

norsk shakespeare tidsskrift

SUSIE WANG

«Der illusjon er realitet: Susie Wangs teater.»

Essay av André Eiermann
om det fortrengetes tilbakekomst
i samtidsteatret.

s. 28

Cecilie Løveid (70),
gjør et annerledes
jubileumsintervju,
med regissør Annika
Silkeberg på DNS.

s. 112



«Irongenerasjonen
og «det nye Alvoreb»
Morten Traaviks
Sløserikommisjonen,
kommentarer og
anmeldelser.

s. 82



Kan en 3,5 meter
høy dukke inspirere
Europa til å tenke
og handle større
enn vi gjør?

The Walk, et 8000
kilometer langt
vandrespill.

s. 44



ENGLER I AMERIKA

Premiere 23. september

dns.no | 55 60 70 80

Av: Tony Kushner
Regi: Morten Borgersen

Flere har stilt spørsmål ved hva Are Søberg, som står bak den anonyme Facebook-profilen Sløseriombudsmannen, hadde på Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte å gjøre. For i programmet til Kulturytring Drammen, står det uttrykkelig: «Kunstnere kommer med innspill til Ytringsfrihetskommisjonen.» Men i debatten som fulgte i kjølvannet av at flere kunstnere takket nei til å delta, og 15 kunstnerorganisasjoner stilte seg bak en støtteerklæring, ble invitasjonen oppfattet som en oppfordring til scenenekt – og Are Søberg nærmest gjort til et symbol på ytringsfrihet, forstått som «retten til å fremføre ytringer som vi ikke bare er uenige i, men som vi kanskje finner både sårende og krenkende, frastøtende og avskyelige,» som generalsekretæren i Norsk redaktørforening, Arne Jensen, skrev i et innlegg i Klassekampen (03.07).

Samme sted, minnet Arne Jensen om at «Kampen for ytringsfriheten alltid (har) handlet om å beskytte de kontrære, de som tok de motsatte standpunktene, mindretallet, de politisk ukorrekte, de ytterliggående – uavhengig av farge på det politiske regimet.» Debatten har altså blitt dreid til å handle om enkeltmenneskets, individets rett til å ytre seg. Men det er ikke der problemene og utfordringene ved den nye medievirkeligheten ligger.

De som står bak den anonyme Facebook-siden Sløseriombudsmannen, har ikke bekjent sitt politiske ståsted, men fremstiller seg som nettopp et «ombud», som slår ned på sløsing, eller misbruk av skattebetalernes penger. Det kan virke tilforlatelig, og det er verdt å merke seg at Sløseriombudsmannen ikke går løs på velferdsordninger som mange av denne sidens følgere sannsynligvis støtter, og selv nyter godt av. At Sløseriombudsmannen har gjort scenekunst til målskive, kan man se som en populistisk øvelse det er en tradisjon for i Norge, og som ofte har knyttet seg til kritikk av Kulturrådet. Men det er som en aktør som aktivt utnytter mulighetene Facebook og sosiale medier gir til å spre klikkvennlig, sensasjonelt og gjerne uetterrettelig innhold, Sløseriombudsmannen og Are Søberg har blitt til et fenomen. Og det at det (fortsatt) skjer i anonym form, er bakgrunnen for at flere kunstnere ikke ønsket å stille og følte seg usikre på hva som var agendaen på Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte.

Som det fremgår av vårt referat fra arrangementet i Drammen (s. 88), fraskriver Are Søberg seg ansvaret for det folk måtte komme med i kommentarfeltene, ved å side stille dem med kommentarfeltene i de redaktørstyrte mediene. Men Søberg vet naturligvis utmerket godt at postingene hans blir distribuert i stort omfang, og at kunstnere og videoklippene blir videreformidlet av ytterliggående nettsteder som resett, og at resett også er blitt anmeldt for å legge til rette for massiv og rasistisk hets mot danser og

koreograf Mia Habib (se innlegg, s. 100). Postingene til Sløserombudsmannen har også blitt plukket opp av «mainstream»-medier, som når Nettavisen har laget nyhetsartikler basert på sensasjonelle videoklipp, og de ledsagende fortellingene om kunstnerne og hva de mottar i støtte. Dette har også avisen tatt videre ved å innhente kommentarer fra politikere, som Silje Hjemdal og Himanshu Gulati i FrP. Ola Borten Moe (Senterpartiet) kalte tildelingen til Vegard Vinge og Ida Müller «et sykdomstegn».

Der Kulturrådet gjerne har blitt kritisert for å favorisere uforståelig samtidskunst, framfor folkelige eller «klassiske» uttrykk, kunne Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte tyde på at retorikken nå knytter seg til at Kulturrådet «er blitt et politisk virkemiddel for en illiberal, autoritær kultur, woke-bevegelsen, som er vår tids ml-bevegelse», som Are Søberg sa i sitt innlegg. Jeg vil, som jeg har gjort før, henvise til intervjuet med Camara Lundestad Joof, som Søberg refererer til, og gjør til «bevis» for at politikken kommer først, og at kunsten er sekundær, i Kulturrådet. For i intervjuet uttaler Joos seg utelukkende om sitt eget kunstnerskap, og hvordan rasisme angår henne helt eksistensielt. Det er ikke et intervju om hennes verv i Kulturrådet. Men måten Søberg tar uttalelser ut av kontekst, minner til forveksling om Sløseriombudsmannen.

Ytringsfrihetskommisjonens Kjersti Løken Stavrum og Jan Inge Sorbø forsvarer invitasjonen med at Sløseriombudsmannen har stått i sentrum for den mest omfattende debatten om ytringsfrihet og ytringskultur på scenekunstheltet det siste året.» (Klassekampen 29.06). Det er til en viss grad riktig, men det er flere debatter som har pågått i scenekunstheltet det siste året. Der den ene, som mange vil si at er den viktigste har pågått i flere år, og nettopp dreier seg om hets og trakassering av kunstnere, er den andre debatten knyttet til Morten Traaviks iscenesettelse *Sløserikommisjonen*.

Morten Traavik lanserte prosjektet sitt som et forsøk på å bringe motstandere sammen, i samme rom, på samme scene. Det har det i praksis vist seg vanskelig å vinne oppslutning for. Veldig få av de som han oppgir å ha invitert, har svart ja. Men det er faktisk ikke så vanlig at scenekunstnere deltar i hverandres prosjekter, med mindre de har et konkret og kunstnerisk utfordrende opp-

FRIHETEN TIL Å HETSE

drag. I dette tilfellet har det (meg bekjent) ikke foreligget noe script eller forestillingskonsept. Og som Mimir Kristjánsson sa i et intervju med undertegnede (på shakespeare tidsskrift.no), forutsatte hans deltagelse at han hadde tillit til Traavik. Kristjánsson deltok nemlig allerede i *Århundrets rettssak*, som var en svært vellykket kombinasjon mellom et tradisjonelt folkeopplysningsteater og det Traavik betegner som «hyperteater».

Først i mars i år ble det avslørt at det er Are Søberg som har stått bak Sløseriombudsmannen (de postene som har dreid seg om scenekunst), og at han er medlem av partiet Liberalistene. Et parti som har et langt mer ytterliggående syn på statlig innblanding enn det fremgår av Facebook-siden. Parallelt forsvant nok også tilliten til at Morten Traavik forholdt seg nøytralt, da det viste seg at han hadde hjulpet Are Søberg i å skrive et innlegg på scenekunst.no, som rettet seg mot rapporten «Kunstnere vurderer ytringsfrihet – 2002», som nettopp dokumenterer at scenekunstnere opplever at deres ytringsfrihet er satt under press.

I kommentaren «Ironigenerasjonen og ‘det nye alvor» skriver Tormod Carlsen (s. 84) om et generasjonsskifte som kan belyse årsakene til at Morten Traaviks *Sløserikommisjonen* ikke har vakt den begeistringen det muligens hadde gjort for noen tiår eller en (halv) generasjon siden. Carlsen nevner Baktruppen som et eksempel på hvordan internett fremsto som en slags frigjørende mulighet til å leke med eller «shoppe» identitet, men at dette ikke lenger oppfattes som et adekvat sted å søke kunstnerisk frihet. I denne utgaven av tidsskriftet, trykker vi også et essay om Susie Wang, et kompani som har bakgrunn i nettopp Baktruppen, men som på mange måter kan sies å speile, eller ta opp i seg, det tidsskillet som Carlsen setter fingeren på. Vi vil rette en spesiell takk til Cecilie Løveid, som i denne utgaven har gjort en original vri på det tradisjonelle jubileumsintervjuet, i samtale med regissør og dramaturg Annika Silkeberg. God lesning!

Therese Bjørneboe,
redaktør



4	s. 23  Foto: Simen Ulvestad		
DEKOLONIALISERING			
Grace Tabea Tenga: Grace Tabea Tenga i samtale med kunstnerne og teoretikerne Sonya Lindfors, Deise Nunes og Thomas Prestø s. 6–9			
26	64	126	172
SUSIE WANG	DANS	KUNSTNERPORTRETT	BØKER OG AVHANDLINGER
André Eiermann: «Der illusjon er realitet: Susie Wangs teater» Essay s. 28–41	Berit Einemo Frøysland: Kjolen, diktet av stoff Kommentar s. 66–69 Magdalene Solli: Rapport om nyutdannede dansekunstnere Kommentar s. 70–75 Venke Sortland: Seven Duets av Ingun Bjørnsgaard s. 76–77 Berit Einemo Frøysland: Jazz ain't Nothing but Soul Tabanka s. 78–79 Jonas Øren: Realness Filmanmeldelse s. 80–81	Theresa Benér: Intervju med regissør Staffan Valdemar Holm s. 128–134 Runar Hodne: Intervju med regissør Susanne Kennedy s. 136–142 Anna Burzyńska: Warlikowskis seismografiske fornemmelse Kommentar s. 144–147 Anne Helgesen: Intervju med dramatiker Fredrik Brattberg s. 148–153	Laura Schultz: Anna Watsons PHD om Det politiske gruppeteatret i Norge Kommentar s. 174–176 Ole Johan Skjælbred: Contemporary European Playwrights Anmeldelse s. 177–178 Anna Marie Nesheim: Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940 Anmeldelse s. 179–180
42			
FLYKTNINGTEATER			
Mariken Lauvstad: The Walk – et 8000 km langt vandreteater Kommentar s. 44–49 Birigitta Haglund: Arabiska teatern: Intervju med Helen Al-Jabani og Oskar Rosén s. 50–54	 Foto: Michael Pålsson s. 128	 Foto: Martin Eldey s. 148	 Foto: Privat s. 136

s. 12  Foto: Thomas Aurin		10 HYBRIDE FORMER Thomas Irmer: Intervju med videokunstner Jan Speckenbach s. 12–18 Thomas Irmer: Der Zauberberg Deutsches Theater s. 19 Berit Einemo Frøysland: Johan Harstads Krasnojarsk som VR-teater Graz s. 20–21 Hedda Fredly: Avatar me Sort/ Hvid s. 22–23 Berit Einemo Frøysland: Anthropos, Tyrann (Ödipus) Volksbühne Berlin s. 24–25
154 FESTIVALER Hedda Fredly: Stamsund teaterfestival 2021 s. 156–161 Baktruppen: Skulpturen «Turisten»: Taler til Stamsunds befolkning, 2004 og 2021 s. 162–165 Roland Lysell: Theatertreffen 2021 s. 166–171	181 ANMELDELSER Berit Einemo Frøysland: Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer Wiener Festmonate s. 182–183 Berit Einemo Frøysland: The Mother The Wooster Group, Wiener Festmonate s. 184–185 Svante Aulis Löwenborg: Etter stillheten av Lars Norén, Nationalteatret s. 186–187	108 CECILIE LØVEID 70 Cecilie Løveid: Silkeberg, en introduksjon s. 110–111 Cecilie Løveid: Samtale med Annika Silkeberg s. 112–119 Karine Sand Gjersøe: Teatrets doble virkelighet Essay s. 120–125
s. 12 Foto: Susanne Øgaard	s. 50 Foto: Privat	82 SLØSERIKOMMISSJONEN Tormod Carlsen: Ironigenerasjonen og «Det nye alvoret» Kommentar s. 84–87 Therese Bjørneboe: Fuck Facebook! Fortelling i to akter s. 88–99 Mia Habib: «Netthets som kunstkritikk» Innlegg, Kulturrådetsinnspillmøte s. 100–102 Berit Einemo Frøysland: Sløserikommisjonen – del 1, Vestland s. 104–105 Knut Ove Arntzen: Sløserikommisjonen – del 2, Viken s. 106–107
56 ALI-BYGGET PÅ FILIPSTAD Svante Aulis Löwenborg: Om behovet for nye visnings-arenaer og prøvelokaler s. 58–63		



D

E

KOLONIALISERING

Grace Tabea Tenga:
Grace Tabea Tenga i samtale
med kunstnerne og teoretikerne
Sonya Lindfors, Deise Nunes
og Thomas Prestø
s. 6–10

V A KOLONIALISERING

Få ord skaper så mye oppstyr som dekolonialisering. For å rense luften samlet vi nordiske intellektuelle til en høyst nødvendig samtale om temaet.

under lupen

Deise Nunes
teaterviter og stipendiat i «Decolonial performance» ved Universitetet i Agder. Grunnlegger av plattformen for svarte kvinnelige kunstnere Golden Mirrors.

Sonya Lindfors
kunstnerisk leder i UrbanApa, et tverrfaglig feministisk og antihegemonisk kunsterkollektiv, master i koreografi fra University of Arts Helsinki

Thomas Prestø
kunstnerisk leder for det afrikansk-estetiske dansekompaniet Tabanka Dance Ensemble og stipendiat i Dekolonial koreografi ved Universitetet i Sørøst-Norge

Grace Tabea Tenga
psykologistudent ved Universitetet i Oslo, danser i Tabanka og scenekunstkritiker.

Referanser
Sonya Lindfors: *Blackness and the Postmodern* <https://urbanapa.fi/publications/blackness-the-postmodern/>
Kimberle Crenshaw: *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color* «
<https://www.jstor.org/stable/1229039>
"The Dominance of the White Male Critic", New York Times <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>
Knut Ove Arntzen: "Bitchy realisme i 'opp-fucket' rituale" http://shakespearetidsskrift.no/2021/05/bitchy-realisme-i-opp-fucket-rituale?fbclid=IwAR3UuAG_RUHQUCBM4O1KJqECBrNDV6z4PiYDhAhv1S39K-HcsuYZBsncHic
Deise Nunes: "Bitch Bye:" <http://shakespearetidsskrift.no/2021/05/bitch-bye>

Billedtekster
s. 4–5 Zanzibar slave-monument i Stonetown på Zanzibar av Clara Sörnäs. Foto: Matthias Zirngibl
s. 7 Fra venstre, øverst: Sonya Lindfors, Grace Tabea Tenga, Thomas Prestø og Deise Nunes. Skjermdump



Av Grace Tabea Tenga

Oversatt fra engelsk av
Johanne Elster Hansson
og Therese Bjørneboe

dekolonisering som praksis handler om å forstå hvordan kolonialismen gjennomsyrer vår vestlige måte å leve på. Den handler om kampen for å avvikle euro-patriarkalske kunnskapsregimer som er med på å dehumanisere urfolk, svarte og brune mennesker, og som diskrediterer afrikansk, asiatisk og urbefolkningers kunnskap», sier den finske koreografen Sonya Lindfors, som har redigert boken *Blackness and the Postmodern* (2018). Dekolonialismen har ikke som formål, slik noen tror, å ekskludere vestlig kultur, men handler om å utfordre måten vestlige kunnskapssystemer tvinger sitt hegemoni på andre. En avkolonialisert verden muliggjør en kaleidoskopisk måte å leve på, der ulike perspektiver kan sameksistere på likt grunnlag, i stedet for skjeve maktparadigmer som favoriserer hvite, europeiske og mannlige perspektiver.

Et globalt Europa

Deise Nunes, performanceteoretiker og doktorgradsstudent i *Decolonial Performance* ved Universitetet i Agder, nyanserer koloni-

alismebegrepet ytterligere ved å beskrive det som «det historiske prosjektet som har blitt videreført i Amerika og i diasporaen. *Kolonialitet* handler om arven etter dette prosjektet og om hvordan samfunnet har utviklet seg som et resultat av kolonialisme.» Til tross for at slaveri, apartheid og (konvensjonell) kolonialisme er blitt avskaffet, blir samfunnet fremdeles formet av disse systemenes ideologi, tenkning og maktdynamikk. Dette kan for eksempel komme til uttrykk gjennom politivold, strukturell rasisme og diskriminering på arbeidsplassen eller boligmarkedet. Thomas Prestø, koreograf i Tabanka Dance Ensemble og doktorgradsstudent i Dekolonial koreografi ved Universitetet i Sørøst-Norge, sier at avkolonialisering «handler om å adressere den vedvarende og ødeleggende volden som utøves av «det globale Europa». Begrepet henspiller på de europeiske landenes dominerende rolle, men det inkluderer nybyggerkolonier som Australia og Canada. På det institusjonelle planet betyr avkolonialisering å bryte opp det europeiske hegemoniet og gi studenter lik tilgang til forskjellige sentraliteter.»

«Kill the Indian, save the man» «Eurosentrisme er en voldelig, hegemonisk avart av universalismen, mens afrosentrismen er <i>pluriversal</i>. Eurosentrisme blir pålagt andre mennesker, mens afrosentrisme er et av mange kunnskapssystemer», fortsetter Prestø. Undertegnedes tanker går øyeblikkelig til at Rudyard Kiplings dikt «The White Man’s Burden» (1899) kan leses som en oppskrift i kolonialisme der forfatteren av den populære <i>Jungelboken</i> oppfordrer sine hvite brødre til å være med og sivilisere villmennene i det globale, «uoppdagede» sør. Et godt eksempel på dette er kristendommen. Misjonærene spilte en sentral rolle i utrenskningen av urbefolkningers språk, kultur og kunnskap og bidro til at kristendommen ble verdens største religion. I juni i år ble det funnet en massegrav med 751 urfolk barn under en katolsk internatskole i Saskatchewan i Canada. På samme måte som med fornorskingsskolene i Norge var målet å undertrykke urbefolkningens språk og kultur – eller som Richard Pratt, grunnleggeren av Carlisle Indian Industrial College, en av USAs mest innflytelsesrike assimileringsskoler, sa: «Drep indianeren i ham og redd mannen». I frykt for at uttrykket skal bli vannet ut, understreker Nunes at avkolonialisering må innebære strukturell forandring, ikke bare «kosmetiske endringer og påtatt identifikasjon. Da er det ikke dekolonialisering, men tom symbolpolitikk.» Denne kritikken gjelder også frigjøringsbevegelser som overlapper med avkolonialisering, som når store selskaper har regnbuefargede businessprofiler under Pride, men ikke gjør noe for å inkludere LHBTIQ-personer resten av året, eller da folk postet svarte firkanter på sosiale medier for å minnes George Floyd, men ellers ikke gjør noe for å oppnå mer etnisk representasjon på arbeidsplassen. Identitetspolitikk «Identitetspolitikk er ikke det de hevder det er. Identitetspolitikk er nynazisme. Identitetspolitikk er alt-right. Hvis vi demonstrer for Black Lives Matter, er det som en borgerretts- og menneskerettighetsbevegelse.» Prestø er tydelig i sin definisjon av begrepet. Lindfors legger til at identitetspolitikk brukes til å mistenkeliggjøre kunstutdanningers forsøk på å undervise om antirasistiske verk, da dette blir sett på som et politisk standpunkt heller enn et likestillingstiltak. Nunes påpeker hvordan «vi ofte blir tvunget til å debattere språk, for i språket finner vi kimen til mye konflikt. Ord og uttrykk blir brukt mot oss for å undergrave at vi kjemper for rettferdighet». Et eksempel på dette er den stadig tilbakevendende «negerdebatten». Prestø forteller at han når han underviser på Politihøgskolen har gått fra å kritisere bruken av n-ordet ut ifra en antirasistisk argumentasjon til en profesjonell. «Hvordan kan bruken av ordet neger være forenelig med politiets oppgave, som er å sikre ro og orden	«Identitetspolitikk er ikke det de hevder det er. Identitetspolitikk er nynazisme. Identitetspolitikk er alt-right.» –Thomas Prestø
i befolkningen? Enhver politimann som bruker det ordet er uprofesjonell. Å si at Picasso var inspirert av vestafrikansk kunst er historisk korrekt, og det burde være et krav om at man påpeker dette på kunsthøgskolene. Disse smålige diskusjonene gjør at vi mister det store bildet av syne.» Lite representasjon Til tross for at studenter med innvandrereldre er godt representert i høyere utdanningsinstitusjoner i Norge, er rekrutteringen til kunstutdanningene overraskende lav. «Dansefakultetet ved University of Arts Helsinki har i alle år vært hovedsakelig hvitt», sier Lindfors. Prestø, som sitter i tildelingsutvalget i Fond for lyd og bilde, ble overrasket over at hans brede nettverk ikke ble speilet i søknadene. Hvordan har det seg at kunstsektoren rekrutterer så få mennesker med minoritetsbakgrunn? Jeg (undertegnede) tror det har sammenheng med at andre yrker har tydeligere opptaksprosesser og bedre jobbsikkerhet, som gjør dem mer attraktive for folk med minoritetsbakgrunn fordi de er mer utsatt for diskriminering i arbeidslivet – tenk bare på den gamle vitsen om at yrker som advokat, lege og ingeniør er «Ali-yrker». Innenfor kunstsektoren er jobbsikkerheten mer ujevn, siden man ofte bruker mindre transparente ansettelsesmetoder som nettverksbygging og profilering. Dette, i tillegg til mer subjektive opptaks- og kvalitetskrav, utgjør en utfordring for kunststudenter med minoritetsbakgrunn.	Overarbeidet og undervurdert Mange kunstnere med minoritetsbakgrunn opplever at det ikke er noe samsvar mellom arbeidet de gjør og mulighetene som er tilgjengelige for dem. «En av Finlands største stiftelser ga ekstra koronastøtte til tre hvite dansekompanier som bare setter opp to forestillinger i året, mens jeg ser alle disse svarte, brune og urfolkskunstnerne som gjør en hel masse i tillegg til å skape kunst, og de er helt utslitt. Utslitt av alt fra å spre kunnskap om antirasisme etter fjorårets #BlackLivesMatter-protester til å trykke opp egne publikasjoner, eller arrangere feministiske plattformer og konfrontere kunstinstitusjoner», sier Lindfors. Hun fortsetter: «Mange бирокunstnere (Black, Indigenous and other People of Colour) har blitt satt på sidelinja når det gjelder pengestøtte. Dette har i mange tilfeller ført til at svarte, brune og urfolkskunstnere må gjøre det antirasistiske og dekolonialiserende arbeidet <i>for</i> institusjonene, noe institusjonene drar nytte av uten å måtte betale dem for det.» Prestø har bidratt med begrepet melaninrik, som et positivt ladet alternativ til svart og neger. Ordet har økt i popularitet og dets opphav er kjent via ulike medier, men det brukes ofte i faglige sammenhenger uten at det krediteres. Dette er en faglig usynliggjøring av melaninrikes bidrag. «Mange som ansettes på fulltid for å bedre mangfoldet representerer majoritets-samfunnet. Mange innenfor kunst- og kulturfeltet må lage kunst og dele av sin kunnskap på frivillighets- eller frilansbasis, uten at dette blir kompensert», sier Prestø, som mener

at mange føler at de er fanget i et hamsterhjul, der de alltid har noe de må bevise.

Styrke kommer an på øyet som ser De siste årene har søkelyset blitt rettet mot mangfold blant kritikere, som i Elizabeth Mendez Berry og Chi-hui Yangs artikkel i New York Times fra 2019, «The Dominance of the White Male Critic». Artikkelen reiser spørsmål ved at kritikerstanden er for homogen og for fokusert på vestlig kunnskap og kunstforståelse, og at de utelater perspektiver som ikke passer inn i disse paradigmene. Tidligere i år vakte professor i teatervitenskap Knut Ove Arntzens anmeldelse av Duduzile Mathonsis’ <i>Bitch Where The Fuck is My Manifesto?</i> på nettsiden shakespeare-tidsskrift.no sterke reaksjoner, og Deise Nunes, som var forestillingens dramaturg, valgte å svare Arntzen. Kan kritikere skrive om kunst som er utviklet innenfor et annet kunstnerisk referansesystem enn deres egen? «Ja, det er fullt mulig for en hvit mann å skrive, hvis han gjør det med en stor dose ydmykhet, omfattende research, og ved å posisjonere seg selv riktig. Det kan faktisk åpne opp for nye forståelser og konseptualiseringer», sier Prestø. Mange urfolk- og minoritetskunstnere opplever derimot at kritikerne forenkler arbeidet deres. Lindfors forteller hvordan hennes performance <i>Noble Savage</i> ble beskrevet som «rotete» av en finsk kritiker fordi hun brukte scenerommet på en annen måte enn i det som er vanlig og normativ performance. Dette er en devaluering der svart kreativitet blir sett på som mindreverdig så snart den skiller seg fra den vestlige normen. Fra identitetspolitikk og dekolonialisering av pensumlistene til representasjon innenfor kunstkritikken – temaet «mangfold i kunstsektoren» er et minefelt. Noen av debattdeltakerne reagerer på at jeg forsøker å gape over så mange tema i denne Zoom-samtalen. «Dette er en del av problemet – når minoritetskunstnere eller -akademikere blir del av en institusjon, så blir de satt til å løse alle disse problemene på en gang. Kan-skje hvite kritikere burde se nærmere på sin egen hvithet i stedet?» foreslår Lindfors. Avkolonialisering innebærer selvransakelse fra alles side – hvordan undertrykkes eller drar jeg nytte av en skjev maktdynamikk? Interseksjonalitet er et verktøy for å undersøke interaksjonen mellom ulike identiteter. Det ble utviklet av den afroamerikanske jusprofessoren Kimberlé Crenshaw i 1989. Det henviser til at man f.eks. som svart kvinne kan være utsatt for rasisme og sexisme, men også være privilegert som funksjonsfrisk og heterofil. Å pakke ut de mange lagene av identiteter, bidrar til å oppdage på hvilken måte ens eget liv er påvirket av skjeve maktforhold, og hvordan man kan bruke sine fordeler til å jevne dem ut. Ulik adgang «I det siste har alle stillingene ved teater-	«Svart kreativitet blir sett på som mindreverdig så snart den skiller seg fra den vestlige normen.» –Sonya Lindfors
---	--

studiene her i Helsinki blitt gjort om til faste ansettelser, og ingen samiske, svarte, brune, rom eller innfødte er representert», forteller Sonya Linfors, og framholder at disse institusjonenes mangel på mangfold vil ha en ødeleggende virkning for minoritetene i flere tiår framover. Roterende stillinger ville høynet sjansen for å trekke inn ulike perspektiver i kunstfeltet, og det ble i sin tid argumentert for av samtidsdansere som ønsket tilgang til mektige kunstinstitusjoner. Men mange trekker stigen opp etter seg. «Fordi det er mange viktige posisjoner innenfor disse institusjonene, holder de tett om det faktum at stillingene går på rundgang innenfor et lite miljø, noe som gjør at svarte, brune og urfolkskunstnere blir ytterligere ekskludert», sier Prestø.

Han framholder at diskusjonen rundt identitetspolitikk, «wokeness» og andre moteord skygger for den egentlige debatten, nemlig trusselen som representasjon utgjør i kunstfeltet. Om man objektivt målte kunnskapen mange бирокunstnere har, ville de i mange tilfeller både utfordret og overgått deres hvite kolleger, som ofte besitter avgrenset kunnskap. «Deise kan sette opp på fire språk og har overblikk og innsikt i norske, portugisiske og brasilianske kunstpraksiser – det er få hvite kolleger som kan måle seg med henne. Diskusjonen burde derfor ikke handle om antirasisme, men heller om kunnskapsnivå og profesjonalitet», konkluderer Prestø.

Om «artists of colour» ikke får mulighet til å gjennomføre strukturelle endringer

i de tilfellene der de faktisk *blir* inkludert, kan de ende opp som tomme symboler på mangfold. Det er ikke uvanlig at aktivister eller kritikere blir invitert med i den hensikt å kneble dem, i følge Deise Nunes: «De inviterer deg for å få deg til å bli lojal overfor deres agenda. Når du først er innlemmet i et styre eller en organisasjon, møtes du med en forventning om at du ikke skal kritisere det du er en del av.»

Veien frem Mitt siste spørsmål handler om strategi – hvordan ser fremtiden ut for avkolonialiseringss-praksiser? Trengs det en mer saktegående og reformerende tilnærming, eller ville det beste være radikale endringer der alt det gamle blir byttet ut over natta? Sonya Lindfors utfordrer måten jeg stiller spørsmålet på, og mener at dette skillet representerer en «veldig hvit måte å tenke på: dersom vi ser på det fra et multisentralt perspektiv, så kan radikale og reformistiske tilnærminger sameksistere». Nunes nikker, og viser til at avkolonialisering skjer gjennom flere samtidige prosesser, både lokalt og globalt, reformativt og radikalt. Det er en prosess som går ut på å avkolonialisere våre egne kropp og re-konseptualisere samfunnet. Prestø peker på hvor enormt omfattende avkolonialiseringen er, at alle aspekter ved verden slik vi kjenner den må revurderes og undersøkes på nytt: «Vi har bare så vidt begynt her i Norge.»	
---	--

HVBRIDE

Thomas Irmer:
Intervju med videokunstner
Jan Speckenbach
s. 12–18

Thomas Irmer:
Der Zauberberg,
Deutsches Theater
s. 19

Berit Einemo Frøysland:
Johan Harstads *Krasnojarsk*
som VR-teater, Graz
s. 20–21

Hedda Fredly:
Avatar me,
Sort/ Hvid
s. 22–23

Berit Einemo Frøysland:
Anthropos, Tyrann (Ödipus)
Volksbühne Berlin
s. 24–25

FORMER

(BERLIN): Jan Speckenbach var kameramann i Frank Castorfs oppsetninger, og bidro til å utvikle og utforske live-videoens muligheter i teatret. I dette intervjuet snakker han om Volksbühne-skuespillernes spillestil, filmteori, hybrid-formene i Sebastian Hartmanns corona-relaterte oppsetning av Thomas Mann, og meta-teatret til René Pollesch.

Jan Speckenbach er utdannet innenfor kunstvitenskap, filosofi og mediekunst i Karlsruhe, München og Paris. På begynnelsen av 00-tallet bidro han i utviklingen av Frank Castorfs video-teater på Volksbühne i Berlin. Nå lager han film og arbeider med teater. Kortfilmen *Gestern in Eden* hadde premiere i Cannes, kinofilmen *Die Vermissten* ble vist på Berlinaden i 2012 og i 2017 deltok *Freiheit* i konkurransen under Locarno Filmfestival. I 2020 hadde han billedregien i *Der Zauberberg* å Deutsches Theater.

INTERVIEW

Billedtekster
s. 10–11 *Der Zauberberg*, regi: Sebastian Hartmann. Deutsches Theater 2020. Foto: Arno Declair
s. 12 Jan Speckenbach (t.v.) i *Meister und Margarita*, regi: Frank Castorf. Volksbühne 2005. Foto: Thomas Aurin
s. 13 Jan Speckenbach. Foto: Susanne Øglænd
s. 14 *Endstation Amerika*, regi: Frank Castorf. Volksbühne 2000. Foto: Thomas Aurin
s. 15:1+2 *Erniedrigte und Beleidigte*, regi: Frank Castorf. Volksbühne 2002. Foto: Thomas Aurin
s. 16+17 *Meister und Margarita*, regi: Frank Castorf. Volksbühne 2005. Foto: Thomas Aurin
s. 18 *Der Idiot*, regi: Frank Castorf. Volksbühne 2002. Foto: Thomas Aurin



Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

ideokunst i teater, det er ikke noe man kan utdanne seg til. Men for å nærme oss hvordan dette fenomenet ble til, la oss bruke utdanningen din som et bakteppe.

– Jeg studerte i Karlsruhe, på den nye Hochschule für Gestaltung, som ble grunnlagt i 1992, og der jeg tilhørte første årgang studenter. Skolen var påvirket av høyskolen for Gestaltung i Ulm, som på sin side stod i tradisjonen fra Bauhaus. Samtidig som det også fantes berøringspunkter mellom høyskolen og zkm (Senteret for kunst og medieteknologi) i Karlsruhe.

Det var en spesiell tid da denne institusjonen ble grunnlagt, og bare ti år etter, ville ikke skolens tilnærming vært mulig. Studentene ble opplært til å forholde seg til intellektualitet som en grunnverdi, og til at praksis og teori skulle være tett knyttet sammen. Det innebar at dersom man skulle ta et teoretisk hovedfag, så måtte man også ta et praktisk fag ved siden av – og vice versa.

Det fantes også sidefag i grafisk design, produktdesign, scenografi og maleri. Dertil mediekunst og film, som var det jeg studerte. I de teoretiske fagene ble man undervist av kapasiteter som Hans Belting i kunstvitenskap, Peter Sloterdijk og Boris Groys, senere, i teori. Slik skulle det tilrettelegges for en gjensidig utveksling mellom kunstnerisk praksis

og teori. Dette var enormt viktig for oss som grunnfagsstudenter.

Kan man sammenlikne denne innfallsvinkelen med Institut für angewandte Theaterwissenschaft, som ble grunnlagt i Giessen ti år før?

– Ja, man kan absolutt sammenlikne innretningen /holdningen når det gjelder de første årene til skolen. Men Giessen har naturligvis hatt en mye sterkere påvirkning på teater-praksisen. I Karlsruhe spilte egentlig ikke teater noen rolle. Jeg ville bli filmskaper, men den lidenskapen jeg hadde for kino, hadde jeg fra teori. Jeg kjente den teoretiske diskusjonen om kino og kinofilmer utifra teoretiske diskusjoner, men jeg så mange av filmene mye senere, og først da jeg gikk systematisk tilverks. Mitt fokus under utdanningen var mediekunst, mens teater var noe jeg oppfattet som gammeldags kunst-tøv, og det interesserte meg overhodet ikke.

Boris Goys var interessant, fordi han evnet å vokse ut fra filosofien og inn i kunsthistorien og dermed sto i en voldsom spagat mellom disse feltene. For meg var dette interessant på grunn av mine ambisjoner om å lage film. Jeg hadde et avbrekk på to år hvor jeg dro til Frankrike og studerte filmvitenskap, og da jeg kom tilbake hadde ikke bare



studentene endret seg, men hele atmosfæren på skolen. Nå dreide det seg ikke lenger om intellektualitet som grunnverdi, men om å orientere seg mot et marked. Så bare noen få år etter grunnleggelsen av skolen, måtte de gamle avgangsstudene erkjenne at det ikke var noen etterspørsel i verden etter teoretisk og intellektuell dannelsel. Men for meg var det også opplysende. For skolen ble jo grunnlagt og forberedt før gjenforeningen, og i de første årene fantes det en virkelig eufori rundt denne nye modellen. Men på midten av nittitallet meldte de første krisene seg, både i næringslivet, men også som følge av gjenforeningen, og i denne atmosfæren ble det umiddelbart satt spørsmålstegn ved mye av det som var det opprinnelige grunnlaget for skolen. Også på den måten var Karlsruhe viktig lærdom.

Tv-skjermer og Billboards, Williams og Dostojevskij

Hva var det som førte deg til Volksbühne, flere år senere?

– Jeg så Frank Castorfs oppsetning av *Elementarteilchen* (De grunnleggende bestanddeler) på Volksbühne. Det var ikke så mye jeg visste om dette teatret eller Castorf, egentlig bare at de av en eller annen grunn var berømte. For som sagt, så var jeg overho-

det ikke interessert i teater. Men det at jeg ikke engang visste hvor gammel Castorf var, eller hva han hadde gjort tidligere, førte til at jeg hadde en fullstendig naiv tilnærming. Jeg ble fascinert over hvordan det var iscenesatt, av musikaliteten, hvordan det var klippet og montert. Det minnet meg ganske mye om film, og var absolutt ikke noe jeg forbandt med teater. En annen ting denne kvelden, var at Martin Wuttke skled og holdt den lange sluttmonologen sin med blødende underleppe, slik at publikum ikke kunne vite om det var på virkelig eller fiksjon. Det gikk over i hverandre. Dagen etter skrev jeg et brev til Castorf, hvor jeg beskrev hva det var jeg likte ved forestillingen. Det var ikke ment som en jobbsøknad, men i et ps spurte jeg om det var mulig å hospitere, for i så fall kunne jeg kanskje lære mer enn på en tysk filmproduksjon. Like etter fikk jeg en oppringning fra dramaturgiatet og invitasjon til en samtale. Jeg fikk se på hvem jeg eventuelt kunne arbeide med. Slik landet jeg hos Herbert Fritsch, som var i starten av *Hamlet* x. Jeg ledet opptaket, klippingen og til og med tekstbearbeidelsen for de 111 fragmentene.

Etter tre måneder, hvor jeg fortsatt ikke hadde truffet Castorf, kom det et tilbud om å gjøre kamera for *Erniedrigte und Beleidigte* (De fornædrede og krenkede) i con-

tainer-bungalowene til Bert Neumann. For meg var det en interessant konstellasjon, fordi man kunne omgås den filmatisk. Det er et dispositiv, hvor man ikke bare projiserer noen bilder, men kan montere, fortelle situasjoner, gripe inn i dramaturgien. Denne lysten kjenner jeg fortsatt i dag, når jeg vet at videoen skal ha en fortellende funksjon. Først så jeg på de foregående oppsetningene til Castorf.

Og det begynte med Endstation Amerika (En sporvogn til begjær) og *Dämonen* (De besatte), som kan ses som forløpere i den videre utviklingen?

– Nettopp. I *Endstation* var det et live-kamera på et stativ i et badeværelse, som det var umulig å se inn i for publikum, og hvorfra det ble overført bilder til en tv-skjerm.

Det var omtrent på samme måte i *Dämonen*, hvor kameraer var fast installert inni et værelse. Så disse tingene var allerede utviklet, og nå kan jeg fastslå at jeg kom dit på akkurat riktig tidspunkt. Det var flaks og tilfeldighet! I *Erniedrigte* visste jeg at det skulle være til sammen seks fast installerte observasjonskameraer, og at det skulle være en stor skjerm, en slags Billboard på taket av bungalowen. Det var fullt mulig å vise reklame på skjermen, samtidig som denne



logikken kunne trekkes i tvil og man kunne vise hva som skjedde inne i huset. Og det var dessuten viktig fordi det ikke var nødvendig å rettferdiggjøre skjermen som bildefremviser, slik at skjermen ikke skulle fremstå som et fremmedelement på scenen. Jeg satt med mitt håndholdte kamera i et skap inne i huset og gjorde live-klippene til samtlige kamera. På den måten ble filmatisk fortelling mulig – gjennom sekvens-innstillinger for filmklipp som benyttes i dialog-situasjoner. Denne vekslingen var innøvd, på samme måte som alle live-klippene også var forberedt gjennom spillesituasjonene, men det var naturligvis i siste instans også et spørsmål om timing.

Kamera som aktør, Bulgakov og Dostojevskij

Du var usynlig for tilskuerne, men hvordan var det for skuespillerne, når du befant deg inne i skapet midt mellom dem i fem timer mens du monterte bildene?

– Jeg var ikke en aktør for dem. I så fall var usynligheten min en styrke.

Dreide seg seg først og fremst om interiørene eller om de store opptakene av ansiktene?

– I prosessen det oppsto i var det ikke noe klart skille. Det dreide seg naturligvis i første rekke om å bringe det indre ut i det

ytre. Prinsippet var å stenge den fjerde veggen. Det at man kunne oppnå en særegen virkning gjennom de store opptakene, var en oppdagelse vi gjorde på prøvene, og vi ikke var klar over på forhånd.

På den tiden uttalte Castorf seg ofte med stor begeistring om oppdagelsen av kjempeopptakene.

– Ja, og som et nytt virkemiddel var det en viktig oppdagelse. Dersom man tar denne utviklingen for seg, så var det bare tre oppsetninger som skulle til for å fullende dette vokabularet: Fra fast installerte kamera i *Dämonen* til kombinasjonen av håndholdte kameraer og overvåkningskameraer med billedregi i *Erniedrigte*, til arbeidet med flere håndholdte kamera i *Meister und Margarita*. Gjennom det ble det også tydelig at fast installerte kameraer var altfor tungvindte for Castorfs teater, og at de så å si måtte befris til fordel for dynamikken hos Castorf.

Kameraet måtte bli en aktør?

– Jeg presset Castorf og Neumann på at vi kunne være mye mer fleksible med håndholdte kamera. Det ble akseptert i den typiske prosessen med tilbud og prøving som til slutt ga full uttelling. Under prøvene på *Meister und Margarita* ble det videreført



gjennom bruken av en Dolly, og med det ble kameraene på skinner riktignok mer dynamiske, men bevegelsene rundt omkring på scenen forble hele tiden likevel for lite fleksible.

Hele denne utviklingen kan kanskje sammenfattes ved hjelp av dokumentarfilm-teori. Ved *«direct cinema»* henvender man seg til en flue på veggen: den tilsynelatende ikke-deltakende tilskueren, som blir fortalt om en situasjon som om han ikke var tilstede. På denne illusjonen ble det reagert med *«cinema vérité»*, hvor fluen – ironisk talt, svømmer i suppen. Den er altså ikke bare tilstede, men har til og med på en synlig måte forandret på situasjonen. Og da var neste skritt fluen i øyet. Den selvreflekterende dokumentarfilmen som det seende. *Erniedrigte* var fortsatt fluen på veggen med fast monterte kamera og en usynlig kameramann. Den påfølgende *Meister* (og *Idioten*) var fluen i suppen, fordi man stilte spørsmål ved hvordan kroppene skulle omgås med kamera. Så man ville ha live-bilder, men ikke uten videre se de som filmet, lys-satte og tok lydopptak. Det har forblitt et problem og er det fortsatt. Den påfølgende *Forever Young*, etter Tennessee Williams, bød på undervannskameraer og mange andre overraskelser, og slik sett var den det selvebevisste skrittet i



retning *fluen i øyet*, hvor så denne forteller-strategien igjen ble dekonstruert.

Som på en japansk Bunraku-teater hvor duk-spillerne er kledt i svart, skulle kamera-operatørene også forsvinne gjennom sin svarte bekledning?

– Det var ikke alltid sånn hos Castorf, og kanskje nettopp av den grunn.

Det er ikke film, men fortsetter å være teater

La oss snakke om skuespillerne i forhold til denne hybriden mellom film og teater. Hvordan oppfattet du deres tilnærming i begynnelsen?

– Det ble ganske tidlig klart at skuespillerne på scenen ikke skulle spille for kamera slik som på film. Det vil si, vise en hel situasjon bare med en minimal bevegelse av øyenbrynene. Det ville bare blitt dårlig teater. Det skyldtes jo også at vi ikke ville etterlikne kino, men at det skulle utvikle seg muligheter for skuespillerne fra denne helt spesielle situasjonen. Erkjennelsen var at skuespillerne skulle spille med alle scenens virkemidler foran teater-kameraet, fordi det fortsatt var teater. Det er ikke film, men fortsetter å være teater. Grunnen til at mange skuespillere mer enn gjerne åpnet opp for

kamera var bl.a. at bestemte mimiske virkemidler, sånn som vidt oppsperrete øyne, – som på et stort teater ikke akkurat fungerer overfor bakerste publikumsrad – settes inn som et særlig sterkt uttrykk, og som ikke ville vært tillatt i næropptak på film. Det hadde de moro av. Helt fra begynnelsen av har Castorf på sin side konsekvent regissert skuespillerne og scenene ved hjelp av kamera og lerret. Han så på skjermen og ikke på hva skuespillerne gjorde foran kamera. Også av den grunn kunne dette utvikle seg.

Du da, følte du deg som en filmmaker der du befant deg i din lille boks med håndkamera på scenen?

– Jeg tror jeg har fått en tilstrekkelig interdisiplinær utdanning til å kunne bidra med mitt. Jeg hadde tilstrekkelig med selv-tillit etter at jeg hadde fylt tredve år. Men jeg følte meg ikke som filmmaker akkurat i det øyeblikket.

Selv om alle ferdig-spesialiserte arbeidsoppgaver forente seg i din person: du var kamera-mann, klipper og også en slags regissør.

– Ikke regissør. Det er vedkommende som står bak regipulpen som har regien. I teatret kan ikke det forveksles med billedregi. Forutsetningen var av ren teknisk karakter,

for å kunne betjene kameraer og miksepulpen. Man må ikke glemme at i samme øyeblikk vi gjorde dette så kom kritikken: What the fuck, video i teatret? Riktignok fikk det gjennomslag, men diskusjonen om at video er en slags epidemisk trakassering av teatret har aldri stilnet. Videoen var tross alt bare et tilbud, puritanere kan jo fremdeles oppleve og se teater uten video.

Det var nettopp dette vi ville utforske på denne tiden og heldigvis er Castorf veldig fryktløs og har full tillit til sine skuespillere. Han jobber progressivt, på energetisk vis. For å hente ut alt av sine folk. Jeg opplevde aldri noen diskusjon med ham slik som jeg senere opplevde med mange andre regissører om at videoen ble for mektig og at skuespillerne ble for små. Denne konflikten eksisterte overhodet ikke hos ham. Kritikken i teaterkretser og i media pekte på at skuespillernes tilstedeværelse ble svekket og lignende. På den måten ble dette også en type provokasjonsteater, som nesten alltid hos Castorf.

Hybride former, Sebastian Hartmanns Der Zauberberg
Når begynte du å jobbe sammen med andre regissører?

– Det skjedde parallelt. I 2001 iscene-



«Jeg opplevde aldri noen diskusjon med ham slik som med mange andre regissører om at videoen ble for mektig og at skuespillerne ble for små.»

satte Sebastian Hartmann Christa Wolfs roman *Der geteilte Himmel* på Volksbühne og ønsket seg forhåndsprodusert materiale som en slags remake av bilder fra den berømte filmatiseringen av Konrad Wolf. I den versjonen handlet det om en bestemt bro i nærheten av byen Halle, altså noe helt annet. Så tok det tyve år før vi igjen jobbet sammen om *Der Zauberberg (Trolldomsfjellet)* på Deutsches Theater (se s. 19, red. anm.).

Der man kan oppleve en helt ny form for billedbearbeiding med grafiske effekter der fremfor alt überblendung/fotomontasje blir tatt i bruk som stilmiddel.

– Jo, men først og fremst er dette live-bilder fra scenen. Bildene blir bearbeidet ved hjelp av snapchat for å oppnå effektene på skjermen. I denne live-stream adapterte iscenesettelsen var det svært viktig for meg at Sebastian pga. corona-nødsituasjonen ville mer enn bare å dokumentere en oppsetning som publikum ikke har mulighet til å oppleve i teatret. Vi hadde kun fem dager til forberedelsene. Da kamera-folkene kom til påpekte Sebastian svært konsekvent at vi fra nå av utelukkende skulle tenke digitalt og ikke lenger analogt i forhold til scene og tilskuerrommet. Han satte spørsmålsteget ved alle sine tidligere iscenesettelser. I tillegg til

det tomme tilskuerrommet og situasjonen man var i satte han seg selv på prøve. Det skulle ikke lates som om teatret filmes, pga. at det ikke hendte noen ting (i coronatiden), det skulle tvertimot legges vekt på at vi gjør det akkurat slik nå fordi alt dette har hendt i denne krisen, i denne tomheten. Vi brukte to kamerafolk, dertil tre fremme, bak og over, i tillegg til live-kutten. Jeg sto ved to mikser, en total overbelastning, og dette grafiske som du snakker om, det var en oppdagelse som oppsto ut ifra fotomontasjene/overlappingene i løpet av den korte forberedelsestiden. Da jeg jobbet med disse intensive næropp-takene måtte jeg unektelig tenke på Ingmar Bergmans *Persona*. Det føltes naturlig. Til syvende og sist fungerte det også som en gjenopptaging av bestrebelsene for at video i teatret nettopp ikke er en svakhet men tvert imot kan utgjøre en stor styrke. Det gamle spørsmålet: Hva oppstår når vi er i teatret og lager video? Det er ikke film, ikke film-kutting – det oppstår live i teatret sammen med det tidsspesifikke moment-begrepet.

Dette var et stort sprang på tyve år. Hva hendte i mellomtiden?

