrederen til presidenten deres, som beseirer mørkemaktene, men dette er en fattig trøst og en billig belønning. Og selv om det er vanskelig å få øye på produksjonens fordeler, til tross for gode hensikter (de som er uten sammenheng, er ikke til gagn for oppsetningen), gjør noen av dem inntrykk: Marianna Lisiecka-Syskas monumentale sceno-grafi, David Majewskis musikk (bortsett fra den monstrøse nasjonal-sangen) og Krzysztof Kuliński som Mariannas far og Pirandello, regissø-rens største autoritet. Hadde han bare lyttet til mesterens råd, kunne han ha reddet seg selv fra katastro-fen. Dessverre virker det som om hybris har ført til at han gikk seg fullstendig bort og mistet oversikten på denne teatrale lekeplassen.

Alla vi barn på Oslo S

Alla vi barn på Oslo S

Adapteringen av Ingvar Ambjørnsens klasiska ungdomsbok har blitt en stor teaterhändelse i Oslo i vår.

Av Svante Aulis Löwenborg



Døden på Oslo S, regi: Simen Formo Hay. Nationaltheatret på Økern 2023. Foto: Erika Hebbert

Døden på Oslo S av Ingvar Ambjørnsen, Axel Hellstenius och Frank Hammersland Regi Simen Formo Hay Opphovsman Ingvar Ambjørnsen Dramatiker och sångtextförfattare Axel Hellstenius Kompositör och sångtextförfattare Frank Hammersland Musikalisk ledning Martin Miguel Almagro Tonne Musiker Martin Heggli Mellem och Synnøve Gustavsen Ovrid Scenografi Dagny Drage Kleiva Kostymdesign Alva Walderhaug Brosten Ljusdesign Oscar Udbye Maskdesign Eva Sharp Medförfattare och dramaturg Oda Radoor Nationaltheatret på Økernsenteret, 9 mars	Det gamla Økernsenteret lyser upp av ordet TILLIT, konstnären Lars Ø Rambergs installation, som använder hela höghuset till att lysa upp fönstern, texten syns ändå ut till Nesodden på andra sidan fjorden. Den tänds på kvällarna, och vad kunde vara mer passande, när man på det gamla köpcentret i bottenvåningen nu gör en modern, norsk klassiker, <i>Døden på Oslo S</i>. Inne är det varm stämning redan från början, med skön bakgrunds-musik. Det finns barer, klädaffär och pizza (central i en av bokens kapitel – där kompisen till Pelle, Proffen som bor en våning ner, är mästare på italiensk snabbmat.) Publiken placeras vid bord, på stolar och soffor runt omkring ett stort rum. Scenen går i en L-formation, men ligger egentligen i hela det stora rummet. En triumf för hela teamet Hur ska man kunna skapa fokus och spelbarhet i en så stor lokal med så många människor utspridda i mitten och längs väggarna? Det klarar man helt enkelt galant. Att ensemblen hela tiden är i rörelse bidrar till en levande teater. Det finns inte heller något som hindrar att publiken själv flyttar sig när den så vill,	Det är gott om plats, och man uppmuntras till att bidra i ett par scener. Efter paus är det en kort konsert med stage diving mitt på golvet där de två som spelar Filla och Stein, Rafid Arsalan Islam och Deniz Kaya, rockar loss och hatar Oslo. Det är punk mixat med norsk singer-songwriting, rap och musikal om vartannat i musiken. Den är skriven av nyligen avlidne Frank Hammersland (Pogo pops) och är härligt använd i en tilltalande blandform för alla. I scenen efter Filla och Steins lilla konsert ombeds publiken att sätta sig på huk, så att skådespelar-na kommer till synes mitt ibland oss. Det är ett annat exempel hur smart gjort det är. Publiken bidrar gärna och villigt, för att vara en del av fiktionen, nyfikna på vad som ska hända i nästa scen. Ingvar Ambjørnsens gamla historia lyfts fram med en del omarbetningar. Hade den inte varit så enkel som berättelse hade formen kanske känts högravande, skrikig, löjlig, men här bidrar hela ensemblen. De vill verkligen berätta detta, det har regissör Simen Formo Hay tagit hand om på ett lyckat sätt. Man gillar också att samarbeta med de många teknikerna på scenen med lösningar. De körs	runt på plattformar byggda av lastpallar, eller kommer in stående på Mercedesbilar och sjunger. Festligt och med uppmickade röster i högtalare som finns sprida över taket i rummet. Ensemblen har funnit en riktig form, allt är egentligen imponerande i sitt detaljarbete, frågan om hur man ska kunna följa med i föreställningen är löst. Undertecknad kommer att tänka på Backa Teaters största uppsättningar på Norra Älvstranden i Göteborg, med husband, statister, och stor ensemble. Det är ungdomsteater som tilltalar många, här som där. Detektivarbete Det är ren Folkteater, om man med detta menar en enkel folklig form som tilltalar många, med både masscener och fina effekter. Det är ovanligt för national-scenen, väl tajmat och med god kontakt med Oslos olika miljöer, nu när man inte kan spela så mycket inne i moderhuset. Ninas roll är utbyggd, i romanen är hon en biperson. I Eva Isakens film från 1990 visas hon stumt i olika stadier av fysiskt förfall. Hon är ändå en viktig person i berättelsen och ges här en röst. Maria Kristina Hildonen gör henne
---	---	---	--