– Etter Castorf-årene studerte jeg filmregi ved DFFB i Berlin, fra 2005, og ble invitert til Cannes med den 30 minutter



lange *Gestern in Eden*, og det var selvfølgelig kult. Etter det har jeg laget to kinofilmer og håper at det blir flere. Ved siden av, har jeg jobbet og tjent penger på video-arbeid på forskjellige teatre, og med de forskjelligste samarbeidspartnere. Jeg samarbeidet bl.a. med Susanne Øglænd om samtidsoperaen *Aura*, som var viktig for meg på den måten at jeg for første gang laget førproduserte filmer som fulgte scenehandling og partitur gjennom hele forestillingen. Videre har jeg hatt et langvarig samarbeid med Jan Bosse og Amelie Niermeyer, som jeg også først og fremst har laget forhåndsproduserte videoer for, eksempelvis i *Heksejakt*, hvor jeg nesten bare laget krittegning-videoer, som forvandlet seg, slik som i animasjonsfilm, og i løpet av prøvetiden på *Frankenstein/Homo Deus*, skrev, klippet og filmet jeg en 20 minutter lang Science-fiction-film. Dette ga meg mulighet til å utvide paletten. Og videre, med Milan Peschel, som jeg allerede kjente som skuespiller på Volksbühne, og Martin Wuttke, med to produksjoner i Neuhardenberg...

En tidligere militærflyplass på et stort ute-område, der kamera-bildene i praksis måtte romme/strekke seg over store avstander mellom tilskuere og spillscene.

– Dette var en stor live-film på et

kjempestort lerret foran en hangar der komplisert tv-teknologi ble tatt i bruk. Det som opprinnelig ble utviklet for teater ble nå tatt ut i det fri. Det handlet ikke lenger om skjulte innerom, nå var det snakk om et filmet teater med stor romlig distanse. I tillegg til at det handlet om realitet – ekte trær, ekte gress, ekte betong osv. Helt uten teaterimitasjoner, en konfrontasjon mellom fiksjon og realitet.

Fortiet dokumentarfilm om Volksbühne
Etter erfaringene med live-film-teater studerte du ved det velrenomerte DFFB. Beriket det dine oppfatninger omkring filmregi eller virket det muligens hemmende – å skulle respondere på kravene fra denne nye utdanningen?

– Film og teater har i grunnen svært lite med hverandre å gjøre, det finnes overraskende få overlappinger, nesten ikke berøring. Det jeg fikk erfare, var at det for folk på filmhøyskolen var temmelig irrelevant hva jeg hadde gjort på Volksbühne og hva som var min tidligere bakgrunn. Det hadde de ingen interesse for.

Veldig ignorant da.

– Ja, men det var selvfølgelig miljøavhengig. «Jaha – dere filmet innerom som ikke er synlige i teateret? – Greit.» Det var stort

sett det de viste av interesse. Samtidig ville jeg også frigjøre meg fra Volksbühne ved hjelp av dette studiet.

Og i tillegg laget du et engasjert dokumentarfilm-portrett av dette teatret.

– Som først hadde sin offisielle premiere ti år etter ferdigstillelse i Moskva i 2017, på Net-Festival. Nå kan man se filmen på Vimeo, 12 000 mennesker har allerede sett den. Sannsynligvis flere enn om den hadde blitt vist på kino. Castorf og Neumann likte den av en eller annen grunn ikke, selv om det var et oppdragsarbeid fra Volksbühne, og jeg vet ikke engang om Castorf har sett den. Filmen ble ignorert i hjel og endte til slutt opp i skuffen, dvs. den ble spredd blant fans. Nå har den blitt til et dokument og folkene i Moskva inviterte den da det fremkom at Chris Dercon skulle ta over etter Castorf.

René Pollesch skal nå tilbake til Volksbühne, sammen med ham har du nettopp ferdigstilt en ny produksjon til nye Volksbühne for Wiener Festwochen, Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer (se 182, red.anm.).

– I den forekommer det et rom som roterer vertikalt og horisontalt, i tillegg tas det i bruk en kamera-kran – alt dette gjøres for å tilrettelegge for kameraene i en overdådig dansefilm – som står sentralt i handlingen. Kamera-kranen som et slags svevende øye var noe helt nytt for meg.

Fluen har forlatt suppen og surrer rundt igjen?

– Nettopp. I dagens filmproduksjoner blir slike kamera-kraner skiftet ut og erstattet med annen teknikk. Jeg synes det er interessant at teatret akkurat nå husker på disse dinosaur-lignende kreasjonene. I alle fall så gjør René Pollesch nettopp det.

Hvilken fremtid tror du denne forbrødringen mellom film og scene vil få?

– Alt jeg har fortalt baserer seg på det biografiske, det er samtidig klart hvilken rolle tilfeldigheter alltid spiller. Video i teatret har blitt veldig dominant og selvfølgelig, og for tiden gjør den sitt inntog i operaen. En utvidelse av feltet vil skje ved hjelp av tekniske nyvinninger og forbedringer. Så sent som ved oppførelsen av *Idioten* bar vi rundt på tunge kabler vi måtte være oppmerksom på under filmingen. I dag finnes det trådløse nett som gir rom for en helt annen frihet når det gjelder billedproduksjon. Akkurat som små nye kameraer som utvider dens muligheter. Eller billedoppløsningen 4 K, som for bare litt siden var forbeholdt kinoen. Lenge spurte man seg også hva beamerne kunne bidra med for billed-opplevelsen. Men dette er bare teknologiske detaljer. Kanskje vi fremdeles kan forvente store sprang innenfor området billed-programmering. Grunnleggende sett gjelder dette: Kroppen er tilstede og fortellingene blir potensielt uendelige. Dersom meta-teatret til Pollesch også tar sikte på kinoen og dets historie, kan det selvfølgelig igjen bli spennende.

1

Trolldomskameraet

Strømmefestivalen Theatertreffen 2021 arrangeres i en tid der teatre kun får lov til å spille for tomme saler. Blant festivalens ti oppsetninger finner vi Sebastian Hartmanns kinematografiske variasjoner over Thomas Manns *Trolldomsfjellet*, et radikalt forsøk på å lage noe mer enn bare filmet teater.

Av Thomas Irmer

Oversatt fra engelsk av
Johanne Elster Hanson



Der Zauberberg, regi: Sebastian Hartmann, Deutsches Theater 2020. Foto: Arno Declair

Der Zauberberg
Etter Thomas Mann
Regi og adaptasjon og scenografi:
Sebastian Hartmann
Kostyme: Adriana Braga Paretzki
Video: Jan Speckenbach
Deutsches Theater, Theatertreffen Digital
Live stream, 22. mai 2021

Først ser vi bare en endeløs snøstorm, en overveldende hvithet som sluker alt annet, helt til noen figurer i gråhvite drakter kommer til syne. Dette er på ingen måte det «trolldomsfjellet» vi kjenner fra Thomas Manns roman, med sitt panoramiske salong-samfunn fylt av kjærlighetsaffærer ved det «russiske bordet» i et sveitsisk tuberkulosesanatorium. Det er ingen som trenger å bli minnet på at pust, hvithet og lungesykdom har fått en spesiell betydning det siste året, og man forventer heller ingen koronatolkning av den kjente boken – sykdommen er implisitt. Karakterene på scenen minner svakt om de i romanen, og Deutsches Theaters tomme hovedscene gjør isolasjonen tydeligere og mer intens.

Tiden og teaterrommet
Sebastian Hartmann er spesielt interessert i måten tiden i *Trolldomsfjellet* strekkes ut, helt til den hverken kan måles eller følges i det snøfylte drømmelandskapet. Om du kjenner romanen godt kommer dette som en overraskelse, for tiden oppfører seg også annerledes i teateret, spesielt etter en lang nedstengning. Med sin drømmeaktige oppsetning utforsker regissøren de myldrende opplevelsene og assosiasjonene som oppstår i en tidløs stillstand – en form for lidelse under alpefjellet. I de korte øyeblikkene den hvite tåken letter får vi et glimt av maleren Tilo Baumgärtels scenebilde.

De kroppsne draktene laget av kostymedesigner Adriana Braga Paretzki (som Hartmann deler med Frank Castorf) har en irriterende effekt. De syv skuespillerne er strippet for sitt individuelle utseende, og spørsmålet er om disse draktene er ment som beskyttelse, om de er et uttrykk for sykdom eller simpelt hen en teatralisk form for nakenhet. Dette kan tolkes på flere måter, og det går ut over det gjenkjennelige ved de ulike romankarakterene og dermed også deres utveksling av filosofiske dialoger. Hartmann er kjent for sin spesielle tilnærming til store romaner. Tolstoj, Dostojevskij, Hermann Hesse og Alfred Döblin har alle blitt brukt i hans oppsetninger – ikke som vanlige dramatiseringer av litterære verk, men som et springbrett for å gi regissøren nye assosiasjoner.

Dette har til tider vekket både undring og irritasjon hos publikum. *Trolldomsfjellet* inneholder en god del improvisasjon, og dette gjør at spenningen opprettholdes fra forestilling til forestilling. 7. mars var det Linda Pöppel som gjorde inntrykk med sin dramatiske desperasjon i møte med det hvite landskapet. Skuespillerne ser ut til å ha utviklet en egen «Hartmann-metode» over tid, som gjør dem i stand til å improvisere innenfor regissørens rammeverk. I likhet med Pöppel hadde Manuel Harder og Hartmanns partner Cordelia Wege et slikt ekspressivt nærvær i *Trolldomsfjellet*.

Forbløffende video

Det mest oppfinnsomme aspektet ved Hartmanns oppsetning er likevel måten stykket er filmet på. Jan Speckenbach, som var med på å utvikle den første direktefilmede teaterforestillingen for Frank Castorf for nesten 20 år siden, har seks kameraer og fire kameramenn rundt om og på scenen. Den særegne redigeringen og de forbløffende grafiske effektene er det virkelig kunstneriske ved *Trolldomsfjellet*. Kameraenes hovedmodus er nærbildet som går i oppløsning, men noen klipp inneholder også grafiske mønstre som overgår den fotografiske kvaliteten på vanlige

kamerabilder. På denne måten skaper Hartmann og Speckenbach noe som overskrider møysommelig filmet teater, og som i stedet blir til videokunst eller kinematografiske eksperimenter. De beveger seg bort fra teateret for så å gjenoppfinne det i en annen form. Dette betyr ikke at oppsetningen er laget kun for å vise frem disse effekter; de ofte uskarpe bildene kan også representere den skjøre relasjonen mellom karakterene, eller vår oppfatning av dem. Det to timer lange stykket bør ses på en så stor skjerm som mulig for å yte effektene og den visuelle kraften full rettferdighet.

Digital Theatertreffen

Den 58. utgaven av Theater-treffen' vil bli husket som en presentasjon av digital teknologi, ikke som en revolusjon, men heller en teknologisk utvikling tvunget frem av nødvendighet. Vi vet ennå ikke hva konsekvensene av dette vil være, men eksperimenter av den typen Hartmann og hans team har laget vil være en del av teaterets fremtid som et hybridmedium mellom scenen og skjermen. Forhåpentligvis vil dette være med på å skape nye former for magi.

Fotnote
1 Se også Roland Lysells anmeldelse av Theatertreffen, s. 166, red. anm.

Sanningssøkjande dystopi

Schauspielhaus Graz i Austerrike sette opp Johan Harstads *Krasnojarsk* som ei vellukka virtuell oppleving i 360 grader med vr-briller.

Av Berit Einemo Frøysland



Krasnojarsk av Johan Harstad. Regi: Tom Feichtinger, Schauspielhaus Graz 2021. Foto: Johanna Lamprich

Krasnojarsk
Av Johan Harstad
Regi: Tom Feichtinger
Bilde og klipp: Markus Zizenbacher
Set-design: Tanja Kramberger
Lyd: Elisabeth Frauscher
Dramaturgi: Elisabeth Tropper
Premiere februar 2021 Schauspielhaus Graz
Sett 23. april 2021

Krasnojarsk vart fyste gong sett opp i Noreg i 2008. Sidan då har mykje skjedd. Johan Harstad sin roman *Max, Mischa & Tetoffen-siven* har mellom anna blitt særst godt motteke i Tyskland med den 1200-sider lange omsetjinga. No har *Krasnojarsk* sin fyste tyskspråkelege premiere i form av ein virtuell oppleving frå Schauspielhaus Graz, som er det fyste austerriske teateret til å tilby dette formatet. Det post-apokalyptiske stykket, som er omsett til tysk ved Elke Ranzinger, fylgjer ein antropolog som har blitt sendt på oppdrag frå byen Krasnojarsk for å finne liv. Det er den einaste sivilisasjonen som er att, etter at ei naturkatastrofe førte til at alle kontinenta braut opp og vart til hav, forutan ein liten del

av den eurasiske kontinentalplata. På denne reisa, i eit slettelandskap mellom Kina og Russland, treffer han ei ung kvinne.

Oppslukande
VR-brillene får eg tilsendt i posten frå Schauspielhaus Graz. (For dei som bur i Graz kjem pakka med sykkelbod). For den beste opplevinga bør ein sitte på ein stol som kan rotere. VR-brillene er litt tunge og i byrjinga byr det meg nesten imot å dekkje til ansiktet med dei og høyretelefonane, no som munnbind er blitt kvardagsaksessoar. Men då førestillinga byrjar er det unekteleg verdt det, det blir eit sanseleg djupdykk, ei langt meir taktil oppleving enn vanlig todimensjonal film. Lyddesignet av Elisabeth Frauscher omgir meg frå alle kantar og forsterkar opplevinga. Eg sitter og snurrar rundt og fylgjer antropologen, spela av Nico Link, som baksar seg gjennom eit opent slettelandskap med ei vogn der han har alle eigendelane sine, nesten som ein heimlaus person i ein storby. Eg kan kike rundt det aude landskapet og fylgje antropologen sitt blikk etter liv, det er filma i svart-kvitt ved Neusiedler See men kunne like gjerne ha vore Sibir.

Av og til får eg lyst til å reise meg opp og fylgje etter han, inn i framtida, men det er berre å bli sittande, for scenene falmar ut og skiftar til min fordel. Alt sentrerer seg rundt meg, her er eg ikkje noko fluge på veggjen. Plutselig er det flammar like ved, når eg ser ned på antropologen sin leir ein kveld i «fugleperspektiv», ser eg igjennom min eigen kropp. So oppslukande er det for ein VR-nybegynnar at det blir av-kroppslleggjerande, eg misser all form for retningssans, føling for eigen kroppstemperatur og sanseintrykk utanfor det virtuelle. VR-teknikken tilfører eit nytt nivå til den dystopiske sjangeren ved at blikket kan rettast overalt og regissør Tom Feichtinger har utnytta effekten av distanse og nærleik til fulle, iblant er karakterane so nær at eg trur at dei skal få auge på meg. I koronapandemien har den kollektive førestillingsevna for katastrofescenario blitt trena opp nokså kraftig og saman med det virtuelle formatet kjennes denne verda nærare vår eiga enn den kanskje gjorde i 2008, til tross for finanskrisa den gongen.

Filmatisk teater
Antropologen møter mot all forventning ei ung kvinne der ute i

audet, spela av Katrija Lehmann. Ho oppfører seg som eit vilt dyr i byrjinga, han lokkar ho med poteter og reint drikkevatn og snart er dei fortrulege saman, snart intime. Dei har begge budd i Berlin og ho får det nostalgiske (eller bibelske?) kallenamnet Kreuzberg. Det filmatiske ved formatet gjer at ein til tider i villfaring innstiller seg på ein meir nedtona spelestil, men dette er framleis teater. Dei to har ein fin og troverdig dynamikk seg imellom, likevel skulle eg iblant ynskje meg ein meir realistisk omgang med dei fysiske omgivnadene: Om antropologen har vore på reise i fire år, ville han ikkje hatt ein meir raffinert måte å trekke med seg vogna på? Om drikkevatn er noko dyrebart, behandlar ein det ikkje med den største varsemd?

Teksten blir framført som ein blanding av dialogar, monologar, voice-over og opplesingar. Kreuzberg har nemlig med seg to koffertar fulle av vitnemål, rapportar frå tida før katastrofen: Forteljingar om skuffelse, lengsel og menneskelege svakheitar, handskrivne. Hakk i hel har dei «den andre antropologen» (Frieder Langenberger), som òg vil ha tak på dokumenta for ein kvar pris. Han er ein typisk antagonist som



vr-briller, for produksjonen Krasnojarsk, Schauspielhaus Graz. Foto: Lex Karelly

ikkje går av vegen for å nytte seg av brutale metodar, ein finger går mellom anna tapt. Men det han er ute etter er verken kryptiske kodar eller verdibrev som har med kapital eller makt å gjere. Det er ein annan kapital det er snakk om: Sjeleleg føde, som musikk og litteratur – essensen av vår eksistens bortanfor basale behov. Som når Kreuzberg og antropologen finner ei vinylplate og seinare ein platespelar, dei kan ikkje hugse sist gong dei har høyr musikk eller i det heile teke nynna ein melodi, dei dansar. I eit katastrofescenario blir eigendelar og moglegheiter me ser på som sjølvsahte i normale tilstandar røva frå oss. Slik oppstår det eit litt anna verdiparadigme som er ei forsterking av behova i vår eigen kvardag.

Å fortelje to gonger
Gjennom rapportane får me tilbakeblikk på livet før katastrofen. Det er eit typisk verkemiddel for denne sjangeren, «det som var», sterile luksusleilegheiter som står i stor kontrast til det karrige livet hovudfigurane no lever i. Men det finst òg fiksjonelle tidsreiser i forteljingane sjølv: ein velstående forretningsmann fantaserer om å dra tilbake til middelalderen, han blir servert kjøt som einaste mann

i huset av kona si, medan ungeflokken får nokre tørre brødsalkar, alle er glade for at han er heime, i motsetning til den kjølige samtidskona. Bilete og klipp av filmskaparen Markus Zizenbacher forsterkar Matroskadokke-effekten ved at scener skli over i kvarandre, rundt og ned i sub-forteljingane, ned i katastrofen.

Johan Harstad er ein av få dramatikarar som gir frie tøyalar i handsaming av teksten. Det latar den til å ha gått godt, det same gjeld omsetjinga til tysk av Ranzinger. Eg opplever at den særreigne melankolien i Harstad sin stil er ivareteke, ein melankoli som når sitt toppunkt i ei scene der antropologen vassar ut eit vatn medan han roper ut til alle og ingen om alt det ugjorte: breva og postkorta som aldri vart sendt, gåvene som ikkje vart opna, alle dei uleste avisene, påbyrja romanane, møta som aldri fant stad. Kjensla av å ha kome for seint. Det latar til at skuffelse overlev, også i framtida.

Harstad sin djupe tilknytning til tekst og forteljingar skin igjennom, kva det vil seie å skrive, korleis historieforteljing har noko essensielt menneskeleg ved seg som kan halde oppe men òg øydelegge ei verd. «Ingen historie tåler i lengda

å bli fortalt to gonger», seier Kreuzberg. Eit paradoks, for akkurat denne historia høyrer ein gjerne fleire gonger, om enn i eit hav av ulike fasettar og variasjonar, frå popkultur til religiøse motiv. Historia om den framtidige undergangen der verda slik me kjenner den kjem til å endre seg radikalt. Det er ei ur-forteljing som heng tett saman med ein mindre spektakulær angst for tida si gang ifrå oss og vår maktesløyse mot dette. Lite passar vel betre som botemiddel mot den angsten enn ei sanningssøkjande historieforteljing, i eit format som får oss til å føle at noko er litt annleis, akkurat i dag.

<https://schauspielhaus-graz.buehnen-graz.com/play-detail/krasnojarsk/>

«Det latar til at skuffelse overlev, også i framtida.»

Et håp om trans

Tue Bierings vakre, vonde og (uro)vekkende Zoom-forestilling *Avatar Me* gjør meg skamfull over i det hele tatt å ha kjent på brakkesjuke det siste året.

Av Hedda Fredly



Avatar Me, regi: Tue Biering. Fix & Foxy 2021. Foto: Fix&Foxy

Fotnoter

- <https://politiken.dk/ibyen/art6522607/%C2%B8B8de-hinanden%C2%AB>
- <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/29/brazil-transgender-murders-increased-41-in-2020>
- <https://snl.no/avatara>

Avatar Me

Instruktør Tue Biering
Produsent: Annette Max Hansen
Dramaturg og medinstruktør: Linn Haldrup Lorenzen
Medvirkende: Marcela Nistor, Robin Khor Yong Kuan, Bertwin Ravi D'souza, Lalisa Costa og LillianTshabalala
Fix&Foxy, co-produsent: Teater Nordkraft
RE:LOCATIONS-festivalen, 4. mai 2021

«Hi, I'm Lisa, and this is your hands», sier en mannsstemme når jeg åpner øynene inne i Zoom-rommet som er rigget for oss. Jeg ser ikke meg selv eller avataren min, men ser gjennom hennes (kamera)øyne at «mine» velpleide hender strekkes opp mot taket på rommet «mitt».

Jeg skjønner raskt at *jeg* nå er Lisa, og gjennom en avslappet og rolig fortelling rulles livet mitt opp for meg.

Ivaretar teatrets kjerneverdier digitalt

Mange teatre har i løpet av det siste året hatt en ganske bratt læringskurve hva gjelder å utnytte digitale medier til å lage verk det virkelig svinger av. Og det er ikke

overraskende at det er Tue Biering fra den alltid debattvekkende, kjærlige og tilsynelatende grenseløse danske teaterduoen Fix & Foxy som klarte å overbevise meg om at også den forhatte digitale plattformen Zoom kan brukes som medium for et kunstnerisk møte der man virkelig føler seg *nær* – egentlig nesten sammenviklet – med utøveren. På tross av at hun befinner seg på den andre siden av jordkloden.

I den digitale én-til-én-forestillinga *Avatar Me* får du i 45 minutter leve et annet virkelig menneskes liv et annet sted i verden. Det er mulig å innta fem forskjellige avatarer, men du får ikke selv velge hvilken. Du har også mulighet til å påvirke personens handlinger i løpet av denne stunden. Forestillinga klarer å ivareta scenekunstens kjerneverdi, *livemøte med mulighet for interaksjon*. Men den er så mye mer enn det.

«Man lærer mere om mennesker ved at møte dem», sa regissør Tue Biering i et portrettintervju med Politiken for noen år siden.¹ Denne ambisjonen ivaretas i høyeste grad i lavmælte, men ambisiøse og urovekkende *Avatar Me*.

Jeg og meg

Tilbake på rommet forteller Lisa meg at jeg har tilbrakt mye tid her i senga i det siste. Temperaturen er på behagelige 25 grader celsius, som jo er nokså lavt her i Brasil. Jeg studerer tatoveringene på hendene mine, får vite at jeg har laget de fleste av dem selv, og blir spurt hvilken jeg liker best. Tonen er lett, tilforlatelig. Med enkle og effektive fortellergrep hensettes jeg til det på samme tid sceniske og virkelige tid og rom, og blir raskt fortrolig med den intime og upretensiøse formen for interaktivitet.

Men når jeg ser nedover de slanke, bare bena mine, glir fortellingen over i en beskrivelse av hvordan min kropps utvikling har vært hovedårsaken til traumene jeg sliter med – og jeg får et framspek om at *Avatar Me* ikke bare skal være et hyggelig møte mellom to forskjellige kulturer; at det ikke bare er en brillefin måte å reise til et eksotisk sted i en tid hvor slikt er fysisk umulig. Prosjektet er mer opprørende og har en mye større emosjonell dybde.

Lisa viser meg rundt på rommet mitt. Jeg får studere kunsten på veggene, jeg tenner røkelse, jeg blar gjennom en bunke

bilder fra barndommen – og blir klar over at jeg har en kjærlighetsfylt og støttende familie. Jeg får vite om de hyggelige vennene jeg bor i kollektiv med, prøver forskjellige klær, får høre om hvor mye religionen min betyr for meg – og jeg ser nærmere på glassene med de flytende hormonene jeg får tilsendt jevnlig, sannsynligvis ulovlig. De medisinerne man får for kjønnskonfirmering i Brasil er ifølge Lisa av så dårlig kvalitet at hun heller velger å kjøpe hormoner på det frie, illegale markedet.

Vi er alle Lisa

Etter en stund går jeg ut i bakhagen. Denne er bare en smal tarm av en bakgård, omringet av nedslitte murvegger og overgrodd av ugress. Men her og der er det flekker med god jord jeg finner stor glede ved å plante nyttevekster i. Det er altså ikke bare i Norge interessen for å dyrke har tatt av under koronapandemien.

Jeg blir bedt om å plante et frø i hagen som en gest til en spesielt god venn. Før jeg får tenkt ut hvem denne vennen er, skriver Lisa navnet mitt (altså navnet «Hedda») på et lite flagg og planter det, som en typisk kolonialist, sammen med frøet i et bedd der



Avatar Me, regi: Tue Biering. Fix & Foxy 2021. Foto: Fix&Foxy



jeg ser det allerede står flere andre flagg med navn jeg gjetter er andre som har vært Lisa før meg. Her gir jeg helt opp å forsøke å holde orden på hvem som er hvem eller hva i dette universet. Det blir uvesentlig. Jeg er Lisa, Lisa er min fortrolige venn, vi er alle henne, vi er alle dårlig og god jord, vi er alle fanget i denne trange bakhagen av et liv.

Brutalitet

Men så utvikler handlingen seg i en retning som gjør at selv om jeg føler meg sammenviklet med Lisa, skjønner jeg at det fortsatt er en stor avstand mellom hennes og mitt liv.

Jeg plukker opp nøklene mine og går ut i gaten hvor strømledninger henger lavt over hodet mitt. Straks hører jeg harde mannsstemmer rope mot meg og jeg skjønner hvorfor pusten min blir raskere. Jeg føler meg ikke trygg her ute.

Og det er ikke så rart. Jeg får vite at for et år siden ble min venninne, som også var transkjønnet, brutalt drept. Og jeg ble selv jaget av en sint mobb for bare få uker siden.

I 2020 var Brasil det landet i verden hvor flest transkjønnede ble myrdet – for 13. år på rad.² Sannsynligvis skyldes den stadig økende

brutaliteten mot transpersoner myndighetspersoners – ledet av den erklært homofobe president Bolsonaro – utilslørte hatprat. Under pandemien har Brasils transbefolkning om mulig blitt enda mer sårbar. Dette visste jeg om før jeg fikk være Lisa, men det er først nå jeg er i nærheten av å få en anelse om hva det faktisk betyr for en som lever under disse forholdene.

Unødvendig analyse

Jeg elsker egentlig å være ute blant folk. Jeg er egentlig en som aldri har tillatt meg å la frykten ta overhånd, det er nytt for meg å få panikk. Jeg hater det!« [min oversettelse] sier jeg/Lisa mens jeg går bortover gaten.

Jeg går en liten tur bort til et torg før jeg snur og haster tilbake. Og før mitt faktiske jeg får stilt psykoanalytiske spørsmål til «meg selv» om hva jeg tenker er grunnene til at panikkangsten har blitt verre den siste tiden, sier det seg egentlig selv: Forholdene er faktisk verre, folk er mer aggressive, det er ikke bare lenger opp til meg selv å bestemme meg for hva slags humør jeg skal være i, det hjelper ikke lenger å «fake it 'til you make it», eller forklare det med at hormonene jeg tar gjør meg mer emosjonell.

Dette er reelle trusler jeg reagerer helt adekvat på – til det trengs ingen psykoanalyse.

Guddommelig lys

Begrepet «avatar» er oftest forstått som ens rollefigur i dataspill eller annen digital samhandling. Men opprinnelig er det et begrep fra hinduismen, noe som representerer gudenes frivillige nedstigning på jorden og antagelse av en legemlig skikkelse for å redde verden fra en tilstand av kaos eller ødeleggelse. En avatara kan også ganske enkelt være uttrykk for gudens ønske om å være tilgjengelig for menneskets tilbedelse og tro.³ Eller en guru om du vil.

Mitt møte med min avatar Lisa gjør denne religiøse betydningen av begrepet relevant. På tross av hennes ekstreme utsatthet er det som det er noe guddommelig over henne, et lys jeg lengter tilbake til.

Teater som gisselsituasjon

«Jeg forsøker at lave noget, hvor publikum på en måde selv bliver medvirkende. I virkeligheden ser jeg lidt teatret som en gidsel-situation. Man er tvunget til at møde hinanden», sa Tue Biering i portrettintervjuet i Politiken. Når jeg nær bokstavelig talt har forsøkt å

gå i Lisas sko blir det faktisk umulig å distansere seg fra livssituasjonen hennes. Fordi jeg har «vært» henne har jeg en, jeg vil kalle det, kroppslig erkjennelse om at hun må fortsette å gå ut på butikken og være livredd for at dette er dagen hun skal bli overfalt og dø. Jeg kommer nærmere hva det betyr å leve i en del av verden der du ikke bare er utsatt, men det beint ut er *sannsynlig* at du vil utsettes for brutal vold, når som helst.

Jeg skammer meg over at jeg i det hele tatt har kunnet sutre over min brakkesjuke det siste året. *Avatar Me* fortsetter å gjøre vondt, lenge etter at jeg sa «Take care!» til min avatar og lukka Zoom-rommet.

En av de første sitatene fra Lisa, da jeg ble henne, var: «My life is now filled with a lot of waiting and transitory moments.» Jeg tenkte først at «transitory» var et framspek mot viten om hennes trans-tilværelse. Overganger og forandringer i livet er betegnet som å være ekstra sårbare. Jeg håper at Lisa og hennes likesinnes skrekk-tilværelse kun er transitory – altså forbigående.

Men hva mer kan jeg gjøre ut over å håpe? Møtet med Lisa-som-meg har iallfall gitt meg et sterkt ønske om å finne ut av det.

Mennesket, tyrann

Med tragedien som middel utfordrar *Anthropos, Tyrann* (*Ödipus*) trua på menneskeleg suverenitet i den skjøre naturen.

Av Berit Einemo Frøysland



Anthropos, Tyrann (Ödipus), av Frank Raddatz og Alexander Eisenach. Regi: Daniel Wollenzin. Volksbühne Digital. Foto: Thomas Aurin

Anthropos, Tyrann (Ödipus)
Av Alexander Eisenbach, fritt etter Sophokles
I konseptuelt samarbeid med Frank M. Raddatz (Theater des Anthropozän)
Scenografi: Daniel Wollenzin
Kostyme: Lena Schmid, Pia Dederichs
Video: Oliver Rossol
Musikalsk leiing: Niklas Kraft, Sven Michelson
Lys: Johannes Zotz
Dramaturgie: Ulf Frötzschnner
Livestrømma 29.05.2021 frå Volksbühne Berlin

Kva har Oidipus og Antropocen til felles? Ikkje so reint lite, syner teaterstykket *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* på Volksbühne i regi av Alexander Eisenach og i samarbeid med Frank M. Raddatz. Ideen bak stykket – gresk tragedie møter Antropocen – gir mening på fleire måtar. Dei mest vesentlege episodane i *Kong Oidipus* av Sofokles har allereie funne stad når stykket tek til, skaden er skjedd og sanninga skal fram i lyset. I Antropocen – det føreslåtte og mykje brukte omgrepet for den nye menneskeskapte geologiske epoken me no er inni – oppdagar mennesket på same måte som Oidipus at me, Anthropos, er «uskuldeg skuldige» i ein fatal gjerning. I programbladet peiker Frank M. Raddatz, kunstnarisk leiar for Theater des Anthropozän, på

fleire notidsrelevante møtepunkt mellom Oidipus og Antropocen. Det er fyst når ein pest bryt ut i Theben – som Oidipus herskar over etter å ha løyst gåta til Sphinxen (svar: mennesket) – at fortida må takast under lupen og i denne avsløringa blir Oidipus sin suverene posisjon til ein illusjon. Som om ikkje det skulle vere nok, vil Oidipus sine etterkommarar, den komande generasjonen, bli fylgd av den incestuøse ugjeringa til sin forfader. Det lyder alt saman kjend og som analogi for våre klimakrisedagar kunne det ikkje ha vore meir treffande.

Futur II

Stykket blir livestrømma frå Volksbühne i 4K i 360 grader og kan opplevast med VR-briller eller på vanleg skjerm. Scenografien av Daniel Wollenzin er bygd oppå ei dreiescene og bygger særskildt godt opp under tematikken. Kamera-vinkelen (video: Oliver Rossol) er frå midten av scena og dersom eg ikkje følgjer med ved å sjølv navigere, fortsetter det å dreie seg rundt min akse, som skulle eg vere statisk inni planeten si kjerne. Eit enormt oljetårn i sterke byggjeklosse-fargar pumpar seg spøkelseaktig av garde, til like stemningsskapande musikk (Niklas Kraft, Sven Michelson). I enden av kvar si smale trapp står skodespelarane urørlege medan

prologen blir projisert på veggene bak dei. Alexander Eisenach vandrar i eit vinterlandskap og seier: «Das hier wird eine Tragödie gewesen sein». Den på tysk herleg tungvinte grammatiske forma, Futur II, understreker spelet mellom framtid og fortid i den velskrivne teksten av Eisenach. Teksten flyter saumlaust ifrå Sofokles-passasjar til aktualiserte klimaspørsmål, ein samansmelting som fungerer særskildt godt og blir til ein oppdatert Oidipus.

Vil vite

Skodespelarane vender seg fleire gonger direkte mot meg, forsøker å få kontakt gjennom kameraet, «du løyste Sphinxen si gåte, løys og denne!» og eg kjenner meg allereie skuldig. Mennesket med sin gäteløysande vitenskap er tildelt rolla som Oidipus. I ei scene blir det kalla på ein sjår, framtida skal lesast i innvolane til eit dyr. Det som ser ut som ein utstoppa hund dissekerast og plastikk flyter ut av innvolane, eit visuelt bilete på klimakrisa me kjenner godt, og som blir understreka ved at slike bileter av stranda fuglar projiserast på veggane. Eg tenkjer på Descartes, som i si tid gjekk so langt som å dissekere levande dyr, viviseksjon. Som herskar over naturen var det han sin rett og dyra sine maskin-kroppar kunne ikkje kjenne smerte. På scena blir det ropt på meir

kunnskap, rapportar, prognosar, statistikk. Men manien etter å vite meir resulterer her berre i «als ob», som om mennesket forstår kva som er i ferd med å skje, den djupare forståinga som leier til handling manglar.

Schein und Sein

I blant blir denne didaktiske tonen utmattande, på grensa til forinsisterande. I scenekunsten er temaet bokstaveleg talt brennheitt og stemninga i samfunnet talar jo høgt og tydeleg for at ein endring må til – no. Berre det faktum at 40-årige Annalena Baerbock frå Die Grünen er sterkaste kanslerkandidat i Tyskland, sender eit signal. Fridays for future-protestane har ljoma høgt og lenge i gatene. Denne våren vart det annonsert at Tyskland skal bli klimanøytralt fem år tidlegare enn planlagt, allereie i 2045, i Bayern allereie i 2040. Eit ambisiøst mål som laud fint på papiret, men som har fått kritikk for å vere «luftnummer», for lite konkret og ein del av ein strategisk bodrunde mellom politikarar om dei grønaste ideane i supervalåret 2021. For det står att å sjå om lovorda gir faktiske resultat. Det er nettopp dette spenningsforholdet som blir forhandla i både *Kong Oidipus* og i dette stykket: Mellom det tilsynelatande og det som er, mellom *sein* og *schein*.



Anthropos, Tyrann (Ödipus), av Frank Raddatz og Alexander Eisenach. Regi: Daniel Wollenzin. Volksbühne Digital. Foto: Thomas Aurin

Den gode analogien mellom Oidipus og Antropocen til tross: Kan ein slå saman heile menneskeheita som protagonistar, som skuldige på denne måten? Er det våre felles menneskeleg svakheitar som leiar til tragedien, vår alle sin flekk? Som menneske er me alle delaktige og skuldige i krisa som føregår, berre ved å leve i samfunnet. Men det er utan tvil nokon individ som er *meir* skuldige enn andre. Når det på scena blir ytra kjende argument som «hadde me ikkje alltid varme somrar? Snøfrie vintrar?» skulle eg kanskje ynskje meg ein meir kritisk omgang med kjeldene til desse utsegna og kven som har vore med på å nøre opp under dei. Multinasjonale oljeselskap som Exxon førte til dømes i fleire tiår nådelause profittorienterte kampanjar, informasjonskrigar for å gjere folk meir skeptiske til klimaendringar og meir vennlig innstilt til fossil energi (eit tilfelle som blir undersøkt mellom anna i podcasten «Drilled»).

Spekulative tankeeksperiment

Eit enormt Oidipus-ansikt i det som tilsynelatande er marmor, men frå vektta å dømmme må vere gips, blir bore høgtideleg gjennom dei tomme publikumsradene. Skodespelar Sarah Franke framfører ein medrivande monolog kring denne effektfulle scenografien, ho ropar inn i det bløndande auget som er tredobbelt so stor som hennar eige hovud. Ho spring rundt i ein florielt Isadora Duncan/Madeleine Vionnet antikk kjole (kostyme: Lena Schmid, Pia Dederichs) og fortel ein utopisk historie om fridom, ein spekulativ fabulering om ein gong då kontakten mellom hennar venstre- og høgre hjernehalvdel vart broten. Om ein berre kunne velje å utelatande opphalde seg i

Trærnes hemmelige liv

Det oppstår nokre komiske augneblinkar som dreg oss ut av den manande og til tider korrekte tonen. Det blir til dømes morosamt når plantene, uekte oliventre, blir mana til å ta ordet i staden for, til å artikulere sine ynskjer og behov, no er det deira tur, kom igjen! Svar er

ikkje å få. Då trengs det ein omsetjar til å tyde dette gätefulle språket! Det går hals over hovud, denne hektiske jakta på løysingar. Komisk blir det òg når Emma Rönnebeck, ikledd antikk krigsmøte med falsk six-pack overkropp i klassisk V-form, framfører ein drøss med sitat frå kjende tragediar medan ho innimellom må ta seg av det reint praktiske, det vil seie kvar ho skal gjere av lansa ho held i handa, ein kollega får jobben, «Kannst du ganz kurz meine Lanze halten». Ein veksling mellom det kvardagslege og det overdramatiske som fungerer godt.

Økosorg

Prof. Dr. Antje Boetius, direktør for polar- og havforskning ved Alfred-Wegener-Institut, opptrer som orakel og fyller ut behovet for meir prognosar og rapport. Ho stiller oss auge til auge med realiteten, opplyser oss, stiller saken si kjerne i lyset og med det er det analytiske teateret komplett. Til slutt er det «Trauer», sorg, som står att som eit motstykke til den hektiske gäteløysinga. Berre ved å sørgje kan me anerkjenne det uopprettelege tapet som fylgje av genocidet på artar og smeltinga av permafrosten. Sorga gjer oss vaksne, motstandsdyktige i kriser og økologisk sorg er ein nødvendig kollektiv prosess for å forstå kva som verkeleg betyr noko, som til dømes Donna Haraway har skrive om¹. Det enorme

den høgre hemisfæren, då ville alt ha vore so mykje lettare, då ville ein ikkje ha visst kvar sin eigen kropp sluttar og resten byrjar, då ville ein ha vore som ein ånd sluppen ut av ei flaske i eit stille hav av eufori, ein del av alt. Monologen balanserar mellom ein illusjon av fridom og ein verkeleg tru på at noko slikt kunne ha vore mogleg. Med den akademiske tyngda stykket har, er det ikkje godt å skilje på kva som er meint på alvor som draum, løysing eller oppmøding og kva som inneheld lag på lag med tesar og antitesar.

Økosorg

Prof. Dr. Antje Boetius, direktør for polar- og havforskning ved Alfred-Wegener-Institut, opptrer som orakel og fyller ut behovet for meir prognosar og rapport.

Ho stiller oss auge til auge med realiteten, opplyser oss, stiller saken si kjerne i lyset og med det er det analytiske teateret komplett. Til slutt er det «Trauer», sorg, som står att som eit motstykke til den hektiske gäteløysinga. Berre ved å sørgje kan me anerkjenne det uopprettelege tapet som fylgje av genocidet på artar og smeltinga av permafrosten. Sorga gjer oss vaksne, motstandsdyktige i kriser og økologisk sorg er ein nødvendig kollektiv prosess for å forstå kva som verkeleg betyr noko, som til dømes Donna Haraway har skrive om¹. Det enorme

Oidipus-ansiktet blir heisa sakte opp, som i eit rituale.

Med tragedien som middel forhandlar *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* på ein insisterande, men kløktig måte dei store spørsmåla om skuld og uskuld, håp, sanning, språk, sorg, og menneskeleg suverenitet i klimakrisa. I sitt ei-sider lange essay «Geology of Mankind» om Antropocen skreiv Paul J. Crutzen: «Unless there is a global catastrophe — a meteorite impact, a world war or a pandemic — mankind will remain a major environmental force for many millennia.» Sjølv ein pandemi latar ikkje til å ha den tenkte krafta som skulle til for å fundamentalt kunne utfordre mennesket sin suverenitet over naturen. Kanskje må ein sette fleire klutar til – og teateret er ein av dei.

Fotnote

¹ Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene* frå 2016. Ho refererer også til den økologiske filosofen Thom van Dooren si bok *Flight Ways: Life and loss at the edge of extinction* frå 2014.

Kjelder

<https://www.zdf.de/nachrichten/politik/klimaziele-soeder-union-check-100.html>
Podcast «Drilled» Sesong 1 Episode «Campaigns so successful they’ve landed in court» <https://open.spotify.com/episode/24WqyNisW8gllsYMdueVtL?si=fZguP-h6TmifUjB1uxl6TQ>
Crutzen, Paul (2002) «Geology of Mankind», *Nature*, 415

SUSIE

WANG



André Eiermann:
«Der illusjon er realitet:
Susie Wangs teater».
Essay
s. 28–41



Der illusjon er realitet:

Susie Wangs teater

Essay

Billedtekster
s. 27 Kim Atle Hansen i *Licht und Liebe*, regi: Trine Falch. Foto: Simen Ulvestad
s. 28 Plakat for *Licht und Liebe*, Susie Wang 2020
s. 29:1 Plakat for *The Hum*, Susie Wang 2017.
s. 29:2 Plakat for *Mummy Brown* (Mumiebrun), Susie Wang 2018.
s. 29:3 Plakat for *Burnt Toast*, Susie Wang 2020.

E

I Susie Wangs teater vender det fortrengte tilbake – på alle nivå. Denne høsten skal gruppens oeuvre vises i Oslo – fordelt på Nationalteatret og Black Box teater. Det gir grunn til å se nærmere på den teaterhistoriske, estetiske og teoretiske betydningen til Susie Wangs arbeider – samt på måten gruppens lek med illusjon utfordrer diskursen om samtidsteatret.

Jenstander som beveger seg tilsynelatende av seg selv; dialoger mellom fiktive karakterer bak den gode, gamle fjerde veggen; avgrunner som åpner seg uventet i scenegulvet; en klassisk enhetsdramaturgi; naturtro etterligninger som delvis kun er gjenkjennelige ved andre øyekast: triks som først i ettertid kan forstås; suggestive lydkulisser og -effekter; ting som umerkelig dukker opp eller forsvinner; kunstige, men nokså realistiske sår – og masse teaterblod: Det er noen av ingrediensene i Susie Wangs teater, et teater som står i et åpent forhold til det beryktete illusjonsteatrets ulike historiske former, og som kombinerer åpenbare, gjennomskuelige, suggererende og bedragerske illusjoner på forbløffende vis. Etter trilogien om mennesket og naturen, bestående av *The Hum* (2017), *Mumiebrun* (2018) og *Burnt Toast* (2020), er *Licht und Liebe* et nytt eksempel på det. Premieren fant sted i fjor høst på Kilden Teater i Kristiansand. Denne høsten, i september, skal *Licht und Liebe* besøke Norges tradisjonsrike hovedscene: Nationalteatret, mens trilogien skal vises på Black Box teater i november.

Det er en fin anledning til å se Susie Wangs arbeider i sammenheng. Og det gir grunn til å skrive nettopp om hvordan de henger sammen. (Det betyr imidlertid også at



det kan være lurt – *spoiler alert* – å fortsette med å lese denne teksten etter at man har sett arbeidene.) Som trilogi om mennesket og naturen står gruppens tre første arbeider nemlig ikke bare i en tematisk forbindelse. De er også knyttet sammen ved at bestemte elementer dukker opp gang på gang gjennom hele trilogien, både i form og innhold. Og selv om *Licht und Liebe* innleder en ny fase i Susie Wangs virke, står også dette seneste arbeidet på samme måte i forbindelse med trilogien – mest åpenbart med *The Hum*, som det liksom er en fortsettelse av.¹

Med tanke på den teaterhistoriske, estetiske og teoretiske betydningen av Susie Wangs oeuvre er det å se på disse forbindelsene spesielt relevant. Og når det gjelder illusjonsbegrepet, så er det første som i denne sammenhengen kan konstateres, at gruppens arbeider kontrasterer de teoriene som på avgjørende vis har preget dette begrepet: opplysningstidens illusjonsteorier. For bedrag, som disse teoriene utelukket fra det estetiske ved å definere kun åpenbare former for skinn som estetisk illusjon,² spiller jo som sagt en rolle i Susie Wangs uhemmete lek med illusjon i dens forskjellige fasetter. Enda tydeligere står denne leken imidlertid i kontrast til det 20. århundrets anti-illusjonisme. Og dermed utfordres ikke minst

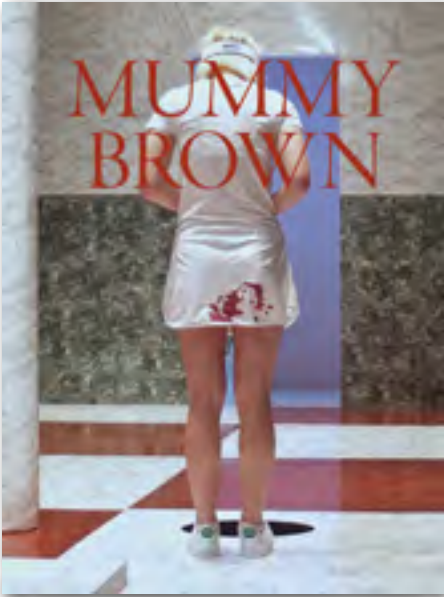


dagens toneangivende oppfatninger om samtidsteatret, som fremdeles er preget av anti-illusjonistiske premisser, skjønt mangfoldige eksempler viser at illusjon fortsatt er en realitet i samtidsteatret.³

Noen prominente stemmer i de siste tiårenes scenekunstdiskurs har helst villet utelukke illusjonen fra samtidsteatrets kjenetegn, slik det hvite, solhungrige turistparet Sabine og Barni i *Licht und Liebe* (spilt av Mona Solhaug og Kim Atle Hansen) helst vil utelukke den mørkhudete vertinnen Armani (spilt av Selome Emnetu) fra den solfylte ferieeiendommen Sunshine Garden. Men som kjent siden Sigmund Freud vender det fortrengte alltid tilbake. Illusjonen, som scenekunstdiskursen mer enn én gang har erklært for død, hjemsøker denne diskursen i form av Susie Wangs teater, slik Armani hjemsøker feriegjestene Sabine og Barni: Den trenger seg på som et uønsket fremmedlegeme, som selv etter at det er drept og gravd ned ikke virkelig vil dø.

Fra diskurs til dialog

Her skal imidlertid Susie Wangs teater ikke bare drøftes med utgangspunkt i den interne sammenhengen mellom gruppens arbeider. Det skal også ses i sammenheng med en tekst i fjorårets siste utgave av *Norsk Shakespeare-*



tidsskrift: «Fra dialog til diskurs», oversettelsen av Andrzej Wirths «Vom Dialog zum Diskurs» fra 1980.⁴ Og grunnen til det er ikke bare at tekstens tittel – med henblikk på konversasjonsdialogens gjenkomst i Susie Wangs teater – kan snus om til «Fra diskurs til dialog». Tekstens teaterhistoriske betydning står faktisk også i tett forbindelse med Susie Wangs egen historie. For denne historien knyttes som regel til begrepet *postdramatisk teater*. Trine Falch og Bo Krister Wallström, to av Susie Wangs grunnleggere, er nemlig tidligere medlemmer av Baktruppen (som nylig ble gjenforent under Stamund Teaterfestival 2021). Og mens det var Hans-Thies Lehmann som fremholdt Baktruppens arbeider som eksempler på postdramatisk teater, i sin bok med samme navn fra 1999, så var det Wirth som opprinnelig preget begrepet.

Dramatisk – postdramatisk – nydramatisk

Ved å beskrive «det gradvise bortfallet av konversasjonsdialogen til fordel for den dramatiske diskursens mer samtaleferne former»,⁵ overskrider Wirth i «Fra dialog til diskurs» ikke egentlig den dramatiske horisonten. Det er dramaet teksten dreier seg om – nærmere bestemt utviklingen at «[d]ramaet tar form av en tale til publikum»



i teaterarbeidene til «generasjonen etter Brecht».⁶

Likevel beveger «Fra dialog til diskurs» seg allerede i grenselandet til diskursen om det postdramatiske teatret. Skjønt Wirth først i 1987 skrev om postdramatisk teater i en tyskspråklig kontekst,⁷ brukte han faktisk begrepet allerede før publiseringen av «Fra dialog til diskurs», i sammenheng med sin virksomhet i New York på 1970-tallet.⁸ Begrepet *postdramatisk teater* står altså allerede hos Wirth ikke for en negasjon av det dramatiske, og det betegner verken dets motsetning eller dets opphør.

Heller ikke hos Lehmann betyr «etter» dramaet dramaets ende,⁹ men at det dramatiske lever videre, selv om det bare gjør det som «avdødt materiale».¹⁰ Postdramatisk teater er ifølge Lehmann preget av at tidligere estetikker virker videre i det.¹¹ «Kunst», som han skriver, «kan overhodet ikke utvikle seg uten å referere til tidligere former.»¹²

Susie Wangs åpne forhold til illusjonsteatrets tidligere former er et veldig godt eksempel på dette. Og Trine Falchs beskrivelse av Susie Wangs forhold til Baktruppen tilsvarer likedan Lehmanns utsagn – skjønt det i første omgang kan høres omvendt ut. I et foredrag om utøverrollen har Falch for eksempel sagt: «After many years in the so-

«Susie Wangs nydramatiske teater er altså ikke en motsetning til Baktruppens postdramatiske teater.»		«Slik det dramatiske spøker videre i det postdramatiske, spøker det postdramatiske videre i det nydramatiske.»	
called postdramatic theatre, I now try to find ways to re-enter fiction and create a neodramatic theatre. [...] I'm tired of the postmodern, postdramatic deconstructive fragmented presentations of the world.»¹³ Men ved samme anledning påpekte hun også, at «Baktruppen could not exist without a traditional, bourgeois, mimetic theatre», og at «[t]he neodramatic theatre cannot be new without bringing with it certain qualities from the old postdramatic times».¹⁴ Susie Wangs nydramatiske teater er altså nettopp ikke en motsetning til Baktruppens postdramatiske teater. Det viser seg snarere som en fortsettelse av et kritisk oppgjør med teaterformer og -oppfatninger som har stivnet i konvensjoner. Og slik navnet <i>Baktruppen</i> refererer ironisk til avantgarde-begrepet, bruker også Falch begrepet <i>nydramatisk</i> med et ironisk blunk til moteriktige former for <i>branding</i> i scenekunstheltet. Dette kritisk-ironiske oppgjøret har Baktruppen og Susie Wang til felles, og deri består kontinuiteten i deres historie – en historie som nå, etter Baktruppens nylige gjenforening, ikke lenger bare kan skrives diakront, men også synkront. Til tross for de åpenbare forskjellene mellom de to gruppene, og nettopp for å kunne forstå disse forskjellene i et historisk		hennes vender tilbake som sin kusine, eller når hennes avhogde hode følger turistparet med blikket. Men mer om <i>Licht und Liebe</i> under. Først nok en gang tilbake til Wirth – og til illusjonens fortrenkning fra scenekunst- og særlig samtidsteaterdiskursen. Illusjonens fortrenkning Sett med et mer kritisk blikk, kunne man hevde at «Fra dialog til diskurs» har gitt et ikke uvesentlig bidrag til illusjonens fortrenkning. At «[d]ramaet tar form av en tale til publikum» i «generasjonen etter Brecht», realiserer jo, ifølge Wirth, Brechts teoretiske (t)arv om å bli kvitt «illusjonen av realitet».¹⁷ Utviklingen fra dialog til diskurs framstilles altså som et anti-illusjonistisk framskritt i forhold til Brechts episke teater – og med utgangspunkt i det. Wirths tekst kan dermed lett tolkes som del av en historiografi som skriver det 20. århundrets teaterhistorie generelt som en anti-illusjonistisk progresjon og tiltakende distansering fra det såkalte illusjonsteatret. En slik historiografi mangler selvfølgelig ikke ethvert fundament. Og Brecht er jo verken den første eller den siste kunstneren i det 20. århundret som har et problem med illusjon. Men det er viktig å lese Wirths tekst nøye i denne sammenhengen,	
perspektiv, er det avgjørende å ha denne kontinuiteten med i betraktningen. Ellers risikerer man å gå på limpinnen til den samtidsoppfatningen som Susie Wang selv kritiserer: «en dement og evigung tilstand der fortida er glemt og framtida er farlig.»¹⁵ Slik det dramatiske spøker videre i det postdramatiske, spøker det postdramatiske videre i det nydramatiske. I kontrast til den glemske samtidsoppfatningen som Susie Wang kritiserer, minner gruppens teater om akkurat det: at de gamle tidenes kvaliteter ikke bare lar seg riste vekk, men at de hjemsøker samtiden, og at det som har blitt erklært dødt, vender tilbake. Med henblikk på fremstillingen av fiktive karakterer har Trine Falch sagt det slik: «The character has been killed many times now, and in many ways. But it's useless to kill the messenger. Like a zombie, the character keeps rising from his grave.»¹⁶ Karakteren Armani i <i>Licht und Liebe</i> er en temmelig direkte scenisk virkeliggjøring av denne zombie-metaforen. Og slik som denne karakteren gjenoppstår i <i>Licht und Liebe</i>, gjenoppstår også karakteren generelt i Susie Wangs teater, akkurat som konversasjonsdialogen og illusjonen. Alle tre hjemsøker den populære samtidsteateroppfatningen, slik den drepte Armani hjemsøker Sabine og Barni, for eksempel når skikkelsen		sågar kritisk til det 20. århundrets anti-illusjonistiske tradisjon, og vurderer motsetningen mellom illusjon og desillusjonering som ubrukelig for forståelsen av det postdramatiske teatret.²¹ «Det moderne teatret», skriver han i avsnittet «Illusionsschichten» (Illusjonslag), «har ikke destruert en til da realisert og fungerende illusjon».²² Det har ført illusjonen over på et annet nivå.²³ Og i avsnittet «Illusionsmaschine» (Illusjonsmaskin) påpeker han at både de historiske avantgardenes bruk av teatermaskineriet og det postdramatiske teatrets bruk av elektroniske medier fortsetter og videreutvikler en lek med scenetekniske illusjonseffekter, som helt siden antikken har vært et av teaterkunstens kjennetegn.²⁴ At disse avsnittene om illusjon ikke er tatt med i den engelske oversettelsen av <i>Postdramatisches Theater</i>, kan betegnes som ganske symptomatisk for illusjonens fortrenkning fra scenekunstdiskursen. Ikke minst er det et ganske effektivt bidrag til denne fortrenkningen. For denne oversettelsen har naturligvis vært utslagsgivende for bokas internasjonale virkning og nedslag. Samtidig framstår Lehmanns diskurs uten disse avsnittene langt mer forenlig med en annen, minst like innflytelsesrik diskurs, nemlig Erika Fischer-Lichtes diskurs om en	
performativ estetikk. Det finnes absolutt en del ting som disse to diskursene har til felles. Men de skiller seg grunnleggende fra hverandre ved noen aspekter, og særlig med henblikk på illusjon. Til forskjell fra Lehmann utelukker nemlig Fischer-Lichte illusjonen eksplisitt fra sin performative estetikk: Den er, ifølge henne, en estetikk av tilstedeværelse (<i>Präsenz</i>) istedenfor tilstedeværelses-effekter (<i>Präsenz-Effekte</i>), en estetikk av tilsynekomst (<i>Erscheinen</i>) istedenfor skinn (<i>Schein</i>) – respektive illusjon.²⁵ På bakgrunn av den engelske oversettelsen av <i>Postdramatisches Theater</i> kan denne forskjellen selvfølgelig altfor lett overses. Og de utelatte, fortrengte uttalelsene om illusjon kan dermed liksom få synke ned i det ubevisste.		Det fortrenktes tilbakekomst Men som sagt: Det fortrengte vender alltid tilbake. Og som Freud skriver i <i>Das Unbehagen in der Kultur</i> (<i>Ubehaget i kulturen</i>) – med de mange arkeologiske lagene til Roma som metaforisk eksempel – forliser ingenting som en gang har blitt dannet i sjel livet fullstendig. Det blir på en eller annen måte bevart og kan, under rette omstendigheter, bringes til syne igjen.²⁶ Susie Wangs arbeider skaper, så å si, akkurat slike rette omstendigheter. Og ordet	



omstendigheter har i denne sammenhengen en dobbel betydning – som i første omgang kan antydes ved å si at illusjonens gjenfødsel i gruppens teater ofte henger sammen med ganske drastiske fødselsscener. At «det er mye Freud i det», som Bo Krister Wallström sa i en prat etter premieren på *Licht und Liebe*, kjennetegner Susie Wangs teater generelt. Det tilbakevendende motivet sunkne sivilisasjoner, som dukker opp første gang i *The Hum*, er verken den eneste referansen til Freuds psykoanalytiske teori eller et enkeltstående eksempel på gjengangere som knytter gruppens arbeider sammen – liksom i et drømmearbeid i Freuds forstand. Dette motivet er heller ikke det eneste som for første gang dukker opp i *The Hum*. Også turistparet Barni og Sabine introduseres i dette arbeidet (likedan spilt av Hansen og Solhaug). Og allerede i *The Hum* har de reist på ferie for å nyte sol, strand og hav. Særlig sol. For de bare elsker sola, som de lar Armani få vite i *Licht und Liebe*.

Når man snakker om sola...
... så skinner den. Så klart. Men i Susie Wangs arbeider skinner den på en særlig intens måte. Sola er selv én av gjengangerne i disse arbeidene. Og i tillegg er den en symbolsk veldig tungladet en. I *Licht und Liebe* dreier

handlingen seg liksom om dette lysgivende sentrallegemet – og den drives ikke uvesentlig av det, både ved at sola skinner mye sterkere i Sunshine Garden enn der hvor Sabine og Barni kommer fra, og ved at den skal formørkes. I *The Hum* står sola til og med bokstavelig talt i sentrum, representert av en lyskaster som er det sentrale scenografiske elementet (sammen med konstruksjonen som framstiller havet). I *Mumiebrun* dukker sola opp på t-skjortene til to museumsgjester. Og i *Burnt Toast* tjener den som metafor for kjøreretningene til de to hotellheisene: en orientalsk, oppadgående kjøreretning på den ene siden, og en oksidentalsk, nedadgående på den andre.

Denne tosidigheten kan også finnes igjen i symbolikken til Susie Wangs sol. For den er symbolsk tungladet særlig i to henseender – og i begge har det noe med fortrengring å gjøre.

For det første kan solas særlig intense måte å skinne på tolkes som referanse til Georges Batailles beskrivelse av den «forbannede» eller «bannlyste delen» (*la part maudite / the accursed share*). Ifølge Bataille består denne delen i et overskudd av energi, som levende organismer, inkludert mennesker, er i besittelse av. De har mer energi enn de trenger for å opprettholde sin

eksistens. Og denne energien må ut, den må sløses. Dette kan enten, som Bataille skriver, skje på gloriøse måter, for eksempel i form av raushet, kunst, ikke-reproduktiv sex (og andre aktiviteter som et rent produktivitetsfokusert tenkesett vil anse som ørkesløse). Eller det kan skje (hvis muligheter for gloriøse sløserimåter mangler, er utelukket, eller – nettopp – fortrengt) på katastrofale måter, for eksempel i form av vold, krig, og ikke minst fascisme.²⁷ Og på spørsmålet om hvor denne energien egentlig kommer fra, svarer Bataille: fra sola.²⁸ At solenergien innvirker så tydelig på både menneskelige og andre organismer i Susie Wangs arbeider, er i denne sammenhengen særlig betydningsfullt. Og noe som kan minne om de mulige konsekvensene som fortrengringen av den bannlyste delen ifølge Bataille kan føre til, er museumsvakten i *Mumiebrun* (spilt av Solhaug): Hun prøver å holde den hvite kubens så ren og pen som mulig – kledd i en brun tjenestedrakt som likner på en SA-uniform.

For det andre har sola en bibelsk referanse: Når det første som skjer i *The Hum* er at den sentrale sol-lyskasteren lyser opp (samtidig med at havets bølgedyd, framstilt av gjentatte cymbal-crescendi og -diminuendi, overflommer rommet akustisk), er dette ikke bare helt konkret Susie Wangs

Billedtekst
s. 32 Kim Atle Hansen og Mona Solhaug i *The Hum*, regi: Trine Falch.
Foto: Alette Schei Rørvik

«Susie Wang forholder seg kritisk til en tilstedeværelses- og umiddelbarhetsfiksert teateroppfatning.»

scenekunstneriske skapelsesakt (*The Hum* var offisielt gruppens første produksjon, selv om flere av medlemmene hadde samarbeidet tidligere). Det er også en ganske tydelig referanse til den (første) bibelske skapelsesberetningen: «Det bli lys!» Og denne referansen blir enda tydeligere med tanke på hvordan utøverne opptrer (i begynnelsen sitter de i publikum og later som de er tilskuere): Først, i tussmørket før sol-lyskasteren lyser opp rommet fullstendig, trår en kvinne i badedrakt opp på scenen (Bente Alice Westgård), som så, med et stup, forsvinner i hav-kulissen, og ikke dukker opp igjen. Nestemann, når det er blitt helt lyst, er Hansen som Barni. Vendt mot havet gråter han høylytt – han har nok mistet noe(n). Og etter det, opptrer en annen kvinne: Solhaug som Sabine. Referansen til den bibelske grunnbesetningen er dermed komplett: Lilith, Adam og Eva. Og særlig fordi førstnevnte egentlig bare som fraværende, utelukket, i beste fall transf/orm/ert skikkelse er del av dette selskapet, spiller fortrengringen også i denne sammenhengen en rolle.

Pa-ra-dies!
I *Licht und Liebe* – likedan allerede i begynnelsen – vender denne referansen til skapelsesberetningen på en enda tydeligere måte

tilbake, når Barni sier: «Oh mein Gott, hier ist es wunderbar. Pa-ra-dies!» Og Sabine, i ferd med å skifte fra badedrakt til bikini, og da nettopp i evadrakt, bifaller ham med ordene «Ja, schön.» I lys av dette kan begynnelsen av *The Hum* i ettertid framstå enda tydeligere som en skapelsesberetningsreferanse enn den kan i seg selv. Og likedan tilbyr *The Hum* en tilleggsinformasjon i forhold til *Licht und Liebe*, nemlig – med tanke på at Sabine og Barni snakker tysk med hverandre – at de ikke kun er et tysk, men faktisk et norsk-tysk par. For med den svenske kvinnen Kim (Marie Strand Ferstad / Julie Solberg), som Sabine møter på stranda i *The Hum*, snakker hun et aksentfritt norsk.

Apropos norsk: Adam-og-Eva-referansen kan også ses i en spesifikk norsk teaterhistorisk kontekst. For den norske teaterhistorien begynner – i hvert fall ifølge Kari Gaarder Losnedahls bidrag til en bok med den passende tittelen «Den teatrale illusjon» – med «et spill om «Adams fall» fremført på Domkirkegården i Bergen sommeren eller høsten 1562.»²⁹ Som Losnedahl skriver er dette Adamsspillet «Norges første kjente offentlige teaterforestilling».³⁰ Og noe som også passer godt i denne sammenhengen, er at Sunshine Garden – slik som Domkirkegården i Bergen ble brukt som scene for Adams-

spillet – til slutt blir brukt som kirkegård for Armani. Men særlig nærliggende er det å se denne teaterhistoriske referansen i lys av at Trine Falch, i ovennevnte foredrag, selv gikk inn på denne sakrale teaterformen og dens framføring av bibelsk stoff i det offentlige rommet.³¹

Mest relevant er skapelsesberetningsreferansen her imidlertid fordi den er tett knyttet til det faktum at Susie Wang forholder seg kritisk til en anti-illusjonistisk, tilstedeværelses- og umiddelbarhetsfiksert teateroppfatning. Det viser seg i følgende utsagn av Falch, som sammenlikner utviklingen fra dionysienes korsanger til teatrets dialoger med syndefall-narrativet:

One day, it's said, a man stepped out of the choir answering it, created a dialogue and thereby theatre. This is somehow equivalent to the fall of man, when Adam and Eve were thrown out of innocence and started to question the world. Since that day, we have been looking back to a united state of ecstasy, were everything and everyone were one. It's a kind of a phantom homesickness towards a state which probably never existed. Still, we keep trying to reestablish that situation. We call it theatre and pretend being together.³²



Billedtekster

s. 34 Mona Solhaug og Valborg Frøysnes i *Mumiebrun*, regi: Trine Falch. Foto: Alette Schei Rørvik
s. 35 Mona Solhaug i *The Hum*. Foto: Alette Schei Rørvik



Denne fantom-hjemlengselen etter en umiddelbar forbindelse og enhet, som Falch stiller seg skeptisk til, kan tydelig gjenkjennes i Fischer-Lichtes teateroppfatning, særlig i dennes fokus på felles kroppslig tilstedeværelse og gjensidig sansning. Den tilsvarer likedan, for å komme tilbake til Freud, den «oseaniske følelsen» som han analyserer som den voksnes minne om sin opprinnelige, men ugjenkallelig tapte enhetsfølelse som spedbarn. For spedbarnet, som Freud skriver, «skiller ennå ikke sitt Jeg fra en ytre verden som kilde til de fornemmelsene som strømmer inn over ham. Han lærer det etter hvert som følge av forskjellige stimuli.»³³ Og den første stimulansen spedbarnet i denne prosessen opplever som et ytre, potensielt fraværende objekt – det mest begjærte objektet, ifølge Freud³⁴ – er morens bryst. Det er altså dette objektet som, fordi det kan være fraværende og må ropes tilbake, for første gang og på en grunnleggende måte setter spørsmålstegn ved den opprinnelige følelsen av enhet og absolutt tilstedeværelse.³⁵

Dette tatt i betraktning, er det logisk at bryster, morsmelk, spedbarn-hyling, suging (ikke bare av bryster) og ikke minst ganske drastiske graviditets-, fødsels- og avnavlingsprosesser danner en rød tråd i Susie Wangs teater – for ikke å si navlestreng

(som er fristende med henblikk på *Mumiebrun* og *Burnt Toast*). Selv det å snorkle i havet, bortsett fra at man da muligens får se sunkne sivilisasjoner, kan ikke bringe den oseaniske følelsen tilbake. I *Licht und Liebe* forteller Sabine: «I saw a fish. And the fish saw me – I think.» Helt sikker på om dette møtet ansikt til ansikt virkelig var en gjensidig og delt erfaring, er hun altså ikke. Og her skal det heller ikke mye til for å bekrefte Falchs «phantom homesickness»-diagnose ved å konkludere at den oseaniske følelsen faktisk uansett bare er en følelse. En enhet, selv om spedbarnet har opplevd det sånn, har faktisk aldri eksistert. For enhetsfølelsen ble aldri delt av den tilsynelatende enhetens andre part, altså moren, selv om hun på en særlig måte følte seg forbundet med fosteret, respektive barnet. Og hvis man ikke er så heldig som Freud og ikke kjenner til den oseaniske følelsen,³⁶ så må man nok enten venne seg til eller fortrenge tanken på at denne andre parten, altså moren, muligens til og med kan ha hatt helt andre følelser.

Pa-ra-sitt!

At det å få barn kan være alt annet enn en oseanisk følelse for kvinner, er ingen hemmelighet (skjønt det fremdeles er ganske tabuisert å innrømme det). I *Mumiebrun*

sier den gravide museumsgjesten Margit (spilt av Valborg Frøysnes/ Julie Solberg): «Jeg prøvde i årevis å bli gravid. [...] Men nå er jeg så sinnssykt sliten av å være kvinne.» Og at det å være gravid virkelig kan suge, skal hun senere oppleve på en enda mer drastisk måte, når hullet i museumsgulvet – på bokstavelig talt sugende vis – vrister fosteret fra henne.

Ikke tilfeldig er det å føde barn i smerte Guds patriarkalske straff mot Eva. Og den heteronormative dobbeltbindingen, basert på dette bibelske narrativet – å erklære barneproduksjon som en hellig, kvinnelig plikt, mens de libidinøse og kroppslige fenomene, særlig de blodige, som er knyttet til det, utstøtes som noe urent og ekkelt – er ikke på langt nær overvunnet (slik som ikke minst bind-reklamer viser). Denne dobbeltbindingens internaliserte, biopolitiske virkninger gjør det dessuten ikke akkurat enkelt å si hvor fri og selvbestemt avgjørelsen om å få (eller ikke få) barn faktisk kan være, selv om (eller nettopp fordi) det i dag ikke lenger forutsetter den gode gamle heteroseksuelle kjernefamilien eller klassisk reproduktiv sex (i det minste er det slik i noen samfunn). Og Susie Wangs arbeider gir god grunn til å spørre seg om denne avgjørelsen muligens heller trenger seg på utenfra.

Særlig det tilsynelatende skilpaddeegget i *The Hum* gir grunn til dette spørsmålet: Veldig egg-utypisk nærmer det seg Sabine av egen drift og vil åpenbart utklekkes av henne. Med enda mer ettertrykk trenger den hårete kjøttklumpen i *Licht und Liebe* seg på. Den trenger seg nemlig til og med inn i Sabine – og den er langt ifra lett å få (eller føde) ut igjen og å bli kvitt etterpå. Ikke minst henspiller disse eksemplene på et faktum som kan synes å være særlig fortrengt eller tabubelagt å akseptere: at både ufødte og fødte barn kan oppleves som forstyrrende inntrengere (i en kropp eller i et forhold), som skumle fremmedlegemer, og ikke bare som de søte «små monstrene» foreldre gjerne snakker om, men også som ganske monstrøse parasitter. Og at Sabine, etter at kjøttklumpen har blitt født ut igjen, prøver å hindre Barni fra å drepe den, viser videre til at de tilsvarende følelsene selvfølgelig kan være ganske ambivalente.

Det kan til og med sies at Susie Wang går hele veien til den andre ekstremiteten. I *Burnt Toast* er det monstrøse for eksempel en mor som ikke vil slippe grepet om barnet sitt, selv om det allerede er voksent. Eller nærmere bestemt: Én av de mange monstrøsitetene i dette arbeidet er symbiosen mellom denne moren og hennes sønn Danny

Iwas (spilt av Hansen). Han er hotellgjest, «manchild», og forresten også det barnet som ble «født» i *Mumiebrun*. Og han bærer sin mor med seg som bagasje, både i overført forstand og bokstavelig talt, i (form av) en koffert som han, helt klassisk, er lenket til med håndjern. At karakteren som Hansen spiller i *The Hum* og *Licht und Liebe* heter Barni, er i sammenheng med rollen som «manchild» ingen tilfeldighet. Det at *Barni* minner om ordet *barn*, var faktisk utslagsgivende for navnevalget, og det at Barni i *Licht und Liebe* har en såret fot, er bl.a. inspirert av Freuds prototyp på en voksen sønn som «gjenforener» seg med sin mor: Ødipus – som betyr *med en hoven fot*.³⁷

Imperialisme – kolonialisme – turisme

Men *Barni* er også navnet på en italiensk kommune i provinsen Como, og særlig i kombinasjon med navnet *Sabine* forsterkes denne Italia-forbindelsen. For *Sabine* er knyttet til en bestemt hendelse i myten om Romas grunnleggelse: Sabinerinnerovet, altså romernes massevoldtekt på kvinner fra dette folket, samt tvungne giftemål med dem, i den hensikt å sikre Romas populasjonsbestand – som til slutt resulterte i sabinernes innlemmelse i det romerske riket.³⁸ Tvungen reproduktiv sex danner altså ifølge

denne historien grunnlaget for utviklingen av Roma som by, og likedan begynnelsen på det romerske imperiets ekspansjon.

Dette tatt i betraktning blir det enda mer nærliggende å tolke motivet sunkne sivilisasjoner i Susie Wangs arbeider som en henspilling på Freuds referanse til den evige stad. Og det som særlig inviterer til det, er de andre, eksplisitte Italia-referansene i *Licht und Liebe*. For ikke bare har Sabine sett en italiensk restaurant hvor hun gjerne vil spise. Også Armani henspiller på Italia – både ved å bære navnet til et italiensk designermerke og en kjole fra et annet: Versace. I tillegg sier hun, når hun tar farvel med sin kusine: «Grazie! Ciao!», selv om de først snakket med hverandre på et tilsynelatende afroasiatisk språk. Dette afroasiatiske språket er faktisk tigrinja, det offisielle språket i Eritrea og deler av Etiopia – altså to afrikanske land som frem til 1941 var del av det såkalte italienske Øst-Afrika. I Eritrea, som allerede fra 1890 hadde vært en italiensk koloni, og som Italias fascistiske *duce* Mussolini gjorde til sentrum og utgangspunkt for sin krigerske ekspansjonspolitikk i Afrika, er denne historiens spor i dag særlig synlig i hovedstaden Asmara (som Mussolini døpte *Lille Roma*). Noe som i denne sammenhengen også kan virke signifikant, er at kommu-



Billedtekster
s. 36:1 Kim Atle Hansen i *Licht und Liebe*. Foto: Simen Ulvestad
s. 36:2 Mona Solhaug i *Licht und Liebe*. Foto: Simen Ulvestad
s. 37:1 Guy Debord: *Society of the Spectacle*, 3. engelske utgave, 1983
s. 37:2 Kim Atle Hansen i *Licht und Liebe*. Foto: Simen Ulvestad



nen Barni ligger i samme provins som byen Mezzegra, hvor Mussolini ble henrettet av italienske partisaner i 1945.

Nettverket av Italia-referanser som *Licht und Liebe* inviterer til å oppdage, forbinder altså romersk imperialism med italiensk kolonialisme – særlig den italo-fascistiske kolonialismen, som selvsagt var sterkt inspirert av det antikke forbildet. Og i tillegg til at det norsk-tyske paret Sabine og Barni allerede på grunn av navnene kan knyttes til Italia, refererer ferieutflukten til Sunshine Garden til denne kolonialismens postkoloniale form: turisme i Eritrea.

Sunshine Garden kan følgelig ikke bare tolkes som en referanse til Edens hage. Stedet kan også i bokstavelig forstand kalles en «koloni-hage». Slik som Gud skiller lyset fra mørket i skapelsesberetningen (og dømmer lyset som godt), vil Barni og Sabine (særlig Sabine) helst atskille seg «for good» fra sin mørkhudete vertinne. Og slik som den italo-fascistiske, futuristisk pregete arkitekturen og byplanleggingen av Asmara stilte mot segregasjon mellom de hvite kolonistene og de mørkhudete koloniserte,³⁹ vil det norsk-tyske turistparet – like hvite som vi kjenner Adam og Eva fra den vestlige kunsthistorien – at Armani helst skal forbli bak arkitekturen som avgrenser Sunshine

Garden fra omverdenen: den rosa- eller «hvit-hud»-fargete muren som danner scenografiens bakvegg.

Men som sagt: På samme måte som det forholder seg med det fortrenge i Susie Wangs teater generelt, viser også fortrengningen av Armani seg å være et dødfødt forsøk. At navnet *Armani* betyr *ønske* på arabisk, stemmer godt i denne sammenhengen det også: Ifølge Freud streber våre ubeviste, fortrenge ønsker etter å realisere seg, hvilket resulterer i deres tilbakekomst i drømmer, ikke minst i mareritt. At den blanda-hvite paradisiske tilstanden, som Barni og Sabine håpet å finne i Sunshine Garden, for dem forvandler seg til et mareritt – det fortrengetes tilbakekomst i form av Armani – er derfor bare logisk. Og dette skjer ikke bare etter hvert. Slik som deres paradisiske tosomhet i *The Hum* allerede fra begynnelsen av er forstyrret på grunn av Lilith-skikkelsens opptreden (som så vender tilbake i form av den nevnte svenske kvinnen Kim), så er deres eksklusive *whiteness* i *Licht und Liebe* allerede fra begynnelsen av angrepet; deres hvite hud er allerede såret: Barni har skadet foten sin ved å trække på noe. Og Sabine er alvorlig solbrent på ryggen. Selv solkrem med faktor 50+ er ikke nok til å beskytte henne. For som sagt – og som Armani

minner Sabine om ved sin første opptreden: sola skinner mye sterkere i Sunshine Garden enn der hvor turistparet kommer fra. Solbrentheten vil så forverre seg, og takket være Susie Wangs illusjonsmaskineri, vil den utvikle seg til store gule blemmer. Men det er ikke det eneste som sola utløser.

Når man snakker om sola igjen...

... så formørker den seg. I hvert fall skjer akkurat det i *Licht und Liebe*. Og det skjer nettopp da Sabine og Barni er i ferd med å grave ned Armanis lik – etter at hun, tilsynelatende i vanvare, ble drept av Barni i kampen mot den ovenfor nevnte kjøttklumpen.

Ifølge Trine Falch var denne solformørkelsen opprinnelig inspirert av koronapandemien – nærmere bestemt av det faktum at ordet *korona* også betegner fenomenet som kommer til syne ved komplette solformørkelser. Men som konfrontasjon mellom lys og mørke gir den også mening med henblikk på konfrontasjonen mellom *whiteness* og *blackness*.

Kunsthistorisk betraktet kunne det ses i sammenheng med Kasimir Malevitsjs berømte *Sort firkant*: Denne firkanten dukket ikke bare opp for første gang som scenografisk element i den første futuristiske operaen *Seier over Solen* fra 1913, som handler

– nettopp – om å overvinne solas innvirkning på det jordiske livet. Den har i 2015 også blitt gjenstand for en diskusjon om rasisme – på grunn av påskriften «En kamp mellom negere ...», som ble oppdaget på firkantens første maleri-versjon fra 1915.⁴⁰ Og selv om det er omstridt om denne påskriften kan tilskrives Malevitsj eller ei, finnes det også andre grunner til å ta denne diskusjonen, for eksempel Malevitsjs ytringer om «villmannen» i sitt suprematistiske manifest fra 1916, hvor han postulerer: «Suprematism is the beginning of a new culture: the savage is conquered like the ape.»⁴¹

I forhold til dette postulatet, selv om det må ses i sin polemiske kontekst, er diskusjonen om rasisme på ingen måte irrelevant. Postulatet kobler jo så å si begrepet *suprematisme* til ideen om «white supremacy». Og at solformørkelsen i *Licht und Liebe* inntreffer akkurat i det momentet da det hvite imperialist-, respektive kolonist-, respektive turistparet prøver å bli kvitt vertinnens mørkhudete lik, kan i denne sammenhengen vekke en ytterligere assosiasjon til svarte kvadrater – nemlig de som formørket Instagram i juni 2020 under hashtagget *#blackouttuesday*. Ment som protest mot drapet på George Floyd og som støtte til *Black Lives Matter*-bevegelsen, var disse

«black squares» imidlertid ikke ukontroversielle. Deres kritikere så i dem en enkel mulighet for «underpigmenterte overprivilegerte»⁴² til å framstille seg som solidariske med bevegelsen, uten virkelig å bidra aktivt eller ta forpliktende initiativ – en overflatisk pseudo-støtte, som ikke egentlig endrer noe, men heller bidrar til å skjule de strukturelle problemene som ligger til grunn for rasisme.

At solformørkelsen i *Licht und Liebe* overskygger det hvite turistparets forsøk på å fjerne det mørkhudete liket som deres eksklusive parforhold har produsert, passer til denne kritikken som en svart knyttneve på et hvitt øye. Og at Sabine og Barni veksler nokså direkte fra dette fortvilete forsøket over til en fascineret betraktning av formørkelsesfenomenet, passer like bra. For mørket skjuler at de ikke klarer å grave ned liket helt. Og at det sånn sett støtter forsøket på å skjule dette problemet, virker beroligende på Sabine og Barni. De tar på seg solformørkelsesbrillene – Armanis velkomstgave som hun ga dem med ordene: «You have to wear them when you watch the eclipse. Otherwise you'll turn blind.» Og mens de ser på det spektakulære formørkelsesskuespillet, ser de med disse brillene ut som publikummet på coveret til ett av det 20. århundrets mest innflytelsesrike anti-illusjonistiske skrifter: *The Society*

of the Spectacle – den engelske oversettelsen av situasjonisten Guy Debords berømte bok *La Société du spectacle* fra 1967 (oversatt til norsk som *Skuespillsamfunnet*).⁴³

Fra Debord...

At solformørkelsespublikummet Barni og Sabine likner på spektakelpublikummet på coveret, er ikke det eneste som Susie Wang og Debord har til felles. Det finnes også en likhet mellom begges måter å uttale seg om samtidsoppfatningen på. Med liknende ord som i den ovenfor siterte programteksten til *The Hum*,⁴⁴ sa Trine Falch i sitt foredrag om utøverrollen: «The contemporary promises nothing, remembers nothing, it is a demented forever young kind of time, continuously pointing at itself repeating: This is the time, this is the time.»⁴⁵ Og når Debord beskriver det han kaller for det integrerte spektakelet i sine *Commentaires sur la société du spectacle* fra 1988, så nevner han, som én av denne spektakelformens kjennetegn, «konstruksjonen av en samtid (...), som vil glemme fortiden, og ikke lenger gir inntrykk av å fremdeles tro på framtiden»⁴⁶.

Som jeg tidligere har argumentert, er det dette aspektet ved Debords spektakelkritikk som fremdeles er aktuelt – mens andre aspekter i mellomtiden har mistet

«Ikke uten grunn minner Debords passive spektakeltilskuere om de lenkete skyggebetrakterne i Platons huleliknelse.»

Billedtekst
s. 39 Selome Emnetu
i *Licht und Liebe*.
Foto: Simen Ulvestad



sin kritiske karakter.⁴⁷ For spektakelet har forandret seg på en måte som har assimilert og appropriert nettopp det som tidligere var former for kritisk motstand mot det. Dessuten er også Debords spektakelkritikk preget av en lengsel etter det umiddelbare, av en «phantom homesickness» etter den oseaniske følelsen, eller – som filosofen Juliane Rebentisch har formulert det – av en «problematic utopia of social authenticity.»⁴⁸ Nettopp det er grunnen til den eksplisitt anti-illusjonistiske holdningen som preger Debords diskurs – og det har betydning både for samtidsteateroppfatningen og i historisk henseende.

På den ene siden er den problematiske utopien, som Debords anti-illusjonisme baserer seg på, også den underliggende årsaken til fikseringen på tilstedeværelse og umiddelbarhet som dominerer dagens scenekunstdiskurs. Debord beskriver og kritiserer samfunnet som et slags illusjonsteater, hvor sirkulasjonen av overflatiske bilder forvandler menneskene til passive, distanserte tilskuere og står i veien for umiddelbare sosiale forhold. Hans situasjonistiske fordring er følgelig å skape – nettopp – situasjoner, hvor alle er aktive, involverte deltakere. Denne fordringen likner ikke bare tydelig på Fischer-Lichtes fokus på felles kroppslig tilstedevæ-

relse og gjensidig sansning i forestillingssituasjonen. Den er også en sentral premissleverandør for Nicolas Bourriauds *Esthétique relationelle* fra 1998, som har hatt en nokså inflatorisk virkning på diskursen om både samtidsteatret og samtidskunst generelt (i Norge særlig etter utgivelsen av oversettelsen *Relasjonell estetikk* i 2007).

På den andre siden er *La Société du spectacle* et godt utgangspunkt for å vise at anti-illusjonismens historie ikke begynner først i det 20. århundret. Ved å forfølge begrepet *spectacle* tilbake – for eksempel til Jean-Jacques Rousseaus *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* fra 1758, eller til og med til Tertullians *De spectaculis*, fra det andre århundreskiftet e.Kr. – blir det tydelig at det 20. århundrets anti-illusjonisme er basert på en eldgammel representasjons- og mediekritisk tradisjon. Og hvis man hadde spurt Trine Falch om hvor denne tradisjonen begynner, så ville hun nok svare (slik som hun faktisk har gjort i det ovenfor nevnte foredraget): hos Platon, som «claimed that reality, as experienced, was merely a bleak imitation of the real reality, and that all forms of mimetic activity imitating the experienced world was imitations of imitations; theatre was a fake culture that brought us further away from the truth.»⁴⁹ Ikke uten

grunn minner Debords passive spektakeltilskuere om de lenkete skyggebetrakterne i Platons hulelignelse.

... til Derrida

At den anti-illusjonistiske tradisjonen begynner med Platon, ville også en filosof som Jacques Derrida svare ja på. Og han ville kanskje tilføye at Platons filosofi er det brystet som tilstedeværelses- og umiddelbarhetsfikserte, representasjons- og mediekritiske oppfatninger i hele den vestlige (i Derridas terminologi: fallogosentriske) tanke-tradisjonen suger av, frem til i dag.

Avslutningsvis er det derfor fristende å se på karakteren Armani en gang til på bakgrunn av Derridas overveielser. Og selv om det er like fristende å se Armani som én av Lilith-skikkelsens ulike gjengangere i Susie Wangs arbeider, skal hun her ses i forhold til en annen figur, nemlig den egyptiske guden Theuth/Thoth, som opptrer i Derridas tekst *La pharmacie de Platon* fra 1972 (nærmere bestemt i Platons dialog *Faidros*, som Derrida dekonstruerer).

Thoth er blant annet skriftens oppfinner, og representerer altså muligheten for medial formidling av språklige meddelelser i fravær. Han presenterer oppfinnelsen sin til Ra, gudenes konge, som står for den munt-

«Armani er med sin gylne motorsykkelhjelm, nesten kostymert som en sol.»

lige tale og tilstedeværelse. Men Ra avviser gaven, og Derrida skriver: «In doing so, god-the-king-that-speaks is acting like a father.»⁵⁰ Ra representerer altså det patriarkalske prinsippet, og dermed står han ikke bare for gud, konge, og far. Han står ifølge Derrida også for det gode, for gods, kapital, opprinnelsen av verdi og tingenes tilsynekomst, og dermed ikke minst, for sola. Thoth, i kontrast, står for månen. Med Derridas ord:

As the god of language second and of linguistic difference, Thoth can become the god of the creative word only by metonymic substitution, by historical displacement, and sometimes by violent subversion.

This type of substitution thus puts Thoth in *Ra's place* as the moon takes the place of the sun. The god of writing thus supplies the place of Ra (the father god), supplementing him and supplanting him in his absence and essential disappearance. Such is the origin of the moon as supplement to the sun, of night light as supplement to daylight. And writing as the supplement of speech.⁵¹

På bakgrunn av dette er det ikke bare fristende å se Armani i forhold til denne gu-

den for skrift fordi hun først opptrer som fraværende, og i form av skrift, så å si, når Sabine leser velkomstkortet hennes. Det er også fristende fordi solformørkelses-motivet i *Licht und Liebe* liksom gjenfinnes i form av Thoths forhold til Ra i Derridas tekst (selv om dette forholdet ikke settes i forbindelse med en solformørkelse, men med vekslingen mellom dag og natt). Slik som det trengs solformørkelsesbriller for å kunne se på fenomenet, skriver Derrida om de aspektene som Ra står for: «[I]t is no more possible to look them in the face than to stare at the sun.»⁵² Og slik Thoth står for månen som inntar solens plass, representerer også Armani dette formørkende himmellegemet. For det er hun som kunngjør solformørkelsen – formidler dette fenomenet språklig, mens det ennå er fraværende.

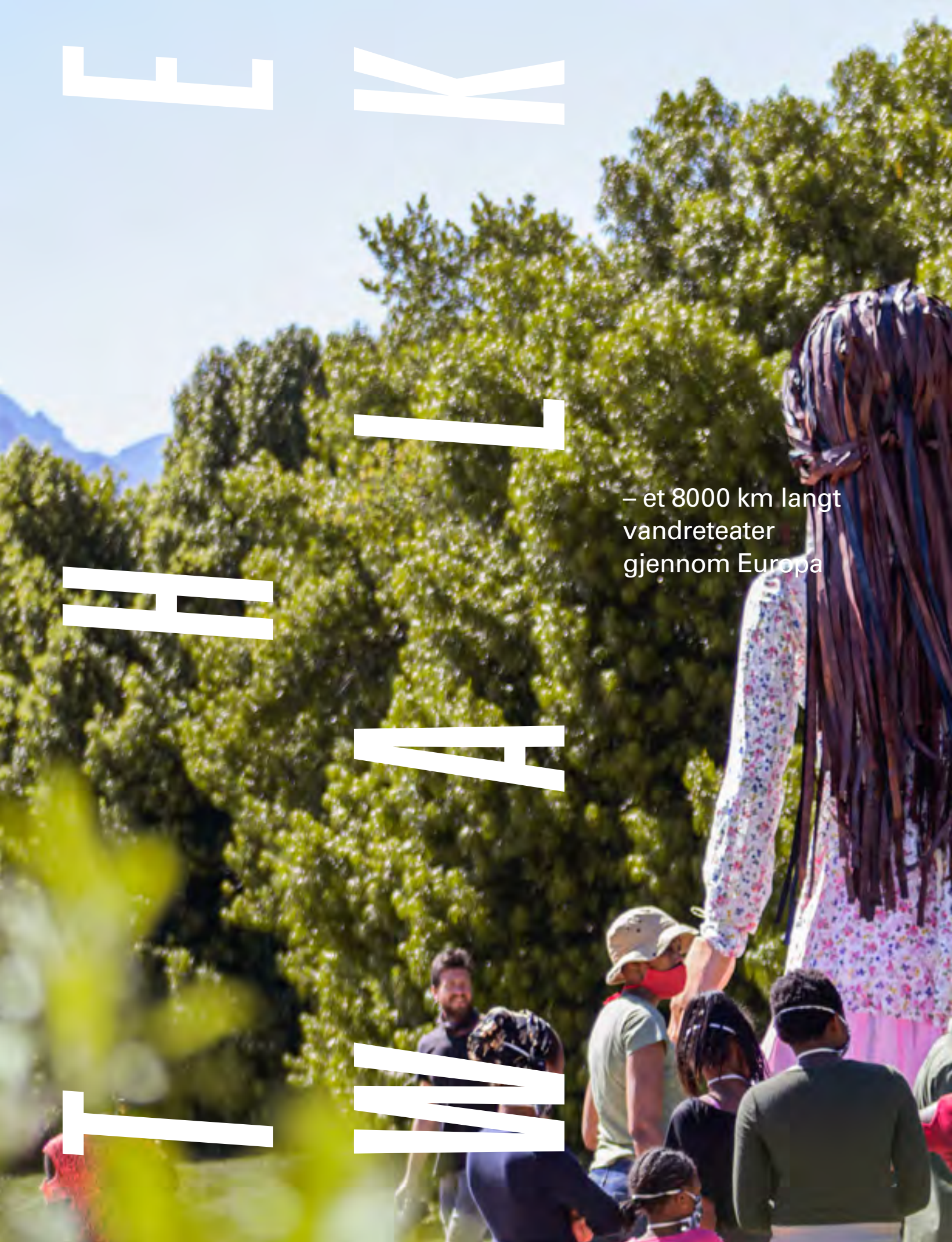
Men på et vis representerer Armani også sola. Hun er jo vertinne på Sunshine Garden, tåler åpenbart solskinnen mye bedre enn det underpigmenterte turistparet, og er med sin gylne motorsykkelhjelm nesten kostymert som en sol. Nettopp derfor har hun imidlertid enda mer til felles med Toth. For Derrida skriver videre: «[T]he figure of Thoth is opposed to its other (father, sun, life, speech, origin or orient, etc.), but as that which at once supplements and supplants it.



ELVKNING TEATER

Mariken Lauvstad:
The Walk – et 8000 km
langt vandreteater
Kommentar
s. 44–49

Birgitta Haglund:
Arabiska teatern: Intervju med
Helen Al-Jabani og Oskar Rosén
s. 50–54



– et 8000 km langt
vandreteater
gjennom Europa



27. juli starter et av de mest ambisiøse offentlige kunstverkene som noen gang har blitt forsøkt avviklet. Den 3,5 meter høye dukken *Little Amal* legger ut på en vandring fra Gaziantep i Tyrkia til Manchester i England.

A

mals vandring går fra den tyrkisk-syriske grensen, gjennom Tyrkia og fortsetter deretter oppover Hellas, Italia, Sveits, Frankrike og Belgia, før ferden etter planen skal avsluttes i England i begynnelsen av november 2021. Den åtte tusen kilometer lange vandringen er i seg selv ikke så unik – tusenvis av flyktninger har tilbakelagt liknende ruter gjennom Europa siden flyktningkrisen i 2015. Mange av dem har vært mindreårige, helt overlatt til seg selv. Denne reisen er imidlertid annerledes. Den skal foretas av en tre og en halv meter høy dukke laget av noen av verdens beste figurmakere. Den anatomisk og teknisk avanserte dukken forestiller et flyktningbarn og går under navnet *Little Amal*. Kunstverket, som har fått tittelen *The Walk*, ligger an til å bli det mest omfattende utendørs kunstprosjektet som noen gang er avviklet på verdensbasis. Verket har som mål å rette oppmerksomheten mot verdens flyktningbarn og redefinere det europeiske narrative om flyktninger. Initiativtakerne er den britiske organisasjonen Good Chance Theatre i samarbeid med sørafrikanske Handspring Puppet Company og den palestinske regissøren Amir Nizar Zuabi.

Velkomstparade

Hvis en ni år gammel enslig flyktningjente ankom byen du bor i, hvordan hadde du øn-

sket henne velkommen? Dette spørsmålet ble stilt kunstnere og sivilsamfunn i 65 ulike byer og stoppesteder langs ruten fra den tyrkiske byen Gaziantep til Manchester i England. Spørsmålet har vekket et så stort engasjement at over to hundre ulike organisasjoner og enda flere kunstnere nå har blitt deltakere, hver med sine svar, i form av utendørs eventer, konserter, utstillinger og dans- og teaterforestillinger. På hvert stopp under reisen gjennom Europa vil det finne sted kunstneriske happenings som er gratis og åpne for alle. Men hva er egentlig historien bak dukken som skal vandre den lange veien?

Dukkens design er utviklet av Handspring Puppet Company i Cape Town, Sør-Afrika, etter invitasjon fra Good Chance. Handspring produserer ofte teknologisk avanserte figurer, men målet denne gangen var å lage dukken 'low-tech' for å unngå plutselige reparasjonsbehov langs ruten. Resultatet er en avansert analog figur hvor fire dukkeførere samarbeider om å styre dukkens bevegelser. En av dem befinner seg inne i dukkekroppen og bærer den på skuldrene mens han går på stylder, en dukkefører styrer hver av armene, mens en fjerde kontrollerer ryggen og bakkroppen. Hele tre team av dukkeførere vil rotere på å styre Amal under de ulike etappene på reisen.

Billedtekst
s. 42–44+48+49
The Walk.
Foto: Bevan Roos



Billedtekster
s. 46 *The Walk*, kart over ruten.
s. 47 *The Walk*, London.
Foto: Nick Wall



Handspring Puppet Company ble grunnlagt i Cape Town 1981 av kunstnerisk leder Adrian Kohler og produsent Basil Jones, som fortsatt utgjør ledelsen ved teatret. Opp gjennom årene har Handspring vokst til å bli et av de største navnene innen figurteater og figurteater-teknologi på verdensbasis. Det internasjonale gjennombruddet kom med gigantsuksessen *War Horse* (2007), basert på Michael Morpurgos roman med samme navn. Handspring Puppet Company har i dag en stor stab av tilknyttede designere, scenekunstnere og teaterteknikere, i tillegg til at de jevnlig samarbeider med ulike institusjoner rundt om i verden. Base og hovedverkstedet er fortsatt lokalisert utenfor Cape Town.

Empatiens metodologi
En prototyp av Amal har allerede blitt ført gjennom Londons gater og danset med barn i Cape Town. Barnas respons på Amal er umiddelbar, kunne Kohler og Jones fortelle til kunstmagasinet *Artnet* i mai. «I møte med dukken oppstår det et innledende øyeblikk hvor man må velge å tro på den, ellers vil dukken være uinteressant. Men jo mer fokuserte og oppmerksomme dukkeførerne er, jo mer vare de er for hverandres bevegelser og jo mer presise i sine egne, desto mer levende blir dukken i interaksjon med publikum. Det-

te er ikke mulig uten en mobilisering av empati og innlevelse.» uttalte Kohler til *Artnet*. «The notion of empathy», som kan oversettes med «fokusert empati», er en viktig del av metodologien til Handspring. Å mobilisere empati er også en essensiell del av forestillingens overordnede målsetning.

Et enormt antall barn på flukt
Ifølge tall fra UNICEF finnes det i dag over tretti millioner barn som har blitt tvunget på flukt bort fra sine hjemland. Selv om bare en tredel av verdens befolkning er barn, utgjør de mer enn 50 prosent av alle flyktninger og er dermed dramatisk overrepresentert. Mange av barna som er på flukt har mistet all kontakt med familiene sine. Migrasjonspolitikken til flere av Vest-Europas regjeringer de siste årene bærer preg av taktiske manøvrer for å unngå direkte møter mellom flyktninger og sivilbefolkning i så høy grad som mulig. Danmark har nylig besluttet å eksportere sitt asylinstitutt til Afrika, til kraftig kritikk fra både FN, EU og Amnesty International. Her hjemme har FrP lenge argumentert for slik politikk, men nå åpner også AP for å samarbeide med Danmark om denne praksisen.