Maria Kristina Hildonen i *Døden på Oslo S*, regi: Simen Formo Hay, Nationaltheatret på Økern 2023. Foto: Erika Hebbert

strålende: gränslös, utan privatsfär, som man kan uppleva människor som gått för långt både sexuellt och i sitt missbruk. De som ständigt spelar på sin gränslösa attityd för att det har blivit deras sociala roll. Rollen som Lena gör Flo Fagerli till en liten och rädd tonåring, medan hon försöker vara tuff på ytan, offensiv i smink och kläder, en typisk flicka på gatan. Det är bara de lite mer tafatta Pelle och Proffen, spelade av Filip Bargee Ramberg och Sjur Vatne Brean, som inte riktigt svarar. Som vanligt är unga, kvinnliga skådespelare bättre på scenen, medan killarna lätt faller tillbaka i klichéer och imitationer. Här ligger det förstås mer i rollens natur, då de båda kompisarna upptäcker Oslos baksidor, något som i boken också gör den till en bildningsroman för ungdomar. Här har man lyckats behålla Ambjørnsens fina navigering mellan klichéer, naiviteten hos tonåringarna och de politiska fallgroparna som historien lätt hamnar i under dramatisering.

Filip Bargee Rambergs Pelle är trots allt fin, med många igenkännande skratt i dialogerna med de båda föräldrarna, spelade av Tone Mostraum och Bernhard Arnø. Romanen är byggd på att detalj på detalj ska finna svar, pojkarna är

upptagana av att vara detektiver, det är hela grejen med deras vänskap. Flera av sångnumren i Hammerslands musik är njutbara, bäst är när Pelle cyklar uppe på ett plattform, med mikrofonen på styret, och med nästan hela den övriga ensemblen springande bredvid på stället. Som en förvrängd bild av en VIP-person med livvakter. Men det är först när missbrukarproblematiken tar över, i form av Ninas och Lenas roller, som föreställningen berör på riktigt.

Dåtid och nutid

Man försvarar inte och dömer inte, pekar istället på att det finns fel i samhällssystemet. Romanen är trots allt fortfarande engagerande och gripande. Filmen av Isaksen känns daterad, så lik så mycket annat från den tiden. Förebilden är Ulrich Edels *Christiane F – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, den tyska filmen som utspelas på Västberlins centralstation, från 1981. Denna uppsättning är en bra uppdatering av något välkänt. Däremot är det lite svårt att förstå varför man inte har gått hela vägen och förlagt den helt och hållet till samtidens Oslo, utan alluderar på ett låtsas-80-tal. Är det för att tilltala den del av publiken som växt upp

med filmen och romanen? Dagens missbruk är om möjligt ännu hårdare, med droger som verkligen dräper omgående. Situationen är kanske farligare än någonsin.

Det hade varit fint med en uppdaterad historia, som inte blinkar åt de i publiken, utan sätter fingret på hur situationen är i huvudstaden just nu. Nya generationer knarkare är kvar på i stort sett samma platser idag. Läkaren Sverre Eikas död härom året påminde oss alla om att arbetet i missbrukarmiljön är hårt och långdraget. Arild Knutsen fortsätter jobba för en human narkotikapolitik. Han och många andra är faktiskt med i seminarier i anslutning till föreställningarna hela våren. Det är både konserter, debatter, och något som kallas för introduktioner under spelperioden. Det är en bra aktualisering. Men som föreställningen mister mycket av sin angelägenhet, blir historiserande och smått charmig i sin tillnärmning. Det krävs en helt annan research att göra något på det som sker nu. Något jag tror både Isaksen, Ambjørnsen och Hellstenius ville göra på sin tid. Och den tyska förebilden.

Nationaltheatret har till och med försäljning med utrangering ur sitt kostymförråd. Second hand-

kläder som köps av oss andra ges gratis till prostituerade och missbrukare. Det är en fin anspelning på att vi alla hör samman på flera sätt, återbruk är ju grejen nu, men det går inte att återbruka människor. Kanske kan man starta om. Det budskapet är väl bokens och föreställningens största – att det finns en väg ut, man kan skapa sig ett nytt liv. Det är tufft, men det går, som Pelles pappa säger. Vid sidan av Tillit, som det kanske finns lite av i samhället just nu, så måste man också sätta Hopp.

7

Møtet med de andre – og seg selv

(Tromsø): Den internasjonale samproduksjonen *Underground Birds* henrykker publikum med ideer og gripende prestasjoner.

Av Ruben Moi



Underground Birds, regi: Robert Schuster. Samproduksjon KULA Company, Vereinigte Bühnen Bozen, Simorgh Theater Herat og Hålogaland Teater 2023. Foto: Luca Guadagni

Underground Birds
Regi: Robert Schuster
Scenografi og kostyme: Sascha Gross
Musikk og lyddesign: Max Bauer
Koreografi/ bevegelse: Slava Kushkov
Lysdesign: Micha Beyermann
Regiassistens, teksting og scenesjef: Hutham Hussein
Videoteknikk: Nicola Munerai Faes
Dramaturg: Zainab Qadiri og Sarah Calicotti
Kostymeassistent: Astrid Gamper
Hålogaland Teater, 26. april 2023

«Gleden over å fly høyt på den blå himmelen vil etter hvert ta livet av meg. Beina mine har vært lenket fast under jorda så lenge, jeg har mistet evnen til å fly», lyder en av de aller siste setningene i det internasjonale teaterprosjektet *Underground Birds*. Den poetiske konklusjonen viser hvordan stykket fornyer slitte klisjeer, for eksempel 'fri som fuglen', i dette internasjonale samtidsdramaet som kretser rundt temaer som frihet og berøvelse, forfølgelse og flukt, filosofi og realitet. Det poetiske elementet forsterkes av henvisningen til «Fuglenes forsamling», Farid ud-Din Attars persiske dikt fra 1200-tallet der fuglene leter etter en rettferdig hersker. Tittelen *Underground Birds* henspiller på kunstnere som har gått under jorden i totalitære regimer, og spesielt kvinnelige scenekunstnere i Afghanistan etter Talibans makt- overtakelse. Dette flerspråklige samarbeidsprosjektet mellom tyske KULA Company, italienske Vereinigte Bühnen Bozen, afghanske Simorgh Theater Herat og Hålogaland Teater i Tromsø spiller like mye på kunstens frigjørende krefter og filosofiske tanker som på aktuell problematikk.

Kvinnelige sandsvaler
Et åpenbart resultat av prosjektets frigjørende kraft er at Azar, Mahuba Barat, Zahra Barat, Fariba Baqueri, Tahera Rezaie – fem kvinnelige, afghanske kunstnerne – deltar i oppsetningen på flere vis. På Hålogaland Teater i Tromsø står de alle frem på scenen i ulike roller. Tidligere bidro disse sandsvalene via digitale løsninger fra sine undergrunnsposisjoner i Afghanistan. Nå fremstår de bokstavelig talt med et stort nærvær ettersom de trer inn i dramaet samtidig som de tidligere digitale løsningene blir spilt ut på lerret og vegger. Disse kvinnes frigjøring fra politisk forfølgelse danner utgangspunktet for dramaet. Kvinnene snakker, liksom alle de andre ni aktørene, en rekke ulike språk: arabisk, hebraisk, farsi, italiensk, tysk, engelsk og norsk – med norsk og engelsk oversettelse på skjerm. Kommunikasjonen forsterkes med dans, miming, musikk, visuelle effekter og skiftende kulisser. Inntrykkene er mange, de kommer raskt, de er flerspråklige og de er proppfulle av filosofiske ideer og politisk tematikk – her må publikum åpenbart henge med i svingene.

Levnas og den andres ansikt
Stykket fremviser tydelig flere post-modernistiske ideer som har preget, i alle fall den vestlige, verden de siste tiårene. Emmanuel Levinas' filosofi om 'den andres ansikt' og det personlige møtet på tvers av kultur, historie og språk er opplagt et grunnelement i denne forestillingen. Møtet mellom mennesker fremstår som bærebjelker i et drama der ideer, språk og et mylder av underfundige innslag skaper intensitet. En tendens til historikk og kronologi fungerer som et rammeverk. Stykket begynner med 'den onde mai-dagen', 1. mai i London, i 1517, under Henrik VIIIIs herredømme da en rekke arbeidere gikk til xenofobisk opprør mot fremmedarbeidere, i samme år som Thomas More utga *Utopia* og Martin Luther spikret sine 95 teser til kirkedøra i Wittenberg. Deretter utfolder stykket seg som en surrealistisk reise gjennom krig, kolonialisme og flyktningkriser. Møtene mellom mennesker er mange, på ulike steder til ulike tider. Disse møtene er ofte smertefulle og absurde for alle involverte, men av og til også imøtekommande og sympatiske. Det viktigste med den historiske konteksten er likevel at den slipper *de andres andre* til



Underground Birds, regi: Robert Schuster. Samproduksjon KULa Company, Vereinigte Bühnen Bogen, Simorgh Theater Herat og Hålogaland Teater 2023. Foto: Luca Quadigni

orde: arbeiderne som mister jobbene sine, landsmenn som blir urolige av nye landsmenn, religiøse som ikke forstår andre religioner, de sekulære som har avskrevet en guddommelig mulighet. Møtene mellom mennesker er sammensatte. Men møtet ansikt til ansikt er grunnleggende for tillit, sympati og samarbeid.

En emosjonell karusell

At Levinas sine teorier om den/det/de andre også inkluderer den enkeltes møte med seg selv utgjør en viktig del av dramaet. En utstrakt og oppfinnsom bruk av ver fremdungseffekt, og det episke, argumenterende teater som er velkjent fra Brechts teaterteori, utvider møtet med de andre og det fremmede til møtet med seg selv. Skuespillerne, ofte med (multi-)hybride identiteter, fra Afghanistan, Frankrike, Israel, Italia, Norge og Tyskland tilbyr sitt eget ansikt, sin dans, sin kunst og sine roller fra ulike kulturer og forskjellige steder og tider. Publikum dras med i handlingen via søkelys, kommentarer og, ikke minst, en heseblesende urkomisk aerobic-time. Møtene med det ukjente i en selv og andre utfolder seg gjennom hele stykket. Det blir påtvingende å ta stilling til

egen situasjon og egne holdninger i møtet med andre mennesker.