Vi ser at det mellommenneskelige møtet med «den Andre» i stadig større grad

«På hvert stopp gjennom Europa vil det finne sted kunstneriske happenings.»

«Teatret har forsøkt å fasilitere møter mellom flyktninger og sivile helt siden flyktningkrisen i 2015.»

må skje på tross av samfunnets strukturer. Kanskje er det nettopp derfor saken til Mustafa Hasan treffer oss så sterkt. Ikke bare er fortellingen hans i seg selv et sterkt eksempel på hva man kan risikere selv etter å ha hatt hele sin oppvekst i Norge, men han skriver tekster og lager musikk om det. Unge mennesker hører på rapmusikken og tekstene hans om hvordan han opplever sin situasjon. Samtlige ungdomspartier, fra Rød Ungdom til FpU, er tydelige på at Mustafa Hasan må få bli.

Teateret og kunsten har forsøkt å fasilitere møter mellom flyktninger og sivilbefolkning helt siden starten på flyktningkrisen i 2015. Et eksempel er arbeidet til Good Chance Theatre. Organisasjonen ble til som en spontan reaksjon på krisen. De to britiske dramatikerne Joe Murphy og Joe Robertson hadde fått høre om den kaotiske flyktningleiren *The Calais Jungle* utenfor Calais i Frankrike, og bestemte seg for å samle inn penger til å bygge et kuppel-formet telt-teater i leiren. Teaterteltet skulle bli et kulturelt treffpunkt hvor flyktningene i «Calais-jungen» kunne møtes på tvers av nasjonaliteter og språk, dele felles kunstopplevelser og skape ting sammen. Globeteatret ble en suksess, og fikk stå i leiren i et år før det ble besluttet destruert av franske myndigheter.

Good Chance Theatre har imidlertid vokst siden den gang, og fortsetter å bygge globeformede telt-teatre i flyktningleirer og områder med høy konsentrasjon av flyktninger. Organisasjonen driver i dag teaterprosjekter med flyktninger i Tijuana, Sheffield, Coventry, Paris og London. Størrelsen på *The Walk* løfter imidlertid arbeidet deres over i en helt ny skala.

Kritikk av teater om flyktninger
De siste årene har en rekke produksjoner fått kritikk for, som oftest ubevisst, å opprettholde et euronormativt blikk og formidle simplistiske og ensidige offer-narrativ om flyktninger. Men mange produksjoner søker også nye veier og nye dramaturgiske strategier. Et eksempel på dette er *Human Specific Theatre*, som i motsetning til det stedsspesifikke teatret tar utgangspunkt i selve møtet mellom aktør og publikum, gjerne i en én til én interaksjon. I 2016 inngikk for eksempel La Musica Independent Theatre Group (Egypt) og performance-kollektivet Mimosa (Berlin) et samarbeid om den human-specific forestillingen *Earthport*. Her ble metoden benyttet til en intersubjektiv utforskning mellom et «selv» og «Den Andre» gjennom møtepunktet mellom aktør og tilskuer. Hvis *Earthport* var human specific i mikrout-



gave, kan man kanskje si at *The Walk* er et *site/human-specific* i gigantformat. Ved å la Amal representeres av en dukke som får liv gjennom møter med hundrevis av kunstnere med flerkulturell- eller flyktningebakgrunn, sivilbefolkning og flyktningeorganisasjoner, løftes prosjektet ikke bare ut av en politisert representasjonsdebatt og over i et mer åpent og uutforsket kunstnerisk landskap, men ut i gater og byrom.

Det er den renommerte palestinske dramatikeren og regissøren Amir Nizar Zuabi som har fått oppdraget med å sy eventene på Amals reise sammen til en dramaturgisk helhet. Zuabi er kunstnerisk leder for det uavhengige palestinske teaterkompaniet ShiberHur i den palestinske byen Haifa, og har produsert prisbelønte forestillinger som turnerer både internt i Palestina og internasjonalt. Som palestiner med jødiske familierøtter vet Zuabi hvordan det er å vokse opp med smerten som en splittet identitet medfører. Han har også erfart krig og forfølgelse.

Samtidig er Zuabi bestemt på at *The Walk* ikke skal bli et lidelsesnarrativ. Den 8000 kilometer lange vandreende festivalen er tenkt som et symbol på delt humanitet og håp. «Alle medvirkende blir jentas voktere. Vi ønsker å fokusere på ressursene hennes og hvordan hun styrkes etter hvert kulturel-

le møte. Amal skal være en sterk karakter,» forklarer Zuabi i en promo-film for forestillingen.

En reise i kunstmøter

Reisen starter i den tyrkiske byen Gaziantep. Her vil Amal bli overrakt en koffert laget av barn i byen, fylt med ting de vil at hun skal ha med seg på reisen. Når det blir mørkt skal gatene i byen lyses opp av et hav av lanterner, en installasjon produsert av den tyrkiske kunstneren Ali M. Demirel. Lanternene skal lede Amal på riktig vei.

I det Amal nærmer seg fjellandsbyen Karaman, vil hun møte youruk-folket og introduseres for deres nomadiske kultur. Yourukene skal følge Amal til fjellandsbyen, hvor Amal overnatter før hun vandrer videre i retning av Antalya. I byen Izmir blir Amal ønsket velkommen av Yaren Cooperative, et av Tyrkias største folkløse-nettverk. Hundrevis av dansere har ønsket å bidra i feiringen av Amals ankomst til byen og skal lære henne den tradisjonelle Zeybek-dansen. I den seks tusen år gamle byen Tarsus i Mersin-provinsen i Tyrkia har en lokal gruppe kunstnere laget en gave som Amal skal få overrakt ved apostelen Paulus' fødested og ta med seg på reisen helt fram til St. Pauls Cathedral i London.

«Regissør Zuabi er bestemt på at *The Walk* ikke skal bli et lidelsesnarrativ.»

«Det er den utopiske vandringen vårt Europa i dag representerer det motsatte av.»

I Aten går Amal seg vill og blir redd. Hun henter fram et rødt garnnøste fra kofferten og fester den ene enden i en gatelykt slik at det danner seg et spor gjennom byen. Lokale kunstnere skal slutte seg til henne, hver av dem med sitt eget røde garn. Hele byen er invitert til å være med å skape et levende, kollaborativt offentlig kunstverk.

Når Amal ankommer Roma, sovner hun på en piazza, sliten etter en lang vandring. Snart våkner hun imidlertid til et mareritt av krigsminner fra Syria, i form av en forestilling hvor maleriene til en av Syrias mest anerkjente visuelle kunstnere, Tamam Azzam, skal projiseres på husveggene som omkranser piazzaen. Amal vil etter planen nå Marseille i september, når det har blitt kjøligere i lufta. Her vil den syriske kunstneren Ammar al-Beik overrekke Amal en jakke i en seremoni som skal foregå under Vieux Port Pavilion, en baldakin dekket av speil. Jakken er inspirert av klærne al-Beik, som nå lever i eksil i Tyskland, så sin onkel lage i skredderforretningen hans i Damaskus, da al-Beik var en liten gutt. De nevnte prosjektene er bare noen få av 65 ulike even-ter og forestillinger som er planlagt på reisen.

The Walk bygger på den delen av migrasjonshistorien vår som handler om muligheter, håp, respekt og gjestfrihet. Det er

den utopiske vandringen vårt Europa i dag representerer det motsatte av. Men gjennom hele menneskehetens historie har migrasjon beriket kultur, fremmet utveksling av kunnskap og bidratt til innovasjon og teknologiske fremskritt. Drivkraften bak *The Walk* er å løfte fram flyktningers potensiale, ikke bare deres tragiske omstendigheter. Kanskje kan en 3,5 meter høy dukke inspirere Europa til å tenke og handle større enn vi gjør i dag.

ARABISKA TEATERN

unika i sitt slag

Arabiska Teatern bildades 2015 av Helen Al-Janabi, konstnärlig ledare för gruppen, och Oskar Rosén, verksamhetsledare. De har satt upp fem större produktioner: *Den lille prinsen*, *Don Quijote*, *Midnattssol*, *Norrskén* och *Hjältinnor*. *Hjältinnor* kommer de turnera med i Sverige under 2021–2022. På Arabiska Teaterns Facebooksida finns det länkar till deras filmade föreställningar och på deras hemsida och Dramatens hemsida finns den läsning av *Ett drömspel* som gjordes på Dramaten i våras.



Billedtekst
s. 50 *Hjältinnor* av Waseem Alsharqi med Leen Hashibo. Arabiska teatern 2021.
Foto: Sören Vilks
s. 51 Oskar Rosén og Helen Al-Janabi i Arabiska teater.
Foto: Privat



(STOCKHOLM): Arabiska Teatern är den enda teatergrupp i Sverige som spelar teater på arabiska. Och de koncentrerar sig inte enbart på historier om flykt och exil. En av deras målsättningar är att försöka inkludera arabisktalande i det svenska samhället.

A**rabiska** Teaterns verksamhet är inte bara unik med svenska mått mätt, utan även med europeiska. De är i Europa ensamma om att spela barnteater på arabiska, berättar Helen Al-Janabi och Oskar Rosén, som 2015 startade gruppen tillsammans. De inte bara arbetar ihop, de lever även ihop privat. Vi träffas för en fika mitt på Södermalm i Stockholm, ett ställe där de är stamgäster sedan de hade sina barn på en förskola i närheten.

– Det finns en del europeiska teaterprojekt som spelar på arabiska, men de är fokuserade på dramatik för vuxna och på en syrisk kontext, till skillnad från oss. Så det vi gör är unikt i Europa, säger Oskar Rosén, gruppens producent.

Närmare 500 000 personer i Sverige är arabisktalande.

– Vi vill att de ska ha möjlighet att ta del av teater på sitt eget modersmål. Vi är en klassisk minoritetsteater, fortsätter han.

Arabiska Teatern har valt att spela på en dialekt från Levanten (ett begrepp för de asiatiska kustländerna vid östra Medelhavet), som människor förstår i stora delar av Mellanöstern, och anpassar den dialekten till den standardarabiska som lärs ut i skolan, används i media etcetera. En variant som kallas *white language*.

– Syftet är att så många som möjligt ska förstå arabiskan oavsett vilket land från Mellanöstern som man kommer från, säger Oskar Rosén.

Eftersom deras större produktioner översätts till svenska kan även en svensktalande publik ta del av dem – det brukar handla om ungefär fem procent. De använder begreppen arabisktalande och svensktalande, inte araber och svenskar.

– Vi är inte en arabisk teatergrupp, vi är en svensk grupp som spelar på arabiska, förklarar Helen Al-Janabi, som är konstnärlig ledare för gruppen.

20 000 människor totalt har Arabiska Teatern nått med hela sin verksamhet. Förutom fem teaterproduktioner har de även turnerat med så kallade «miniföreställningar», där de spelat dockteater för barn på bibliotek. De har hållit teaterkurser för vuxna asylsökande och workshops för barn – grupper där svenska och arabiska barn har blandats. Idag har de dragit ner på sin workshopverksamhet för att satsa mer på sina större scenproduktioner. Deras verksamhet har växt snabbt. 2019 hade cirka 30 personer fått lön hos dem och deras totala publiksiffra låg det året på runt 7 000 personer. En hög siffra för att vara en svensk frigrupp, enligt Oskar Rosén.



Billedtekster

s. 52 *Hjältinnor* av Waseem Alsharqi med Leen Hashibo. Arabiska teatern 2021. Foto: Sören Vilks
s. 53 Nawar Hermez (mannen) och Leen Hashisho (kvinnan) i *Midnattssol*, 2019. Foto: Sören Vilks.

«Kulturbranschen, som redan har lite pengar, har ofta svårt att dela med sig av det lilla som finns.»



– Vi har kunnat involvera nya arabisk-talande teaterarbetare i svensk scenkonst genom vår verksamhet. Vi har gett dem en chans att få fotfäste inom svensk arbetsmarknad.

Feministisk barnpjäs

Deras senaste uppsättning, *Hjältinnor*, kommer de inte bara turnera med i Sverige, de siktar även på att försöka nå ut med den i Tyskland. I pjäsen, som är regisserad av Helen Al-Janabi och skriven av Waseem Alsharqi, ska 13-åriga Leila göra ett skolarbete om arabiska hjältinnor – de flesta troligen okända för den svenska publiken, men kända för den arabiska – som på olika sätt förändrat världen.

– Det var fenomenet rebelltjejer som intresserade oss, säger Helen Al-Janabi.

Denna feministiska barnpjäs börjar med att Leila ikläder sig sin mammas bröllopsklänning och berättar att mamman blev bortgift som barn.

– Vi diskuterade hur vi ska presentera ett sådant ämne för vår barnpublik. Det finns ju tjejer som fortfarande blir bortgifta, säger Helen Al-Janabi och fortsätter:

– Leila säger att hennes mamma var stark på många sätt och tog egna beslut, men inte när det gällde en sak och det var giftermålet.

Under bröllopsklänningen döljer sig en krinolin, som Leila under föreställningens gång fäster olika porträtt på av de hjältinnor som hon väljer ut. Det blir likt en installation på scen där det arabiska och västerländska möts.

– En kvinna som såg föreställningen med sin son och dotter sa efteråt att alla pojkar borde se föreställningen. Hon var väldigt stolt över att vi hyllade arabiska kvinnor, berättar Helen Al-Janabi och fortsätter:

– Vi vill visa att det inte bara är västvärlden som behöver diskutera jämställdhet. Kvinnliga aktivister i arabvärlden blir ignorerade. Som när metoo startade, arabiska media började direkt attackera metoo-rörelsen. De menade att den här diskussionen bara hör hemma i västvärlden. De förminskade problemet med sexuella övergrepp och hävdade att det är kvinnors eget fel om de blir våldtagna.

Under flyktingkrisen 2015 bodde Helen Al-Janabi och Oskar Rosén i Malmö eftersom hon hade fått en tillfällig anställning som skådespelare på Malmö stadsteater.

– Vi såg hur tusentals flyktingar kom till centralstationen. Det var som efter andra världskriget, säger Oskar Rosén.

Helen Al-Janabi kom själv till Sverige från Syrien, 2009. Hon upptäckte att det var

knepigt att komma in i nya nätverk och få fortsätta arbeta som skådespelare här – det hon är utbildad till – bland annat beroende på att hon inte behärskade svenska fullt ut.

– Att få igång ett kontinuerligt konstnärligt arbete i Sverige som invandrad konstnär, det är väldigt svårt, konstaterar hon.

Tomma ord

Det var under den här perioden som Arabiska Teatern grundades, medan representation och inkludering diskuterades livligt inom teatervärlden och flera arabiska skådespelare kom som flyktingar till Sverige.

– Den här verksamheten bygger faktiskt på en del ilska över en kulturpolitisk retorik där man pratar om att inkludera nya artister, ny publik och nya berättelser, men det var sällan vi såg det materialiseras inom scenkonsten. Man kan se vår verksamhet delvis som ett kulturpolitiskt experiment, säger Oskar Rosén.

Han har tidigare jobbat med marknadsföring på Dramaten, Dansens Hus och Riksteatern och är insatt i kulturpolitik.

– Det finns ett dilemma när den vita, svenska kulturstrukturen ska göra något för «de andra». Dels vet man inte från institutionernas håll vem man ska jobba med för man har inte kunskap om de exilkonstnär-

er som finns här. Man har i regel inte heller förmåga att «värdera» utbildning och kompetenser hos konstnärer som har annan bakgrund än svensk. Vi har sett i vissa projekt att amatörer och professionella likställs på ett sätt som man aldrig skulle göra med svenska teaterarbetare. Och man har inga språkkunskaper, kulturella kunskaper eller kunskaper om det politiska system som den målgrupp som man vill nå kommer ifrån, säger Oskar Rosén och tillägger:

– Anledningen till att många konstnärer som är migranter inte blir insläppta inom europeisk scenkonst handlar mycket om maktfrågor och pengar. Konkurrenten om speltillfällen och produktionsmedel är så hård. Kulturbranschen, som redan har lite pengar, har ofta svårt att dela med sig av det lilla som finns.

Han menar att vi ofta förväntar oss att syriska flyktingar ska göra teater om Syrien, och ibland blir denna förväntan internaliserad i konstnärerna själva:

– Men de konstnärer som flytt vill få arbeta med teman som de själva tycker är intressanta och det behöver inte handla om flykt och exil.

Arabiska Teatern har själva berört flyktingfrågor i två av sina uppsättningar, som är baserade på intervjuer med flykting-

ar – *Midnattssol* och *Norrskén* (*Nordlys* på norska).

– Men i dessa föreställningar handlar det om flyktingars liv i Sverige. Vi har till exempel inte gjort en föreställning om syriska revolutionen och kriget ännu och det är ett medvetet val, säger Oskar Rosén.

I *Midnattssol* möter publiken unga vuxna flyktingar som nyligen har kommit till Sverige. Även i *Norrskén* berättas det om några nyanlända. Här finns det en ramberättelse runt som utspelar sig under repetitionerna av en teaterföreställning, med en demonisk och diktatorisk regissör som vill styra och ställa med ensemblen. Det är metateater som skruvas flera varv.

Framöver har Arabiska Teatern lagt två produktioner, dels *Maskrosor* som är arbetstiteln på den uppsättning som blir del tre i serien med de intervjubaserade föreställningarna. Och dels en produktion med arbetstiteln *Anne Frank och jag* som kommer handla om Förintelsen och dess överlevare i relation till arabisktalande i Sverige.

– Förintelsen har aldrig någonsin tidigare gestaltats på scen på arabiska, säger Oskar Rosén.

Han tycker det finns likheter mellan en situation som flykting från Mellanöstern i Sverige och Förintelseöverlevarna – att fly

från krig och förföljelse, tortyr och fångenskap, men också när det gäller svårigheterna att ta sig hit.

– Det var inget land som ville släppa in judar på 1930-talet. Likheterna är påfallande med flyktingarna idag. Du har i teorin rätt att som flykting söka asyl i Europa, men du har ingen möjlighet att komma till Europa. Gränserna är stängda för flyktingar då som nu.

Fast han understryker samtidigt att Förintelsen som fenomen inte går att relativisera.

Inte mött mycket rasism

I våras spelade Arabiska Teatern in en «dramatisk läsning» på Dramaten, utan publik, av Strindbergs *Ett drömspel* (den filmen finns att se på Dramatens och Arabiska Teaterns hemsidor). Det hör till ovanligheterna att teaterchefer släpper in den här typen av projekt på sina teatrar, menar Oskar Rosén. Men Mattias Andersson, konstnärlig ledare på Dramaten, är känd för sina ambitioner att nå ny publik. Den öppenheten har Arabiska Teatern inte alltid mött. Det har hänt att politiker har försökt stoppa deras föreställningar. I Sölvesborg, där Sverigedemokraterna styr i koalition med Moderaterna och Kristdemokraterna, ogillade fritids- och kulturnämndens ordförande (sverigedemo-



Billedtekst
Hellen Al-Janabi (Kvinnan) och Ibrahim
Manaem (mannen) i *Norrskén*, 2018.
Foto: Sören Vilks

krat) att gruppen tillåts spela teater i stadsbiblioteket.

– Han sa att det inte ligger i deras linje att presentera teater på arabiska. Det roliga var att vi spelade Selma Lagerlöfs *De tre guldäpplena* som dockteater – alltså en pjäs av svensk litteraturs drottning, säger Oskar Rosén och skrattar åt ironin i det hela.

– Politikern struntade fullkomligt i det, vi hade spelat på arabiska, det räckte för honom.

Sverigedemokraterna brukar klassas som högerpopulistiska och invandringsfientliga och har idag växt till landets tredje största parti. sd-politikern tyckte, enligt ett inslag i Sveriges Radio, att barnpubliken borde ägna sig åt att lära sig det svenska språket «istället för att titta på teaterkonst på det egna språket.» Vilket Oskar Rosén menar är absurt, när det handlar om 45 minuter av barnens tid under ett helt år. Arabiska Teaterns ambition var här att väcka nyanländas intresse för svensk kultur.

– Vi jobbar inte primärt med integrationsfrågor, men förr eller senare hamnar man där när man spelar på arabiska, konstaterar Oskar Rosén.

Både han och Hellen Al-Janabi säger att de har mött väldigt lite rasism i sitt arbete. Tvärtom har de upplevt ett varmt mottagande av såväl samhället i stort, olika institu-

tioner och organisationer, som av enskilda individer och svensktalande publik. Samtidigt har de alltså stött på krafter i Sverige som inte vill att de ska spela teater på arabiska.

– Denna negativa attityd till det arabiska språket och det vi gör är förstås ihopkopplat till negativa attityder hos vissa i samhället när det gäller människor från Mellanöstern, araber, islam och alla associationer som följer med det, säger Oskar Rosén.

Bortsett från reaktioner som hos den ovan nämnda sd-politikern, har de ibland också fått höra att de exkluderar den svensktalande publiken genom att spela på arabiska. Oskar Rosén tycker det är tragikomiskt:

– Vi försöker jobba för att arabisktalande ska inkluderas i det svenska samhället och ha en plats här, just genom att använda arabiska i våra föreställningar. Vi tror att det inte skulle komma liknande anklagelser om en teatergrupp spelade på engelska eller tyska.

De har också fått frågor om ifall de är religiösa på något sätt och är säkra på att liknande frågor aldrig skulle ställas till en svensk teatergrupp.

– Det handlar måhända inte om rasism, men är ändå något slags uttryck för fördomar eller okunskap, säger Oskar Rosén.

– Vi är inte en religiös eller en politiskt färgad teatergrupp, förtydligar Hellen Al-Janabi.

«I Sölvesborg ogillade kulturnämndens ordförande (Sverigedemokrat) att gruppen tillåts spela teater i stadsbiblioteket.»



Gratulerer tre dramatikere med
urpremierer under festspillene i Harstad

UTVIK SENIOR
Nina Wester



Foto: Kristin Aulley Opdan



MUOHTADIVGGAŽAT / LYDEN AV SNØ
Rawdna Carita Eira og Kristin Bjørn



Foto: Marie Lovise Somby / Arvu



Foto: Marius Fiskum

ALLT BÄTTRE



Svante Aulis Löwenborg:
Om behovet for nye visnings-
arenaer og prøvelokaler
s. 58–63

på Filipstad

Oslo og Norge ser ut til å ha utfordringer med å gi plass til den frie scenekunsten som allerede får produksjonsstøtte. ALI Kaffebygget på Filipstad i Oslo kan være den ressursen som feltet mangler i dag.

NYE SCENEROM OG
PRODUKSJONSLOKALER:

HVA ER BEHOVENE?



Billedtekster
s. 56–57 Goksøyr & Martens *Livet: # 4* (arbeidstittel), med premiere i mai 2022. Bilde fra forvisning i Ali Kaffelageret, 11. juni 2021. Foto: Therese Bjørneboe
s. 59 Ali Kaffebygget, tårnet og kaffelageret. Foto: Therese Bjørneboe

Med et scenerom som kaffelageret, med sine 1.400 kvadratmetre, vil våre muligheter til å arbeide langsiktig og undersøkende, både med og uten aktører i rommet, være til stede på en helt ny – og for oss – nødvendig måte. Dette sier Camilla Martens, halvparten av kunstnerduoen Goksøyr & Martens, når vi spør om behovet for lokaler for utvikling av produksjoner i større eller mindre formater. Det er ALI sitt sidebygg, kaffelageret, som Martens snakker om her, et rom som tildrar til seg interesse for visning av scenekunst. Og der denne artikkelen stort sett tar for seg behovene til det frie feltet innen dans og teater, ser nå både Nationalteatret og det frie feltets hovedsamarbeidspartner i Oslo, Black Box teater (BBT), seg om etter midlertidige lokaler. Men mens det nylig ble klart at Nationalteatret blir værende i moderhuset i enda et år, skal Black Box teater ikke bare renoveres: bygningen de holder til i på Dælenenga kommer til å bli revet i januar 2024. Noe som betyr at teatret vil være hjemløse i flere år før et nytt scenehus er på plass (se mer på teatrets hjemmeside).

Forpliktelse rundt Aker brygge på 80-tallet
Under møtet på Filipstad 11. juni, som vi rapporterte fra på shakesperetidsskrift.no, fortalte dessuten Erik Ulfsby om Det Nor-

ske Teatrets behov for større øvingslokaler. Tove Bratten, tidligere direktør for Danse- og Teatersentrum, nå selvstendig rådgiver og pensjonist, pekte, ikke minst med selve sin tilstedeværelse på hvordan man igjen kan etablere en for feltet veldig viktig virksomhet for utvikling av ny scenekunst, nær der Black Box teater lå i årene 1985–2003. Bratten var styreleder på teatret i en periode da det lå på Aker Brygge, i samme bygning som Teaterhøgskolen. Selve etableringen av teatret fant sted på initiativ fra Danse- og Teatersentrum, som fremdeles formelt sett er eiere av Black Box teater. Tove Bratten sa på møtet at det nå er på tide å samles til en fornyet innsats for en etablering av en ny arena (se egen sak).

Ett initiativ fra det frie feltet
Det er Rintala Eggertsson arkitektfirma som sammen med Goksøyr og Martens og flere andre har startet med å prosjektere en virksomhet i havnedistriktet Filipstad i Oslo. Det er god timing, for forholdene er gode for å bygge noe som mange kan dra fordel av, og sannsynligvis ikke bare Oslo-kunstnere. ALI Kaffes gamle kontorbygning, med sitt tårn i havnen mellom Tjuvholmen og Frognerkilen, er tilstrekkelig stor til å gi husrom både til frie grupper på scenekunstfeltet og andre.



Tårnet har mange mindre rom til prøver, kontorer, atelierer og verksteder. Camilla Martens bekrefter bildet:

– Til slutt er det viktig å få med at et sted som ALI Kaffebygget også vil kunne bidra til å styrke forholdet mellom ulike scenekunstnere. Årsaken er at det er stort nok til å kunne romme flere kompanier samtidig – noe vi har fått bekreftet i den perioden det har vært mulig å ta bygget i bruk.

Hun fortsetter med å beskrive egne behov:

– Når det gjelder Goksøyr & Martens, har vi hatt utfordringer knyttet til rom og spillesteder i mange år. Dette skyldes først og fremst at vi arbeider med en publikums-tribune som sørger for at forestillingene våre kan sees fra et fugleperspektiv. Tribunen har det vært mulig å sette opp både på Nasjonalteatret og Det Norske Teatret, men fordi den krever så stor plass er det begrenset hvor lenge den kan finnes i et rom – og dermed også hvor lenge en prøveperiode med en tilfredsstillende romlig situasjon kan vare.

Mia Habib, som har tilbrakt en tid i bygningen og er en del av gruppen som utvikler prosjektet, sier:

– Vi fra det frie feltet har mange utfordringer når man trenger å prøve med sceneteknikk og som oftest ikke kommer inn på

scenene før like før premiere. Når man da skal prøve inn en stor produksjon er det ekstremt dyrt å leie et rom med sceneteknikk, og i mange tilfeller har vi nesten ikke klart det økonomisk. Dette gjelder mange i feltet. I tillegg til kostnadene er det så stor pågang til de få rommene som finnes at vi til tider har vært på nippet til å si nei til spilling fordi vi ikke finner prøverom i forkant.

Ulike behov
De internasjonalt aktive Ida Müller og Vegard Vinge, som for tiden holder til på en skole på øya Flø på Hareidlandet (Sunnmøre), er en annen viktig del av dette utviklingsprosjektet på Filipstad. Et par andre grupper som har gjort seg gjeldende internasjonalt, bør også nevnes her som eksempler. De Utvalgte har etablert et produksjonsrom på egenhånd i et gammelt naust på Nesodden, som er 70 kvadratmeter stort. Det eies av Nesodden kommune, men drives av De Utvalgte, og kan leies av andre kunstnere når gruppen selv ikke bruker det. Denne typen «mindre produksjonsrom» er allikevel ikke vanlig. De erfarne kunstnerne i Verdensteatret har på sin side vært tvungne til å flytte til industri-lokaler på Alna, nordøst i Oslo, men kan bli tvunget til å flytte igjen om noen få år, ifølge Asle Nilsen og Janne Kruse. Virksomheten

deres krever at de over tid skal kunne bygge romslige, tekniske løsninger i full skala, noe som gjør deres behov for produksjonsfasiliteter spesielt. De trenger ganske enkelt rom som er like store som de scenene de spiller på, og har altså lignende behov som Goksøyr & Martens.

Det er altså større lokaliteter scenekunstfeltet mangler. NSR har kontaktet en rekke personer i det frie feltet, og det skorter ikke på engasjement. Dansekompaniet Zero Invisibility Corp. og koreograf Ina Christel Johannessen mener at det er gjort forsøk på dette før, inkludert et danseproduksjonsrom i Nydalen i Oslo, kalt Nydans, men dette ble tvunget bort til dels av kommersielle interesser uten at det var så mye en kunne gjøre. Johannesen sier at man ikke har klart å samle seg om dette tidligere, på tross av at mange har jobbet for det, og at da basisgruppene innen feltet hadde møte for flere år siden, var det ifølge henne stor uenighet om hvilke behov som fantes. Allikevel har hun selv medvirket til at Scenehuset på Majorstuen kunne bli et sted allerede i 1990. Dette ble overtatt og drives i dag av Danseinformasjonen. Hun nevner også et kommende, stort prosjekt utenfor Bergen, på Stura i Øygarden kommune, som er planlagt som et sted fullt utstyrt for produksjon av forestillinger.



Tove Bratten trekker en linje fra utbyggingen av Aker brygge på 80-tallet, til at vi i dag er i ferd med å miste de siste rester av Oslo som industriby.

KULTURPOLITISK FORPLIKTELSE

Da Danse- og Teatersentrum i sin tid tidlig på 80-tallet fikk politisk gjennomslag for å få på plass et teater for fri scenekunst i den nye bydelen som vokste frem på Aker Brygge, forutsatte det politiske vedtaket som ble fattet i Oslo bystyre om Aker brygge at det skulle være kultur involvert i utbyggingsprosjektet., forteller Tove Bratten.

Statens Teaterhøgskole ble lagt her, bbt, kino og det kommersielle Bryggeteatret – det ble sogar ansatt en kultursjef for området. Den første var Åse Kleveland, den andre Grete Faremo. Visjonen lå nettopp i at gammel industri – Aker Mekaniske Verksted – møter ny kultur. At dette ble meislet ut slik, handlet også om en sterk motkulturstrømning som preget byen og det frie kunstlivet den gangen. Leiekontrakten til bbt hang sammen med leiekontrakten til Teaterhøgskolen, og da man bestemte at Teaterhøgskolen skulle inngå i utviklingen av krio, varslet denne utviklingen at kontrakten til teatret ville utgå og bbt måtte starte jakten på nye lokaler.

Bratten trekker en parallell mellom Aker brygge 1980-tallet/Filipstad 2021:

– Vi vet alle i dag hvordan det har gått med kulturen på brygga. Der har det opprinnelige vedtaket om kultursatsing, som et av elementene i utbyggingen av Aker Brygge rett og slett forvitret. Fra bbt ble åpnet i 1985 til det måtte ut av lokalene på brygga i 2003, hadde vi møtt ulike eiere som drev eiendomsforvaltningen på brygga. Sakte men sikkert drev kulturperspektivet ut av syne. Men nå er Oslo blitt Fjordbyen og hele fjordstripa fra den fantastiske Operaen og bortetter mot Aker brygge har skapt en helt annen arkitektur og et helt annet uttrykk og innhold i bysammenheng. Nå er vi faktisk i ferd med å miste de siste rester av Oslo som industriby – med containere og havnelagre som signaturer. Behovet for å få frem gode, langsiktige og forutsigbare produksjons- og visningsforhold er i dag tilstede akkurat som på 80-tallet da Danse- og Teatersentrum startet sitt arbeid med bbt. Vi har heldigvis Dansens Hus godt plassert, men politikerne har både nasjonalt og lokalt ansvar for at vi har en god nok infrastruktur i hovedstaden. Det ser akkurat nå ut til at det er mange sammenfallende behov hos institusjoner, programmerende scener og det frie feltet.

Billedtekst
s. 60 Tove Bratten.
Foto: Ida Willassen

«Det er mange sammenfallende behov hos institusjoner, programmerende scener og det frie feltet.»

Pernille Mercury Lindstad ved Theater F bekrefter at det er vanskelig å stå mot kommersielle interesser i sentrumsnære områder i Oslo. Whitelight Teater F (wtf) mistet sine produksjonslokaler på Tøyen for et par år siden til en privatperson som skulle bygge et treningsstudio. Ambisjonen med scenerommet hadde vært å få slippe grupper fra forskjellige fagområder inn for å bygge ulike samarbeid i et felles forskningsrom. Siden de forlot disse lokalene, heter de nå bare Theater F. Lindstad peker også på et annet problem med å leie lokaler:

– Da vi fortsatt hadde rommet ble vi spurt en del, men det var få som hadde råd til å leie seg inn. Så det betyr at leieprisene må være veldig lave når et kompani eller andre skal inn og prøve.

Har du inntrykk av at det har blitt vanskeligere å gjennomføre produksjoner på grunn av høye husleier?

– Ja det tror jeg er et hovedproblem. Og i hvert fall hvis du jobber med et fysisk utgangspunkt. Det som ofte skjer er at det tvinger produksjonen til å skape resultater på veldig kort tid, så la oss si at du skaper en forestilling på tre dager, på grunnlag av at det bare er da du kan samle alle i rommet. Jeg tror at resultatet er at et uttrykk ikke får lov

til å utvikle sin prosess. Det kan lede til et veldig planlagt scenario, og ikke minst ensomhet i forkant av en produksjon, der du på ulike uorganiske måter frembringer et samvær.

Det frie feltet ser ikke ut til å ha klart å samle seg rundt dette før, og for igjen å ta Ina Christel Johannessen, viser hun til visuelle kunstnere, som ofte er mye flinkere til å få til studiofasiliteter når slike behov oppstår. Kanskje av naturlige grunner, fordi scenekunst ofte krever tekniske fasiliteter. Koreograf Ingri Fiksdal berører det samme problemet. Hun forteller:

– Jeg har kanskje ikke nok fartstid i feltet til å vite om det er vanskeligere å finne rom nå enn før. Henger det også sammen med at vi har blitt flere i feltet? Men jeg kjenner meg igjen i det at det finnes svært få steder hvis man vil jobbe med f. eks. lys og scenografi tidlig i prosessen. De få rommene hvor man kan gjøre dette, som f. eks. produksjonsrommet på Rom for dans, til en viss grad Scenehuset i Oslo og nå nylig KLODEN, er gjerne booket opp lang tid i forveien. Av disse er særlig Rom for dans kostbart. Sentralen er ikke aktuelt, det blir alt for dyrt å leie der mer enn på timebasis og da funker det jo ikke. Så her er det helt klart et behov!

Ingri Fiksdal prøver å summere opp visningsmulighetene:

– Det kommer stadig nye arenaer for visning. RAS, IMIR/RIMI, Kloden, Dansenett Norge, Montebello, Ravnedans, Teaterfestivalen i Fjaler, Multiplié med flere. Jeg ser også at mange yngre aktører velger seg vekk fra programmerende «maktsentra», og heller setter opp ting i egen regi utenfor disse scenene. Jeg har forstått dette som ideologisk forankra like mye som mangel på tilgang, men her kan jeg jo ta feil.

Ulike modeller spiller sammen

Hva sier de som er ansvarlige for lokaler og fungerer som medprodusenter? Shakespearetidsskriftet har vært i kontakt med Dramatikkers hus, Black Box teater og Vega Scene. De har forskjellig fartstid og ulike funksjoner i bransjen. Line Rosvoll på Dramatikkers hus forteller at de ofte blir bedt om å leie ut til både prøver og forestillinger, selv om de verken er en produserende eller programmerende scene. På den annen side kan de, i en fase av arbeidet, tilby kompanier en form for «verkstedperioder» i opptil fire uker, for utvikling av tekst og konsept. Vanligvis blir det i realiteten bare for en uke av gangen. Rosvoll kan imidlertid meddele at:

– Som følge av dette har vi nylig besluttet å innføre «scenerom-tildelinger», disse starter vi med i sommer, da vi selv

«I en hovedstad som Oslo, burde det være flere scener for det frie feltet, med et bredere utvalg av modeller.»

–Anne-Cécil Sibué Birkeland

har ferieavvikling i juli. Vi har innført nye låse-systemer for å kunne gi bort/låne bort scenerommene vederlagsfritt til kompanier og skrivende i ferier, helger, kvelder eller dager der vi ikke selv har fylt rommene med program. Dette tilbudet er ennå ikke kjent for hele bransjen, og er i første omgang et pilotprosjekt. Et tilbud som har gått ut til nåværende og tidligere husdramatikere.

Line Rosvoll sier også at deres partnere trenger kontorer og tilgang til profesjonell ekspertise i form av et fagmiljø. Imidlertid har de et problem med kontorlokalene sine, noe som gjør det krevende å jobbe, ikke minst for de egne dramaturgene og det administrative personalet. Hun understreker at det ikke gis nok tid i scenerom generelt i Norge, verken fra programmerende scener eller festivaler, noe som oppleves som et stort problem av mange grupper som Dramatikkers hus har kontakt med.

Flaskehals

Anne-Cécile Sibué Birkeland ved Black Box teater sier at 75 pst. av alle kompanier i Norge er basert i og rundt Oslo, og at det er stor mangel på plass til de ulike produksjonsfasene. – Mange prøvelokaler har ikke det tekniske utstyret som kreves for den siste fasen av en produksjon, mens arbeidet med

scenografi, lys og lyd for mange kunstnere blir stadig viktigere i de tidligere fasene av en produksjon. Her kan et enkelt prøverom ikke dekke deres behov i det hele tatt.

Hun mener at norsk kulturpolitikk har hjulpet det frie feltet mye med støtte på produksjonssiden, men at det ikke har vært tenkt så mye på helheten.

– Hva skjer i de ulike fasene av en produksjon? Hvor skal kunstnere utvikle research og ha prøver? Hvor presenterer de sine produksjoner? Her finnes det en åpenbar flaskehals, med et livlig felt bestående av fire generasjoner aktive, utøvende kunstnere, som skaper veldig mange produksjoner, men som står uten tilstrekkelige muligheter for presentasjon i Oslo og resten av Norge. Fra mitt perspektiv ser jeg at det er et ekstremt dynamisk miljø som samtidig konkurrerer mye med hverandre, noe som skaper frustrasjon og friksjon. Derfor, i en hovedstad som Oslo, burde det være flere scener for det frie feltet, med et bredere utvalg av modeller: kunstnerstyrte hus i forskjellige størrelser, scener det er mulig å leie og flere programmerende scener. Det skaper flere muligheter og mindre av et konkurrerende miljø, som igjen skaper mer solidaritet mellom kunstnerne. Eksempler på dette kan sees i byer som Brussel og Berlin.

Her mener Sibué Birkeland at Black Box teater pålegges mye ansvar. De bruker allerede lokalene sine til prøver 250–300 dager i året, i tillegg til alle de forestillingene som også spilles. Dette på bare to scener. Dette betyr også at det slites veldig på lokalene.

– Vi må ivareta helt avgjørende behov for det uavhengige, frie feltet, og ta både lokalt og nasjonalt ansvar. Men vi har ikke plass eller ressurser til å gjøre det annet enn i mindre grad. Situasjonen er usunn både for kunstnerne selv og for Black Box teater, ettersom forventningene til oss er så høye. Derfor har feltet behov for mer oksygen, og dette kan bare skje hvis flere produksjonsrom og scener ble gjort tilgjengelig, sammen med mere ressurser.

Her kan en legge til at de nåværende lokalene til Rom for dans også vil forsvinne når Black Box teater skal rives. Det er ingen tvil om at Oslo som kommune har mulighet til å bidra til utviklingen.

På Oslos yngste scene, Vega Scene, svarer begge de kunstneriske lederne, Katinka Rydin Berge og Hege Aga Edelsteen, på hvordan situasjonen ser ut for dem. Her er fokuset annerledes.

– Vega Scene har stor pågang fra scenekunstprosjekter som søker spillested og

Billedtekst
Goksøyr & Martens
Livet: # 4 (arbeidstittel),
i Ali Kaffelageret, 11. juni 2021.
Foto: Therese Bjørneboe



prøvelokaler. Vi har dessverre ikke mulighet til å tilby prøveperiode for scenekunstprosjekter hos oss. Vi har kun en sal som er rettet mot publikum og må leie prøvelokale til egne produksjoner andre steder. Så behovet for prøvelokaler i Oslo er stort.

Rydin Berge og Edelsteen sier at mange av kompaniene de jobber sammen med, ser etter bedre leieavtaler utenfor Oslo sentrum, noe de mener kan være en måte å ta vare på de ressursene som allerede eksisterer.

– Man må stille spørsmålet om scenekunsten i større grad må tenke seg ut av sentrums-kjernen for å finne bedre forhold og mer forutsigbare rammer. Det er større muligheter for kompanier med forutsigbar økonomi til å lage seg en lengre planleggingshorisont med tanke på prøvelokaler og produksjonssamarbeid. Hvorfor må alle prøve i Oslo Sentrum? Vi håper at flere ser muligheten i å samarbeide med scener eller kulturhus utenfor sentrumskjernen. Her kan det finnes muligheter for lengre leie-avtaler, sier Rydin Berge og Edelsteen.

Man kan også spørre om alle kulturhusene som er bygget i Norge de siste 15–20 årene tar sin del av ansvaret for utviklingen av scenekunsten i det frie feltet. Det er mulig at det kreves aktiv koordinering mellom

flere slike scener for at dette skal kunne skje. Asle Nilsen og Janne Kruse i Verdensteatret er uansett klare på at man ikke skal flytte kunstnerne ut av Oslo sentrum:

– Det er selvfølgelig et problem at leieprisene i indre Oslo er blitt så høye at kunstnere presses ut av sentrum. Det er et tap for Oslo som by når kunstnerne forsvinner. Vi var så heldige å finne lokalet på Alnabru, men gentrifiseringen er også på vei hit. Hvis en bygning som ALI Kaffebygget kunne blitt et sted for produksjon og visning av ny scenekunst hadde det vært fantastisk for Oslo og hele Norge.

«Det er et tap for Oslo som by, når kunstnerne forsvinner.»

–Verdensteatret

* I en neste artikkel intervjuer vi representanter fra det frie scener i Stockholm, Malmö og Göteborg. Sverige er kjent for å ha mange grupper med egne scener, men nesten ingen som kan regnes som internasjonalt programmerende scener. Artikkelen publiseres på shakespearetidskrift.no i august 2021.



OS N A D

Berit Einemo Frøysland:
Kjolen, diktet av stoff
Kommentar
s. 66–69

Magdalene Solli:
**Rapport om nyutdannede
dansekunstnere**
Kommentar
s. 70–75

Venke Sortland:
Seven Duets
av Ingun Bjørnsgaard
s. 76–77

Berit Einemo Frøysland:
Jazz ain't Nothing but Soul
Tabanka Digital
s. 78–79

Jonas Øren:
Realness
Filmanmeldelse
s. 80–81



Av Bert Ekeno

Digitale moteveker
frå Paris, Milano,
London og NewYork.

Tilgjengeleg på
YouTube

Teater, dans, performativitet
og kvardag heng tett saman
med mote. Ei rekkje symbiosar
mellom scenekunst og mote
under dei digitale motevekene
tydeleggjorde dette.



Billedtekst
s. 64–67 *Disturbing Beauty* av
Dior. Koreografi: Sharon Eyal,
Versailles 2021. Foto: Adrien
Dirand, Tournage Film

Fotnoter

- 1 Elfriede Jelinek, *Pianolæreren*, Gyldendal 2011. Omsett til norsk bokmål ved Elisabeth Beanca Halvorsen og Mons Andreas Finne Vedøy
- 2 *Disturbing Beauty*, Dior Autumn-Winter 2021-2022 Collection. <https://www.youtube.com/watch?v=j1gn8SoZOFA&t=141s>
- 3 Barbara Vinken, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992.
- 4 The #BurberrySpringSummer21 show experience. <https://www.youtube.com/watch?v=zsYRIHLadpU&t=1073s>
- 5 Moschino Spring Summer 2021 collection <https://www.youtube.com/watch?v=EQQE9PrclDo>
- 6 Valentino Haute Couture FW 20-21. Live Performance. <https://www.youtube.com/watch?v=y3bVS4DLpul>
- 7 Det at diskursen kring kostymedesign er underrepresentert, var noko eit forskingsprosjekt i regi av professor i kostyme Christina Lindgren ved KHiO og dramaturg Sodja Lotker frå Academy of Performing Arts i Praha ville gjere noko med. Konferansen *Critical Costume 2020* gjekk av stabelen 21.–23. august i fjor og undersøkte kostymet sin eigenart og performativitet. «Kostymedesign og kritisk tenkning» av Jonas Øren, Intervju: <http://shakespearetidsskrift.no/2020/08/kostymedesign-og-kritisk-tenking>
- 8 Kaja Silvermann formulerer mote som «Umschlag», ein konvolutt, i kapitlet «Mode und Blick» i boka *Mode. Ein kulturwissenschaftliches Grundriss*, München, 2012. Laura Bieger, Annika Reich, Susanne Rohr.
- 9 Bojana Kunst, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Croydon 2015.
- 10 Dries Van Noten. Fall Winter 2021/2022. Digital. <https://www.youtube.com/watch?v=3WUDjdGG86s>
- 11 Hermès. WOMEN'S FALL-WINTER 2021 LIVE SHOW. <https://www.youtube.com/watch?v=JRIwCIEL2y4.k>
- 12 Med nokre unntak sjølvsgagt, som til dømes designar Virgil Abloh og fotografane Tyler Mitchell og Mous Lamrabet.



byrjinga av romanen *Die Klavierspielerin* av den austerriske forfattaren og dramatikaren Elfriede Jelinek møter me Erika, som bak mora sin rygg kjøper dyre kjolar ho aldri får brukt. Midt på natta, medan mora søv, kan ho finne på å opne den knirkande skåpdøra, stryke over dei mjuke stoffa, halde kjolane inntil kroppen og rotere rundt føre spegelen. Men aldri tek ho kjolen på. «Moten skifter fort... Dens [kjolens] glanstid går nytteløst forbi og kommer aldri tilbake, og hvis det skulle skje, blir det først om tyve år»¹. I denne scena syner moten sine mekanismar seg i alle sine fasettar – skamfull sverming for dei sublime plagga, ønsket om å vere ein annan i ein ambivalent roteringsakt føre spegelen, fetisjiseringa av den slanke kvinnelege figuren, det forgjelege ved tida si gang, generasjonskløft. Jelinek manifesterer moten som brennaktuell, nostalgisk og framoverskodande i ei og same scene.

Heimsøkt av Dior

I pandemiåret har dei største motevekene i Paris, Milano, London og New York blitt di-

gitalisert. Som eit resultat av det har mange visningar vorte lausrive frå tid og stad – alle har gjort litt som dei vil. Plutseleg er det ikkje nok med eit tradisjonelt catwalk-moteshow og mange motehus har inngått samarbeid med aktørar frå scenekunsten for det lille ekstra. Det er i og for seg ikkje noko nytt, men at det er i so stort omfang som i år, er påfallande.

Dior, ved kreativ direktør Maria Grazia Chiuri, har nok ein gong samarbeida med den israelske koreografen Sharon Eyal. Denne gongen i ein spøkelsesfilm filma i Versailles, (ja riktig, Versailles-slottet) kalla *Disturbing Beauty*.² Versailles var ein gong tonegivande for mote og det er som om det aristokratiske motespøkelset blir rista til liv i denne filmen. Noko av det kvinnefiendtlige synet på mote oppsto nettopp etter den franske revolusjonen med bourgeoisiet sin fordømming av hoffets stordomstid – hoffet sin prangande, luksuriøse omgang med klede var «av-maskuliniserande» for mannen, som Barbara Vinken argumenterer for i boka *Mode nach der Mode*.³



Billedtekster
s. 68:1+3 *The #Burberry SpringSummer21 show experience.* Koreografi: Anne Imhof. Screen shot
s. 68:2 Moschino Spring Summer 2021 collection. Screen shot
s. 69:1 Dansar Gala Moody, Dries Van Noten. Filmregi og foto: Casper Sejersen
s. 69:2 Ballettdansar Marie-Agnés Gillot. Dries Van Noten. Filmregi og foto: Casper Sejersen



Filmen byrjar ute i ein tåkefylt skog, der skrømta, topptrennte dansarar i typisk hud-nummer-to nude tettsittande drakter vaknar til liv og dansar seg inn i slottet. Eyal dukker sjølv opp som ein hekse-aktig figur med utsmurt lepestift, eit nikk til middelalder-heksa si kontemporære atterføring som feministisk ikon. Klokka slår tolv, show-et byrjar. Modellane går med sikre skritt i gjennom den enorme spegelsalen medan dansarane beveger seg sensuelt mot installasjonane laga av Silvia Giambrore – lynskarpe tornar som sender tankane mot eventyr, men òg til dei grufulle torturkammera der hekseri vart tilstått i middelalderen. Sharon Eyal sin koreografi er uhyre rigid – med presisjon, konstant muskulær spenning, maksimalt utstrekte lemmer og musklar. Dansarane hennar ser nærast ut som sirkusartistar i draktene sine. Bak denne typen dans ligg årevis med trening av ballett, yoga og gaga som gjer at eg stiller meg tvilande til at dette prosjektet «forstyrrar skjønnheten» slik tittelen lyder, men heller *forlenger* og *strekker ut* idealet. Spøkkelsesfilm som konsept kunne ikkje ha vore meir treffande. Kanskje utanom DJ-en er det få kunstformar som siterer, referer og låner so mykje som moten. Moten er heimsøkt av tidlegare tider, restar og bitar av

kropp og sjel dukkar opp att like sikkert som årstider, bylgjer og reproduksjon.

Monoton angst

Eit heilt anna resultat av eit samarbeid mellom koreograf og motedesign kan ein sjå hos Burberry og den tyske performancekunstnaren Anne Imhof.⁴ Modellar og dansarar cat-walker rundt i skogen med livvakter. Det råder ein sakral stemning, det føregår eit ritual. Dansarar lyfter kvarandre og headbangar til Joy Division-musikk anno 2021, som er framført av og skrive av Imhof og hennar partner Eliza Douglas. Sjølv såg eg Imhof sin *Angst II* på Hamburger Bahnhof i 2016. Eg var nyttilflytta til Berlin og vart bergteken av den überkule performancen. Men etter å ha fylgd kunstnarskapet hennar i eit par år sit eg att med ei kjensle av at noko manglar. I likskap med Sharon Eyal sitt uttrykk er det den beinveges opplevinga som gjeld, i ein bestemt estetikk. Det er som om dei stiller sin eigen gode smak til skode, som om the style is the message. Headbangingen har ikkje noko med motkultur å gjere, det ser heilt enkelt bra ut.

Skakkjorte ideal

Moteindustrien er ei forkvakla verd: den er gjennomsyra av misogyni, med eit beinhardt

regime der det vakre rår, bygga på standardar frå det mannlige blikket, i tråd med Laura Mulvey sin bruk av omgrepet. Moschino sin vår/sommarkolleksjon slo saman dokke, mannequin og modell til eitt i sitt dokke-teatershow og kommenterte slik på dei skakkjorte ideala av kvinnekroppen.⁵ «This is not a puppet show. This is a *fashion* show,» seier ei av dokkene indignert i filmen. På refleks tenkjer eg: «What is the difference?». Der-som ein kastar eit blikk på til dømes Valentino sin visning av Haute Couture-kolleksjonen ser ein korleis kvinnene er mystiske framandgjorte *vesen* oppå ein pjestall av couture: Dei er *berarar*, og ikkje *skaparar* av mening.⁶

Det er noko av grunnen til at Erika skjuler moteinteressa si for mora, som gjer alt for at ho skal fokusere på den klassiske musikken. Mote og den si syster, kostymedesignet, har opp gjennom åra ikkje hatt like høg status som anna kunst (noko mellom anna fjorårets konferanse *Critical Costume* ville gjere noko med?). Ideen om mote som overflatisk, forfengeleg og noko kvinner er opptekne av, har enno sterkt rotfeste. Men moteteoretikarar vil hevde at ein kan lese ein kjole med like stor presisjon og kompleksitet som ein les eit dikt. I moten sine saumar

finst det kulturelle teikn og kodar, synlege eller meir subtile, men dei er der, i ei verd av symbol. Me kan kanskje sleppe unna Haute Couture, men ingen av oss slepper unna moten. Med mote posisjonere me oss, kler oss i ein «konvolutt» som har ein adressat og ein avsendar.⁸

Motespagaten

Utover den komplekse kjønnsdynamikken blir moten sitt rykte i tillegg påverka av at den står i ein spagat mellom kunst og kapitalisme – med det er den representativ for ein ond konsumsirkel. Men som til dømes Bojana Kunst argumenterer for i boka *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism* (2015)⁹, er scenekunsten sjølv tett vedv saman med kapitalistiske strukturar. I pandemiåret har det blitt ekstra tydeleg. Og medan teatera er dei fyste til å stengjast i lockdown, er butikkane dei siste. Motebransjen har kome langt betre ut av det økonomisk enn scenekunsten. Det er kanskje noko av grunnen til at me no ser denne symbiosen mellom mote og scenekunst i aukande grad – koreografen må jo leve av *noko* utanom sin eigen inspirasjon.

I ein film for belgiske Dries Van Noten, i regi av den danske motefotografen Casper Sejersen opptrer ein drøss med ikoniske

dansarar og koreografar i solo: Anne Teresa de Keersmaeker, Sidi Larbi Cherkaoui, Wim Vandekeybus og dansarar frå deira kompani.¹⁰ Filmen tek symbiosen eit skritt lenger og gjer ikkje noko tydeleg skilje på dansarar og modellar. Dei har alle fått ein fridom som gjer at plagga kjem fram på ein dynamisk måte i rørsle og med detaljerte nærbilete. Det er ein styrke i eit design som tåler å bli synt fram på denne måten. Eg har sjølv jobba som modell og veit kor nevrotiske stylistane er i sin omgang med kleda – dei puffar opp ermer og skjørt og skulle helst ville vere til stades heile tida for å gjere små korreksjonar.

Til slutt vil eg nemne Hermès sin film for haust/vinter damekolleksjonen 2021/2022 der dans står sentralt – eller skal eg seie desentralt. Det er ein tredelt visning, ein *Triptych* frå New York, Paris og Shanghai med dans-motevisning-dans. I del tre, koreografert av Gu Jiani (som gjesta CODA-festivalen i 2017), rører fire dansarar seg med oransje boksar i ein koreografi som berer tydeleg preg av martial arts-teknikk og klassisk kinesisk dans, med bruk av momentum og partnerarbeid til ein hypnotiserande domino-effekt. Det er fyste gongen i løpet av youtube-maratonet mitt at eg tenkjer at dei har på seg, dét vil eg ha.¹¹

Maskering som avslører

Moteverda er altså full av defektar. Han er til dømes langt i frå berekraftig, same kor mykje den har prøvd å grønvask seg sjølv dei siste åra. Han er heller ikkje mangfaldig – det tilsynelatande mangfaldet me ser framføre kameraet i dag er enno ikkje representativ for ei grunnleggande endring av strukturane bak kameraet.¹² Men nettopp på grunn av sin ambivalente natur er det mykje spennande å hente i frå moten, spesielt i pandemiåret under moteveke. Gjennom ein maskeringsprosess synleggjer den identitet, samfunnsstrukturar og kommunikasjon. Moten er avslørerande – nettopp fordi den forsøker å gøyme.

RAPPORT OM NYUTDANNEDE DANSEKUNSTNERE



Billedtekst
s. 70 Illustrasjon:
Alexander Slotten

Hvordan går det egentlig med de nyutdanna danserne og vårens avgangsstudenter etter 15 måneder under pandemiens begrensninger?

R

estriksjonene og nedstengingen av kulturlivet har begrensa dansefeltets møteplasser sterkt – noe som sannsynligvis gjør det utfordrende for nykomlinger å delta i det profesjonelle feltet, så vel som å skape seg et kollegialt nettverk og en arbeidsplass. Jeg så liksom for meg hvordan alle alumnene (tidligere studenter ved et universitet eller en høyskole), vandra rundt i stengte byer uten helt å vite hvor de skulle gjøre av seg – og hvordan avgangsstudentene var på vei til å ta steget ut i et slags ingenting.

For å forstå mer om hvilken tilværelse disse danserne befinner seg i har jeg snakket med nylige alumner og avgangsstudenter fra de ulike høyere utdanningene i dans i Norge, så vel som et par internasjonale. Vi snakket om hva som var viktig for danserne, hvilke forventninger de har eller hadde til tiden etter studier, yrkeslivet og frilanstilværelsen, og om deres erfaringer fra de siste 1–3 årene svarte til forventningene igjen. Videre kom vi inn på hvilke konsekvenser Corona-restriksjoner har hatt for deres utdanning og etableringsfase, og hvilken rolle utdanningsinstitusjonene har spilt underveis.

Samtalene førte med seg noen gladmeldinger om dansere som hadde fått jobbe sporadisk eller tett med dans etter utdanning – eller avgangsstudenter som var gira på å komme i gang og ta del i et spennende kunstfelt. Det kom samtidig tydelig frem at det er tilnærmet umulig for de fleste av dem å leve av å være danser. Samtalene fikk meg til å lure på hvorvidt dansefeltet har noen strukturelle problemer uavhengig av pandemi – som særlig de nyutdanna danserne nå får kjenne på sine kroppar. Av den grunn tok jeg også en prat med mine «roomies» som har vært frilans dansere i 5–6 år, om hvor-

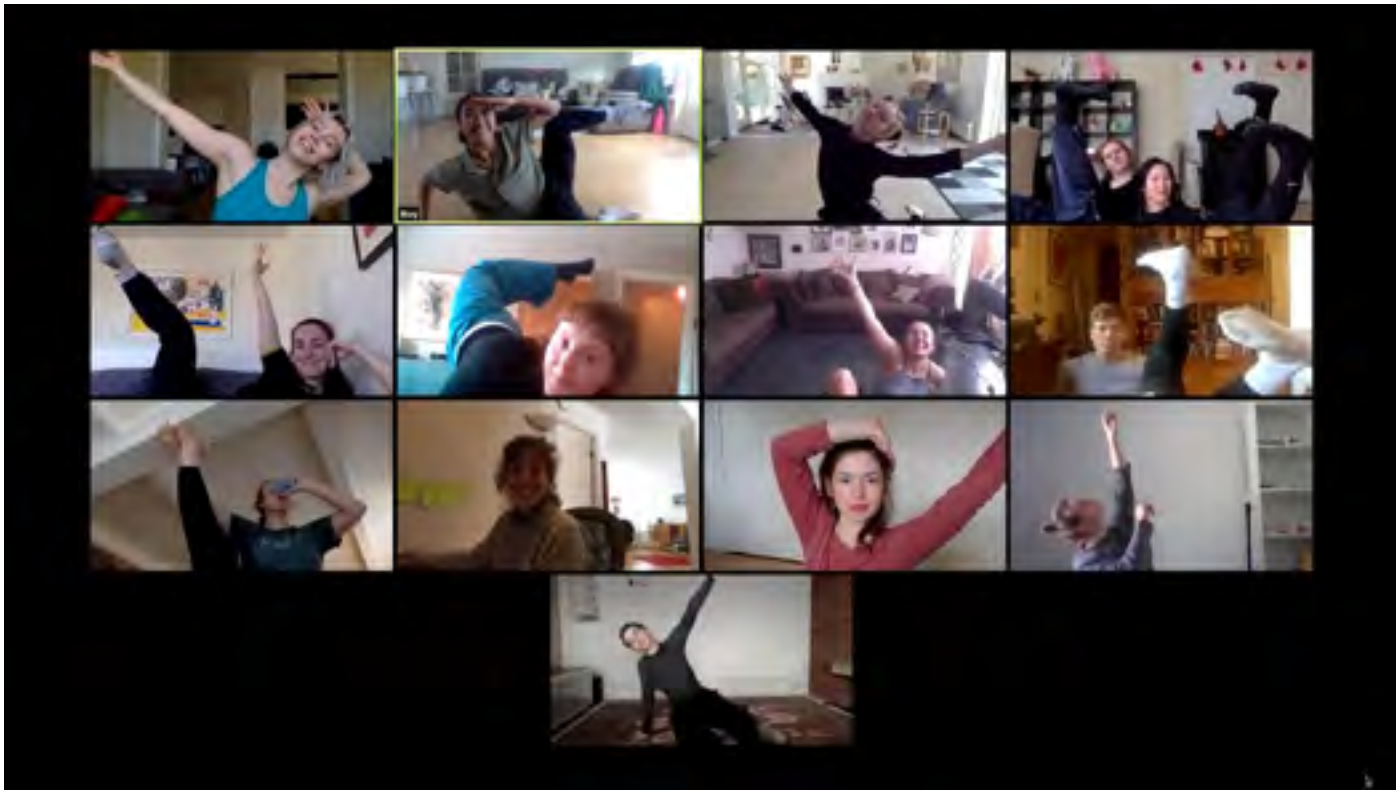
dan overgangen fra studier til yrkesliv hadde vært for dem.

I det følgende har jeg oppsummert innholdet i samtalene i noen gjennomgående temaer. Dette har jeg gjort for å beskytte mine intervjuobjekter, da flere gav uttrykk for at de fant det problematisk å stå frem under eget navn.

Fravær av støtteapparat?

De fleste av de nyutdanna danserne forteller at de arbeider med helt andre ting enn dans, eksempelvis i barnehage, kafé, restaurant, bar, matbutikk, resepsjon, klesbutikk, foodora eller med undervisning. De forsøker naturlig nok å ikke ha for høye stillingsprosenter i slike jobber fordi de samtidig trenger tid til å trene, gå på auditions, skrive søknader, osv. Som følge av pandemiens restriksjoner er flere blitt permittert fra sidejobbene sine, men har likevel ikke rett på dagpenger fra NAV fordi de har tjent for lite til å kvalifisere til ordningen. Flere har havnet i en negativ økonomisk spiral hvor de stadig må permitteres fra den ene lavprosentstillingen etter den andre – eksempelvis forteller en av danserne at hen var innom fem forskjellige stillinger på 4 måneder.

For å komme seg ut av dette tapsmønsteret velger noen å studere mer, både for å få en inntekt fra Lånekassa og for å bruke tiden sin produktivt når det likevel ikke finnes dansejobber til alle. Andre blir «tvunget» inn i 100 pst. stillinger for å ha en økonomisk bærekraftig hverdag, gjerne innenfor servicebransjen eller helsesektoren, nå som utelivsbransjen har fått seg en knekk. Mange er i en posisjon der de til enhver tid vurderer hvorvidt de er i stand til å ta flere økonomiske risikoer for å bruke mer tid på arbeidet



Billedtekst
s. 72 Avgang 2020 BA
Samtidsdans, i *Come Together*
av Hagit Yakira, digital
forestilling over Zoom, UiS.

de er spesialisert i. Det kommer tydelig frem at dette er utmattende i lengden – noe som later til å gå utover deres psykiske helse.

Sett bort ifra sosialstønad som man kun kvalifiserer til om man har tømt alle kontoer og er helt blakk, er det ikke noen statlige støtteordninger som garanterer danserne økonomisk støtte. Noen av danserne spør om det er slik det skal være eller om det bare er en feil i systemet. De synes det er rart at det ikke er en ordning som fanger dem opp, og lurur på hvorvidt en ordning er i prosess med å utarbeides eller om det ikke eksisterer i det hele tatt. Til sammenlikning går eksempelvis arbeidsledige nyutdanna dansere i Danmark på A-kasse og får dagpenger.

Det at de nyutdannede danserne ikke har tilgang på dagpenger, og ikke blir fanget opp av støtteordninger betyr imidlertid ikke at de ikke finnes noe økonomisk støtte. Kulturrådets diverse- og arbeidsstipend for yngre, nyetablerte kunstnere, Oslo kommunes Talentstipend, og andre liknende ordninger må nevnes i denne sammenhengen. Dette er ordninger som er helt avgjørende og svært positive for de nyutdanna danserne, og som bidrar til noe økonomisk stabilitet under pandemien – for de få som får det innvilget.

Til tross for at vi har organisasjoner som Norske Dansekunstnere (NODA), Skuespiller- og danseralliansen (SKUDA), Creo og Danseinformasjonen (for å nevne noen), rapporterer de fleste av mine intervjuobjekter at de er i villrede rundt hvor de kan henvende seg for å få råd, støtte og hjelp etter at de forlater utdanningsinstitusjonene. De føler seg alene, er bekymret for framtida, og lurur på hvor lenge de holder ut denne nokså begrensede frilanstilværelsen. Flere forteller at de lurur på om de har valgt feil yrke og hvorvidt det er mulig å skape en bærekraftig hverdag som danser. Det kommer svært tydelig frem at danserne var forberedt på at det ville være toft å være danser, men at de hadde sett for seg at det fantes flere muligheter, og større interesse for dem som kunstnere.

Få internships?

I Norge finnes det kun to statlige dansekompanier hvor det er mulig å få fast ansettelse: Carte Blanche og Nasjonalballetten. (Da jeg ikke har snakket med noen fra BA i klassisk ballet, kommer jeg ikke til å gjøre noen videre utredning på mulighetene der). Det betyr at svært få internships hos norske kompanier leder til videre fast kompaniarbeid. Likevel

ønsker flere av de unge dansere å arbeide fast i et kompani, få kompanierfaring eller være aspirant i et kompani.

Et alternativ for de kompanilystne er å søke Carte Blanchés aspirantstilling eller Talent Norges utviklingsprogram for nyutdanna profesjonelle dansekunstnere: Nagelhus Schia Productions 2 (NSP2), Panta Reis Tilt Grow eller Frikar X. De tre sistnevnte programmene strekker seg over ett år, men er likevel relativt små engasjementer og man må derfor ha annet arbeid ved siden av for å klare seg økonomisk.

I utgangspunktet kan man alltid henvende seg til kompanier og koreografer og be om et internship på egenhånd. I et slikt tilfelle kan Erasmus+’ traineeship (student), som gir stipend til utenlands-internships i 2-12 måneder være relevant å søke. Dette er det imidlertid kun én av mine intervjuobjekter som nevner å ha søkt – noe som får meg til å lure på hvorvidt staben ved norske danseutdanninger er klar over denne muligheten?

Få ytringsplattformer?

Det finnes altså noen få muligheter for internships nasjonalt, men det finnes derimot ikke særlig mange plattformer hvor unge dansere alene eller i grupper kan arbeide på

Målet er å fasilitere for at kunstneren etter endt program er styrket til å fortsette en selvstendig praksis. Spirekunstnerne får gjennom året tilgang på studio og tilrettelegging av prosessvisninger, kontorplass på Tou i perioder, mentorsamtaler, hjelp til å skrive søknader og andre produsentoppgaver, nettverk, oppfølging og billetter til alle Tou og RAS forestillinger i ett år» (Spire, Tou).

I tillegg finnes det flere mindre initiativer som er tenkt å styrke mulighetene for unge profesjonelle dansekunstnere ved eksempelvis å legge til rette for uformelle visninger. Eksempelvis har vi Dansens Hus’ årlige *Koreografilaboratoriet* (som er et initiativ for profesjonelle dansekunstnere under 40 år). Sett bort fra festivaler, talentprogrammer og spesialiserte delingsplattformer som alle fremstår nokså intergenerasjonelle, finnes det også enkeltstående «åpne scener» og visningsarenaer for unge dansekunstnere organisert av det frie feltet – eksempelvis de Oslo-baserte *Dans5* og *Mind the Gap*. Dette er kjempefine initiativer, men de er også kortvarige og del av en gig-økonomi, og kan slikt sett ikke tilby noen langsiktig stabilitet til de yngre danserne.

De norske danseutdanningsinstitusjonene

På spørsmål om hva utdanningsinstitusjonene gjør for å lette overgangen til det profesjonelle dansefeltet, svarte mange ingenting eller svært lite. Mitt inntrykk er at det er stor forskjell på hvor godt stilt de nyutdanna er i forhold til yrkeslivet, og at det er delvis avhengig av hvilken utdanningsinstitusjon de har gått på. Noen avgangsstudenter vurderer å ta enda en BA i dans fordi de føler seg så dårlig rusta til arbeidslivet – mens andre er i gang med egne prosjekter og har sendt inn søknader til Kulturrådet som en del av utdanningsløpet.

Danseutdanningenes hovedfokus er naturlig nok å gi studentene kompetanse og kunnskap i ulike utøvende og skapende praksiser. Studentene bruker igjen svært mye energi på det kroppslige arbeidet, og har i varierende grad overskudd og kapasitet til samtidig å bli gode på søknadsskriving, regnskap, prosjektledelse, næringsoppgaver osv. Dette får meg til å lure på hvorfor det ikke er standard praksis for norske utdanningsinstitusjoner å gi alumner oppfølging etter det 3-årige utdanningsløpet? Flere av danserne nevner at de gjerne ville hatt et slags fjerde år med økonomisk støtte hvor de kunne benytte studioer, fulgt en koreograf, hatt en mentor eller internship – noe som potensielt ville gitt dem en bærekraftig hverdag og tid til å faktisk orientere seg, fremfor å jobbe 100 pst. i en matbutikk. Så vidt jeg vet er det relativt utbredt med en form for veiledning blant andre danseutdanninger i Europa, hvor eksempelvis internships håndteres fra skoleside i dialog med studentene. I Norge derimot praktiseres det gjerne en form for

«clean cut» hvor man over natta går fra å være student til å bli kollega.

Samtidig kan det også diskuteres hvorvidt det er utdanningsinstitusjonenes ansvar alene å skulle undervise studentene om frilanslivet, eller om dette er et felles ansvar de deler med det profesjonelle feltet og dets institusjoner? Sammen med Inkubator- og Spire-programmet, er også SKUDAs *mentoringprogram for kunstnere i etableringsfasen* verdt å nevne som et svært godt tiltak på denne fronten.

Boblete

En kuriositet som meldte seg underveis i intervjuene er det jeg her vil kalle for «utdanningshierarkiet» – en rangering av danseutdanningene i Norge som igjen kategoriserer danserne og stiller dem opp i et slags dansekunstnerisk rangeringssystem. Akkurat hvor dette kommer fra og hvem som eventuelt praktiserer denne rangeringen er noe uvisst, men den later til å påvirke dansestudenter både før, under og etter endt utdanning. Talentprogrammene ser ut til å være med på å videreføre en liknende rangering gjennom sin retorikk, for eksempel ved å kalle noen for «talenter» og «best» – en ordbruk som i grunnen peker mer mot idrett enn kunst. I anmeldelsen «Talentlimbo i tre akter» (2020) publisert på *shakespearetidsskrift.no*, spør dansekunstner og -kritiker Jonas Øren hva en slik begrepsbruk egentlig har med kunst å gjøre, og mener det vitner om en manglende respekt og forståelse for dansekunstens egenart. Øren spekulerer i om det å putte talent ved siden av et kunstnernavn er et forsøk på å legitimere bruk av midler på kunst- og kunstproduksjon så vel som et allment publikumsfrieri gjennom kjente og kjære termer fra toppidrett. Han understreker at i adjektivet *talentfull*, i tillegg til å beskrive gode evner, hinter om å være *in-transit*, og spør derfor om når dansekunstnere i så fall går være talentfulle til å bli profesjonelle. Videre spør han om det er slik at de som ikke er eller var en del av et talentprogram er mindre skikka til å drive med dansekunst, og om talentutviklinga skaper et skille i dansefeltet. (Øren, 2020).

På spørsmål om de opplever at det er noe kommunikasjon mellom de ulike danseutdanningene i Norge, svarer alle danserne nei eller at den er svært mangelfull. En avgangsstudent sier her ikke engang har tenkt på at det finnes flere avgangskull i samme situasjon som dem selv. Dette fremstår noe underlig, i og med at de aller fleste føler seg alene og uten støtteapparat når de er ferdigutdanna. Si at det uteksaminerer minst 40 dansere fra nasjonale bachelorstudier i dans hvert år. Siden 2018 har det da blitt uteksaminert minst 160 dansere, sannsynligvis flere. De skal alle finne ut av mye av det samme og kunne kanskje hatt godt av å kjenne til hverandre?

Flere av danserne sier at de ikke vet hva som foregår på andre studier, og noen



Billedtekst
Avgang 2021 BA
Samtidsdans fra *double bill*-forestillingen *Contingencies* ved RIMI/IMIR, UiS. Koreografer: Yaniv Cohen og Brynjar Åbel Bandlien. Foto: Agnete in't Veld Bendiksen

sier at de føler at de har færre muligheter i arbeidslivet på grunn av utdanningen de har valgt. For å skissere et eksempel på ulikheter kan jeg trekke frem avgangsforestillingene til BA-studentene på avdeling dans ved khio, som fungerer som en slags showcase for feltet. Det er tradisjon for å gå og se disse, og sjekke ut morgendagens dansekunstnere. Dette gjelder imidlertid bare for khio, og hverken studenter ved andre utdanninger eller dansekunstnere i feltet har særlig oversikt over hva som foregår ved eksempelvis uis.

Pre-pandemi-alumner

Som nevnt innledningsvis tok vi en prat innad i bokollektivet (som foruten meg selv består av tre andre dansekunstnere), om overgangen mellom utdanning og det frie feltet. Mine bofellers erfaringer fra 2015–2016 var ikke særlig ulike fra de som uteksamineres under pandemien. Jeg har oppsummert hovedpunktene under, for å synliggjøre det jeg vil beskrive som store utfordringer i dansefeltet, uavhengig av unntakstilstand og pandemi.

«Auditionkjør»

Danserne kunne fortelle at de hadde forventet at frilanslivet skulle være et hektisk

«kjør». De hadde drømmer om å bli kompanidansere så vel som å skape dansekunst selv – samtidig som de også visste at de kunne bli fattige, og var forberedt på å ta fleksible sidejobber. Planen var å dra på auditions, workshops og festivaler, bli kjent med andre dansere og etter hvert komme seg inn på «noe større», som de ikke helt visste hva var. Tross i relativt realistiske forventninger til yrkeslivet ble likevel overgangen dit utfordrende, og «kjøret» de hadde forventa tok heller form som et slags antiklimatisk vakuum:

«Det er rolig, ingenting skjer. Jeg våkner hver morgen og lurar på hva i helvete jeg skal gjøre med livet mitt. Jeg sover masse fordi jeg ikke vet hva annet jeg skal gjøre, og jobber i sidejobber på kvelden. Jeg vil bare ha en dansejobb, men får ikke jobben. Jeg vil ikke på Proda, og opprettholder ikke treningen jeg har satt i gang på skolen. Jeg går derfor fra å trene masse til å trene ingenting, noe som skaper masse ubalanse i min kropp som jeg må styre med igjen – plutselig synes jeg det ble veldig langt fra meg og et sånt «eventuelt» dansefelt. Jeg tvinger meg på Proda-åpning hvor jeg får en Proda-perm, men det har fremdeles ikke gitt meg noen svar, sånn utover at det er viktig å ta vare på

kvitteringer til enkeltpersonforetak, som gjorde at jeg forstod at jeg måtte ha et enkeltpersonforetak.»

Selv om utdanninger til en viss grad hadde forberedt disse danserne på frilanstilværelsen, var det likevel mye for dem å navigere i – noe som igjen gir mindre tid til å utvikle egne danseriske praksiser. Etter endt utdanning er også mange dansere overtrente og trenger å restituere. Det tar tid å skape sin egen business for første gang, så vel som å dra i gang egne prosjekter – og man trenger penger mens man venter på avslåtte eller innvilgede søknader. «Auditionkjøret» mine bofeller så for seg å delta i eksisterer hovedsakelig utenlands, og krever selvfølgelig også sitt av tid og penger. Det fantes svært få internships nasjonalt, og var man over 24 år var man allerede for gammel til å kvalifisere til eksempelvis Carte Blanchés aspirantordning. Som nyutdanna kvalifiserer man heller ikke til å søke de fleste kompanijobber, da BA i dans ikke teller som 3 år med «erfaring».

Ballrulling

Bofellene mine startet derfor, i likhet med mange andre, heller med å arbeide i barnehage, klesbutikk, Frelsesarmeen, og som

julegnom på kjøpesenteret. Slik fikk de råd til å dra på enda flere dansekurs og ta ubetalte jobber som å observere produksjoner, være ytre øyne eller assistent for en koreograf – alt for å knytte kontakter og skaffe seg jobb-søker-kvalifiserende «erfaring». De opplevde det ikke som en bærekraftig mulighet å holde fast ved drømmen om å være en kompanidanser, og de innså raskt at de måtte skape sin egen arbeidsplass:

«Folk snakker om den der «ballen som skal begynne å rulle», og at man bare må skaffe seg den første jobben, men den første jobben lar vente på seg, og man må rulle ballen selv.»

De fikk høre fra organisasjoner som NODA at de ikke skulle ta ubetalte eller dårlig betalte jobber fordi det kan ha negative ringvirkninger for våre arbeidsvilkår. Men, hva gjør man da som nyutdanna danser, når man trenger «erfaring» og det ikke finnes (bedre) betalende jobber?

Mot en bærekraftig infrastruktur i dansefeltet

Samtalene som danner grunnlaget for denne teksten, bekrefter dessverre at det synes nærmest umulig for de aller fleste nyutdanna

dansere å skulle leve av å være danser, både før og under pandemien. Unntakstilstanden har synliggjort de nyutdanna dansernes generelt svake posisjon og status. Jobbmangelen ser ut til å ha blitt forverret siden mars 2020, men mange unge uetablerte dansekunstnere har ikke fått dagpenger eller annen økonomisk støtte, tross nedstenging av deres arbeidsplasser. Er vi på vei til å miste det som kan vise seg å være viktig dansekompetanse, utøvere, dansekunstnere og ressurser for fremtida, som en konsekvens av en mangelfull infrastruktur i dansefeltet?

En kan jo håpe på at begrensningene de nyutdanna danserne møter under pandemien gjør dem kreative, motstandsdyktige og fleksible – selv om dette alene etter min mening er en noe ignorant holdning overfor dansernes hverdag. I møte med frilanstilværelsen kan det muligens være lett for mange av de nyutdannede danserne å trekke slutningen at utfordringene de har bunner i personlig uegnethet. Av den grunn synes jeg det er viktig å understreke at jeg sitter igjen med et inntrykk av at det deres felles utfordringer peker på, er strukturelle utfordringer i det norske dansekunstfeltet og våre danseutdanninger, ikke først og fremst de nyutdanna danserne og deres grad av egnethet.

«Er vi på vei til å miste det som kan vise seg å være viktig dansekompetanse, utøvere, dansekunstnere og ressurser for fremtida, som en konsekvens av en mangelfull infrastruktur?»

Jeg kan ikke la være å tenke at det er urettferdig at disse danserne skal sitte med disse utfordringene alene, slik de gjør nå, og håper at et samla dansefelt kan bistå dem.

Samtalene har fått meg til å undre på hvilken kultur som regjerer i dansefeltet. Har vi overskudd til å være interessert i hverandres arbeid? Finnes det noen aktører som har tid og rom de kan dele av? Hvordan kan vi organisere oss og dele kunnskap? Slik unge dansere tok til orde for en helhetlig kulturpolitikk og bevaring av de etablerte norskbaserte dansernes arbeid bare noen måneder før pandemien brøt ut, har også det intergenerasjonelle dansefeltet, dets institusjoner og organisasjoner muligheten til å gå sammen for å ta til orde for å forbedre de nyutdanna dansernes arbeidsvilkår og dermed dansefeltets infrastruktur.

Tusen takk for fine og urovekkende samtaler:
Lone Eivindsdottir, Tormod Skår Midtbø, Sarah Louise Luckow, Ole Marius Støle, Sofia Farrah, Astrid Mæland, Nadege Kubwayo, Morten Stenersen, Lou Ditaranto, Dagny Gimse, Panisara Wanlopbanhan, Rakel Øfsti Nesje, Victor Amel Olivares Pedersen, Marte Brustad Melhus, Thjerza Balaj, Kristina Lvova Høydal, Hanne Jensen, Synne Garvik, Erlend Auestad Danielsen og Rina Rosenqvist – som alle uteksaminertes eller uteksamineres i løpet av 2015-2021 fra Fakultet for utøvende kunsthøgskolen ved Universitetet i Stavanger (UiS), Høgskolen for dansekunst (Oslo), Norges dansehøgskole (Oslo), Avdeling dans ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), Northern School of Contemporary Dance (Leeds) og Den Danske Scenekunsthøgskole (København).

Referanser:
Spire, Tou: Spire på touofficial.com. Hentet 18. juni 2021 fra: <https://www.touofficial.com/aktuelt/spire-for-scenekunstnere-i-etableringsfasen/>
Jonas Øren: «Talentlimbo i tre akter» Norsk Shakespearetidsskrifts nettstedet, september 2020. <http://shakespearetidsskrift.no/2020/09/talentlimbo-i-tre-akter>

Fem mennesker, sju tosomheter

(Sandvika): I *Seven Duets* utforsker Bjørnsgaard duetten som koreografisk form og måte å være sammen på. Selv om konseptet med sju duetter etter hverandre kan virke litt tungt, åpner forestillingen for mange underfundige øyeblikk.

Av Venke Sortland



Seven Duets, koreografi: Ingun Bjørnsgaard, Bærum Kulturhus 2021. Foto: Erik Berg



Seven Duets, koreografi: Ingun Bjørnsgaard, Bærum Kulturhus 2021. Foto: Erik Berg

Seven Duets
Koreografi: Ingun Bjørnsgaard
Scenografi: Thomas Björk
Musikk: Henrik Hellstenius, Geir Jenssen – Biosphere, J. S. Bach og Robert de Visée
Kostymedesign: Michael Olestad
Lys: Hans Skogen
Lyd: Morten Pettersen
Bærum Kulturhus, 16. juni 2021

Seven Duets, som hadde urpremiere samme dag som Erna Solberg lettet på koronatiltakene, består tittelen tro av en rekke duetter. Disse utspilles i det samme scenerommet (spredt møblert av pottplanter i plast, spinkle stålampes og et par enkle benker, foruten et forheng som danner et lite sirkelformet rom i rommet) og danses av de samme utøverne: Louis Schou-Hansen, Marianne

Haugli, Matias Rønningen, Katja Henriksen Schia og Charlott Utzig. Stemningen i relasjonene som danses går fra det tilforlatelige til lekenhet, via utfordring over i en slags kamp, og ender til slutt opp i noe man kanskje kan kalle harmoni. I tillegg bidrar detaljene i Michael Olestads kostymer, og møtene mellom de ganske ulike utøverne til å holde meg såpass konsentrert og involvert at jeg mister oversikten over antall duetter som er danset, et sted midt i forløpet.

Potteplantenes tilværelse, dørknirkingens melodi

Forestillingen starter med Schia og Utzig famlende og surrende rundt i det ene hjørnet av scenen, i en gjenkjennelig tilstand av å være sammen uten riktig å ta det inn over seg. Bevegelsene er vakre på en ikke-ambisiøs måte, og måten de to relaterer til hverandre på er menneskelig i sin retningsløshet. Det er ingenting, men samtidig alt. Utzig drar en krage over hodet så den blir hengende foran på kjolen, Schia trer den tilbake. Men selv om danserne ved første øyekast ser ut til å ville likestilles med de mange potteplantene som står spredt utover i rommet, kan man etter hvert skimte en slags lek dem

imellom; der den ene plutselig skifter retning eller endrer tempo så den andre snubler og faller. Passende nok akkompagneres duetten av en spinkel dørknirke-lyd. Lyden, som først er så svak at den potensielt kan overhøres, utvikler seg etter hvert til en slags melodi. Både dans og lyd balanserer her på grensen for hva som kan avfeies som støy og fjas, noe som gjør at jeg til stadighet spør meg selv hvorfor jeg finner dette så interessant – for det gjør jeg. Duetten ebber til slutt ut i en rolig harmonisk melodi mens Schia styrer stuelampene, som for anledningen har fått fargerike og roterende disco-lyspærer, så midten av scenegulvet (som hittil har fått lite oppmerksomhet) blir opplyst og kommer i bevegelse.

Edderkopp og antilope, påfugl og klapperslange

Idet Haugli og Schou-Hansens duett er i gang, har vi forlatt det intensjonsløse og vippet over i en lek der målet ser ut til å være uttesting av denne relasjonens grenser. Mens Schou-Hansen gradvis nærmer seg Haugli på en prøvende måte, bryter Haugli flere ganger ut av denne litt keitete tilnærmelsen – brudd som for

eksempel ender med at hun nesten kveler Schou-Hansen med skjørtet sitt. Også lydbildet har her en kvalitet av å være et forsøk, der toner legges ut til vurdering før de samles inn og byttes med noen andre. Duetten kan leses som et forhold under tilblivelse, men den kan også, fra et koreografisk perspektiv, erfares som et rart, men produktivt møte mellom to dansere med veldig ulik inngang til utøverarbeidet. Distansen mellom Hauglis klassiske skolering og mangeårige erfaring som utøver i Bjørnsgaards koreografier, og Schou-Hansens bakgrunn i den mer eksperimentelle delen av dansefeltet og som utøver i verk han har skapt selv, er effektiv. Den tilfører en ustabilitet som gjør at jeg som publikum aldri riktig kan slappe av og gi meg over til det som skjer – noe jeg setter stor pris på.

Uklarheten som finnes i de to første duettene er nesten helt forsvunnet i og med den tredje, der Schia og Rønningen tar oss fra det skisseaktige og over i det dynamiske, fra det famlende og utprøvende til en mer eksplisitt uttesting av styrkeforhold som utøvere. Det er tilfredsstillende å se tempoet og temperamentet i måten de relaterer til hverandre på, mens

de med selvsikkerhet tar i bruk hele rommet gjennom et bevegelsesmateriale som er velkjent for de som kjenner Bjørnsgaards koreografier, der funksjonelle release-bevegelser kombineres med enkelte forlengede linjer som i balletten. Duetten går etter hvert inn i noe som for meg virker som et repetitivt mønster, og idet Schou-Hansen bytter plass med Schia, og Haugli og Utzig begynner en kort og kompakt forflytning skrått over scenen, må jeg innrømme at jeg delvis har mistet tråden.

Ironien i fallet

Når Haugli og Rønningen starter på det som, etter mine beregninger, må være er den sjette duetten, har leken blitt dramatisk. Dette er spesielt tydelig i Hauglis bevegelsesmateriale, som preges av en hurtig vekslning mellom det seriøse og det ironiske, i form av det som fremstår som en serie av voldsomme følelsesbrudd (etter hvert akkompagnert av Bach). Det blir nesten pretensjøs, på linje med de klassiske ballettenes pas-de-deuxer, men på slapstick-aktig vis redders situasjonen gang på gang med for eksempel litt snubling, en kollaps, et pladask mageplask eller ved at de krasjer inn i hver-

andre. All snublingen får meg til å fundere på om ikke ironien i Bjørnsgaards koreografi ligger i fallet, eller med andre ord i det at danserne ikke greier å holde seg oppreist. Fallet gjør det jo, i hvert fall i Hauglis tilfelle, mulig å leke med det dramatiske, for et publikum på søken etter noe mer «autentisk» enn det de kan finne i for eksempel i balletten eller den romantiske komediens fremstilling av to som elsker hverandre.

Kontrasten inn i den siste duetten kunne nesten ikke vært større. Utzig og Schou-Hansen dukker opp i utkanten av scenegulvet, ikledd noen androgyn kostymer som kan ligne kjortler, bestående av mange lag med tynt stoff i duse farger. Det er noe gjenkjennelig, samtidig uventet og seremonielt ved denne bekleddingens fremtoning, noe som leder meg inn i en assosiasjonslek; er det hulder eller ridder, drage eller enhjørning jeg skimter snerten av? Men så begynner utøverne å rulle og fjase, kroppene blir til en ball som spinner over gulvet, hoppende lett flagrer de over scenen, og ingenting er mulig å holde fast. Det er noe barnlig, men harmonisk over seansen som utspiller seg, som om man tilfeldigvis får

bevitne en hittil ukjent fuglerases parringsrituale. Lydbildet durer i det fjerne, som om lydene kommer fra innsiden av et fjell.

Koreografi som produserer humant kaos

Å bygge opp en forestilling av duetter kan potensielt bli en anelse didaktisk. Som om Bjørnsgaard på denne måten vil fortelle oss at alle tosomheter er forskjellige, og at det er både vakkert, morsomt og greit. Jeg tror imidlertid, og heldigvis, at Bjørnsgaards utforskning av duetten grunner i en intensjon som er formmessig og koreografisk heller enn tematisk. Og når hun samtidig tilbyr oss som publikummere en mulighet til å lese inn, og le av oss selv og våre egne forsøk på å relatere til en kjæreste, venn, eller kanskje også et barn eller kjæledyr, så er det for å fortsette undringen over det relasjonelle sammen med oss, heller enn å holde fast og vise frem. For det er denne balansen mellom gjenkjenne-lige, men flertydige relasjonelle situasjoner og et estetisk univers som ikke lar deg slappe av, som i *Seven Duets* skaper øyeblikk der Bjørnsgaards koreografi og det «humane kaoset»¹ den produserer, virkelig kommer til sin rett.

«Å bygge en forestilling opp rundt duetter, kan fort bli didaktisk.»

Fotnote

¹ Beskrivelse fra kultur- og likestillingsminister Abid Rajas tale rett etter forestillingen, 16. juni 2021.

Dansekunst med klar visjon og konsept

Med *Jazz ain't Nothing but Soul* går Tabanka eit skritt vidare i eit viktig arbeid om å re-formulere dansehistoria – ved at opphavet, og ikkje jazzdansen sjølv, får hovudrolla.

Av Berit Einemo Frøysland



Jazz ain't Nothing but Soul, koreografi: Thomas Talawa Prestø. Dansens Hus 2021. Foto: Tale Hendnes



Jazz ain't Nothing but Soul, koreografi: Thomas Talawa Prestø. Dansens Hus 2021. Foto: Tale Hendnes

Jazz ain't Nothing but Soul
Tabanka Digital
Koreograf: Thomas Talawa Prestø
Dansens Hus, Hovedscenen
27.4–2.5.2021

Ei kvinne (Pearl Tawiah) kjem inn på scena, på hovudet berer ho ei glaskrukke med grøne vekstar i, eit lite økosystem på ei scene. Ho overleverer glaskrukka til meddansaren Wolman Michelle Luciano. Med det er agendaen for førestillinga sett: Å dele med kvarandre, utveksle, gi og få hjelp i eit kollektiv trygt rom, er sentralt. Fleire dansarar kjem på scena. Dei har frynser i hendene som forsterkar det eg med det same tenkjer på som waacking, men som sjølv sagt har røter i seg sjølv, *før*-waacking og alle dei andre danseformane som har sitt opphav i det afrikanske. Koreograf og kunstnarisk leiar av Tabanka Thomas Talawa Prestø har med dette stykket ville gå tilbake til det som ligg bak jazzdansen. Heile førestillinga igjennom let Tabanka vere å referere eksplisitt til den kvitvaska forståinga av jazzdansen slik den har oppstått ved ein kompleks og problematisk appropriasjon. Koreografien syner heller korleis jazzdansen sin terminologi som til dømes *jazz-hands*, *step-touch*, *ripple*, *dips*, *hinch*, har sin bakgrunn i det afrikanske. Formatet tematiserer samtidig korleis arkiveringa og dokumentasjonen for dette opphavet har blitt neglisjert.

Teknikk

Dansarane utfører nokon ekstreme vridingar og svaier i rygg-raden som kameraet fangar opp på ein spesielt nær måte. Lemmene er i blant som gelé, dei er grounda i måten dei rører seg på, dei dansar ned i gjennom golvet i staden for oppå det. Det inneberer at dei i stor grad er orienterte i det midtre nivået av sine eigne kroppar, det medium-nivået som fysisk ikkje er nokon lett stad å opphalde seg. Kompaniet bruker Talawa-teknikk som base for koreografiane, ein teknikk som konserverer og systematiserar afrikanske og karibiske dansetradisjonar, der polyrytmikk er sentralt. Prestø fortel i ein podcast med Norsk Shakespeare-tidsskrift¹ korleis han har opplevd å få den rasistiske påstanden om at den dansen dei held på med ikkje er *teknisk*, fordi dei er jo «fødde med rytme». Absurd. For som arbeida deira vitnar om, ligg det mange timar med trening bak for å kunne bevege seg på denne måten.

Symbiose mellom dans og musikk

Musikk og dans er hylla inn i eit kollektivt rom på scena. Musikken er komponert og skriven av Monica Ifejilika og er framført saman med musikalsk medarrangør Sidiki

Camara og ei rekkje vokalar, deriblant den Spellemannsnominerte songaren Stian Ehiabhi Omole Jensen. Det er nokre formidable stemmer og musikarar med i dette musikalske ensemblet, det og dei danseriske prestasjonane får meg til å vere rive med frå fyste stund. Sidiki Camara er verdskjend perkusjonist innanfor sin sjanger og det er umogleg å sitte dønn i ro når han spelar. Strenginstrumentet *Ngoni* som Camara også spelar på, dreg på si side stemninga inn til det meir intime, det lune. Synginga går frå balsam til rasp i virtuose krumspring. Det er som om musikken er i symbiose med dansen, det er eit samspel som pendlar att og fram mellom dei to kunstformene og slik forsterkar dei kvarandre sine uttrykk. Lyttinga mellom kvart individ, mellom dansarane og musikarane seg i mellom er slående. Det er rom for både kollektivet og individet, det virtuose og det eksplosive står side om side med det heilt nedtona og intime.

Sirkulært

Førestillinga var frå byrjinga planlagt som ein digital visning. Kameraarbeidet (Maskinen AS) er difor ein like stor komponent for

heilheita som dei andre elementa. *Dollyen*, som det heiter på film-språket, har gitt moglegheit for ein unik dreiarande filming frå alle kantar. Det gjer at ein som tilskodar kjem nærare på utøvarane og det blir mindre frontalt, noko som passar dette verket ekstremt godt. Av og til får eg kjensla av å ville orientere meg i rommet og kunne tenkje meg fleire oversiktsbileter slik at den romlege dimensjonen ved koreografien kom betre fram og at eg kunne sjå meir av musikarane og dansarane i eit og same bilete.

Å neste opp

Utøvarane er ikledd kostymer av Mo9k. Dansarane har vekslevis kvite og svarte frynser rundt hoftene og i hendene som forsterkar det visuelle ved rytmane og forlenger kroppen. Dette høyrer godt saman med dei kunstnariske visjonane om å utvide, ta plass, eller som Prestø seier i etterpraten med det karibiske uttrykket «don't small up yourself». Og frynsene, kan han fortelje, er faktisk laga av ull frå ein norsk garnbutikk. Ein briljant kommentar frå kostymet som utfordrar kva blikket ser. Som eit smykke har dei skjel som også lagar lyd når dei rører på seg, men det høyrer ein berre so vidt – eg skulle gjerne høyr

lydane dansarane sjølv produserer, pusten, stega deira, for å kjenne meg endå meir nær det fysiske.

Episodevis

Koreografien er bygd opp i omtrent like lange episodar, med auking og avtaking i intensitet meir eller mindre annankvar gong. Kanskje kunne denne dramaturgiske harmonien ha blitt røska litt i ved å eksperimentere meir med å bryte mønsteret. Det blir nesten eit slikt brøt når dansarane blir liggande i stillhet på golvet i ein formasjon etter å ha dansa eit særskilt ekspressivt parti. Dei ligg der berre nokre sekundar, noko som er synd fordi det er ein nydeleg augneblink som kunne ha vart litt lenger. Etter dette fylgjer ein duett og soloar mellom Wolman Michelle Luciano og Joel Ramirez, som er eit emosjonelt høgdepunkt med musikk som eg vil lytte til om og om att. Shirley Langhelle framfører ein presis solo til rytmen av ein slampoetisk tekst (framført av Talawa Prestø) som handlar om nettopp «Rythm». Her er so mange nivå av rytmen, den er ikkje beint fram, den er over, under, ved sidan, han er sirkulær, kantete, synleg og usynleg. Han ligg under heile førestillinga som ei lading og unnskylder seg ikkje.

Førestillinga avsluttar med ein improvisasjonsjam, når dette skjer har eg for lengst reist meg opp og bevega meg eg òg, å ligge langstrak i senga vart på eit eller anna vis utenkjeleg. Eg har nesten gløymt jazzdansen oppi dette, og det er kanskje vel og bra, for dette handla jo nettopp om å lyfta fram *denne* typen dans, gi merksemda til opphavet i staden for kopien.

Verne om kunstnarane

I samtalen frå podcasten, som var sett i lys av debatten kring hets, trakassering og ytringsfriheit den siste tida, fortel Prestø om den ikkje berre psykiske belastinga, men òg det enorme administrative arbeidet som går med på å handtere dei truslane kompaniet har fått opp i gjennom åra. No ser det ut til at Kulturrådet og fleire institusjonar forhåpentlegvis vil late ord gå over i handling og skape tryggare rammer for scenekunstnarar slik at dei ikkje må stå aleine og kjempe i slike situasjonar. Då kan dei fokusere på å skape og produsere kunsten. Og det håpar eg verkeleg, for dette er stor kunst! Kunst som i samhald breier seg ut, fysisk og med eit verdifullt tankegods, som har ein klar visjon og eit konsept, kunst som me kan vere stolte av at blir produsert i Noreg.