Derridas radikalitet og en utvikling mot oppløsning

Hva er sant? Hva er rettferdig? Hvem bestemmer det? Hvordan uttrykker man sannhet i et postmoderne, flerspråklig samfunn? Det er ikke bare fuglene i «Fuglenes forsamling» som grunner på slike problemstillinger. De store spørsmålene som drar seg til utover i *Underground Birds* fungerer som et utstillingsvindu for Jacques Derridas dekonstruksjon av metafysikk, språk og de store ideologier. Hva bestemmer etikk, moral, politikk og møtet med de andre i en verden der den guddommelige dimensjonen er borte? Er det mulig å fremstille den hele sannheten – hvem gjør i så fall det på hvilket vis – når alle spiller seg i sin egen forståelse av den? Hvilken rolle spiller språket i møtet mellom mennesker og i ulike maktstrukturer? Derridas radikale filosofi er kritisk til alle etablerte tanke-systemer og institusjoner og frigjørende for de undertrykte og marginaliserte. I vår tid har hans ideer blitt totalt annektert av autoritære krefter: de kan også anvendes for å fremme løgn i et

postfaktuelt samfunn. Derridas radikale innspill har tankevekkende kraft, men gir få svar. *Underground Birds* fremstiller på ulike vis denne utviklingen mot oppløsning, men med klar respons. Personifiseringer av sannheten og moderniteten vandrer som en nemesis gjennom forestillingen. Sannheten ender opp som en utslitt skjøge. Moderniteten går med gåstol ut av scenen og handlingen. Tilbake på scenen sitter de fem kvinnelige sandsvalene og tvitrer på poetisk vis over sin frigjøring fra undertrykkelsen i Afghanistan. Stykket er sterkt, men det er likevel ikke vanskelig å komme med kritiske innvendinger. Ideene er for mange, stemmene enda flere. Det kan være utfordrende å inkludere så mange ulike synspunkt på scenen over to timer. Likeledes ligger stykket svært tett på politisk betente temaer. Men mange i salen vil garantert huske en rekke scener, problemstillinger og sin egen selvransaking. Regissør Robert Schuster realiserer ideer, sceneutførelse og internasjonalt samarbeid på kreativt, smidig og diplomatisk vis.

I utvikling

Forestillingen er opplagt i utvikling, fra den begynte med

undergrunnskunstnere i Afghanistan, via samarbeid over grensene, til opplagte fornyselser av elementer av fremføringen i henhold til sted. Egill Pålsson skal ha honnør for å bidra som idé-skaper, produsent og vert. Dette vellykkede internasjonale samarbeidsprosjektet virker naturlig på bakgrunn av Pålssons oppvekst på Island, mangeårige stilling på Høgskolen for skuespillerkunst i Berlin og et målbevisst og aktivt arbeid for å revitalisere teaterinteressen i en nyliberalistisk samtid etter Covid. Forhåpentligvis blir turneen til *Underground Birds* et utvidet, for eksempel til post-brexit England, der handlingen i stykket starter. Det kan bli svært interessant å se hvordan stykket blir oppfattet i ikke-europeiske land. Men først og fremst fortjener *Underground Birds* flere oppsetninger der publikum på ulike vis kan møte andre – og seg selv.

08

Imponerende rolltolkninger i en kørsbärsträdgård på distans

(Stockholm:) Michael Thalheimer regisserer Tjehovs *Kørsbärsträdgården* på Dramaten, hans femte arbeid på stockholmsscenen. På Ijusårs avstånd från Stanislavskij-tradition och psykologisk realism låter han ofta komedin övergå i fars. Pjäsen tappas bort, men rolltolkningarna ger djupa intryck.

Av Roland Lysell

Kørsbärsträdgården

Text: Anton Tjehov
Regi: Michael Thalheimer
Översättning: Lars Kleberg
Bearbetning: Michael Thalheimer, Maja Zade
Scenografi: Henrik Ahr
Kostym: Michaela Barth
Musik: Bert Wrede
Ljus: Michael Gööck
Mask: Sofia Ranow Boix-Vives, Peter Westerberg
Medverkande: Rebecka Hemse, Andreas Rothlin Svensson, Erik Ehn, Electra Hallman, Tina Pour-Davoy, Nemanja Stojanovic, Torkel Petersson, Kristina Törnqvist, Rasmus Luthander, Manuela Gotskozik Bjelke, Per Mattsson, Christoffer Svensson
Dramaten Stockholm
Premiär den 24 mars 2023

På Dramatens stora scen har de tre väggarna fyllts med 1980-tals-expressionistiska tyska målningar i dunkla färger (som runnit på dukarna) med skytmåte gestalter av scenografen Henrik Ahr. Golvet är en lätt sluttande platta. Möbleringen inskränks till mycket enkla stolar. Aktörerna sätter sig långt bak i fonden och spelet kan börja.

Den tyske regissören Michael Thalheimer, som fick sitt genombrott med en iscensättning av Molnárs *Liliom* 2000, har sedan 2008 varit en återkommande gjest på Dramaten: *Kasimir og Karoline*, *Woyzeck*, *Peer Gynt*, *Elektra* og nu Tjehovs *Kørsbärsträdgården*. Hans minimalistiske registil med starkt nedstruktura tekst og intensivt genomarbejtede lys-, lyd- og sceneffekter gør honom meget speciell, vilket hittills fungeret bäst i klassikeriscensätt-



Rebecka Hemse (Ranevskaja) och Per Mattsson (Firs) i *Kørsbärsträdgården*, regi: Michael Thalheimer. Dramaten 2023. Foto: Sören Vilks

ningar som *Orestien* (Berlin 2007), *Medea* (Frankfurt 2012) og *Penthesilea* (Frankfurt og Berlin 2015). Här skärps konflikten av reduktionen. Vad gäller tekst av Schnitzler, eller som nu av Tjehov, skymmer skärpan ibland själva dramat, vilket forstås är synd. I *Kørsbärsträdgården*, enligt dramatiker selv en komedi, finns en spänning mellom rollfigurernas ibland sentimentala sätt att försöka kommunisera og det faktiske djupa främlingskap som sökandet efter gensvar avslöjar, en spänning som skänker varje replik i pjäsen en sorglig dubbelmening. Thalheimer låter ofta gestalterna gå eller springa fram till rampen og riktne replikerna direkt mot oss i salongen, i stället for mot en medaktör. Att regissörens främmandegöring läggs ovanpå pjäsens främlingskap gör att regins og dramats effekter ibland tar ut varandra.

Skicklige skådespelare: Lopachin med flere

Att det ytterst medvetna projektet oftest lyckas i *Kørsbärsträdgården* i Stockholm beror faktisk på dramatskådespelarnas skicklighet. Först möter vi Lopachin (Andreas Rothlin Svensson), den ättling till livegna som köper kørsbärsträdgården, i skikligt blågrön plastjacka, hopknutna svarta mjukisbyxor, vulgär guldkedja på bröstet og en bar mage som väljer ut, alltså en outsider med tom blick som dominant og bullrig bokstavligt talat hugger for sig. Utan empati blir han plötsligt sentimental inför Ranevskajas sorg över att ha förlorat trädgården. Ibland är det som om denne Lopachin gjorde sig lustig över sitt eget utseende.

Thalheimers ironi består i att ha kvar Tjehovs replik om att han har vit väst og gula askor utan att utrusta honom med «rätt» kostymering. Två rollfigurer i pjäsen har byggt ut till ett slags slapstick-gestalter i första akt. Det gäller Nemanja Stojanovics akrobatiske Jepichodov og den här litet spända og irriterade Manuela Gotskozik Bjelkes tjänsteflicka Dunjasja, som trots matchande cyklamenfärgade byxor, respektive strumpor, aldrig får varandra. I de första scenerna ger de iscensättningen drag av marknadsgyckel. Hon tappar porslin og han spelar gitar og sjunger falskt. Dunjasja är i stället förälskad i betjanten Jasja, som i sista akt håller usel champagne över henne.

Skicklige skådespelare: Ranevskaja og Gajev

Efter de inledande clownerierna springer hovedpersonen, godsägaränkan Ranevskaja, fram ur dunklet. Hon är yngre än vanligt i Rebecka Hemsers tolkning, en meget nutida dam i lila sidenkostym som skrattar og flaxar med armarna som en tonårsflicka, litet nonchalant likgiltig og mera förankrad i sin fantasi än i de økonomiske realiteter-na. Men humøret växlar og plötsligt imponerar Hemse i Ranevskajas hjärtskärande sammanbrott i sorg över den sedan några år döde sonen. Senare, när hon får veta att Lopachin köpt kørsbärsoodling og hus, sjunker hon ned på golvet i sin lila kostym, som om hon förlorat sitt skelett.

Erik Ehn är en meget säregen Gajev, Ranevskajas bror, i gulaktig sliten päls og lila skjorta som lätt tankspritt blickar ut över salongen när han håller sitt berömda tal till

skåpet, så känslösamt att man i publiken faktisk känner sig utnämnd till skåp. I Thalheimers regi fungerer hans drömska minnesbilder som det förgångnas ständigt tystade röst.

Pinsamma möten og melodislinga

Lopachin og Electra Hallmans strama gråklädda Varja ingår aldrig i det äktenskap Ranevskaja planerat, men regikonceptet gör att pinsamheten i deras misslyckade möte i fjärde akt aldrig blir riktigt tydlig. Deras blickar möts inte ens. Kristina Törnqvists buktalare Ivanovna blir här blott en något förvirrad kvinna i svartvitt om undrar vart hon skall ta vägen, inte den trickster vi ibland ser rollfiguren som. En meget vacker säregen rolltolkning svarar Per Mattsson for som den åldrade betjanten Firs, som med beundransvärd intensitet lyckas sitte stilla og ordlös på en stol längst framme till vänster i första akt og långt senare, mot slutet, mödosamt stapplar fram ur mörkret i det tomma huset bortglömd med sin kapp. Torkel Peterssens Pisjtijk, grannen som ständigt lånar pengar, är påträngande både i sin girighet og sin skrytsamhet. Uttrycksfullt sliter han av sig kläderna när han tror sig ha tappat pengar.

Bert Wredes rytmiske, medvetet enformige, melodislinga, som tar ironisk paus när Lopachin ber om musik, lyfter fram både skeende og regikoncept. Den saktar in i sista akt og påminner om hjärtats slag – men varken den eller regin for oss till förra sekelskiftets Ryssland. Vi är hos oss! Rollfigurerna är som vi när de springer fram på ett sluttande golv i känsloutbrott, ofta gränsande till hysteri.

Avenstroup, Tone.

Norsk dramaturg og lyriker, bosatt i Berlin. Har studert teatervitenskap, litteratur og filosofi ved UiB og Theaterwissenschaft ved Humboldt Universität zu Berlin. Hun arbeider også som regissr, teaterprodusent, oversetter og scenekunstner. Siste publikasjon: *valmueslanger / mohnschlangen*, Moloko Print 2022. www.sysel.de

Amtzen, Knut Ove.