«Eg har nesten gløymt jazzdansen oppi dette, og det er kanskje vel og bra.»

Fotnote
1 <http://shakespearetidsskrift.no/podcast/2021/04/kunstretorikaren-ep-4>

For ekte?

Som ein direkte og provokativ, men samtidig presis kommentar om kynismen i underholdningsbransjen, er dansefilmen *Realness* til tider morosam, konstant problematisk, sær s forvirrande og ikkje minst veldig, veldig lang.

Av Jonas Øren



Frå venstre: Anna Benedicte Andresen, Silya Nymoen, Vebjørn Sundby, Alan Lucien Øyen, Victor A. O. Pedersen, Mimi Devine og Elias Blackbjörk, i *Realness*. Regi: Daniel Proietto. 2021. Foto: Anne-Sylvie Bonnet

Realness

Manus, koreografi og regi: Daniel Proietto
Komponist: Martin Horntveth
Tekstforfatter og medkomponist: Stella Mwangi
Produksjonsleder M12: Martin Flack
Ensemble: Anna Benedicte Andresen, Elias Bäcke björk, Iannes Bruylant, Torill Kolsrud, Vivian Pakkanen, Victor A. O. Pedersen, Panisara Wanlopbanhan
Utøvarar: Daniel Proietto, Guro Nagelhus Schia, Vebjørn Sundby, Mimi Devine, Silya Nymoen, Alan Lucien Øyen, Niklas Gundersen, Rasmus Tirronen
Nagelhus Schia Productions og NSP 2, 2021
127 minutter

Dansefilmen *Realness* er av fleire grunnar eit lite typisk prosjekt i samtidsdanseverda: For det første er det ein over to timar lang (!) filmproduksjon som i tillegg til å vise høveleg med dans, også bygger på manus med engelsk tekst og dialog og ein omstendeleg musikalsk produksjon. Til samanlikning visar dansefilmar av andre dansekompani ofte nye tolkingar av eldre verk, oftast i ei eksklusiv iscenesetjing av rørsle, og sjeldan i ein handlingsgang basert på eit omstendeleg manus. For det andre står *Realness* ut frå andre «pandemi-produksjonar», og minner meir om dansefilmar og musikal-filmar frå ei anna tid. Sist men ikkje minst er det sær s direkte steget vekk i frå det politisk korrekte også

på mange måtar unikt i dansekunst-feltet. Grepet fekk meg til å skakke på hovudet både før, under og etter å ha sett filmen. No har eg kink i nakken.

Iscenesetjinga av reality-realismen

Filmen beskrivast i programteksten som ein svart komedie med ein ambisjon om at vi som publikummarar skal sjå til eigne fordommar og moralske forfall. Dette skjer i møtet med det som viser seg å vere ei akutt framstilling av skadelege og degenererande stereotypar. Handlinga baserer seg på skapinga av eit reality-fjernsynskonsept som skal understreke kynismen som ligg til den innlysande, direkte og plastiske måten person og *personae* (karakter) går inn og over i kvarandre i reality-formatet¹. Dette blandast med den harde realiteten som både finst i danse- og underholdningsverda, og verda generelt. Danserane i kompaniet har alle roller som The Wannabes, altså unge menneske som ønsker å sjå og bli sett gjennom kamera-linsa. Koreograf, regissør og manusforfattar Daniel Proietto spelar rolla som programleiar (Camp Maestro), og rettleiar for dei seks deltakarane, medan Guro Nagelhus Schia er i rolla som den kyniske produsenten (The Producer). Ho arbeider fram skandalar og kontroversar i wannabes-gruppa for å gi produksjonen klikk og likes. Her nyttast fordommar og moralsk

forfall som fasit for å gi det imaginære publikummet i filmen det dei vil ha, nemleg stereotypar. Sarkasme brukast som reiskap for å gå inn i ein vond materie av former for maktmisbruk, rasisme, diskriminering, mobbing, overgrep og vald.

Handlingsresymé

Filmen er episodisk framstilt og startar i ein opptaksprøve der The Producer og Camp Maestro vurderer dei ulike dansarane som enkeltvis eller parvis presenterer seg sjølv gjennom dans, tekst og dialog. Deltakarane viser seg både sårbare, misforståtte og generelt påverka av traume, noko dei to programskaparane ser potensiale i å utnytte. Dette gjer dei gjennom å utfordre deltakarane til å gå på akkord med seg sjølv og setje eigne verdjar til side for programmet. Her blir mellom anna den sør-amerikanske unge mannen framstilt gjennom kryssklipping som ein sexavhengig rappeadonis, som, fordi han er sør-amerikansk, blir bedt om å slå ei av dei kvinnelege dansarane. Ei asiatisk ung kvinne blir gitt rolla som reinhaldar med kraftig engelsk aksent fordi programskaparane ikkje ser for seg at ho kan spele rik.

I slutten av audition-episoden har alle deltakarane blitt transformerte til stereotypane The Wannabes: The Latin Lover, The Cleaning Lady, The Producer's Daughter (ei rik pappa-jente som ikkje blir sett eller

satt pris på og som difor lagar sex-videoar for å få merksemd), The Ratchet (ei sex-avhengig katolsk jente), The Spiritual Babe (personifikasjonen av new-age-religionar og alt som er alternativt), The Dope (eit dop-hovud) og The Viking (ein prestasjonsfokusert, småekstremistisk, valdeleg type).

Episode 2, «The Camp», er delt inn i eigne episodiske avsnitt som skal representere dei ulike elementa av innspelinga av reality-programmet, drama og interaksjon deltakarane imellom og eit innblikk i korleis produksjonsarbeidarane fortsett med å produsere den ekstreme sjølviscenesetjinga av kvar enkelt deltakar.

Episode 3, «The Final Show», er alt som skjer i forkant av, under og etter finaleinnspelinga. Her framfører gruppa eit finalenummer som på mange måtar understreker det «moraliske forfallet» dei har gjennomgått. Gruppa blir dømd av The Critics, spelt av Mimi Devine, Silya Nymoen og Alan Lucien Øyen, som heller vektlegg kven dei vil ligge med enn dei faktiske sceniske prestasjonane.

Dansen si rolle

Dansen har fleire funksjonar i filmen. Som i typiske musikalar skriv han seg inn i den faktiske handlinga der han i enkelte scenar skal understreke emosjonelle element og det innbilte på ein meir abstrakt og drøymande måte. I tillegg er iscenesetjinga av

dansen direkte ved at han skjer som ein del av konkurransen i typiske dansariske format av samtida.

Dei seks wannabes'ane møtast i ulike danseriske konstallasjonar gjennom heile filmen, der dei stort sett manøvrerer seg innanfor sjangertypiske (og likefullt stereotypiske) uttrykk som ein ser frå sosiale media og i dansestudio: Soloar og duettar – stort sett mellom menn og kvinner – som kombinerer ein enorm kroppskontroll med ei sær s intens og insisterande innleving; gruppenummer som liknar musikkvideoar, sceneshow og tik-tok der koordinasjon og samspel står i fokus. Her er også rørsler, dans, koreografi og kostymer som levande gjer tematikken sex og vald, nettopp ved å simulere sex og vald med referansar til mellom anna pornografi, actionfilmar og skytespel. Mykje av dansen frå populær-kulturen takast altså på kornet.

I audition-episoden opplev eg at det stereotypiske ligg meir til mennesketypane og mindre til det danseriske uttrykket, medan det i tilleggjinga av filmen stort sett er typiske dansescenario som framstillast og der utøvarane er låste til desse. Eit biletleig høgdepunkt for meg er midt i audition-episoden, når dans, lys og kamera glir enkelt og saumlaust saman i ein scene der kamera rører seg i sirkel rundt to av dansarane som arbeider i ein duett. Alle inkluderte dansarar får – i dansen – vist seg som dyktige i ensemblet, både sterke, fysiske

kapable og villige til å la seg koreografere på.

Raud tråd?

I motsetjing til dansesekvensane er det vanskeleg å henge med i manuset og den generelt sprikande handlingsgangen. Dette har i stor grad å gjere med historiene til alle karakterane, som på grunn av uklare overgangar i både manuset og klippen, ikkje heng på greip. Slik opplevast både forteljinga og filmen uforløyst – som ei samling av lause trådar som må knytast saman i ein rotete knute mot slutten. Dette er ein kontrast til favorittaugneblinken min i filmen, då Nagelhus Schia (The Producer) faktisk poengterer sjølv at noko må skje for at stykket ikkje skal «fall flat»

Sarkasme, tolkingsrom og toegga sverd

Samanfatta kan filmen beskrivast som to timar med moralske og etiske avvik framført med glimt i auget og *slap-stick* i utakt. Det er tydeleg at verket, i tillegg til å kritisere kynismen innanfor underholdningsbransjen, også blir ein kommentar til #MeToo, BLM-rørsla, feminisme og skeiv fridomskamp ved å bevisst sparke mot desse. Sarkasmen som nyttast som inngang i det avvikande, er både forklart i programteksten og enkel å lese ut frå førestillinga si handling. Likevel stussar eg over prosjektet av fleire årsaker: Utover å ramme inn det som er moralsk

og etisk avvikande, korleis har ensemblet som heildom arbeida med problematikken som legg opp til sarkasme og satire, og for å oppnå ei forståing som blir ein del av kroppsgleggjeringa og det koreografiske verket som heildom? Sarkasme er eit komedisk grep, men kan vere vanskeleg å rettferdiggjere fordi grepet like gjerne kan reaktivere og underbygge problematikken det kommenterer. Fordi framstillinga aldri vil vere låst til ei lesing vil sarkasme alltid vere eit toegga sverd. Filmens bevisste «drittsekk-narrativ» lukkast i å få meg til å skjere tenner og han får meg til å tenke på liknande framstillingar i fjernsyn og film som har doble tolkingsrom². Dette får meg også til å tenke på skiljet mellom ytringsfridom, ytringsbehov og *ytringsfinesse*. Kva er poenget med å vise rasistiske stereotypar når dei det gjeld faktisk kan bli såra av framstillinga trass i motivet til avsendaren? Kva er poenget med å vise ei koreografert og dansa handling av at ein sjefsfigur tek balletak på ein i ensemblet når det faktisk berre er det som skjer?

Eg klarer heller ikkje å vurdere om det uorganiske og rotete skal vere eit resultat av bevisste og kunstnariske val eller om det er eit uheldig resultat av kombinasjonen av eit sprikande manus og ein inkonsekvent klipp. Det tek i alle fall det dokumentariske formatet lenger vekk i frå skildringa av reality-konsepet, noko som er

interessant i seg sjølv då det understreker det kunstige som ligg i slike format. Her gjer det også at dans og koreografi ikkje kjem til sin rett. Satt opp mot skodespelarprestasjonane får dansen ei birolle i filmen: Kombinasjonen av over- og underspel – ei generell overdriven, intens og melodramatisk overlevring av replikkar og gestar – gjer at skodespelet tek større plass i heildommen. Dette gjer at sarkasmen ikkje får eit godt nok fotfeste, noko som igjen resulterer i at tematikken ikkje får nok tyngde og at det heile blir vanskelegare å ta seriøst. Speglinga inn i danse- og underhaldningsverda er likevel tydeleg. Prosjektet er ambisiøst og komplisert og står seg ut på sær s mange måtar.

Fotnoter

¹ «It outlined in shocking detail the kinds of contestants the program hoped to attract: people bravely living with rare and incurable diseases, victims of hate crime and vandalism, and parents grieving children killed in drunk driving fatalities, among others».

McCarthy, Anna: *Reality Television: A Neoliberal Theater of Suffering* New York University, Department of Cinema Studies, 2006

² <https://www.dagsavisen.no/nyheter/2020/06/12/historisk-episode-fra-hotell-i-saerklasse-fjernes-i-storbritannia/>



Øyst frå venstre: Torill Kolsrud, Vebjørn Sundby, Daniel Proietto, Guro Nagelhus Schia, Elias Blackbjörk, Panisara Wanlopbanhan. Nestl frå venstre: Victor A. O. Pedersen, Anna Benedicte Andresen, Vivian Pakkanen, Iannes Bruylant i *Realness*. Regi: Daniel Proietto. 2021. Foto: Anne-Sylvie Bonnet

S L O S E R I

Tormod Carlsen:
**Ironigenerasjonen og
«Det nye alvoret»**
Kommentar
s. 84–87

Therese Bjørneboe:
Fuck Facebook!
Fortelling i to akter
s. 88–99

Mia Habib:
«Netthets som kunstkritikk»
Innlegg, Kulturrådetsinnspillmøte
s. 100–102

Berit Einemo Frøysland:
**Sløserikommisjonen –
del 1, Vestland**
s. 104–105

Knut Ove Arntzen:
**Sløserikommisjonen –
del 2, Viken**
s. 106–107

K O M M I S J O N E N

DE «NYE ALVORET»

Ironigenerasjonen

Ytringsfrihetskommisjonens bidrag som både skuespillere, kuratorer og smaksdommere i Morten Traaviks «hyper-teater», har denne sommeren fått meg til å tenke at det kanskje er på tide å ta et generasjonsoppgjør?

Kommentar
av regissør
Tormod Carlsen.

Fotnoter

- 1 Den mest lettfattelige artikkelen: <http://www.scenekunst.no/sak/en-nomade-krysser-sitt-spor/>
- 2 <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/kyllingmannen>
- 3 <https://www.artsy.net/gene/post-internet-art>



Billedtekster

s. 82–83 Fra forestillingen *Sløserikommisjonen*, konsept og regi: Morten Traavik. Traavik.info/ BIT teatergarasjen/ Kulturytring Drammen 2021. Foto: Thor Brødreskift

s. 85 Promobilde for *Sløserikommisjonen* av og med Traavik.info, Festspillene i Bergen (fra 2020).

sommerens debatter om ytringsfrihet er det mange som har blandet sammen ytringsfrihet og kunstnerisk frihet. Det er forståelig, da kunstnere ofte har utfordret ytringsfriheten. Men det er også synd. For hadde man snakket om kunstnerisk frihet, ville man oppdaget at mye av det som har vært omtalt som ytringsfrihetens vilkår og utfordringer kan forstås som generasjonsforskjeller. I lys av debattene om Sløseriombudsmannen og Ytringsfrihetskommisjonen fremstår Morten Traaviks «hyperteater» som straffen for et uteblitt generasjonsoppgjør.

«Det nye alvoret»

«Det nye alvoret» – er den betegnelsen teaterviter Knut Ove Arntzen har gitt scenekunsten som følg er etter postmodernismen¹. Litt forhastet har jeg ofte tenkt. Det er ikke lett å fange og begrepsfeste de forandringene man står midt oppe i. Det er nok heller ikke hans poeng at det skal brukes som en strengt avgrenset definisjon – men å påpeke at noe skjedde med virkemidlene man så i scenekunsten i løpet av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet. Begrepet peker på noe som flere enn ham har forsøkt å sette ord på. I flukt med hvordan postmodernismen viser til et oppgjør med modernismen, gikk det på slutten av 90-tallet/ begynnelsen av 2000-

tallet sport i å sette «post» foran det meste. «Post-spektakulært», «post-dramatisk» og senere «post-post-dramatisk», «post-internet» (akkurat den skal jeg komme tilbake til), «post-teater» og «post-post-teater» – etter hvert dro man på smilebåndet av hvor ferdige ulike scenekunstnere var med ting. Men parallelt med at internett på 1990-tallet ble en del av folks hverdag, så man et generasjonsskifte. Leken forsvant. Ironien var død. Generasjon y erstattet Generasjon x.

Det er alltid farlig å lage forenklinger på denne måten. Allikevel kan de være til hjelp, også til å forstå de mekanismene som utspiller seg i dag og det som fremstår som en stadig mer bisarr debatt. Gjennom å se på ulike generasjoners kunstsyn og å prøve å forstå hva kunstnere egentlig søker å frigjøre seg fra er det lettere å få øye på betydningen av den samfunnsutviklingen som har funnet sted. For debatten har, til tross for sine avsporinger, beskyldninger og personangrep handlet om ulike syn på frihet og på hva som er akseptabel oppførsel på Facebook.

Generasjon X

Det er lett å glemme at Facebook bare er 17 år. Det er lett å glemme at Generasjon x, eller ironi-generasjonen som vi ofte kaller den i Norge, fikk internett som en gavepakke

«Å utforske den friheten internett ga til å lage historier, påta seg masker, osv. var ikke lenger en kunstnerisk frihet, men en virkelighet alle måtte forholde seg til.»

i fanget mens de holdt på med sine egne frigjøringskamper. Humor, perspektivforandringer, ironi, meta-lag, selviscenesettelser, alter egoer og provokasjoner var noen av virkemidlene de brukte til å utforske hvilken frihet kunsten gir til å stille spørsmål ved det bestående. Kunsten var «transdisiplinær», «polyfonisk», «grenseoverskridende» og «multifasettert».

Friheten individet har til å skape seg selv med alle sine paradokser har jeg ofte tenkt at har vært et mål for denne generasjonen kunstnere å utforske. For det føltes frigjørende å tenke at noe av det Baktruppen gjorde var å ta seg friheten til å leke med hva en teaterforestilling egentlig var. Det åpnet fantasien for alle mulige ideer om hva en forstilling kunne være. Min farmors favoritt; alteregoet «Jens Pikenes» – var underholdende, samtidig som Rolness kommenterte og lekte seg med 1950-tallets mannssrolle. Den ironiske distansen avslørte strukturer i samfunnet og åpnet for at ting kunne være annerledes. Det var mulig å le av det meste – også seg selv og hverandre. Ting hadde både en tragisk og komisk side. Selv Mulla Krekar kunne løftes til en komisk skikkelse. De sparket i alle retninger. Og ble ofte beskyldt for shopping i identitet. De brydde seg ikke. Popkulturer, subkulturer og høykultur –

hvilken autoritet eller samfunnsnorm kunne egentlig bestemme at det ene var bedre enn det andre? Det oppstår fort muligheter for maktmisbruk og individuell ufrihet når sosiale koder skal få definere hvordan en ser seg selv og verden. Improvisasjon, studioarbeid og kollasjer var derfor ofte å foretrekke når man ville «sprengende» teateret. Friheten til gjennom lek å velge hvem man vil være kan vi takke denne generasjonen kunstnere for å ha vært med å åpne for oss.

Det er flere grunner til at jeg ofte har lest Morten Traaviks «hyperteater» inn i et slikt kunstsyn. Det er ikke bare prefikset «hyper-», som har fått meg til å tenke tilbake på 90-tallet, på «hyperstate» og annet som var kult den gangen. Men også gleden over å shoppe identitet på anonyme nettkontoer, leke med totalitarisme, kampmetaforer, lukkede regimer og mye vi ellers kan tenke at det er tabubelagt å shoppe identitet fra, beskriver han som en terapeutisk øvelse i de konfrontasjonene han skaper. «– Wilkommen, bienvenue, welcome og alle skal med!» sa han i ett intervju her i tidsskriftet?. Men nå er jeg usikker på hvor frigjørende dette spillet egentlig er. Personlig har jeg følt mer på det totalitære i «alle skal med» enn det inviterende i «velkommen».

Web 1.0

Noe av grunnen til det finner vi kanskje nettopp på nettplattformer som Facebook. Parallelt i tid med de trekkene Knut Ove Arntzen gjenkjenner som «det nye alvoret» i scenekunsten, ser man fremveksten av det digitaliserte samfunnet. Hva har så dette nye alvoret med internetts utvikling å gjøre? Det henger jo ikke på greip – som man sier i kommentarfeltene. Friheten som oppstod med at det fantes en parallell virkelighet som ikke var regulert av strenge politiske, kulturelle eller sosiale koder, har da ikke noe med kunsten å gjøre. Eller?

Arntzen har selv vært tilbakeholden i å spekulere på hvorfor så mange kunstnere inntok en mer seriøs holdning til kunsten. Men en grunn tror jeg ligger i en tro på at kunstnerisk frihet skal være en pådriver i utviklingen av samfunnet, og at det nettopp kan forstås som et oppgjør med Generasjon X sin tro på den ultimate «liberale» friheten. For med internett oppstår spørsmålet om hvorfor kunstnere skulle søke å være fri til det vi alle nå var gjort frie til å gjøre? Internett viste seg raskt å være en struktur som tilgjengeliggjorde og åpnet informasjon og fri meningsutveksling – for alle og enhver. Å utforske den friheten internett ga til å lage historier, sette sammen nye virkeligheter, spre informasjon, påta seg masker og legge ut «ragebait», osv. var ikke lenger kun en kunstnerisk frihet, men en virkelighet som alle måtte forholde seg til. Det var ingen grunn til å slå inn åpne dører. Og det kan virke som om kunstnerne heller ville utforske friheter som det digitaliserte samfunnet ikke rommet.

En måte jeg har forsøkt å forklare folk hvorfor det kreves 12 timer av din tid for å se og forstå forestillingene til Vegard Vinge og Ida Müller, er kanskje nettopp at disse forestillingene utforsker den friheten man ikke har i en digitalisert verden. Friheten til å konsentrere seg om en fiktiv virkelighet over tid er en frihet man sjeldent kjenner på i dagens samfunn, hvor en forventes å være tilgjengelig på ulike plattformer 24/7. En måte å forstå den friheten Mette Edvardsen utforsker i sine verk, er kanskje nettopp også friheten til å bruke tiden det tar å lære seg kunnskap og ikke google eller sjekke ting opp på nettet. Friheten i å forstå hvilken skjønnhet som forsvinner når kunnskap ikke lenger læres og lagres i oss som mennesker, men lagres og deles digitalt.

Web 2.0

Digitaliseringen av samfunnet har gått raskere enn mange tenker over. Det er bare 25 år siden man introduserte web 2.0 og med det lanserte mulighetene til sosial interaksjon på internettet. Friheten til å iscenesette virkeligheten, uttrykke individuelle erfaringer, politiske holdninger og verdenssyn uten å bli møtt med samfunnets moraliserende holdninger, var med innføringen av web 2.0 allemannseie og ironigenerasjonens kunst-

Billedtekst

Morten Traavik.
Foto: Dmitrijs Sulžics



neriske kamper fremsto i større grad som distraksjoner enn bidrag til samfunnsutviklingen.

Da Bård Tufte Johansen på begynnelsen av 2000-tallet kledde seg ut som kylling og brøt inn i tv2s direktesending, var internett allerede fylt opp av iscenesettelser og konspirasjonsteorier. Alles frihet til å tenke og være seg selv var ikke bare gøy og frigjørende lenger. Det begynte å bli ganske så skummelt. I USA snakket man allerede den gang om det som et politisk og demokratisk problem. Hvordan skulle man snakke sammen om terrorangrepet på World Trade Center når samtalen ble kapret av stadige innvendinger fra de som mente det hele var en konspirasjon? I den digitale virkeligheten ble «fakta» fortellinger om hvilken politisk virkelighet og hvilket verdensbilde man trodde på. For hvem skapte egentlig innholdet? Og hvilken interesse hadde de av å spre noe informasjon og ikke annen? Internett ble et lekerom som bevisst eller ubevisst gjorde alle til «kunstnere».

Internett med liten t

Men samtidig som Facebook bare er 17 år – har internettkulturen eksistert lenge nok til at en hel generasjon kunstnere har vært på plattformen i hele sin kunstneriske karriere.

re. Det har gjort det naturlig å forholde seg til problemstillinger knyttet til det digitale livet som 'normalen'. Kunst som reflekterte hvordan kunstnere forholder seg til internett som en naturlig del av hverdagen, omtalte den amerikanske kunstneren og kuratoren Marisa Olson som «post internet art» allerede i 2008⁸. Internett og sosiale medier hadde da for lengst blitt en del av den virkeligheten man forholdt seg til. Internett ble av kunstnere like naturlig brukt som kilde til inspirasjon, som promoteringsplattform, visningsplattform og som møtested. Internett hadde ikke lenger noe med kunstnerisk frihet å gjøre, men med realiteten og det samfunnet kunstneren jobbet i. Å forholde seg til «ragebait», anonyme kontoer, merkelige personers enorme ytringsbehov, krenkelser og påstander om krenkelser, osv., er ikke lenger en «frihet», men noe alle må lære å operere i og en utfordring innenfor mange samfunnssektorer.

For denne generasjonen, kall det gjerne Generasjon Y, er ideen om internett og sosiale medier som et sted hvor liberale mennesker kan være fri, for lengst glemt. Det er virkelighet og politikk. Da er det godt vi har scenekunstnere som søker frihet bortfor og utenfor denne virkeligheten. På den måten belyser de de rommene friheten

til generasjonene før dem ikke muliggjør. Og at internett er en struktur som skaper både frihet og ufrihet.

Jeg tror at den som oppsøker samtidskunsten og lytter til den vil oppdage at ja, den kan ofte være alvorlig. Den krever fokus, tanke og konsentrasjon. Men i dagens samfunn er det en frihet som få er forunt. Kanskje nettopp fordi det er en frihet man ikke har på arenaer hvor algoritmer og oppmerksomhetsøkonomier rår. Hvor anonyme nettkontoer skaper frykt for hvilken kontroll du har over eget liv. Hvor anklager krever tilsvaer og alle holdes ansvarlig for alt, men ingen egentlig kan ta ansvar for noe. I nettverksstrukturen blir det fort en fulltidsjobb å være redaktør i sitt eget liv når andre ser på livet som et spill.

«Internett ble et lekerom som gjorde alle til 'kunstnere'»

F U G K

Fortelling i to akter

FACEBOOK!

Fotnoter

1 Les NoDas innspill her: <http://shakespearetidsskrift.no/2021/07/norske-danse-kunstnere-innspill-ytrings-frihetskommisjonen>,

Les Støtteerklæringen her: <http://shakespearetidsskrift.no/2021/06/stotteerklaring-fra-norske-kunstner-organisasjoner>

2 På dette tidspunktet var saken under etterforskning. Den gjaldt to alvorlige trusler mot utvalgsmedlem Tormod Carlsen, og har vært til behandling i Konfliktrådet (26.05.21), hvor de to tiltalte ble bøtelagt. Se også kommentar av Therese Bjørneboe på shakespeare tidsskrift.no: <http://shakespearetidsskrift.no/2021/07/sløseriombudsmannen-og-mediene>



Morten Traaviks omdiskuterte hyperteater *Sløserikommisjonen*, kulminerte i en mediestorm hvor kunstnerorganisasjonene ble anklaget for å boikotte Kulturytring Drammen. Her følger en rapport fra Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøtet 23. juni, med en omvei om Kulturrådets innspillmøte om hets og trakassering i scenekunstheltet.

Etter at Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte i følge mediene ble utsatt for boikott og scenenekt, ble en debatt om hets og trakassering mot scenekunstnere, som har pågått i flere år, plutselig til en debatt om ytringsfrihet. Kommissjonsmedlem Shabana Rehman kalte kunstnerorganisasjonenes støtteerklæring¹ «et tilbakeskritt i kampen for ytringsfrihet», og leder Kjersti Løken Stavrum og nestleder Jan Inge Sørbø, skrev om «sensurlignende tiltak.» Paradoksalt nok, siden støtteerklæringen til de 15 kunstnerorganisasjonene, og innspillbrevet fra Norske Dansekunstnere ikke tar til orde for verken scenenekt eller boikott. Debatten ble også fyrt opp under da Begard Reza, generalsekretær i Salam, trakk seg fra kommisjonen, og publiserte en kronikk i VG (23.06). Reza hevdet at kommisjonen var blitt et politisk verktøy, og skrev at det var invitasjonen av Are Søberg/ Sløseriombudsmannen som hadde fått begeret til å renne over. Hun framholdt at det var i strid med Ytringsfrihetskommisjonens mandat (punkt 5), som er «å foreslå tiltak mot manipulering av, og svekkelse av tilliten til, det offentlige rom gjennom desinformasjon, påvirkningskampanjer osv.» Hun påpekte også at to av kommisjonens medlemmer medvirket i Morten Traaviks scenekunstprosjekt *Sløserikommisjonen*.

I denne artikkelen refererer vi innlegg fra Ytringsfrihetskommisjonens møte, sett som en fortsettelse og forlengelse av Kulturrådets innspillmøte, «Hvem tar ansvaret – seminar om hets og trakassering i scenekunstheltet» som ble arrangert som webinar 8. april. Av plasshensyn kan vi ikke yte de to møtene rettferdighet, men konsentrerer oss om konfliktlinjer som til dels overlapper, som knytter seg til Sløseriombudsmannen, og bl.a. kom til overflaten i første panel i kulturrådets seminar, som ble ledet av Luba Kuzovnikova. Men selv om de to arrangementene sees i sammenheng, er det viktig å påpeke at Kulturrådets innspillmøte rettet søkelys mot trakassering og netthets på bakgrunn av at dette er et økende samfunnsproblem i flere land, og at seminaret unngikk å gjøre Morten Traaviks *Sløserikommisjonen* til tema.

«Tom verktøykasse»

Bakgrunnen for Kulturrådets Innspillmøte var at rådet i lang tid har mottatt bekymringsmeldinger fra kunstnere og kunstnerorganisasjoner som opplever trakassering på grunn av sitt kunstneriske arbeid. I sitt åpningsinnlegg trakk rådsleder **Lars Petter Hagen** fram at Kulturrådet har hatt et konkret tilfelle da et medlem av Faglig utvalg for



scenekunst var blitt truet på grunn av sitt arbeid i utvalget.²

Camara Lundestad Joof, leder av Faglig utvalg for scenekunst, sa at hets og trakassering hadde vært tema siden hun ble med i Kulturrådet for 3 år siden. Hun sa at det gikk langt forbi det å kunne «stå i en storm», eller at «kunstnere er for sensitive til å tåle motstand». Det dreide seg om voldtektstrusler mot dansere, trusler fra nynazistgrupper som konspirerer på nettet for å kjøpe opp billetter, og trusler fra konservative, religiøse miljøer. Det er ofte uklart hvem som har ansvaret i disse situasjonene: Er det et individuelt problem, som den enkelte bare trenger et større økonomisk apparat for å takle? Eller angår det fagorganisasjonene og Kulturrådet? Kulturrådet er bekymret for at situasjonen kan føre til mindre rekruttering av nye stemmer, spesielt av stemmer med minoritetsbakgrunn, framholdt Joof: Men det er også uenighet om hvor rådets ansvar starter og stopper.

Første innspill kom fra danser og koreograf **Mia Habib** (se eget innlegg, s. 100) etterfulgt av **Hans Marius Graasvold**, som har vært advokat for kunstnere og kunstnerorganisasjoner i flere år. Han trakk fram den ferske

rapporten «Kunstnere vurderer ytringsfrihet – 2020» (Fritt Ord, 2021), som verdifull dokumentasjon av ytringsfrihetens vilkår på kunstfeltet. Han mente at rapporten friskmelder kunstfeltet, sett under ett, men at scenekunstfeltet skiller seg ut, ved at det har til dels store utfordringer med å sikre kunstnernes ytringsfrihet.

Graasvold påpekte at regjeringens strategi mot hatefulle ytringer, 2016–2020, ser bort fra ett felt, nemlig kunstfeltet. Han redegjorde også for hva som legges i betegnelsen hatefulle ytringer, som faller inn under Straffelovens paragraf 185, og at det var dette som ble lagt til grunn for politianmeldelsen han bisto Mia Habib med (anmeldelsen rettet seg mot resett.no, *jour. anm.*). Hva skjedde? Jo, anmeldelsen ble henlagt. Ikke fordi det som hadde skjedd ikke var straffbart, men av prioriteringshensyn. Den kommer også til å forbli henlagt, sa Graasvold, og slo fast at den verktøykassen som handler om lov og juss, er praktisk talt tom. Drapstrusler, som den vi innledningsvis hørte om, føler jeg meg trygg på at blir fulgt opp. Men den type ytringer som Mia og mange andre er utsatt for, med et sånt volum, blir ikke fulgt opp. Så straffeloven hjelper oss ikke. Hva er løsningen? Jeg skal gå rett til det jeg har rådet inn til mine organisasjoner, og som ikke bare handler om juss.

Problemet er ikke Sløseriombudsmannen, isolert sett, fortsatte Graasvold. Og det er ikke kunstnere som Traavik og andre, som lager kunstprosjekt rundt denne typen ytringer. Dette er ikke ytringer vi kan eller vil forby, og problemet oppstår ikke der, men i det øyeblikk denne typen ytringer blir adoptert, hvitvasket, om du vil, av politikere, forvaltningen, de som er satt til å utvikle og forvalte rammeverket, reglene og ikke minst økonomien på området.

Det er problematisk når våre egne politikere går ut og adopterer det som i beste fall er i grenseland opp mot straffeloven. Det kan jeg også si som advokat, fordi man erfaringsmessig, både nasjonalt og internasjonalt, vet at straks politikere, forvaltning og lovgivning tar opp i seg den type ytringer, så gis de en legitimitet, og ballen ruller.

Vi har en forvaltningslov, som pålegger alle som driver med regelutforming og forvaltning av reglene å undersøke og kvalitetssikre opplysninger. Og det å basere seg på en Facebook-side som er drevet av en anonym kilde, er ikke kvalitetssikring. De som utformer reglene, har en selvstendig plikt, ifølge utredningsinstruksen, til å gjøre en solid og god nok jobb. Når Hooman Sharifi får en telefon fra FrPs stortingsgruppe med kritiske spørsmål med bakgrunn i den ano-

Billedtekster

s. 90 Fra Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte, under Kulturytring Drammen, 23. mai. Skjermdump
s. 94–95 Sløseriombudsmannens Facebook-side. Skjermdumper.

«Kunstnerne føler seg enda mer utsatt, siden heller ikke Kulturrådet står opp for dem.»

–Heidi Marie Kriznik

nyme Facebook-siden, er det på langt nær opp til den standarden som man skal handle etter som tillitsvalgt politiker.

Graasvold avsluttet med å gjenta at straffeloven er en tom verktøykasse: Vi kan ikke, og jeg tror heller ikke vi skal bruke den. Mia Habib har erfart hva som skjer straks man forsøker. Det eneste man oppnår er at det tar fullstendig av i kommentarfeltene.

Kristine Karåla Øren, leder for Norske Dansekunstnere (NoDa), sluttet seg til de foregående innleggene: Hovedproblemet er der hvor forvaltning, politikk og andre beslutningstakere tar opp i seg og legitimerer en ideologi og en politikk som skader og bryter ned det vi har som formål å fremme, nemlig kunstnerne og kunsten.

Hun fortalte at forbundet hadde brukt anmeldelsen i et forsøk på å informere, påvirke og ansvarliggjøre KUD, og daværende kulturminister Trine Skei Grande: Vi fikk et høflig svar, hvor de takker for informasjonen og henviser til regjeringens strategi mot hatefulle ytringer, som slår fast at offentlige myndigheter og utdanningsinstitusjoner har et særlig ansvar for aktivt å forebygge og å sørge for at personer som utsettes for hatefulle ytringer får oppfølging. Utover det hadde ikke NoDa kommet noen vei, og hadde heller

ikke fått respons på pressemeldinger o.lign.

Heidi Marie Kriznik, leder av Den norske Forfatterforening, stilte spørsmål ved hva motivasjonen var da Kulturrådet produserte en podcast hvor Sløseriombudsmannen fikk delta anonymt, og de lot ham kritisere kunst han mente ikke burde fått støtte, uten å invitere inn motstemmer, verken i den podcasten eller de påfølgende: Sånn har rådet bidratt til at kunstnerne føler seg enda mer utsatt, siden heller ikke Kulturrådet står opp for dem.

Sosiale media og avisenes kommentarfelt har skapt en effektiv arena for spredning av hat og sjikane, og Sløseriombudsmannen, Are Søberg, med tilknytning til Liberalistene, har bidratt til å stramme det ytterligere til, fremholdt Kriznik. Da Linda Hofstad Lelleland var kulturminister ønsket hun å frata kunstnerne retten til selv å velge hvem som skulle sitte i stipendkomiteene. Og det kan ikke ses som noe annet enn en bevisst strategi, da hun delte et Facebook-innlegg der det ble hevdet at det var en kunstmafia som styrte hva som var god kunst. Og hvem som skulle få støtte, sa Kriznik. Hun fastslo at det ikke kan sees som noe annet enn et forsøk på å svekke kunstnernes legitimitet. Forslaget om stipendkomiteene fikk massiv motstand, og

gikk ikke igjennom. Men likevel, den ballen kan fort trille. Krizniknevnte flere eksempler på kunstnere som var utsatt for hets, og angsten det skaper, slik som Sumaya Jirde Ali, og fortalte også om en alvorlig trussel mot henne selv, i tilknytning til en Dagsnytt 18-debatt.

Kristine Karåla Øren: Typisk for slik hets som vi snakker om her i dag, er at så få gjør noe for å stoppe det. En del av mobbingen og hetsen sitt vesen er at det er så taust fra omgivelsene. Nå er tiden overmoden for aktiv motstand, og ved at kunstnerne kobler seg på kunstnerorganisasjonene aktiviseres de til å ta ansvar, og til å skape endring: Vi settes i en form for beredskap.

Opplevd eller reell trussel?
Luba Kuzovnikova, rådsmedlem og daglig leder i Traavik.info, var moderator og åpnet paneldebatten ved å rette spørsmål til Graasvold: La oss forsøke å konkretisere dagens landskap. Når vi snakker om trusler, som vi har hørt mange eksempler på. Hvor går den juridiske grensen mellom opplevd trussel og reell trussel?

Graasvold: Det er vanskelig å si noe godt om det, på den korte tiden jeg har. Men både i

straffeloven og i likestillings- og diskrimineringsloven, som også toucher inn på samme tema, tar man hensyn til den opplevde trusselen, altså den subjektive opplevelsen, av det som sies. Men så er det ikke slik at enhver subjektiv opplevelse tilsier at man er utsatt for en trussel. Det er en type objektiv standard her. Problemet er at vi har liten rettspraksis på området, nettopp fordi de fleste avstår fra å politianmelde, fordi de vet hva omkostningene er. Det er et poeng å ta et lite sideblikk til at det er bestemmelser som forbyr trakassering og den typen adferd, ikke bare i straffeloven, men også i den delen av lovverket som regulerer mellom arbeidsgiver, og den som tar oppdrag/arbeid for andre. Som mange sikkert er kjent med, har vi også et lovfestet forbud mot trakassering og diskriminering, og der fremgår det at man skal man legge avgjørende vekt på den subjektive opplevelsen. Det spiller veldig liten rolle hva avsenderen har ment, hvis opplevelsen er at det er truende, trakasserende eller diskriminerende.

Kuzovnikova: Så alle har lik rett til å avgjøre, før det kommer til å politianmelde?

Graasvold: Det er ikke slik at alle er beskyttet, utelukkende ut ifra hva man opplever selv. Men så lenge den subjektive opplevelsen er innenfor en viss objektiv standard, så skal den tillegges vekt. Og så er jo problemet i de fleste tilfeller, at sakene henlegges. Mias anmeldelse hadde fortjent en behandling, fordi den belyser problemet når man skaper en hub for den type ytringer. De som tilrettelegger for og nærmest systematiserer hatefulle og truende ytringer, har ikke bare et selvstendig ansvar, men et større ansvar. Så jeg håper at vi etter hvert kommer dit at politiet forstår alvorlighetsgraden.

Kuzovnikova: Hva ville du anbefale, før man inviterer deg, som advokat, eller bestemmer seg for å anmelde. Hva kan kunstnere gjøre?

Graasvold: Vi ser i hvert fall, at det hjelper fint lite å gå inn i kommentarfeltene og delta på de premissene som man legger der. Organisasjonene må inn, og opptre samlet når man ser at det er en utvikling på kommentarfelt, om det så er resett, document.no eller hos Sløseriombudsmannen. At man er tidlig på, og tar det på et kollektivt nivå.

Kuzovnikova: Jeg er enig i at det er lite produktivt å svare i kommentarfelt. Men hva om man tar screenshots, og legger det på sin Facebook-side, slik Shabana Rehman gjør? Og som så fører til ny runde med diskusjoner, som egentlig kan føre til at problemet blir løst.

Graasvold: Ja, ja. Stikkordet der er jo det vi i strafferett kaller bevissikring. Pass på at du samler opp alle meldingene du får, for det som formidles digitalt, i hvert fall i kommentarfelt, kan slettes. Så ta skjermdumper. Mia

«Er det fagforeningens ansvar å beskytte offentlige personer, kunstnere, mot negativ omtale?»

–Luba Kuzovnikova

Habib har gjort det, vi sendte inn en ganske tykk bunke med utskrifter fra kommentarfelt. Og det gjorde ikke stort inntrykk. Så ja, man skal ta skjermdumper, og passe på at de ikke forsvinner. Men spørsmålet er, hva gjør man med den bunken?

Synliggjøring av hets?

Kuzovnikova: Jeg sikter ikke bare til å samle skjermdumper, men å synliggjøre den typen konkrete reaksjoner. For vi snakker om hets og trakassering, vi snakker til og med om systematisk trakassering. Men det vi også ser, er at det er få som har sett konkrete eksempler på disse meldingene. Så mitt spørsmål er, kan det være en løsning å synliggjøre disse meldingene, eller skal man holde dem for seg selv, før de politianmeldes?

Graasvold: Det man skal huske på, er at både Facebook og andre sosiale medier er del av det offentlige rom, og det har jeg i veldig mange sammenhenger advart mot, også etter at #Metoo-boblen sprakk og vi hadde en diskusjon om lukkede Facebook-grupper, hvor folk la ut meldinger eller navnga personer. Straks du outer noen ved navn og beskylder dem for å ha gjort noe som er ulovlig eller straffbart, er det per definisjon en ærekrenkelse, så det skal man være forsiktig med.

Det man naturligvis kan gjøre, rent praktisk, er å ta skjermdumper av smser, anonymisere dem og offentliggjøre. Jeg har vel begrensa tro på nytteverdien i det. Jeg forstår ikke helt hva du mente med eksempler, jeg tror nok mange har fått med seg hva som sies og skrives i kommentarfeltene. Hvem er det man har et behov for å dokumentere det overfor?

Kuzovnikova: Det er selvfølgelig mange åpne spørsmål, og det er opptil den enkelte hvor mye man skal ta ansvar for seg selv, og når man søker hjelp. Men la oss holde dette spørsmålet i hodet. Heidi Marie Kriznik. Jeg vil stille et prinsipielt spørsmål. Er det fagforeningens ansvar å beskytte offentlige personer, for kunstnere er offentlige personer, mot negativ omtale?

Kriznik: Kritikk er forfattere veldig vant til, men jeg regner med at det er trakassering og hets du viser til? Jeg tenker at vi som fagforening, som Kristine (Koråla Øren) var inne på, kan ta imot henvendelser, henvise videre. Vi kan henvise til Balansekunst, til diskriminerings- og likestillingsombudet, og jeg er opptatt av at vi oppfordrer til å anmelde, selv om saker ofte blir henlagt, for blir det liggende mange nok saker på én person, så kan det ha en betydning. Og det er jo en

«Noe mange utøvere sliter med, er å spille en rolle i et slags pågående narrativ.»

–Hans Magnus Graasvold

elefant i rommet. Det at Kulturrådet faktisk tok Sløseriombudsmannen inn, i en podcast, og sånn jeg har forstått det, så har du, Luba, kontakt med *Sløserikommisjonen*, og det uroer jo mange kunstnere. Og det at du sitter og moderer denne samtalen, kan bidra til en uro.

Kuzovnikova: Jeg skal ta det som en digresjon, og prøve å konkretisere spørsmålet. Når vi snakker om beskyttelsesstrategi mot trakassering, som fagforeningene velger når de står sammen med kunstnerne. Betyr det å trøste, eller å beskytte mer pro-aktivt for å forebygge trakassering og negativ omtale? Kristine (Karåla Øren) har snakket om aktiv motstand. Altså på hvilken måte kan man gi aktiv motstand mot Sløseriombudsmannen eller politikere som opererer med liknende retorikk?

Kriznik: Vi kan som kunstnernettverk stå sammen, man kan ta ordene, man kan ansvarliggjøre, man kan fremme kunnskap. Men du må huske, at vi (i Forfatterforeningen) er et veldig lite sekretariat, med veldig mange arbeidsoppgaver, behandling av kontrakter, rettigheter, lydbok-forhandlinger, så derfor opplever jeg at det vi kan gjøre, er å henvise videre. Vi er en kunstnerorga-

nisasjon, ressursene våre skal gå tilbake til kunstnerne, i form av stipendier til kunstnerne primært.

Kuzovnikova: Det er alltid kamp om ressurser, enten man har mye eller lite. Jeg kjøper ikke argumentet, hvis man virkelig ser denne situasjonen som så alvorlig som dere gjør i dag. Er fagforeningenes oppgave å ansvarliggjøre andre eller å ta eget ansvar? Skaffe en slags krisetelefon for kunstnere, eller begynne å debattere kunstens rolle i samfunnet, og akkurat som dere sier, yte mer aktiv motstand.

Kriznik: Jeg skjønner spørsmålet ditt. Men du må huske på at det er nettopp det vi gjør hele tiden. Vi veileder enkeltmedlemmer, om det er seksuell trakassering eller andre ting. Vi hyrer advokater, betaler advokatene med kollektive midler. Jeg forstår ikke hvorfor du kaster ballen tilbake.

Kuzovnikova: Jeg kaster ikke ballen tilbake i det hele tatt. Jeg prøver å se hvor mye ansvar vi som sitter i det samlede kunstfeltet har i disse samtalene. Og ikke bare forvente at staten kommer.

Kriznik: Neida. Vi har alle ansvar. Jeg skriver kronikker når jeg opplever at noe er feil. Jeg

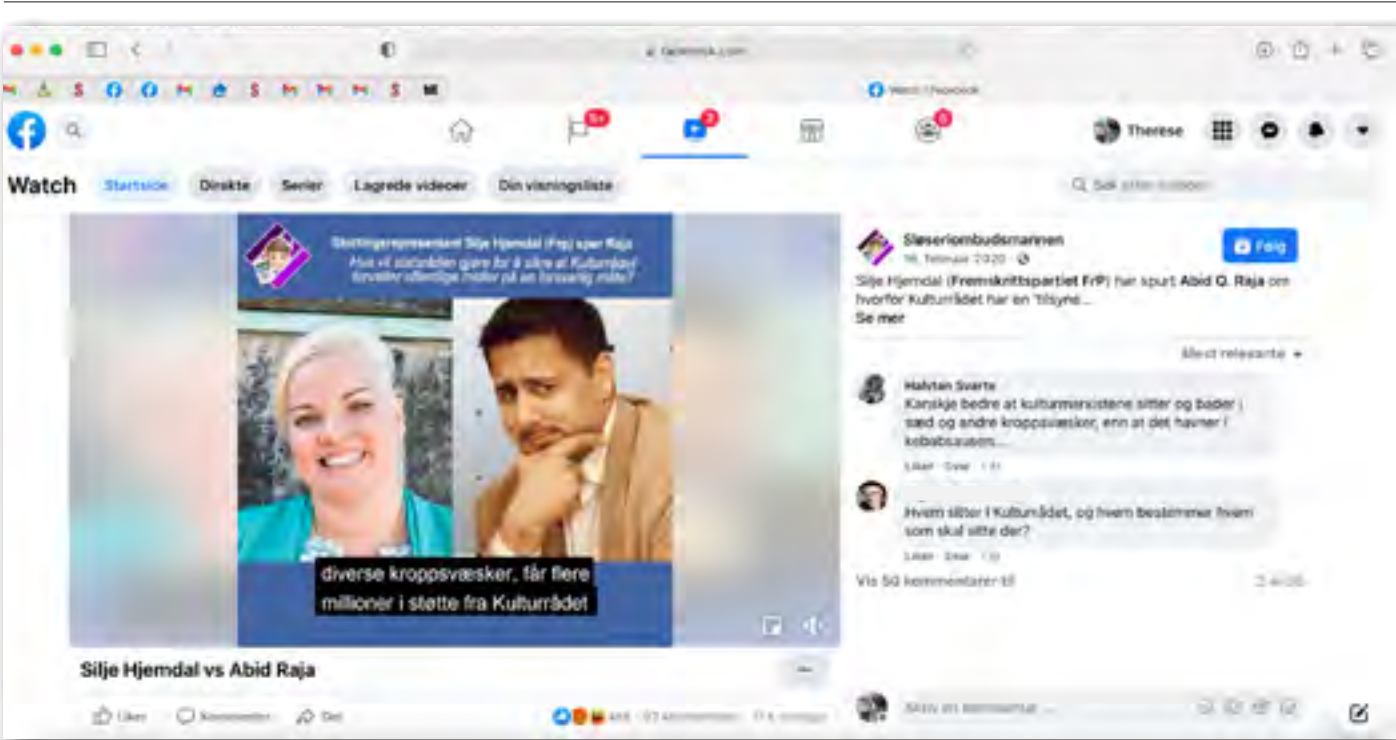
får kunstnere til å skrive kronikker. Kunstnerne jobber politisk, vi har bedt om møte med Kulturrådet. Vi tar det opp, det lages seminar. Vi gjør jo de tingene hele tiden.