Professor emeritus i teatervitenskap, Universitetet i Bergen. Kritiker og bidragsyter til *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, tidligere Arbeiderbladet i Oslo og *Spillero*m. Har vært internasjonal konsulent for Bergen Internasjonale Theater og for Les Vingt Jours du Thtre i Montréal (Québec), Canada. Har gitt workshops bl.a. ved Kunsthøgskolen i Oslo og er gjesteprofessor ved Vytautas Magnus Universitetet i Kaunas, Litauen. I mange år deltagar på en rekke konferanser i inn- og utland. Utga *Det marginale teater*, Laksevåg 2007: Alvheim & Eide, *Performance Art by Baktruppen*, medutgiver Camilla Eeg-Tverbakk, Oslo 2009: Kontur forlag, *Staging and Recycling, Retrieving, Reflecting and Re-framing the Archive*, medutgiver John Keefe, London 2020: Routledge, samt *Landscape Theatre and the North*, medutgiver Tormod Carlsen, Stamsund 2022: Orkana. Knut.Amtzen@uib.no

Barba, Eugenio.

Regissr, født i Brindisi, Italia. Forfatter av en rekke bøker om teater-antropologi. Leder og grunnlegger av Odin Teatret. Studerte regi i 4 år i Polen, først ved Den statlige teaterskolen i Warszawa, deretter under Jerzy Grotowski i Opole. Medarbeider til Grotowskis utgivelse *Poor Theatre*. Hans første produksjon med Odin Teatret fant sted i Oslo, med *Ornitofilene*, 1965. Siden 1966 har Odin Teatret holdt til i Holstebro i Danmark. Barba er æresdoktor ved flere universitet, og har mottatt en rekke priser, bl.a. Den internasjonale Pirandelloprisen, Sonningprisen ved København Universitet, Diego Fabbri-prisen, Teaterkritikerprisen i Mexico.

Benr, Theresa.

Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtidstheater og dramatik. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum* U, 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. Redaktr for *Norsk Shakespeare-tidsskrift* siden 1998. Kulturredaktr i bl.a. Klassekampen, Morgenbladet og Aftenposten. Skrevet for div. Norske og utenlandske tidsskrift. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens respris 2018, Kulturrådets respris 2019. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Einemo Frøysland, Berit.

Kjem frå Lrdal i Sogn og er dansar, koreograf og skribent. Ho er utdanna ved Balettakademien i Stockholm og Westerdals (Tekst og Skribent). Ho har jobba som dansar og koreograf i Noreg og Berlin sidan 2016. No har ho base i Bergen og er mottakar av Statens Kunstnarstipend for nyetablerte dansekunstnarar fr 2022–2024. Berit har medverka i *Norsk Shakespeare-tidsskrift* sidan 2019 og skriv om både dans og teater. Teksten « demontere herren sitt hus» om Oslo Internasjonale Teaterfestival i 2021 vart nominert til

Årets Kritikkk. I 2022 var ho ein av ti som var med i mentorprogrammet Springback Academy for danseskribentar. beritfroysland@gmail.com Heimeside: www.beritfroysland.com

Elster Hanson, Johanne.

Medredaktr i *Vagant*, sakprosa- og scenekunstanmelder i Morgenbladet og bidragsyter i *Norsk Shakespeare-tidsskrift*.

Fredly, Hedda.

Scenekunstanmelder. Førstelektor i drama ved Høgskolen i Innlandet. Tidligere medlem av Heddajuryen. Tidligere ansvarlig redaktr for *DRAMA - Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* og *nd i hanske - Tidsskrift for figurteater*. Har en master i drama/teater fra HiB og NTNU + mellomfag i filmvitenskap. heddaplix@hotmail.com

Gabnai, Katalin.

Teaterkritiker. Har arbeidet i 20 år i grunnskolen og 20 år innen høyere utdanning, der hun var leder for det første ungarske instituttet for dramapedagogikk. Har skrevet teateranmeldelser i 35 år. Hennes bøker og tv-program, som også vektlegger tradisjonskunnskap, er viktig materiale for undervisning i kreativt drama. Hun bidro sterkt til etableringen av et 10-semesterers universitetsstudium i drama- og teatervitenskap, som hennes studenter har videreført.

Gimmestad, Johnny.

Utdannet cand. Mag, UiO og Menighetsfakultetet. Pt. Frilansjournalist/forlagsmedarbeider, bl.a. for Kagge forlag, CappelenDamm, Musikkhgskolens forlag CREMAH, Kapital og fagbladet Parat. Ansatt i Aftenposten, i konomiredaksjonen, deretter i kultur- og debattredaksjonen 1995–2015. Journalist, deretter redaktr i fagbladet KAMPANJE (1985–1995). FRA 1977: Journalist/frilanser/vikar i Arbeiderbladet, Dagbladet, Nationen og Vårt Land, samt i MILJØ-magasinet og Arbeidsmiljø. johnny@klarogtydelig.no

Gorseth, Olav.

Journalist i flere dagsaviser, bl.a. 14 år i Adresseavisen og 23 år i Bergens Tidende. Har jobbet i mange år med kultur, både i Bergens Tidende og Bergensavisen. Teateranmelder i Bergensavisen. olav.gorseth@gmail.com

Halle, Jesper.

Dramatiker. Han har siden 1983 skrevet rundt førti dramatiske verker for teater, dukketeater, radioteater og tv. Fra 2013 er han ansatt som professor i scenetekst og dramatisk skrivekunst tilknyttet Master i Teater, Teaterhøgskolen, KHiO. jj.halle@online.no

Hylidig, Keld.

Professor i teatervitenskap, Universitetet i Bergen. Doktorgraden i 2000 med en avhandling om Ibsentradisjonen i norsk teater. Publisert en rekke artikler og essays om Ibsen og andre teatervitenskapelige emner. Utga: *Ibsen og norsk teater. Del 1 1850–1930* i 2020. Keld.hylidig@uib.no

Imer, Thomas.

Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der Bhnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Skribent i bl.a. *Theater der Zeit* og ukeavisa *Freitag*. Siste bokutgivelse: *Andrej Wirth: Flucht nach vorn*, 2013. trirmer@aol.com

Korsvold, Kaja.

Freelancejournalist. Utdannet fra Norsk journalsthgskole. Bakgrunn: Ett års engasjement som scenekunstner på Det Norske Teatret, to års produksjons-utdanning fra NRK, ti års erfaring som script, produksjons-

leder og kursleder i NRKTV. Kulturredaktr i Aftenposten i 32 år, deretter freelancejournalist, hovedsakelig for Aftenposten. kaja.korsvold@gmail.com

Leinslie, Elisabeth Burud.

Teaterviter og skribent. Hun er seniorrådgiver i Danse- og teatersentrum, hvor hun leder arbeidet med Sceneweb – nasjonalt scenekunstarkiv. elisabeth@pahnt.no

Lysell, Roland.

Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet och teaterkritiker. roland.lysell@littvet.su.se

Löwenborg, Svante Aulis.

Frilans som regissr, produsent, dramaturg, skribent og oversetter. Tidligere leder av Cinnober Teater i Gateborg, 1996–2020. Arbeider ved SAUL Text og Produksjon med projektet NiD – Ny Internasjonal Dramatik. Bosatt på Nesodden ved Oslo. saultextprod@gmail.com

Matvienko, Kristina.

Født i Latvia, har studert journalistikk og teaterjournalistikk ved Universitetet i St. Petersburg. Arbeider i Moskva. Tidligere redaktr for teaterseksjonen av *Time Out* i Moskva. Tidl. medlem av juryen for Gullmasken og kurator for flere festivaler. Arbeider som kurator ved Stanislavskij Electro Teater.

Moi, Ruben.

Professor i engelsk og irsk litteratur og kultur ved UiT Norges arktiske universitet, der han også leder forskningsgruppen Literature and Justice. Hans siste bker er *Paul Muldoon and the Language of Poetry* (2020) og *The Crossings of Art in Ireland* (2014). Han publiserer jevnlig på både engelsk og norsk om samtidslitteratur og drama, og er tidligere styreleder i Ordkalotten Tromsøs internasjonale litteraturfestival. ruben.moi@uit.no

Piekarska, Magda.

Teaterkritiker og journalist. Studert ved Universitetet i Wroclaw, med Master i polsk filologi. Har skrevet for en rekke tidsskrift, aviser og nettstedet, bl.a. Gazeta Wyborcza, Wysockie Obsacy, teatralny.pl, Didaskalia og Notatnik Teatralny. mpiekarska@gmail.com

Reithaug, Marte Sterud.

Utdannet med BA i moderne/ samtidssdans fra KHiO (2008), ett års påbygning ved Skolen for samtidssdans (2010) og MA i Gender Studies fra Senter for tverrfaglig kjnningsforskning/UiO (2021). Hun jobber som danser, koreograf og skribent med base i Oslo. Hun arrangerte samtalerikken *Skeiv dansekunst* under Oslo Pride i 2018 sammen med Ann-Christin Kongness og de er nå aktuelle med det flerårige scenekunstprosjektet *Butch Tribute* - en hyllest til skeiv, kvinnelig maskulinitet. Marte har skrevet dansekritikker for *Norsk Shakespeare-tidsskrift* siden 2019. marte.reiste@gmail.com

Ribe, Ole Petter.

Billedkunstner, forfatter, scenograf. Medleder og scenograf for scenekunstkompaniet Vadmelsbanden. Utdannet fra Kunstakademiet i Oslo og film- og animasjonslinja på Høgskulen i Volda. Har holdt en rekke utstillinger; sist på Kunsternes Hus med duotstillingen *Store Ivan i Rommet*. Har også produsert en rekke forestillinger med Vadmelsbanden, blant dem *Hstbade* på Teaterfeativalen i Fjaler (2020), *Mannen og Kråka* i samarbeid med Østfold Internasjonale Teater (2022–2023). Har skrevet kritikk for *Norsk Shakespeare-tidsskrift* siden 2019. olepetter.ribe@gmail.com

Røed, Kjetil.

Redaktr i tidsskriftet *Billedkunst* og

har anmeldt kunst, litteratur og teater i en rekke aviser og tidsskrifter, deriblant Aftenposten, Morgenbladet og Klassekampen. Er også forfatter og har blant annet utgitt *Kunsten og livet, en bruksanvisning* (Flamme forlag, 2019), *Kunsten og døden, en bruksanvisning* (Res Publica, 2021) og *Fra punktum til kolon: et essay om kritikk og kjærlighet* (Pelikanen, 2022). Arbeider for tiden på *Radikal kjærlighet*, en storre utgivelse om kunst, politikk og kjærlighet. kjetilroed@gmail.com

Stegemann, Bernd.