«Møte motstanderne i rommet»

Kuzovnikova: Jeg vil kanskje spisse litt. Vi hører veldig mye om hva Sløseriombudsmannen gjør og ikke gjør. Om hva politikere som bruker den retorikken, bør gjøre og ikke bør gjøre. Men vi snakker på en måte om dem og for dem, og prøver å tolke deres meninger. Men hvordan skal man møte og nå ut til motstanderne, når de ikke inviteres til dette rommet. Når vi til og med...

Kristin Danielsen, direktør Norsk kulturråd: Nå melder jeg meg frivillig, Luba. Først vil jeg takke dere kunstnere som står frem og forteller om hva dere opplever. Det er klart at Kulturrådet, som er staten i sektoren, men også sektoren i staten, vi står midt i det. Vi har et helt soleklart ansvar. Så det er vi veldig bevisst om. Men vi har ikke det ansvaret alene, og derfor blir jeg glad når Kristine (Karåla Øren) og Heidi (Kriznik) har et så tydelig fokus på at vi har masse muligheter til å ta et felles ansvar. For det er jo den eneste måten vi kan komme videre på i denne viktige debatten. Så vi må ikke lage noen motpoler nå.

Vi har samfunnsoppdraget å stimulere samtidens mangfoldige kulturuttrykk, og det oppdraget er det vanskelig å gjennomføre hvis vi ser at kunstnere blir hetset eller er redde. Det er veldig bekymringsverdig at kunstnere velger å bytte yrke. Og når vi på toppen av det hele har en pandemi, som river vekk det økonomiske grunnlaget, så har vi en potensielt langvarig krise foran oss. Men jeg vil også si, at når Kulturrådet ikke står opp for dem, det var vel det du som sa, Heidi; den synes jeg var litt vond. Det er snart to år siden vi begynte å engasjere oss aktivt i dette. Jeg skal snakke om podcast-episoden, men det er altså 13 minutter av vår aktivitet, og jeg vil minne om alt det andre kulturrådet har gjort. Første gang jeg ytret meg om dette offentlig, var midt i *Ways of Seeing*-diskusjonen, og vi var også ute og forsvarte det da Odd Nerdrum tok Sløseriombudsmannens side og kritiserte Vegard Vinge i Dagbladet. Vi tok også direkte kontakt med Kjersti Løken Stavrum, som er leder for Ytringsfrihetskommisjonen, og oppfordret dem til å ha et særlig fokus på kunstnerisk frihet og ytringsvilje. Det førte til et spennende samarbeid, som skulle blitt Årskonferansen vår i fjor, men dessverre ble avlyst (pga. pandemien, *journalm.*). To av episodene i den sagnomsuste podcast-serien handler om dette. Om hvordan Kamelen, som artist, har opplevd det å benytte seg av sin ytringsfrihet, og debatten om Kunsthøgskolen. I den tredje podcasten ønsket vi å slippe til andre stemmer. Der inviterte vi inn Sløseriombudsmannen som anonym profil, fordi vi ønsket å høre hans perspektiver, fordi han har blitt en premissleverandør i debatten. Vi gjorde det ikke godt



nok, og vi beklaget det, særlig overfor Mette Edvardsen, som var den kunstneren som ble navngitt og kritisert, uten mulighet til å ta til motmæle. Det var ikke godt nok redaksjonelt arbeid. Men det betyr naturligvis ikke at Kulturrådet legitimerer holdningene til de som er med i en podcast, eller på et seminar eller konferanse.

Kuzovnikova: Nå kan vi kanskje legge til at når man vil endre motstandernes synspunkter, så er det veldig bra å ha motstandere i rommet.

Danielsen: Men det må gjøres på en god måte. Kort oppsummert, vi har et felles ansvar, det er helt åpenbart. Vi skal gjøre vår del. Vi er et kunstpolitisk, og ikke et kunstnerpolitisk initiativ, vi er ikke en interesseorganisasjon eller fagforening, men vi har en del av ansvaret. Så vit at vi er med, og jeg mener at vi har tatt ansvar, bortsett fra disse ulykksalige 13 minuttene. Det er det jeg ville si til slutt.

Graasvold, sluttrepplikk: Jeg har inntrykk av at noe ganske mange utøvere sliter med, er å spille en rolle i et slags pågående narrativ, som er satt i stand av Sløseriombudsmannen, og i forlengelse av det, *Sløserikommisjonen*. Og jeg vil gjerne tilbake til det problemet

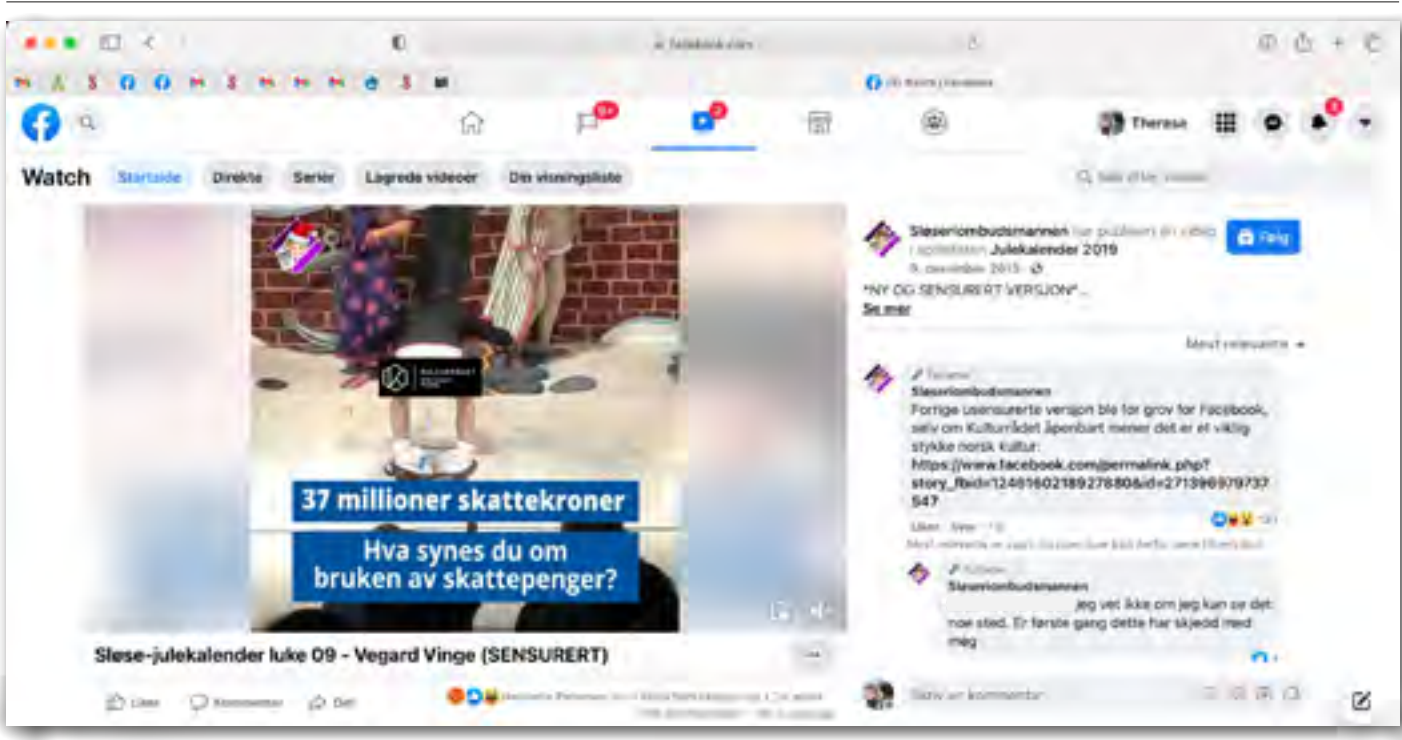
Heidi Marie (Kriznik) tok opp her i sted, at diskusjonen modereres av en som også har en rolle i *Sløserikommisjonen*. Jeg merker meg Kristin Danielsens beklagelse, med tanke på podcasten, men jeg tenker at det samtidig illustrerer at dette fortsetter. Jeg vet, basert på samtaler med flere utøvere så sent som i går kveld, at de hadde på følelsen av at når de skulle delta i dette seminaret, så kom de til å bli en del av en pågående narrativ. Rett eller feil, er det følelsen der ute. Så dette er noe man bør tenke på, og dere bør ta denne kritikken til dere, det tror jeg er helt essensielt også for at man skal ha en tillit til Kulturrådet i denne diskusjonen videre. Spørsmålet ditt, Luba, gikk jo på om den subjektive oppfatningen hos kunstneren spiller en rolle, så må svaret mitt være ja, og det er denne jeg forteller om nå.

Kuzovnikova: Jeg er i en moderatorrolle som medlem av rådet, og det er Kulturrådets seminar, og det spørsmålet går også til dere: vil dere ha en diskusjon kun med mennesker som er enig med dere? Det som Kulturrådet står for, er at vi støtter det frie, kunstneriske uttrykket, og retten til å tolke ting på ulike måter, uten å kreve at det finnes bare én sannhet. Og vi bør ha ulike meninger i samme rommet.

Traavik på ballen

På slutten av dagen var ordet fritt for de som fulgte webinarer, forutsatt at man var registrert med fullt navn (det måtte man uansett være for å logges inn). Skriftlige innlegg kunne sendes inn og ble lest opp. Blant de som meldte seg, var skuespiller Sara Baban. Hun spurte: «Luba Kuzovnikova/traavik.info har blant annet produsert en eksplisitt rasistisk video i forbindelse med samarbeidet med Sløseriombudsmannen. Dette blir konsekvent oversett også i Kulturrådets podcast, og gjør Kuzovnikovas rolle i dette seminaret enda styggere. Hva tenker Lars Petter Hagen om dette?»

Kuzovnikova fikk 3 minutter til å svare. Hvilken video ble oppfattet som rasistisk? Det vil jeg gjerne vite, og da kan vi ta en diskusjon, kanskje etter at *Sløserikommisjonen* er ute i verden. Jeg har allerede svart om min rolle som moderator, men jeg vil også si at mitt ståsted i denne sammenhengen er veldig basic. Som dere synes jeg at situasjon er veldig alvorlig, og det er helt klart at vi må stå sammen i felles ansvar. Mitt spørsmål er hva gjør vi konkret? Er målet å konfrontere motstanderen, de som ikke ser den verdien i kunsten som vi ser, eller er målet å kunne co-eksistere i det kulturelle politiske land-



skapet vi har i dag. Skal vi oppnå dette målet, tviler jeg på at det er produktivt kun å konfrontere motstanderen, og i hvert fall å fjerne motstanderen fra samtalen. Så: hvordan kan vi begynne å snakke med vår meningsmotstander.

Lars Petter Hagen kjente ikke saken, og sa at det var så alvorlige beskyldninger at han ville visst mer for å kunne uttale seg.

Dagen etter Kulturrådets innspillmøte rettet **Morten Traavik** sterk kritikk mot webinarer, i et åpent brev til rådsleder Lars Petter Hagen (scenekunst.no, 09.04.21). Han påtalte rasismeanklager overfor Luba Kuzovnikova, og at hun kun fikk anledning til å komme med et kort tilsvare. Han ba på denne bakgrunn Kulturrådet svare for om de delte aktivistenes oppfatning om at «jeg er en «høyreradikal kunstner» som poster «grov rasisme» og «samarbeider med styrtrike liberalister» (...)». Traavik hevdet at isåfall ble «konklusjonen at Kulturrådet støtter finansieringen av høyreradikale prosjekter med grovt rasistiske elementer.»

I motsatt fall, og dersom de ikke deler aktivistenes oppfatning, men likevel organiserer et seminar der «flere titalls personer... jeg selv, rådsvara-medlem og BT-sjefen Sven

Åge Birkeland, blir anklaget for 1) eksplisitt og implisitt over flere timer. Konklusjonen blir da at Kulturrådet likevel støtter og tilrettelegger for den samme typen hets og trakassering som dette seminaret skulle motvirke og problematisere.»

I innlegget oppfordret han (for tredje gang) Kulturrådet til å takke ja til hans invitasjon til å delta i forestillingen *Sløserikommisjonen*, som han skrev at «har vært gjenstand for en kraftig og vedvarende hatkampanje, fra et lite, men taleført segment i det frie scenekunstheltet, tilsynelatende med stadig økende definisjonsmakt.»

Avslutningsvis oppfordret han Lars Petter Hagen om å arrangere et *oppfølgingsseminar* i Kulturrådets regi, «som vi og våre medarbeidere denne gangen får co-kuratere, om *Sløserikommisjonen* og andre kunstneriske strategier for dialog gjennom kunstnerisk konfrontasjonsterapi fra inn- og utland.»

Nå kan det se ut til at den foreslåtte 2. del av innspillmøtet faktisk ble gjennomført, men i samarbeid med Ytringsfrihetskommisjonen og ikke Kulturrådet. Arrangementet gikk av stabelen litt over to måneder etterpå, under Kulturytring Drammen.

Ytringsfrihetskommisjonens innspillmøte, 23. juni

Kjersti Løken Stavrum, leder, Ytringsfrihetskommisjonen: Vi skal ha innspillmøte sånn som kommisjonen pleier å ha innspillmøter, det vil si at vi lytter til ulike stemmer. Det er kan man si hele ideen med ytringsfrihet, det er å være lydhør for folk som er uenige og mener forskjellige ting og har ulike standpunkt.

Hege Knarvik Sande, generalsekretær i Norsk Kulturforum, arrangør Kulturytring Drammen. Mitt innlegg her skal handle om et prinsipp om kunstnerisk ytringsfrihet. Vi inviterte inn et anerkjent kunstnerskap, med en kunstnerisk idé som går ut på at man gjennom kunst møter mennesker som ikke liker kunst. Nettopp for å diskutere offentlig finansiering av kunst. Siden vi inviterte inn Traavik.info til Kulturytring, har både Facebook-siden Sløseriombudsmannen og forestillingen *Sløserikommisjonen* blitt debattert. Debattene pågår parallelt, og det er mange som ikke skiller mellom disse to aktørene. Gjennom mange år har Sløseriombudsmannen latterliggjort både kunstnere og andre i en diskusjon om bruk av offentlige midler. Den nye medieoffentligheten og kommentarfeltens makt over det offentlige

ordskiftet, er viktige debatter. Men å trekke slutningen at forestillingen representerer trakassering av kunstnere, på grunn av et kunstnerisk samarbeid med Sløseriombudsmannen, er vi sterkt uenige i. Vi er blitt møtt med at vi programmerer et kunstverk som setter utsatte kunstnere i fare. Vår vurdering er at stykket ikke setter kunstnerne i fare. Det er kunsten som er i forsetet, og har regien, og den som virkelig tar risiko i prosjektet, det er Sløseriombudsmannen selv. Ved at Facebook-siden gir fra seg regien til kunsten.

Den sterke motstanden mot dette kunstverket har ført til at kunstnere og organisasjoner har trukket seg fra Kulturytring Drammen, og det er beklagelig at kunstnere velger å trekke sitt program, isteden for å delta. Til kommisjonen vil jeg anbefale følgende: hvor går grensen for kunstneriske ytringer, og hvem er det som skal regulere grensene, lovverk eller moral? Hvem skal kunsten være fri for, gjelder frihet bare for noen, og ikke for andre kunstnere? Og hvilken rolle mener de kunsten skal ha i et samfunn, hvis den ikke skal ha lov til å være grensesprengende og provoserende.

Morten Traavik, *regi og konsept i Sløserikommisjonen*: Sånn jeg ser det, er det en viktig ting å innlede med – og det er at boikott er krig for feiginger. Så enkelt er det. Jeg skal prate litt om et land som heter Nord-Korea, og så vil jeg, som jeg ofte gjør som kunstner – *every artist is a canibal, every poet is a thief*, – stjele litt fra Stein Henriksen (direktør på Munchmuseet, *journ. anm.*) siden han var så uheldig å være foran meg, han snakket bl.a. litt om kulturbudsjetter som har blitt kuttet, og sånn jeg oppfattet ham, satte han det i sammenheng med innskrenket yttingsfrihet. Som en som har jobbet i, og med, verdens ondeste regime, Nord-Korea, mener jeg å ha belegg for at størrelsen på kulturbudsjettet ikke har sammenheng med yttringsrommet i kunsten. Nord-Korea er sannsynligvis en av de statene i verden med størst kulturbudsjett. Der er kulturen en fullstendig integrert del av samfunnet. Hele Nord-Korea kan på sett og vis betegnes som en eneste stor iscenesettelse, som har pågått siden 1949, da republikken ble grunnlagt, og der kunstens funksjon handler om til enhver tid å promotere og fremme regimets ideologi. Det er klart det er kjøpt med Orbán og Polen og alle som kutter i kulturbudsjettene. Men størrelsen på det statlige kulturbudsjettet har ingenting med mangfold og kunst å gjøre. Det er en misforståelse som har fått styre kulturlivet altfor lenge. Vi kan ikke støtte oss til mangfold, mangfold er noe vi må ta, og kjempe for. Og som jeg mistenker at flere i køen kommer til å snakke om, så er mangfoldet i norsk kulturliv på mange måter en illusjon. Opplevelsen av mangfold får ofte dømmes på parametere som hudfarge, kjønn. Overfladiske identitetstilknyttete faktorer. Det er en parameter som vi, som de snille middelklasse menneskene vi er, gjerne

retter oss inn etter. Men hvor mange FrP-ere , hvor mange liberalister, hvor mange annerledes-enn-dere-sjøl, jobber dere med, i kulturlivet? Har dere klemt en FrP-er i det siste? Jeg gjorde det i går, i forestillingen *Sløserikommisjonen*.

Dere skjønner sikkert hvor jeg vil med alt dette: man kan ikke boikotte seg til mangfold. Det kan man bare ikke. Det er en umulig liknelse. Og vi snakker så mye i festtalene våre, kunsten skal være fri, kunsten skal sprengre grenser, kunsten skal utfordre rammene. Vel og bra. Men frihet er ikke trygt, mine damer og herrer. Det er et poeng jeg kommer til å gjenta og gjenta. Frihet er ikke likt med trygghet.

Woke identitetspolitikk
Are Søberg, *eller Sløseriombudsmannen, deltager i Sløserikommisjonen*: Jeg har en Facebook-side, hvor jeg har omtalt scenekunstnere, og jeg skjønner jo at jeg er litt tiltalt og litt vitne. Så til det første, min forsvarstale her vil jo være at jeg ser på mitt arbeid som i media generelt. Politikere får jo mye negativt i kommentarfeltene, men i det øyeblikket du får offentlige penger, får skattepenger, så er du der ute, man må bare forholde seg til det. Jeg har jo fulgt med på hvordan scenekunstmiljøet snakker om hva de skal gjøre med

meg. De har paneldebatter og kronikker side opp og side ned. Jeg føler jo at jeg har det svaret, som veldig sjeldent kommer, det er å stille opp med argumenter, svare meg med hvorfor kunsten skal få støtte, som da veldig sjelden noen gjør. Det var først nå jeg fikk en blekke i posten, fra Danby Choi (redaktør i Subjekt, *journ. anm.*), som hadde samlet sammen heftet «Derfor trenger vi kunst og kultur». Nå, etter 2-3 år, var det noen som fant på det her, la oss samle argumentene for statsstøtta kunst. Så jeg synes jo at det er interessant at det kommer som et privat initiativ, fra det mest liberale tidsskriftet vi har. Jeg ser jo ikke på meg selv som noen stor trussel mot yttingsfrihet, absolutt ikke. Jeg ser en større trussel i at Kulturrådet har blitt et politisk virkemiddel for en illiberal, autoritær kultur. Sånn jeg ser det, er vår tids ml-bevegelse, woke-bevegelsen, som virkelig har klart å infiltrere Kulturrådet og kulturbyråkratiet vårt. Jeg så en undersøkelse nå nylig, hvor over halvparten av de som søker om statsstøtte, føler at de må tilpasse budskapet sitt politisk, for å få mest mulig penger. Så det er *den* armlengdes avstanden. Det er tydeligvis noe som har gått galt. Ja, og det er til og med medlemmer av Kulturrådet som helt åpent kan si at kunst, det er sekundært, politikken kommer først, som er et sitat fra

et intervju med Camara Lundestad Joof i Dagsavisen. Så det er åpenbart at Kulturrådet er blitt et politisk verktøy. Som jeg i går sa under *Sløserikommisjonen*: La oss heller kutte ut det, hvis vi er redde for at autoritære bevegelser skal ta over kulturlivet i Norge – la oss gi fra oss den makten, før det er for sent.

Magnus Vanebo, *student ved κnio, og deltager i Sløserikommisjonen*. Vanebo snakket om debatten på κnio, som i stor grad ble sparket i gang med at jeg var uenig med en mail på skolen. Det var nok til å bli kalt rasist, fascist, reaksjonær, alt right-løgner, ultra-liberalist, en trussel for scenekunstfeltet, og, av lærere på skolen: en skam for kunstfeltet. Så på mange måter vil jeg bekrefte litt av det Are snakker om, med woke identitetspolitikk, og disse tendensene som jeg ser på som grunnleggende illiberale, som gjør det vanskelig å ha åpne og ærlige og kanskje også risikable samtaler. Og *fast forward*: noen måneder etter, skrev jeg også en kronikk som handla om hvordan enkelte i kunstfeltet, uten å nevne navn eller sånn, tilsynelatende kan knipse med fingrene, kreve regi, sette i gang et 6 timer langt seminar hvor man angriper kollegaer i feltet, uten at de får forsvare seg selv, til tross for at seminaret avslutter 20 minutter før tiden (Kulturrådets innspillmø-

te, *journ. anm.*). Nå har vi brukt veldig, veldig mye tid på å snakke om det eksterne, hypotetiske, nå er det kanskje på tide å snakke om den interne, konkrete og etter mitt syn, reelle, trusselen.

Cecilie Nissen, *billedkunstner*: Innledningsvis ble det jo sagt at Norge et av de frieste og mest demokratiske landene i verden. Nå kan en del av det som blitt sagt, tyde på at ikke er sånn likevel. Men det har vært en negativ utvikling siden 2014, hvor mange kunstnere oppfatter at de er satt under press. Og at sosiale medier er en del av grunnen. I Kristiansand har det foregått hets mot kulturfeltet siden 2018. Facebook-siden Sørlandsnyhetene er ikke ulike Sløseriombudsmannen, som også er kjent for å henge ut kunstnere på spekulative måter, og det kan være en stor belastning å være et enkeltmenneske og bli hengt ut på den måten, som vi ser på disse sidene, hvor ting blir tatt ut av sammenheng og vridd og vrent på. Men jeg har også lagt merke til en annen ting som gjør meg minst like urolig. Hvordan fryktkultur og utestengningskultur har oppstått innad i kunstfeltet, slik det er tatt opp flere ganger i dag. Særlig har dette vært synlig i kunstutdanningene og blant yngre kunstnere, ikke bare i Norge, vi ser det også internasjonalt og i Sverige og

Danmark. Her i Norge toppet det seg, som vi vet, i diskusjonen om κnio. Jeg vil si at det er en annen ting å bli angrepet av politiske motstandere enn av sitt eget miljø. Jeg tror det er en mye større belastning å skulle stå imot angrep fra kollegaer som mener at du har dårlig moral, eller et dårlig menneskesyn fordi du mener noe annet enn dem selv. Og jeg har blitt mer forsiktig med å uttale meg, med å dele ting på Facebook, enn jeg var før.

På slutten av Innspillmøtet, åpnes det for spørsmål fra salen og fra medlemmer i kommisjonen:

Kjetil Rolness, *medlem av Ykom og kommentator i Aftenposten*. Veldig interessant å høre fra dere, og en total omsnuing av perspektivet fra forrige innspillmøte, fra kunstnerorganisasjonene som alle okket og klaget over nettopp det ytre press, nettopp fra høyresiden, FrP, og sånn, og nå fikk vi altså det helt motsatte verdensbilde, der den interne justisen er problemet. Og det har vært så pass mange gode djevelens advokater som har snakket allerede, at jeg tenkte at jeg for en gangs skyld skulle være Guds advokat. Jeg er jo naturligvis enig i at det er totalt håpløst ikke å stille til debatt i dag, men, jeg lurer på hvordan for eksempel Traavik og Sløseriombudsmannen forholder seg til det som har vært kritikken fra kunstfeltet, og den måten ombudsmannen har operert på. Man føler jo at det ikke kommer en kritikk av statsstøttet kunst, som er saklig og nyansert, og som viser et minstemål av respekt. Kunstnerne føler jo at ting blir trukket ut av sin sammenheng, kunstnerne blir hengt ut, og man mener – jeg har ikke sett noen dokumentasjon på det – men man påstår at man altså har fått konkrete trusler, altså grov sjikane. Så det var mitt kritiske innspill til de som er kritiske til makten i kunstmiljøet.

Traavik: Ja, er du sikker å at du var guds advokat nå, Kjetil? Det var ikke så opplagt for meg. Men det var en fin innsats i empati, synes jeg. Du satte deg inn i noen andre sin opplevelse, og det har også vært et element som har vært trukket fram her. Nemlig empatien som en øvelse, og kanskje det eneste som kan redde ordskiftet. Og empati utvikler man gjennom å sette seg inn i andres opplevelser og gjerne, og etter min mening, gjennom in real life-kontakt. Så, for å svare på den harangen av spørsmål som du kastet på oss. Jeg tror jeg skal svare gjennom å være helt konkret i forhold til *Sløserikommisjons*-prosjektet. Samtlige, eller nesten samtlige av de aller mest aktivistiske kunstnerne, som nå har brukt 1, 5 år på å svartmale eller brunbeise (alt ettersom) meg personlig, og samtlige medvirkende i dette prosjektet, alt fra Brr teatergarasjen, via Kulturytring til Rødt-politiker Mimir Kristjánsson. Altså alt til høyre for Stein Lillevolden blir jo på en måte fremstilt som rasister, fascist, nazister. Jeg vet ikke hvor ofte disse begrepene



Billedtekst
s. 98 Morten Traavik,
regissør og aktør i *Sløseri-*
kommisjonen - del 2 Viken.
Foto: Thor Brødreskift

«For det er bare piksler, folkens,
det er ikke på ordentlig.
Facebook isn't real.»

–Morten Traavik

har kommet opp i erfaringene til de andre medvirkende. Samtlige av de mest kritiske og trollete stemmene i diskursen, inviterte jeg inn i prosjektet, med en personlig henvendelse, flere personlige henvendelser. Jeg forklarte grundig og vennlig hva hensikten med dette prosjektet var, nemlig å skape en leken ytringsplattform, et ytringsrom, en lekestue der vi kunne leke sammen rundt vanskelige problemstillinger. Jeg kan nevne navn, men dere vet hvem dere er, dere ble alle sammen invitert, flere ganger, og det ble til slutt gjort til et narrativ om at jeg ikke ville gi meg og trakasserte folk for at de ikke ville være med. Sånn at alt, til og med en vennlig invitasjon kan man vende, om man vil. Dere kan gjerne sjekke mailboksen min. Jeg kan dokumentere at døren inn til deltagelse, og dermed med-innflytelse i prosjektet *Sløserikommisjonen*, har stått vidåpen for alle. Og jeg har stått på innsiden og ropt til folk: kom inn, kom inn.

«Fuck Facebook!»

Løken Stavrum: Da er det Are Søberg, som Kjetil også ønsket å høre fra, og da lurar jeg på om jeg også kan legge ved, fordi deler av kritikken mot deg har jo vært at du har spekulert i at den kritikken du har gitt av danskunstnerne, har gitt bedre klink. Du sa jo også selv til Aftenposten at det ga bedre re-

spons å henge ut enkeltaktører enn å henge ut f.eks. Nationalteatret eller Operaen, som jo til sammenligning får mye mer støtte. Så det har jeg lyst til at du kanskje også knytter en kommentar til.

Søberg: Jeg tror det siste til Aftenposten, det var vel egentlig mer en kommentar til det at Facebook fungerer slik at de liker at man legger ut videoer. Så det jeg mente med det var at Facebook liker å ha aktivitet der inne i stedet for at jeg linker til en artikkel som lurer leserne ut på ville veier. Så det var ikke min vurdering av å manipulere leserne på noen måte, men av hvordan Facebook fungerer. Kjetil (Rolness) nevnte det her med trusler, som har vært litt interessant, for det har vært en sånn gjennomgående påstand. Det første var i et tidsskrift hvor det ble påstått at jeg over tid hadde kommet med trusler mot en teaterfestival i Fjaler. Jeg ble veldig overraska da jeg hørte det, for jeg kjente meg ikke helt igjen, snakka med den eneste personen på festivalen som jeg hadde vært i kontakt med. Og hun var helt ukjent med at jeg hadde kommet noen trusler. Jeg spurte journalisten, nei redaktøren i Shakespeare-tidsskrift, hva er det her? Og hun svarte, nei, det var ingenting, vi bare sletter det fra artikkelen. Så det var det første eksempelet på

en slik helt løs påstand som ble satt der ute, uten noe grunnlag. Og så har det kommet senere også, et par andre eksempler. Morten har jo ofte satt sitt gode rykte på spill for meg her, og har også vært interessert i å følge opp påstanden om trusler, og gang på gang så er det ikke noe konkret i det, men det er blitt et sånt virkemiddel for å prøve å hindre meg i å ytre meg, som er veldig synd å bruke og da vanne ut de som reelt mottar trusler. Hva mer var det dere spurte om?

Løken Stavrum: Det har også vært endel av kritikken dette at du tar biter av kunsten, og at de ikke kjenner seg igjen. At det ikke blir noen ordentlig kontekst, det blir bare latterliggjøring.

Søberg: Det er jo noen tilfeller hvor jeg kanskje har tatt et lite utsnitt, og kanskje linka til hele forestillingen. Og det er jo reelt det, man kan ikke dømme boka basert på forside. Men sånn er det jo uansett i kunstkritikk, man kan ikke gjengi en hel film, når man skal diskutere innholdet. Og jeg tror heller ikke det er der problemet ligger. For noen ganger har jeg delt en hel forestilling, og reaksjonene er ikke annerledes. Det er et sånt litt vikarierende motiv det der, har jeg inntrykk av.

Løken Stavrum: Rydder du mye i ditt eget kommentarfelt?

Søberg: Det er veldig lite egentlig, så det man ser er det det er. Det har vært et par tilfeller hvor jeg tenker at dette vil jeg ikke ha hos meg. Jeg synes det er fint at folk kan ytre seg. Jeg tenker ikke at jeg skal være redaktør. Og det er veldig sjeldent jeg har følt noe behov for å fjerne noe som har vært rasistisk eller truende. Og jeg har absolutt ikke en følelse av at det er verre hos meg enn det er hos NRK og VG, Aftenposten, i offentligheten generelt.

Løken Stavrum: *referer et spørsmål fra salen:* Det du lurar på er hvor mange av disse problemstillingene som egentlig er skapt av de store teknologiske plattformene, som Facebook og Google, og om det er de som ja, skaper kontroversene, om jeg forstår deg riktig? Og det er i hvert fall en rød tråd her, og det er at alle disse kontroversene faktisk har foregått i sosiale medier. Men er det noen av dere som kunne tenke dere å kommentere på det? Morten?

Øystein Stene, teaterhøgskolen, KHIO: Jeg tenker at...

Løken Stavrum: Fint, så tar vi Morten etterpå.

Stene: Jeg tenker at de tingene som har rulla på KhiO de siste par årene, at kombinasjonen av korona, at folk ikke har sett hverandre i øynene og vært kropp i samme rom, tror jeg at har gjort at ting har akselerert litt unødvendig. Jeg vet ikke om Magnus (Venebo) kan bekrefte eller avkrefte det. Det har gjort at retorikken har blitt enda mer ekstrem.

Løken Stavrum: Ja, Morten du var inne på, før vi gikk på scenen, dette med sosiale medier. Kunne du tenke deg å fylle noe inn?

Traavik: Absolutt, Fuck sosiale medier! Sosiale medier er en gift, det er både en velsignelse, men også en gift, fordi i oss bor det både engler og demoner. Det er et verktøy som er blitt en så integrert del av våre organismer. Men svaret er egentlig enkelt: hvis du ikke liker det som foregår, logg deg av, ta et bad i elven. Gå ut og ta en joggetur. Få deg et godt knull, få deg et liv. For det er bare piksler, folkens, det er ikke på ordentlig. Facebook isn't real. Det er mitt svar. Fuck sosiale medier. Men gjør det med kjærlighet.

Løken Stavrum: Er det noen flere spørsmål? Kommentarer? Nei? Men da går vi inn for landing her. Fuck sosiale medier ble da stående som en punch, som vi kan tygge litt på.

*

Da debatten rundt Ytringsfrihetskommisjonen og kunstnerorganisasjonene begynte å stilne, gikk Morten Traavik ut på Facebook og utlovet en dusør til den som kunne legge fram etterprøvbare bevis på trusler.

I et intervju med Subjekt (06.07), uttalte han: «– All boikott og scenenekt mot Ytringsfrihetskommisjonen, Kulturytring Drammen og *Sløserikommisjonen* blir begrunnet med disse truslene. Samtidig er det ingen som har sett noe av disse truslene. Det har ikke vært dokumentert en eneste gang (...) På tross av at jeg har gjentatte ganger oppfordret til å offentliggjøre truslene.»

Det har ikke lykket oss å innhente en kommentar fra BIR teatergarasjen, angående Traaviks påstander om at involverte i prosjektet er beskyldt for rasisme, fascisme og nazisme. I et intervju på shakespearetidsskrift.no, (19.04.) sa Mimir Kristjánsson at henvendelsene han hadde mottatt, «har vært ordentlige og høflige, og ingen har kalt meg rasist».



som



Innlegg på Kulturrådets innspillkonferanse, 8. april 2021, av danser og koreograf Mia Habib.



Av Mia Habib

Fotnote

1 På dette tidspunktet var saken under etterforskning. Den gjaldt to alvorlige trusler mot Tormod Carlsen, og er oppklart og løst i Konfliktrådet (26.05.21), hvor de to tiltalte ble bøtelagt. Se også kommentar av Therese Bjørneboe på shakedspearetidsskrift.no: <http://shakespearetidsskrift.no/2021/07/sloseriombudsmannen-og-mediene>

Billedtekst

s. 100 Danser og koreograf Mia Habib. Foto: Nicolai López



eg vil begynne med å si at alle vi kunstnere som snakker her i dag utsettes for noe akkurat nå. Flere av de som henger oss ut er til stede her i dag.

I 2018 la en anonym Facebook-side ved navn Sløseriombudsmannen ut en video fra en av mine tidligere forestillinger. Sløseriombudsmannen er en plattform med flere bidragsytere med tilknytninger til det ultraliberale partiet Liberalistene. Nylig har navnet på bidragsyteren som publiserer kultursakene kommet ut – dette er Are Søberg.

«følg meg for mer skattegalskap» er Sløseriombudsmannens slagord. Habib har fått 11,2 millioner kroner i statsstøtte fordelt over de neste fire årene, rapporterte siden.

Noen dager senere skrev Sløseriombudsmannen at nesten 500 000 mennesker hadde sett klippet de la ut, og posten ble delt flere tusen ganger direkte fra hans profil. Facebook-siden har også gått til angrep på en rekke andre kunstnerskap, spesielt scenekunstnere, og dette pågår fortsatt.

Som følge av Sløseriombudsmannens dekning publiserte også nettstedet Resett saken. Da Resett publiserte dette visste de hva de gjorde. De åpnet for et kommentarfelt som ble fylt av islamofobi og rasistiske ytringer.

Da anmeldte jeg Resett for å ha brutt straffeloven § 185, om hatefulle ytringer.

Dette med hjelp fra Forbundet Norske Dansere og deres advokat, Hans Marius Graasvold.

Etter anmeldelsen ble det i Resetts kommentarfelt sagt ting som «svartskalle» og «alle muslimer ut av Europa!» Og sånn fortsatte det. Jeg fikk også flere personlige meldinger.

Det er selvfølgelig et angrep på meg som person, men det som viktigere er, etter min mening, er at det er et angrep på det norske demokratiets verdisyn og lovbestemmelser. Det er også et angrep på min yrkesgruppe og samtidsdansen. Slik kan man si at det er et dobbeltangrep på «det fremmede», både i form av meg som person med et ikke-vestlig etternavn, og i form av en kunstform som for mange oppleves som fremmed.

Det som gjør saken ekstra viktig mener jeg, er hvordan Resett her har en link til denne Facebook-siden hvor Sløseriombudsmannen fungerer som en form for «hvitvaske» av høyreekstrem propaganda og retorikk som jeg vil argumentere for at Resett representerer. Mennesker over hele det politiske spekteret har delt Facebook-profilens poster uten å være klar over hvilke ekstreme høyrepopulistiske krefter som ligger bak.

Slik mener jeg at en bro bygges mellom nettavisen Resett, Sløseriombudsmannen og partiet Liberalistene som normaliserer og tilrettelegger for hatefulle ytringer. Og, som også nærer opp under *kunstfiendtlighet*.

I norsk sammenheng er denne nettprofilens tall på nesten 500 000 på min sak veldig høy. Det mener jeg man skal ta på alvor.

Grunnen til at jeg valgte å anmelde var to ting:

1. Hvordan diskriminerende og hatefulle ytringer påvirker meg og mine kolleger i feltet, både personlig og kunstnerisk.
2. Fordi dette er et økende samfunnsproblem som handler om langt mer enn kunstfeltet. Dette handler om politikk og ideologi.

Først til punkt 1. Hva dette gjør med kunstneren.

Det ligger i kunstnernes DNA å bedrive og motta kritikk. Å bedrive eller motta hets og hatefulle ytringer er noe helt annet. I straffelovens paragraf 185 om diskriminerende og hatefulle ytringer menes det å true eller forhåne noen, eller fremme hat, forfølgelse eller ringeakt. Og dette *påvirker* kroppen, hverdagen og fokuset på ens eget virke. Som følge av denne situasjonen har jeg kolleger som vurderer å flytte kunstnerskapet sitt ut av landet og produsere steder hvor kulturinstitusjoner og media hegner om kunstneren når det brenner. Andre har besluttet å slutte å dele arbeidet sitt på Facebook og å bruke det som et arbeidsverktøy. Flere engster seg for hvem som kan dukke opp i publikum med underliggende agendaer, og yngre kunstnere er redde for å gjøre sine første produksjoner. Dette er en ny realitet.

Her et sitat fra riksadvokatens mål- og prioriteringsrundskriv for 2019, hvor hatefulle ytringer, som del av Regjeringens samlede offensiv mot hatkriminalitet, skal prioriteres.

Det understrekes i rundskrivet at «[enhver skal kunne delta i det offentlige ordskiftet og bevege seg fritt i det offentlige rom uten å bli utsatt for hatefulle ytringer.]»

Og her henvisningen i rundskrivet til Regjeringens strategi mot hatefulle ytringer 2016–2020, hvor det understrekes at Regjeringen ønsker at hatefulle ytringer og hatkriminalitet prioriteres i alle politidistrikt, og at politimestrene «må sørge for at hatkriminalitet får nødvendig oppfølging». Det fremkommer også en anmodning om at politiet må ha oppmerksomhet mot hatefulle ytringer rettet mot blant annet samfunnsdebattanter, ytringer som er egnet til å påvirke ytringsklimaet på en så negativ måte, at enkelte velger å ikke delta i samfunnsdebatten.

Spørsmålet her til organisasjoner, politikere og kunstfeltet: hvilke verktøy og hvordan kan man jobbe for å verne om et godt ytringsklima, også for kunsten og kunstneren?

Nå videre til punkt 2: Dette handler om politikk og ideologi.

En av mine argumenter for å anmelde i 2018 var å rette oppmerksomhet mot hvordan en kunstfiendtlig og antidemokratisk høyrepopulistisk retorikk utvikles på ytre høyre kant og kan lure seg inn i et bredere politisk spektrum.

En retorikk bestående av argumenter som at den frie kunsten og kulturrådet er elitistisk, argumenter om at hatefulle ytringer ikke er annet enn ytringsfrihet og kun handler om skjøre og nærtagende kunstnere.

La oss legge dette sammen: dtn feilaktige narrativet om elitisme, ytringsfrihet som frikort for og rettferdiggjøring av hatefulle ytringer og repeterende stigmatisering av en allerede marginal gruppe (i dette tilfellet kunstneren fra det frie feltet). Da peker dette i en retning. Man kan bare se til usa de siste årene for å se det enda tydeligere. Et politisk terreng hvor stuerene og demokratiske politiske synspunkter påvirkes og allieres med det antidemokratiske, tilsiktet eller ikke.

Nylig har man sett resultatet av retorikk fra ytre høyre dryppe inn i mainstream media som rått har overtatt samme retorikk rundt «peniskunst» og avføring. Sløseriombudsmannen er blitt brukt som kilde for en Frp-politikers spørsmål i Stortingets spørretime, uten at så mange har stilt spørsmål ved at en anonym Facebook-profil brukes som en legitim kilde og har blitt brukt som argument i budsjettforhandlinger uten at andre politiske partier har reagert på dette.

Jeg har merket meg at stemmer også i kunstfeltet kan dra i denne retningen med uttalelser om at kunsten har fjernet seg fra folket og bør bli mer folkelig. Kroneksempelet er dessverre Kulturrådets egenpro-

puserte podcast hvor en stemme fra den anonyme Facebook-plattformen (før det ble kjent at dette var Are Søberg fra Liberalistene), anonymt fikk taletid, uten at noen Kulturråds-støttede kunstnere som over et år har vært utsatt for uthengning og hatefulle ytringer ble kontaktet. Kulturrådets argument var at de må forsøke å komme i kontakt med folket og derfor inviterte de inn en de mente var apolitisk og representerte folket. Jeg uttalte allerede i 2018 på scenekunst.no at Sløseriombudsmannen var en politisk motivert Facebook-side med sterke bånd til Liberalistene.

På scenekunstens vegne vil jeg raskt skyte inn: den frie kunsten er å finne over alt. Den beveger seg fra de største operascenene til de mest avsidesliggende steder. Den dukker opp i matbutikker på bygda, ute på en åker, inne på en omsorgsbolig, på en oljeplattform eller på gata ved barcode. Den danser hjemme i folks stuer. Mer folkelig blir det ikke.

Jeg vil gå så langt som å si at kulturpolitikkerne med kulturministeren i spissen, Kulturrådet og kunstinstitusjonene bør redefinere institusjonenes samfunnsoppdrag til å ha en viktig samfunnsstemme i å bekjempe populismens utarming av kompleksitet og kulturmangfold. Det holder for eksempel ikke at teaterhus eller programmerende scener skal gi rom til kunstneres stemmer. De må også selv finne en stemme å snakke med som *aktivt verner om den frie kunsten, kunsten som ytringsfrihet og som beskytter kunstneren.*

I arbeidet med å se etter konkrete verktøy for å assistere uthengte kunstnere har NoDa stått alene blant forbundene på scenekunstsiden, såvidt meg bekjent. Her må flere på banen.

Et eksempel er det som skjedde i kultur-Norge og spesifikt teater-Norge som gjorde at det ikke var noen ryggmargsrefleks som satte inn da stormen startet rundt kunstnerne i *Ways of Seeing* og Black Box teater. Hvorfor tok det så lang tid før kulturledere og institusjoner tok ordet og sto opp for kunstens ytringsfrihet, eller kom med støtteerklæringer. Her burde det jo være et alarmsystem på plass. Institusjonene og de frie gruppene opererer i et økosystem. Når det brenner et sted bør alarmen ringe i hele systemet. Og det systemet inkluderer jo selvfølgelig Kulturrådet som tildeler støtte til kunstnerne som utsettes for hatefulle ytringer og kunstfiendtlighet. Kulturråd og kulturinstitusjoner har et ansvar for å opplyse offentligheten om deres samfunnsoppdrag. Den jobben kan ikke kunstnere gjøre alene.

Kunstneren og kunsten må beskyttes! Hvis ikke svikter man ikke bare kunsten og kunstneren, men man svikter selve demokratiet.

«Når det brenner et sted, bør alarmen ringe i hele huset.»

Flere innlegg fra Kulturrådets møte, av Mette Edvardsen, Kristian Seltun, Falk Richter og organisasjonen Die Vielen, kan leses på shakespeareitidsskrift. no. Red. anm.



Ansvarsfråskrivande show

Sløserikommisjonen Seksjon 1 – Vestland sitt potensial som eit dialogopnande prosjekt druknar frå start i sin eigen vilje til å sole seg i glansen av respektlause handlingar.

Av Berit Einemo Frøysland



Zahid Ali, Shabana Rehman og Are Søberg i *Sløserikommisjonen*, i ut teatergarasjen 2021. Foto: Thor Brødreskift

Sløserikommisjonen Seksjon 1 – Vestland
Konsept og regi: Morten Traavik
Med: Zahid Ali, Shabana Rehman, Morten Traavik, Are Søberg, Mimir Kristjánsson, m.a.
Produsert av Traavik.info og BIT
Teatergarasjen
Ole Bull Scene, livestream 14. mai 2021

Lystig tysk mellomkrigs-musikk lyder frå skjermen 15 minuttar før start, *Mein Berlin* trallar av garde. Eg skal sjå digitalt del 1 av den sjølvoppnemnde «mest kontroversielle førestillinga so langt i år», *Sløserikommisjonen*. Komikarar Zahid Ali og Shabana Rehman er programleiararar for kvelden, kledde i SS-uniformliknande kostymer, med Kulturrådet sin logo på. Ein god gamal «subversjon gjennom affimasjon». Men i ordet undergraving ligg det at ein sparkar oppover, mot ei reell makt som til dømes stalinisme eller neo-liberalisme. Her sparkast det vilt i alle retningar og ekstra hardt mot danse- og performancekunstnarar, ved at den tidlegare anonyme Sløseriombudsmannen, Are Søberg er ein av hovudaktørane for kvelden, inspirasjonskjelde og spin off. Det er riktig at showet har vore mykje omdiskutert på førehand i kjølvatnet av debatten kring ytringsfridom, hets og trakassering av kunstnarar. Men den hektiske sjølvpromoteringa til prosjektet, har vore vel so provoserande som prosjektet sjølv.

Å sove på vakt

På scena ligg det penge-sekkar, også dei med Kulturrådet

sin logo, den finansielle motoren for det heile. Lenger fram på scena er det plassert ei seng der det ligg ein person under ei dyne (som to timar seinare viser seg å vere Jeppe på Bjerget) og søv. Kulturrådet og fleire andre institusjonar med dei innrømma på møtet 8. april at dei hadde «sove på vakt» og metaforen om å «vakne» blir hyppig brukt i debatten. I løpet av den tre timars lange førestillinga opptre ei rekkje gjester, mange av dei har sjølv stått i kontroversar. Julian Blaue, som har ei historie med høner, held eit føredrag om ekte og falske pengar. Jan-Ove Tuv, Nerdrum-elev, argumenterer for å legge ned Kulturrådet og kritiserer som forventa det moderne kunstmot-grapet. Cornelius Jakhelln dukkar opp frå Berlin og det blir relevant å tenkje på bruken av sterk hat- og hevnretorikk i kunstprosjektet der han går under namnet Sturmgeist¹. Programleiar Shabana Rehman har sjølv motteke store summar frå staten, i Født fri-saken kom det fram at midlane faktisk var sløst vekk og at det var rota kraftig med økonomien. Men på lista finner me òg Rødt-politikar Mimir Kristjánsson som leverer ein Kamerater-tordentale som haustar den største applausen i løpet av kvelden. Kunstnar Kurt Johannes-sen framfører ein stillferdig og underfundig performance som også står i kontrast til resten. Ronald Kvernmo, same og sjaman, har ei sentral rolle. Han rensar rommet, gjennomfører ritual og fortel om si oppleving av å ha blitt hengt ut av Sløseriombudsmannen – for ein månadslønn til

millionær Are Søberg kunne han ha arrangert ein heil festival.