Dr. Phil. Essayist og sakprosaforfatter. Professor i teaterhistorie og dramaturgi ved Hochschule fr Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin. Tidligere dramaturg ved Frankfurter TAT, Deutsches Theater Berlin og Schaubühne-am-Lehniner-Platz, Berlin. Dramaturg ved Berliner Ensemble fra 2017. Bokutgivelser (i utvalg): *Kritik des Theaters* (2013), *Lob des Realismus* (2015), *Lob des Realismus. Die Debatte* (2018), *Wutkultur* (2021), på forlaget Theater der Zeit, og *Die Moralfalle – Fr eine Befreiung Linker Politik*, Matthes & Seitz, Berlin 2018.

Szatkowski, Janek.

Asc Professor Emeritus ved Institut for Kommunikation og Kultur, afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet. Har siden 1972 været knyttet til Dramaturgi som student, stipendiat og lektor. I perioden 1992–1997 leder af Kulturministeriets (forsøgs-) uddannelse for dramatikere. Har samarbeidet som dramaturg med børneteatre, egnsteatre, regionale og statslige teatre. Undervist for instruktør og scenograf-studerende på Den Danske SceneKunsthskole. Senest udgivet *A Theory of Dramaturgy*, 2019, Routledge.

norsk shakespeare tidsskrift

Nettutgave (og abonnementsregistrering): www.shakespearetidsskrift.no

Redaksjonsråd: Ole Skjlbred, Geir Gulliksen, Valborg Frysnes og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av: Fritt ord og Norsk kulturråd.

Vi takker: Oslo Nye Teater, Teatret Vrt, Teater Innlandet, Dramatikens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationalteatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet sttteabbonnement på Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift.

Vi retter en særlig takk til Dramatikerforbundet og forbundet Danske Scenografer.

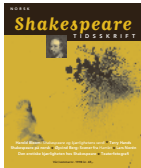
Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktr: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772. e-post: redaksjon@shakespearetidsskrift.no, eller: tbjorneboe@gmail.com.

Layout: Elin Mejergren. Trykk: Edda Trykk AS. Papir: Multioffset. Opplag: 1700. ISSN: 2535.4728

Forsidebilde:

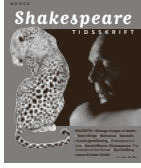
1. Teatersjef Kristian Seltun på taket av Nationalteatret. Foto: Leif Gabrielsen
2. Meg Stuart. Foto: Camilla Blake
3. Hildegunn Eggen. Foto: Marit Anna Evanger
4. Nomi Herczog. Foto: Lzr Todoroff



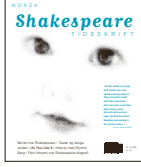
Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



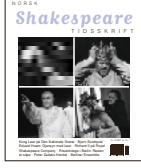
Nr. 1/1999



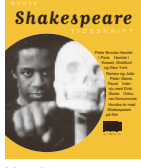
Nr. 2/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



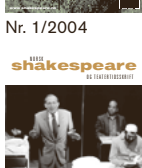
Nr. 1/2003



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 3-4/2010



Nr 1/2008



Nr 2/2008



Nr 3-4/2008



Nr 1/2009



Nr 2-3/2009



Nr 4/2009



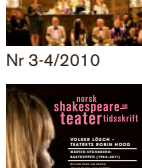
Nr 1/2010



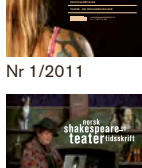
Nr 2/2010



Nr 3-4/2018



Nr 2-3/2020



Nr 1/2011



Nr 2/2011



Nr 3-4/2011



Nr 1/2012



Nr 2/2013



Nr 4/2012



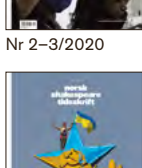
Nr 1/2013



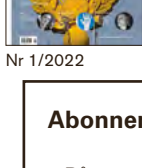
Nr 2-3/2014



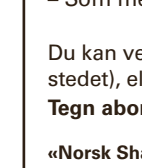
Nr 1/2019



Nr 2-3/2019



Nr 1/2021



Nr 2-3/2022



Nr 4/2022



Nr 2/2013



Nr 3-4/2013



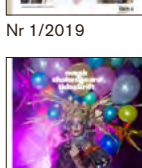
Nr 1/2014



Nr 2-3/2015



Nr 4/2015



Nr 1/2017



Nr 2-3/2021



Nr 4/2022



Nr 4/2014



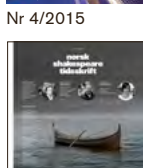
Nr 1/2015



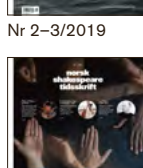
Nr 2-3/2016



Nr 4/2016



Nr 1/2018



Nr 2/2018

TITUS

ANDRONICUS

AV: WILLIAM SHAKESPEARE — OVERSETTELSE: RAGNAR OLSEN
 REGI: BIRGITTE STRID OG TERJE SKONSENG NAUDEER
 SCENOGRAFI OG KOSTYMEDESIGN: NORA FURUHOLMEN

PREMIERE 4. NOVEMBER

MO I RANA 4., 6., 7., 8. OG 9. NOVEMBER
 MOSJØEN 12. NOVEMBER
 SANDNESSJØEN 13. NOVEMBER
 SVOLVÆR 15. NOVEMBER
 LEKNES 16. NOVEMBER

STEIGEN 19. NOVEMBER
 HAMARØY 20. NOVEMBER
 SORTLAND 21. OG 22. NOVEMBER
 NARVIK 25. NOVEMBER
 BODØ 27. NOVEMBER

KJØP BILLETTER PÅ NORDLANDTEATER.NO



NORDLAND
TEATER