Retten til å ikkje vere med på leken

Men når dei kunstnarane som har avslått invitasjonen om å vere med på førestillinga, likevel kjem fram ved namn og referansar til deira verk, det er då det blir verkeleg problematisk. Dagen før førestillinga sendte Traavik.info ut eit nyheitsbrev der film frå mellom anna Mía Habib sine verk blir brukt til å promotere for førestillinga. Ho har eksplisitt uttrykka at ho ikkje ynskja at noko materiale frå hennar produksjonar skal brukast til noko som har med dette prosjektet å gjere. Dette ynsket ignorerte kompaniet blankt, både i promote-ring og i sjølve førestillinga. Mía Habib, Henriette Pedersen, Mårten Spångberg, Mette Edvardsen og fleire med dei blir hengt ut i løpet av kvelden. «Førestillingsjurist» og advokat Morten Grønvik forklarar kvifor dette er innanfor loven, det har med sitering å gjere. «Er du med på leken, må du smake steken», legger han til. *Tåle* steken, heiter det vel. Men dei fleste har vel sagt klart i frå om at denne leiken vil dei ikkje vere med på.

Kropp

Me må snakke om kropp. I uthengingane har det gått hardest utover dans og performance, der det kroppslege står i fokus. Det har med ei slags avsky for det kropps-lege å gjere, som igjen har samband med eit kartesiansk syn på kroppen, der den er noko som må underord-nast intellektet, eller heilt enkelt «sunn fornuft». I pandemien har

kroppen for mange blitt endå meir framandgjort, han er lunefull og vender seg mot oss. Panikken utløyst av frykta for systemsvikt viste seg i byrjinga mellom anna med ei fullstendig villfarande hamstring av dopapir, ein slags regresjon til den anale fasen. Også dei mest populære uthengingane dreier seg om rumper og avføring. Det er som om redsla for å misse kontroll over det kroppslege får sitt høgdepunkt der. I seinmiddel-alderen, då byane vaks seg større, vart avføring eit logistikk-problem, ekskrement flaut i gatene. Det var på denne tida at Descartes sitt syn på kroppen vann over andre, der kroppen måtte beherskast, i ei kapitalistisk verd, inn i ein sosial alkymi der kroppen måtte døy slik at arbeidskrafta kunne leve². Det ein i verkelegheita bør frykte, er ikkje rumper, men gamle narrativ som bidrar til treigheit i samfunnet ved ein stadig reinkarnasjon av gamle maktstrukturar.

Alt hva fedrene har kjempet

Me må òg snakke om kvinna. I førestillinga undrast det over kvifor i all verda alle dei kvinnelege kunstnarane har takka nei til å vere med på denne førestillinga. På scena er det berre ei kvinne i kveld, resten er stort sett kvite menn. Det spekulerast i at grunnen kan vere at kvinner ikkje oppsøker risiko som menn. Menn derimot, er tiltrukne av risiko, forklarar psykolog Espen Skorstad. Historisk sett er det menn som dør, menn går i krig, dei klatrar opp på fjell-toppar, legg han til. Det er ein slags «alt hva fedrene har kjempet,



Morten Traavik (som Mårten Spångberg) og sjaman Ronald Kvernmo i *Sløserikommisjonen*. Foto: Thor Brødreskift

mødrene har grett»-biologisk retorikk. Men kvinna har *historisk sett* ikkje vore spart for nokon form for risiko. Ein må ikkje gløyme at ein av dei største forfylgingane har vore retta mot kvinner – heksejakta (i dag blir ordet «heksejakt» brukt i ytre høg-re-retorikk for å sette seg sjølv i ei offerrolle ovanfor sine motstandarar, som til dømes hos Sylvi Listhaug. I vår tid blir eit høgt antal kvinner myrda kvart år, og enno fleire føler seg ikkje trygge. I lys av dette blir spekulasjonane som føregår på scena usmakelege og vitnar om lite forståing for den komplekse posisjonen til kvinna i samfunnet.

Sementering av tankegods

Programleiarane uttalar fleire gonger i løpet av førestillinga at ingen heilt veit kva som skal skje i kveld. Men dette er mindre spontant enn ein vil ha det til. Det har gjennom kommentarfelt på scenekunst.no til dømes i det siste kome fram at Morten Traavik har skrive nokre av debattinnlegga til Are Søberg.³ Å skape rabalder har fyrsteprioritet, so kjem det at alle skal kome til orde, til sist kjem lyttinga. Kven skal ta seg av lyttinga? Eg oppfattar det som at målet her ikkje er å lytte, men å ytre og promotere. Nokon god fasilitering av dialog kan det då ikkje vere snakk om.

I løpet av kvelden blir det lansert ein «Søknadsgenerator», der kven som helst kan legge inn nykkelinformasjon for ein føre-stilling, for så å få tilsendt ein ferdigskriven søknad i Kulturrådet sin smak. Det blir òg lansert noko

dei kallar «Skammekroken», der ein kan løste opp og henge ut hets. Eg tenkjer tilbake på dialogmøtet: Ein av panelsamtalane var moderert av rådsmedlem Luba Kuzovnikova (sjølv produsent for *Sløserikommisjonen*), ei moderatorrolle som mange opplevde at ho brukte til å fremje sin eigen agenda i staden for å fasilitere ein god dialog. Det oppsto forvirring då ho insisterte på spørsmålet om det ikkje skulle kunne vere ein idé å henge ut dei som hang ut ein sjølv i sosiale media – det at ein no ser dette som reiskap på Traavik.info, er avslørande for hennar agenda den gongen.

Ansvarsfråskrivning

Om Are Søberg har for-stått noko, so er det korleis ein algoritme fungerer. Det at han har forstått og utnyttar dette til det fulle, og samtidig fråskriver seg ansvar for effektane det får, er uforståeleg. Han setter i fyr, nokon andre får sløkke. Han uttalar under kvelden at han «ønsker alle alt godt». Men å ha gode intensjonar er ikkje synonymt med å faktisk utrette noko godt. Han føreslår at kunstnarar kan gi slepp på stats-støtta og slik løyse problemet med hets. Veit han at ein frilans danse-kunstnar også betalar skatt? Skatt som går med på å betale for det som er med på å stort sett få eit samfunn til å fungere: barnehage, helse, skular, vegar, regjeringsskvartal og så vidare. Ein kan og bør kritisere dispo-neringa av skattepengar, men til det har ein politikken, ikkje mobbinga.

Tilbake til kapitalismen. Det å ta noko ut av kontekst, som Sløseriombudsmannen og *Sløserikommisjonen – Seksjon 1 Vestland* gjer med siteringar frå kunstnarar som ikkje samtykker, er ei handling som ikkje berre blir med det åleine – ein må også sette det *inn* i ein ny kontekst. Den konteksten har med kapital å gjere, summar. Då opererer ein med heilt andre parameter for bedømming enn det kunsten treng (uansett om kunst og kapitalisme også er vevd saman på sin måte). Under kvelden blir det sett tal på det meste. Tildelte midlar, men òg antal fylgjarar, delingar. Det å kvantifisere opp og ned på denne måten minnar om «big data», som me veit kan gi eit forkvakla sanningsbilete.

Irreversible narrativ

«Mein Berlin» trallar fram-leis i hovudet på meg. Dette eg ser i kveld er i alle fall langt i frå mitt Berlin. Når eg flytta hit, vart eg overraska over reaksjonane eg fekk då eg fortalte folk (også utan-for miljøet) at eg er dansekunstnar. I staden for responsen – «vent no litt, dansekunstnar, seier du? Kva for dans, ballett?», fekk eg høyre: «Eg elsker dans!». Folk visste kva yrket mitt innebar her, sto faktisk i kø for å få tak i billettar til dei kjende namna innan samtidsdans. Det skal seiast at dette gjeld Berlin. For som tyskarane sjølv seier: Berlin er ikkje Tyskland.

Sidan mange aldri har vore borti samtidsdans og performance, er dei narrativa som blir skapa av Are Søberg farlege og kanskje så ille

som irreversible. Videosnuttane er mange sitt fyste møte med denne kunstforma. Til å motverke dette narrativet spelar media ein viktig rolle, noko som har komen fram i fleire ytringar i etterkant av møtet.⁴

For to år sidan publiserte eg ei ytring på *Norsk Shakespearetids-skrift* om hets og ytringsfridom.⁵ Eg trudde den gong, naivt, at ytringsklimaet ikkje kunne bli stort verre enn det var då. *Sløserikommisjonen* som førestilling kunne ha bidrege til å fasilitere ulike meinin-gar. Men prosjektet druknar i sin eigen vilje til å sole seg i glansen av respektlause handlingar. Etter mitt syn må eit kunstprosjekt som dette kome med noko meir enn viljen til rabalder. Det kunne det jo godt hende dei kunne fått til, men etter det eg har sett hittil er eg langt ifrå overtydd. Om det er pioneren som figur som er førebiletet, den som blir bua av publikum og går mot straumen, so har dei fleste pionerarar opp gjennom tidene kome med noko meir enn å berre skape konflikt. Dei har kome med visjonar til andre moglegheiter.

Fotnoter

- ¹ <https://www.argumentagder.no/post/sturmgeist-i-vinden-igjen-inspirasjonens-kunst>
- ² Kjelde: Silvia Federici *Caliban and the Witch. Women, the body and primitive accumulation* frå 2004.
- ³ <http://www.scenekunst.no/sak/svar-til-morten-traavik/>
- ⁴ <http://www.scenekunst.no/sak/det-er-rom-for-uenighet-i-scenekunstheltet/>
- ⁵ <http://shakespearetidskrift.no/2019/03/ytring-fra-ein-dansekunstnar>

Kjærlighetserklæring med bismak

I forbindelse med Kulturytring Drammen har Morten Traavik vist del 2 av sitt hyperteaterprosjekt Sløserikommisjonen. Det høres sikkert veldig paradoksalt ut, men *Sløserikommisjonen, del 2 – Viken*, kunne i en viss forstand oppleves som en kjærlighetserklæring til Kulturrådet.

Av Knut Ove Arntzen



Jan-Ove Tuv, rumpemaler, i Sløserikommisjonen, Kulturytring Drammen 2021. Foto: Thor Brødreskift



Dansende følger av Sløseriombudsmannen i Sløserikommisjonen, Kulturytring Drammen 2021. Foto: Thor Brødreskift

Sløserikommisjonen, del 2 - Viken
Konsept og regi: Morten Traavik
Med bl.a.: Morten Traavik, Magnus Vanebo, Silje Hjemdal, Jan-Ove Tuv, Sløseriombudsmannen og følgere
Produsert av Traavik.info og BIT teatergarasjen,
Kulturytring Drammen, 22. juni 2021
Anmeldelsen er basert på strømmingen fra Drammens teater

Del 1 av hyperteaterprosjektet, som også var er iscenesatt av Morten Traavik, inneholdt elementer som var problematiske, ettersom kunstnere ble nevnt og sitert, som ellers hadde frabedt seg å bli med. Traavik hadde en jurist til å forsvare dette juridisk, men det kunne virke som et litt kynisk maktspill fra Traaviks side å insistere på å trekke inn noen som hadde tatt absolutt avstand fra prosjektet, ettersom de var hengt ut og opplevd å bli mobbet på Sløserikommisjonens nettsider. Slik er det i mindre grad denne gangen. De brevene hvor for eksempel Norske Dansekunst-

nere forklarer bakgrunnen for at de trekker seg fra Kulturytring Drammen, siteres visuelt og som opplesning. Og det er noen snutter som var tatt totalt ut fra sin kontekst, men der kunstnerne var vanskelige å identifisere. På samme måte som i del 1 stiller Are Søberg oppi del 2, og gjentar sitt budskap om at han mener at Kulturrådet bør nedlegges. I hans perspektiv er det fortsatt Kulturrådet som er den store stygge ulven som spiser uskyldig folks penger, og som sløserikommisjonen har som mål å få nedlagt.

Søberg inn i Kulturrådet?

Men samtidig blir han i del 2 lansert som rådsmedlem, og parallellen trekkes til Knut Haavik som i sin tid ønsket å bli medlem av Kulturrådet, og ble det (tidligere *Se og hør*-redaktør Knut Haavik ble oppnevnt av FrP, *red. anm.*). Denne gangen er Are Søberg klart underlagt Morten Traaviks regi og kommer ikke så sterkt inn som en løs kanon fra sidelinjen, men fremstår mer som en performer som har forstått hva det vil si å ta regi i et hyper-teater.

Han hevder fortsatt at Kulturrådet må legges ned «før jeg blir medlem». I det ligger

en slags trussel, men også en indikasjon på noe i retning av en modningsprosess i Morten Traaviks harde regiskole, noe som kan sies å være både negativt og positivt på samme tid. Negativ fordi det kan virke som om Are Søby mener alvor, men blir han rådsmedlem går han over på den andre siden. Og hva er positivt med det? Vel, svaret ligger i forestillingens dramaturgiske logikk.

Stipendiat Julian Blaue gjentar til å begynne med deler av sitt pantomimenummer med en klar referanse til undertegnedes kritikk av *Sløserikommisjonen, del 1 - Vestland*. Han sier at poenget ikke var å vise keiserens nye klær, men å avsløre forskjellen på ekte og falske penger. Det er et «Christmas Pantomime»-stunt som uansett hva det refererer til, ironiserer over pengenes verdi. Det må stå for seg selv, men kan i denne settingen forstås som en indikasjon på at noen penger er gode og andre er dårlige. «I want to question what this event is?». Altså, hva brukes disse pengene til som Kulturrådet har gitt Traavik, slik at han kan realisere prosjektet? Gjør det disse pengene til gode penger eller dårlige penger?

Folkelig og avantgarde

Svaret får vi delvis i forestillingens videre forløp, fordi får vi møte noen av Sløseriombudsmannens følgere, Følger 1, Følger 2, Følger 3 og Følger 4, hvis det ikke var flere. Disse får anledning til å fremføre små dansenumre som utstiller humor og innsatsvillje, men som i egentligste forstand er amatørmessige – bortsett fra én som hadde en viss erfaring fra show-virksomhet. Videre var en av følgerne en person som fortalte om sine opplevelser med å bli mobbet. I deres egne øyne var de sikkert representanter for det folkelige mot eliten. Men sett i et større, og mer «akademisk» perspektiv er det jo nettopp den folkelig lekende og til dels groteske tradisjon som ligger i bakgrunnen for mye avantgardistisk kunsten: den kunsten som Sløserikommisjonen harselerer så kraftig over, og som gjerne omtales «rumpemaling». Jeg kaller det en kabaret- og revytradisjon, med elementer av drømmespill og surrealisme, og med dadaismens bruk av løsrevne lydfragmenter. Ja, det er jo nettopp dette følgerne uttrykker at de ønsker å gjøre med sine amatørmessige stunt. Tenk om de hadde fått gå på kulturskole eller hadde oppsøkt folkehøgskolenes

musikk- og danselinjer? Alle kan ikke bli kunstnere, selv om målet for det gode samfunn er å gi alle en mulighet til å utvikle det lekende mennesket, «homo ludens», i seg. Er de så misunnelige på de som gjennom utdanning og Kulturrådsstøtte har fått anledning til å utvikle seg til å bli profesjonelle kunstnere?

Ja vel, i deres idealsamfunn USA, er det mesener som betaler, men de vet kanskje ikke at de pengene de understøtter kunstnere med der, blir trukket fra på skatten. Så da går det jo ut på det samme! Falske eller ekte penger, eller hva, Julian Blaue? Og så var det det med «rumpemalingen», som nå snart blir et etablert kunstnerisk-avantgardistisk begrep. Selv en dyrker av den mer konservative, figurative kunsten som jo ikke er mer klassisk enn ekspresjonistene, på 1910-tallet, går inn i dette begrepet. Det sørger Jan-Ove Tuv for, når han avslutter sitt maleri av rumpen til Shabana Rema, og gir den i gave til FrP-politikeren Silje Hjemdal, før en rumpemusikkduo spiller opp og publikum trekkes med i et crescendo over Alfred Jarrys berømte «merdre», da han urfremførte *Ubu Roi* på teatret i Paris på 1890-tallet. Historien, også

kunsthistorien er sirkulær og går ikke i rette linjer.

Morten Traavik er kveldens toastmaster, i ført militæruniform og en parykk som gjør at han skal minne om Shabana Rehman, som selv medvirker i et realityshow, men viser seg på skjermen hvor hun leser et eventyr om en hare eller kanin som ikke følger flokken, men legger gullegg og skaper tanker og ord som de andre innser at de har bruk for. Musikkgruppen Arabrot gjør en god jobb på den musikalske siden, og det samme gjelder Kammerkoret NOVA. I det hele tatt, Morten Traavik har bedre kontroll på denne forestillingen enn del 1, og disiplinerer deltagerne til å elske Kulturrådet som tross alt har betalt for det showet de får være med i. 60 minutters berømmelse er vel noe å ta med seg i livet! Traavik leker trollmann og søker å løse flokene i det garnet han har viklet seg inn i. Symbolene må man være forsiktig med selv om man leker med dem, slik som visningen av svartstikka. De kan slå tilbake på oss. I det ligger bismaken. Men den annonserte dommedagen slo ikke til.

«60 minutters berømmelse er vel noe å ta med seg i livet.»

ELLE

LOVE

LO



Cecilie Løveid:
Annika Silkeberg
Introduksjon
s. 110–111

Cecilie Løveid:
Samtale med Annika Silkeberg
s. 112–119

Karine Sand Gjersøe:
Teaterets doble virkelighet
s. 120–125



Billedtekst
s. 108–110 Dramatiker og poet Cecilie
Løveid. Foto: Oddleiv Apneseth

G R E B E K L S

Annika

har skrevet *Et dukkehjem* om. Nå handler det om dette jeg alltid sa det handlet om: døden og dødsforakten. Inntrykket ble forsterket da jeg fikk lese teksten. Det viste seg at handlingsgangen er fulgt, men at alt ellers er skrevet om. Teksten er ny. Vi er i vår tid. Dr. Rank er **VENN**, Helmer er **PARTNER**. Nora er **NORA**. En sceneanvisning som kanskje virker pussig hvis man kan sin Ibsen, som smake-bit:

VENN amor y pesetas - te quiero mucho takk og god natt adios
PARTNER går du ka ja men god natt da
NORA sov godt
VENN ei stjerne ønska det
NORA Ønsk meg det samme
(Venn setter seg ved siden av Nora synger litt fra Despacito mash-uppen hun tar en plastpose over hodet hans og en over sitt og kysser han)

I disse dagene arbeider jeg med fem nye dikt. De skrives som monologer. Jeg kaller dem noe klassisk, *PERSONAE*, altså masker. Det er tre kvinner fra Aiskylos’ *Orestien*, og to menn. Jeg skriver dem ikke som teater, jeg skriver dem som dikt. Jeg finner ingen forskjell på min måte i den ene eller andre sjangeren! De fem monologene stammer i bunnen fra intervjuer med skuespillere. Hvordan de ser på seg selv og arbeidet sitt. Gjennomgående liker de å få et manus hvor de kan stole på at forfatter og regi har ferdig-researchet stoffet. At alt finnes i manus. Da kan de tre inn i rollen, bak sin maske. Komme med sitt kjøttslige nærvær på en spilleplass. Slåss kropp mot kropp. Ete menneskekjøtt om nødvendig, hvis det står i rollen.

For meg har dramatikerarbeidet vart i hele mitt liv. Jeg har skiftet mellom poesi og dramatikkskriving. En stund ville jeg film. Jeg er ikke i stand til å se forskjellen mellom

dikt og teatermanus, bort sett fra dette med kroppen, at det levende mennesket skal gjennomleve scenene, nok en gang, alene! Og det må jeg tåle, det må være min hemmelige glede. Jeg forstår ikke helt hva Annika Silkeberg mener med at jeg har en taktisk hemmelig plan. Det er for flaut å tenke at hun faktisk skulle mene at jeg er sviktet av norsk teater, at jeg skulle ha vært spilt mer, og sluppet å vente i ti år mellom hver vals, kanskje på grunn av et macho komplott mot kvinnelige dramatikere... Den må du lenger ut på landet med! Er det meg selv som har sviktet? Ligger ikke stykket mitt om Sylvia Plath og støver ned med rusk og rask på et av mine arbeidsbord mens jeg er med Bergen dramatikkfestival på ad hoc teater om Bjørneboes stykke *Semmelweis*?

Annika Silkeberg fortalte om sine metoder, sine tanker. I det samme fornyer hun mitt forhold til scenekunsten, oppdaterer meg, gjennom noen måneder inspirerer hun. Jeg får fortelle om mine erfaringer. Hun snakker om sine; regikunst, hun sier *Brotfabrik* og *Kunst ist Lebensmittel!* Hun snakker som en sann feminist. Hun sier at teatret har glemt at det kommer publikum, at vi må fokusere mer på det publikum som faktisk kommer! Hun sier at da Sarah Kane døde døde dramatikken i England men blusset opp i Tyskland.

Jeg hadde lenge hatt lyst til å bli bedre kjent med Annika Silkeberg, ha «teatersamtaler». Og vi hadde det, helt til Annika sa at nå måtte jeg heller snakke med Stefan Larsson, hennes sjef. Kort fortalt fikk jeg en varm mottagelse av ham, han spurte om jeg hadde ideer, og han ga et løfte om en feiring av min syttiårsdag. For man feirer sine forfattere. Som en begynnelse. Håper jeg.
Ingen plastposer eller dødskyss.

ENNES PROPOS

Billedtekster
s. 112 Regissør, dramatiker og dramaturg
Annika Silkeberg. Foto: Fredrik Arsaeus
Nauckhoff
s. 114 Annika Silkeberg under samtalen i
restauranten (personalkantinen) på DNS.
Foto: Cecilie Løveid
s. 116+119 Et dukkehjem, regi: Annika
Silkeberg. DNS 2021. Foto: Sebastian
Dalseide

EFSEN NENE FE R G

En dialog for
dramatiker og regissør

(BERGEN): Annika Silkeberg (61) begynte å arbeide på Den Nationale Scene i Bergen sammen med Stefan Larsson i november 2019 som husregissør og dramaturg. Repertoarspennet starter fra tyskspråklig dramatikk såvel som Nordisk teater, hvori også nå opptatt Ibsen og nye dramatikere. Hun virker som å leve i et kjærlighetsforhold til teaterteksten. Hun er litt av en krigerske, full av gåpåforakt i denne umulige teatersesongen. For kommer noen overhodet til å se forestillingen? Tidligere har hun laget teater om andre krigersker: Jeanne d'Arc og journalisten Kim Walls skjebner. På Bergen Dramatikkfestival gjorde hun *Brev til en krigerska 2* av Athena Farrokhzad. Hun har oversatt rundt tretti teatertekster.

– For oversettelser er ofte ganske dårlige! sier Annika Silkeberg.

Det er kaldt og morgen i Bergen. Jeg venter ved Nordahl Grieg–statuen foran Den Nationale Scene. Annika Silkeberg ankommer som en hel innsatsstyrke i gubbebukser og med kort grått strittehår, mobil, nøkler. Hun er lav, smilende og med sol i ansiktet varmer hun opp verden igjen. Vi går inn via Lille Scene. (Min debutteaterscene tilbake i 1983.) Der vasker hun hender i tyve minutter. Ups. Sekunder var det! Restauranten er tom, vi setter oss der. Til tross for de prominente gubbebuksene har hun en overraskende ydmyk attityde, en husfrues nøkkelknippe, og nybrygget kaffe til meg. Restauranten er en praktfull jugendblomst med edle tresorter; noen av teatrets gjeveste statuetter pryder serveringsdisken. Vi setter oss uten ryggstø, som om vi bare venter på at det skal ringe til en forestilling. Teatret og romanen baserer seg på antakelsen om at selve forsøket er verdifullt, sa Martha Nussbaum. Selv om det aldri kan bli fullstendig vellykket. Jeg får forsøke å nærme meg regissøren. Forsøke forsøket.

Postpremiersk morgenkaffe
Nå, jeg trodde vi skulle ha bobler i solnedgang, tuller jeg. Vi skulle være teaterfurier

og verdensdamer sammen, og så ble det morgenkaffe!
– Hm hmmm.
Teaterfurier og verdensdamer er vi likevel! Sier Annika Silkeberg.

Dette er typisk for teatret, er det ikke?
– Hva da?

...forventningen...at alt liksom...og så blir det helt annerledes! Slaps og søle når man har tenkt at sneen skal være hvit...
– Du får tak i halen på teaterdyret og drar, Cecilie, så haler du inn meg! Du er sjokkert?

sier kvinnen som akkurat har strøket Ibsen tekst til Et dukkehjem og satt inn en egen, ny versjon av historien om Nora. VENNINNE er Fru Linde.

.....

NORA
og noen ganger når eg ikkje klarar å betale e det helt forferdelig eg bare drømmar og håpar at eg vet ikkje en ellar annen vanvittig rik person blir forelsket i meg at vi møtes i hemme-



lighet på et hotell og eg lukkar øynene forsvinnar bort inn i meg sjøl bort ovar opp på fjellet forsvinnar eg fuglelett villskap og vin i vingene og etterpå leggar denne personen pengar på magen min nedovar en seddel om gangen dekkar hele meg med pengar masse massar av pengar - **VENNINNE** - ka snakkar du - **NORA** den personen skikkelig raskt med en de åpnar testamentet står det *alle* men - ka - snakkar - du - om **NORA** det E jo bare noe eg sittar og diktar opp når eg ikkje anar kordan eg skal skaffe pengar men no e det det samme for no e den tid ovar no e den tid ovar til våren kanskje vi kan reise eg får se havet igjen danse på en strand om natten se månen stå opp i et glitrende sort hav gjøre ingenting bare spise elske drikke champagne natt ettar natt - *(de hører noen banke bak dem)* **VENNINNE** skal eg gå

.....

Jeg tekstet akkurat datteren min mens jeg sto ute og ventet. Sendte bilde av banneret til forestillingen Madame Bovary, jeg er ikke madame Bovary... og hun svarer men jeg lengter virkelig etter å se teater, mamma!
– Ja, Og teatret lengter etter *publiken*.

Sant det er fint?
– Mmm

Du er litt sånn litt sånn -post-post for tiden?
– Posttraumatisk, postdramatisk

(latter).
– Postpremiersk...

Du skulle i gang med Et dukkehjem sist jeg snakket med deg, du så alle episodene av Anno først sa du, (serien på NRK) for å lære norske dialekter. Original tilnærming. Fikk du bruk for Anno?
– Jeg ville skuespillerne skulle få gjøre sine roller på egen dialekt! Og så ville jeg stjele litt replikker!

Kunne Anno levere replikker til Et dukkehjem?
– Hvorfor ikke?

Kan jeg få lese manus?
– Det kan du. Det er Nora og Torvald Helmer. Hos oss ble de to kvinner.

.....

SCENE 1: MONEY | NORA | PARTNER |
(Nora med pakker og marshmallows spiser et par)

NORA
KLAR
PARTNER *(utenfra)*
e det min lille sjøstjerne som e kommet hjem
NORA
ja
PARTNER
e det min superstar som blinkar der ute
NORA *(gjemmer posen)*
kom og se ka eg har kjøpt
PARTNER *(inn)* wo-ow
NORA
du ska jo tjene masse pengar no

.....

Kjærlighet?
Kan ditt forhold til teater kalles et kjærlighetsforhold?
– Spørsmålet er i det hele tatt hvordan jeg *labler* forholdet, jeg tenker – jeg vet ikke om jeg kan si *kjærlighetsforhold*.
Teatret var for meg det første stedet jeg tenkte – at jeg kom *hjem*!
Jeg har flyttet mye, mellom forskjellige land og steder, og har ikke riktig røtter i noe *jord*. Jeg erkjenner at jeg har røtter i ulike *språk*.
Jeg er en av dem som har vært temmelig mye i *kjellerverdenen*. Men for mange er det finere når det er en stor scene!

Eller et stort teater?
– Ja, jo... Alle rom i teatret er like viktige. Teatret har ikke noe sted eller størrelse. Teatret har ingen økonomi heller, egentlig.

Samuel Beckett
Hvordan startet det for deg da?
– Jeg fikk min visjon, min inngang til teatret da jeg så en oppsetning av Samuel Becketts *Rockaby*. (1980). En kvinne sitter i en stol. Gyngestol. Alle kvinnens replikker er forhåndsinnspilt, og hun sitter med lukkede øyne og gynger frem og tilbake. Du hører innspilt tekst; det er bare *rock her off fuck life* og så gynger hun litt, og så får du stillhet og så... åpner hun øynene **STORT!** Så sier hun bare: «More!» Moooooooooore!

Annika er plutselig helt innlevet, hun spiller Beckettmonologen for meg.
– Kvinnen lukker øynene og så fortsetter teksten *and rocked /rocked/ saying to herself/no/done with that/the rocker/ those arms at last/saying to the rocker/ rock her off/stop her eyes/fuck life/stop her eyes/rock her off/rock her off (...)* *Annika avbryter seg selv:* – og da tenker jeg det at teater... at...nei *teater* ... det er kun *nær-vær*.
Det er ikke scenariene, arrangementene, eller scenografiene, alt dette er ytre element som man kan legge til.
Eller alt man kan bruke hvis man har muligheten eller økonomien eller tiden eller ideene. Til slutt er det et nærvær av en sjel i en menneskelig kropp og som tilhører en skuespiller, i relasjon til noen som ser eller lytter. Dette er jeg ekstremt opptatt av: det sceniske nærværet til en skuespiller.

Kunne du tenke deg at alt teater var som Rockaby? Du vil ha det absurd?
– Jeg tenker på byggestenene til teater, og på hva man kan være foruten.
Man behøver ikke en gyngestol. Man kan ha et tomt rom.

Den lydhøre krigersken
Du har skrevet stykker, Annika. Og du har «bygget om» stykker før Et dukkehjem??

«Teatret var det første stedet jeg tenkte – at jeg kom hjem!»

– Jeg har skrevet ganske lite, men *Jeanne d’Arc* ble oppført på Helsingborgs Stadsteater i 2018, og jeg skrev et om Kim Wall, journalisten, etter hennes død.
Det var skrevet for en reading i København. Og så noen veldig korte stykker.
Spør du om hva som er forskjellen når man har skrevet selv?

Ja, for jeg har jo ikke regissert. Jeg har vært med i prosesser, og jeg har undervist i dramatisk skrivning. Når jeg skriver dramatikk, er jeg i et annet rom enn i teatret. Et slags dobbeltrom i en erindring og i en teaterbevissthet samtidig.
Derfor, selv når studentene kun har skrevet en kort fis av en tekst, så sier jeg reis deg! Gå rundt med teksten, gå over gulvet, gå ut døren og kom inn igjen. Så kan du lese for oss.

Vi er publikum... det er en sånn voldsom forvandling som skjer fra tekst til rom. Det forstås de umiddelbart når de prøver selv om de er sjenerte, når de opplever det på kroppen gir det mening at å skrive manus for teater er noe helt annet.
– Jeg tenkte på Arne Lygres visjon, som er helt fantastisk. Han har sagt flere ganger at han vil skrive tekster som er så tydelige, så det ikke kan gå feil. Han pakker den

hårdt til diamant, til drøm, *tar bort alt som er unødig*. Da blir det tekst som tåler hvilken som helst regi.
Jeg elsker visjonen, men jeg har også sett at hos han er dette en drøm...

Vi dramatikere tilpasser oss kanskje for mye til teatret? Dermed har kanskje teatret gått glipp av en ny originalitet, noe originalt?
Det kan bli noe anorektisk over de nye tekstene!

(Annika ler)
– Jeg opplever dem ikke som anorektiske overhodet. Men derimot sier skuespillerne til meg: ok, men hva vil du, Annika?
Nei nei, det er ikke jeg som vil, det er *forfatteren* som vil, sier jeg.

Er du sikker?
– Det kan være illusjon. Men det er sånn jeg ser det.

Du ville vel ikke sette opp teksten hvis du bare skulle være lydhør?
– Jo! Jeg er ekstremt opptatt av hva det står i manus. Jeg presenterer ingen analyse, «eller dette skal vi fortelle», utover hva jeg tror at forfatteren vil ha sagt.



Så du tror på dikteren på den måten?

– Hundre prosent. Men jeg vet jo at jeg lyger for meg selv her et sted. Jeg har en utrolig sterk følelse av at jeg ikke finns når jeg registrerer! Jeg opplever meg selv bare som et blikk.

Det tok meg noen år før jeg forsto at folk ser på meg også! At jeg er synlig for dem.

Jeg har såvidt sett deg i salen på en prøve, Annika. Du plasserer deg som en naturlig autoritet. Føler du deg som et medium?

– Ja, på en måte.

For stoffet?

– Det er en konsentrasjon, jeg må være så inne i teksten at jeg kan... visualisere den.

Du sa at du hadde laget dine egne scenografi-er, at du hadde startet som scenograf?

– Ja.

Har du fast scenograf?

– Ja. Mest er det Jenny André. Og noen få andre. Jeg jobber helst med Jenny, som både er kunstner, scenograf og lysdesigner... Til DNS har hun allerede gjort *Et dukkehjem* og *Slik var det* av Jon Fosse, og selvfølgelig Linn Ullmann. *De urolige*.

Dere blir poesi sammen! Dere er et tospann som sitter på alle mulige tider på døgnet og skisser og...

– Ja

Kastet inn i Noras dilemmaer

Men du har jo kommet langt når prøvene starter. Da har du jobbet i et år, eller mer kanskje?

– Det er ulikt, min *Et dukkehjem* fikk jo en ekstremt kort prosess, det ble bestemt så sent. Jeg skulle egentlig ha gjort et nyskrevet stykke, en tysk tekst, men Stefan Larsson fikk plutselig en idé fra høyere makter at nå måtte det bli en klassiker på meg!

Men det var vel ikke så dumt å få gjøre Et dukkehjem?!

– Neeei. Det er helt fantastisk å kaste seg inn i Ibsens verden. Men jeg hadde et nytt tysk stykke jeg ville...

Første gang Ibsen?

– Ja!

Vi er jo så Ibsensentrert i Norge vet du.

– Ja, jeg vet jo det. Jeg har mer dansk kultur enn svensk innabords, jeg har null forhold til Strindberg. Jeg var femten da jeg kom til Sverige... Jeg har ikke det sånn at «Åh,

Strindberg er fantastisk», mer at han er irriterende og sjåvinistisk og ganske kjedelig.

Men han har jo mye energi, Strindberg?

– Ja, men energi har Ibsen også, og iblant ser man det ikke. Enten har han selv dekket det til, eller det kommer ut på en dull måte fordi vi har dekket det til. Noen ganger lager Ibsen merkelige plots, kjempekonstruksjoner. For meg er det grunnleggende at Strindberg har kvinnen som sin *fiende*, mens Ibsen har kvinnen som sin *identifikasjon*.

Ibsen er kvinnene!

– Jeg så en fantastisk *Vildanden* som Stein Winge satte opp. Bjørn Sundqvist spilte hele fotograf–pappa–rollen på strømpelesten.

Det var genialt hvordan han ødela mannsrollens maktposisjon, bare ved å spille uten sko.

Det kunne være fristende å spørre om hvordan du tror at Ibsen ble en sånn suksessdramatiker?

– I verden?

I verden. I en patriarkalsk verden.

– Jeg tror at – om man skal dele opp verden... dele opp verden? ... Jeg tror ikke

«Jeg tror ikke man kan dele opp verden i to kjønn. Man har flere, man har ganske mange.»

er ikke sikkert at hun går inn i en destruktiv relasjon.

Nå husker jeg ikke om det er noe i stykket som sier noe om fortsettelsen?

– Nei, det er ikke det! Bare at han er så glad.

Det står ikke hva fru Linde svarer, og det var ut ifra dette momentet ideen om den lange kjærlighetsscenen ble født.

Jeg elsket den milelange stumme dansen helt bak på scenen mellom de to nyforelskede.

Man må ta valg og i situasjon, man hopper ut i det...

– Det gikk opp for meg at det handler ikke nødvendigvis om én kvinne, ikke om étt ekteskap. Det er disse *fem* personene det handler om, Nora, Torvald, Dr. Rank, Kristine og Krogstad som får sine liv vendt oppned i løpet av tre døgn.

Ja. Pluss pluss.

.....

PARTNER

barna får du ikkje lov å være sammen med det kan du bare glemme de e mine nå MINE du kan sitte her og bare trøkke alle mallowsene dine i trynet for ever eg bryr meg ikkje føkk deg føkk deg føkk deg FØKK DEG
(Lyd fra Noras mobil Partner tar den fra henne)
WO-OW fra kranglefantent himself ka vil han har han funnet noe mer han skal slå meg ihjel med ... WHAT han gir deg faen beviset tilbake han skrivar han e ferdig med det «jeg e ferdig med det» ufattelig og sender en video kor han brennar det vanvittig men føkk det han e jo bare en eneste stor lekkasje av tarmbakteriar helvete eg tilgir deg Nora eg tilgir deg dette e julaften all ovar (*Nora tar av seg maskeradetøyet*) ka nå ka gjør du - kor du e

NORA

ut med det gamle - inn med det nye
PARTNER
ja ut med alt gammelt i morgen e alt nytt nå er du dobbelt min dobbelt tre-dobbelt min lille lille lille

.....

Han ble til en dame i din regi... så har vi dessuten i tillegg Hedda Gablers mann Tesman som går rundt med tøfler med dusker på... humor? Ikke–no’–tess–mann!

– Presis!

De er jo lavkomiske, de mannsrollene?

– Mmm?

Jeg tenker at det er vanskelig å se hva

som er Ibsen og hva som er *lagringen*, som vi sier på svensk. Hans *laurbærbekransete hode* forviller oss.

Tar man samtidsforfattere og sløyfer sceneanvisningene... liksom kontrollerer det visuelle... da vet jeg ikke. Hva skjer da? Er det samme forfatter? For meg er det mer interessant med dem som våger å stole på språket og ordene. Dit vil jeg.

Kvinnernes teaterhistorie

Du vet jo at du kan gjøre hva du vil nå? Post-dramatisk, posttraumatisk...

Leser du sceneanvisningene før du stryker dem?

– Jeg leser faktisk sceneanvisningene.

Den bølgen som var: *ikke les sceneanvisningene* den tilhører jeg ikke. Tar man Tsjechovs sceneanvisninger er han veldig tydelig. Det er liksom to slags anvisninger, det er de som er til skuespillerne, og så er det de *romlige*. De romlige kan lett bli en masse *rask, bråte* som sitter fast i en annen tid. Når man gjør Ibsen med hans egne anvisninger blir han låst i en bestemt tid. Det som var moderne og friskt da han skrev blir latterlig eller anakronistisk. Det visuelle endrer seg fortore enn mennesker endrer seg. Alt rundt oss, alt endrer seg. Men kjernen i mennesket endrer seg ganske lite.

Så er det i tillegg alt som har med kvinners rettigheter å gjøre. De har jo endret seg enormt mye. Men kvinners situasjon har jo nesten ikke endret seg overhodet!

Ja, noe lignende sa Sigrid Undset også! Men kvinner er jo kulturbærere? Bærer av kulturen i samfunnet gjennom hele kulturhistorien?

– Ja?

Har de alltid hatt så lite makt?

– Kvinner?

(*Hun tenker seg om og siterer fra dypet*)

– Tålamot er kvinners mot! Vanmakt er kvinners makt.

Gjennom historien har kvinnene blitt tvunget til å være smarte hele tiden!

Du får ikke sitte på den stolen – men jeg vil ikke ha den stolen – men det er ikke kongestolen, nei, men kanskje jeg ikke trenger en kongestol...da må jeg finne på noe annet.

– Jeg blir ekstremt frustrert, for jeg har dette i meg selv også.

Du?

– Og de sier at *kvinner kan ikke håndtere Stora Scenen*, det gjentar seg hele tiden. Særskilt yngre kvinner som kommer inn i teatret får den leksjonen. Som jeg liker å si, de får ikke brukt seg selv. Har kvinner ingen makt? Men *jeg* er ikke selv en av dem som stanses, så det er ulikt. Jeg er datter av min far.

Hvis du leser moderne teaterhistorie, for eksempel norsk teaterhistorie, skal du ikke

lete lenge før du finner kvinner som ble be-tydelige regissører. Agnes Mowinckel, Gerd Egede-Nissen, Hulda Garborg, og i film Edith Carlmar, Anja Breien, Vibeke Løkkeberg, de blir riktige historiske teaterfurier og får sitt igjennom.

– Jeg har tenkt mye på dine strategier Cecilie, som iallfall jeg har tolket som hemmelige og meget smarte. Det tenkte jeg på her om dagen da jeg oppdaget en kunstner som heter Channa Bankier, hun er cirka sytti nå. Hun var veldig stor, var ofte i media i yngre alder. Nå har hun lagt ut av et maleri på Facbook. Hun gikk til Moderna Museet i Stockholm og sa – *husker dere at dere kjøpte et bilde av meg? Det har aldri blitt utstilt!!* Hun ba om å få det frem fra magasinet så hun kunne få lov å ta et bilde. Så gikk de ned med bildet, sure miner! Men hun kan fortelle den historien!

Nå, tenkte jeg, det er litt det samme som med deg, Cecilie.

Hm. Hvordan skal jeg forstå det du sier? Tenker du på Den norske teaterkanon av 2013 og sånne pinligheter?

De henvendte seg til meg som om jeg var en mann

Hva mente du med at du er datter av din far?
– Alle er ulike selvsagt, men jeg kjenner meg jo ganske ikke-representativ i dette, for jeg er jo oppdratt av min pappa. Sier Annika.

He was a weird man, han var ganske spesiell så derfor lærte jeg meg...

Jeg var ganske lik ham, jeg beveget meg som han, jeg beveget meg mer som menn. Fremfor alt begynte jeg å se verden som han. Jeg begynte å se hvordan menn ser på kvinner.

Hm. Hvordan?
– Det er ubehagelig. Ganske vemmelig, på mange måter.

Hvor vanlig eller uvanlig tror du det er?
– Det vet jeg ikke.

Nei. Du tenker på det som en egenskap du har.
– Jeg jobbet en periode i en teatergruppe med fem menn, de sluttet å se meg som kvinne. Glemte det!

De henvendte seg som om du var en mann?
– Det er sånn jeg føler meg.

Hva tenkte din far?

(latter).
– Vet ikke! Vi kranglet alltid! Så lenge han levde!

Var han i teater?
– Det var en stor skuffelse for ham at jeg ikke gjorde det som han gjorde, han var i restaurantbransjen.

Begge mine foreldre vokste jo opp fatig, ulykkelig og kaotisk.

Min far ble veldig opptatt av å kunne forsørge seg og familien sin. Han hadde nok sine kunstneriske spor, men...

Så det var ja til kulturen? Du har vokst opp med kulturell input likevel?
– Nei. Det kan jeg ikke påstå.

Du ble ikke slept inn i teatret da du var fem år for å se Et dukkehjem?

– Nei. Jeg fikk se *Hakkebakkeskogen* én gang med skolen! Det Kongelige i København. Jeg hadde vært på kino to ganger i mitt liv og var femten da vi kom til Stockholm. Vanligvis går man jo på kino hele tiden i en by, men jeg hadde sett to filmer! Jeg hadde sett *Exorsisten* og *Funny Girl!* med Barbra Streisand.

Det er i grunnen alt hva man behøver av bagasje!

(latter). I *Hakkebakkeskogen* handler det om liv og død, forresten..

– Å være i teatret, det var noe. Jeg så *Hakkebakkeskogen* for meg bilde for bilde for alltid. Far var i restaurantverden, det var alltid bestemt hva jeg skulle gjøre. Restaurant så klart! Det var aldri i mitt liv noen gang jeg som skulle bestemme.

Du har en søster som er poet, Marie Silkeberg. Hun har også skrevet film og teater og essays, har oversatt Marguerite Duras, Inger Christensen. Jeg har henne i poesihyllen min.
– Ja!

Så da er dere to søstre da, som er kunstnere.
– Og en bror som er fotograf!

Jeg tør ikke spørre om dere også krangler?

...

Tyske dramatikerinner

– Jeg er født i Tyskland, så for meg er engelsk vanskeligere enn tysk, på tysk beveger jeg meg lettere. Tyskland er et land jeg hele tiden lengter til. Og siden jeg er oppvokst i København, så er København plassen for meg, det er der jeg alltid blir lykkelig!

Ditt favoritteater i København?
– Det veksler jo, men de seneste årene er det Kristian Lollikes teater: Sort/Hvid, og Husets teater og ikke minst Det Kongelige som har flyttet ned til vannet med den store bygningen, moderniteten.

Ja, det er flott, et flott teater.
– Der gjøres jo og veldig mye bra. Betty Nansen med nye sjefer. Teater endrer seg jo så mye etter hvem som får lov å styre.

Ja riktig.
– Det går opp og ned.

«Det er interessant at man har villet formulere en negativ visjon.»

Jeg har alltid tenkt at svensk teater, Stockholmsteatrene er the peak. Der er det beste å finne.

(latter).
Der rister du på hodet!
– Jeg har det vanskelig med selvgodheten der. At man er nummer ett og ikke behøver å bry seg. Dette er veldig generaliserende, for det finnes selvsagt mange som ikke er sånn. Stockholm er plassen jeg reiser ifra!

Apropos tysk: du har nevnt mannlige for meg, har du noen tyske kvinnelige dramatikere som du har arbeidet med?

– Jeg har gjort Anja Hilling (*Tristesse animal noir*, *Schwarzes tier traurigkeit*, *Sinn*), Dea Loher (*Manhattan Medea*) har jeg arbeidet med lenge, og så har jeg jo evig og alltid villet gjøre Elfriede Jelinek!

Jelinek er vanskelig!
– Ja det er hun! Jeg har sett enormt mange oppsetninger hvor man mislykkes kapitalt. Det er ikke lett og jeg har ingen anelse om jeg kan få det til, men jeg skulle veldig gjerne fått lov å forsøke!

Hun gjorde en del radioteater tidlig, normale stykker...



– Som hadde roller, for eksempel.

Ja.
– Det er mange år siden hun hadde roller.

Nå er det tekstblokker.
– Ja, det er helt fascinerende! Det er jo tekst fra kant til kant på et A4 ark. Rett opp og ned hundre sånne sider.

Der er ingen tegn på at dette er skrevet for teater?
– Hun skriver en slags bevissthetsstrøm.

Men du som regissør aksepterer at dette er et stykke.
– Ja, jeg synes at det er det.

Alt mulig kan jo da være et stykke?
– Ja, grunnleggende sett kan det det.

Ej blot til Lyst

– Drømmen om et bedre liv med fantasi og visjoner henter man forskjellige steder fra, tilfeldigvis. For eksempel i teatret. Hvis man bor i en by som Bergen, har man mulighet til å gå inn i dette fantastiske huset.

Andre synes kanskje det bare er en merkelig gammel klubb.

Mange ser på teater som underholdning, en sosial møteplass som det jo er selvfølgelig. At det skal være «Blot til Lyst», du vet jo hva det står over gullbuen på Det Kongelige I København?

– Ej blot til lyst!
Det er veldig interessant at man har villet formulere en negativ visjon!
Det finnes moral som gjemmer seg i ikke-moral hele tiden.

Det er jo nesten uvanlig å være ansatt på et teater, skremmer det deg?

– Jeg tenker at jeg bare akkurat har begynt.
Selv om man har begynt å tenke på døden, og forsvinningen, så er det viktig å også tillate seg å ikke gjøre det. Man kan tenke på nuet.

Det var ganske nylig at jeg leste et intervju med Gjertrud Jynge som sa at Alle teaterstykker handler om døden.
– Jo særskilt når det er noe som er berørende. *Undertow...*

Noras sukkersug?

– Det er så utrolig vanskelig å forstå at man finnes, og at man ikke finnes. Snart...

Siste tiden til min pappa, han visste at han ikke skulle klare seg, han var opptatt av hvor bisarrt det var men han forsto ... men ja, han var opptatt av gravsteinen sin. Han ville tegne sin egen gravsten.

Hvis man ikke hadde råd til en stor gravsten, så kunne man lage en smal gravsten, sa han, en som var veldig høy! Så det blir plass til flere navn! Det skulle ikke være et monument over ham selv. Han ville at vi andre skulle være med ham.

Den ble ikke så veldig høy, men det er en smal sten. Jeg ble veldig glad for at han var skapende og ville sprengte dødens grense. Det gjør jo Ibsen, det er det mange som gjør, det er drømmen om å sprengte dødens grense som bærer.

.....

tomt
NORA
ja - eg e her ikkje lengar
(Lyd av en port som åpnes og lukkes)
DEL 3 SLUTT
.....



Billedtekst
s. 120+122 Marianne Krogh og Marie Louise Tank i *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet*, av Cecilie Løveid. Regi: Egon Kjøning. Lilith, Black Box teater 1990. Foto: Siggen Stinessen

TEATRETS

doble virkelighet

Noen få ganger har jeg opplevd at teatret utilsiktet har blandet sammen ekte og spilt virkelighet. Dette har vært sterke, nesten rystende, opplevelser. En av disse hadde jeg tidlig på 90-tallet på Black Box teater. Det var en oppsetning av Cecilie Løveids *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet*, skriver Karine Sand Gjersøe.



Av Karine Sand Gjersøe

Jeg har alltid elsket teater. Jeg synes det er et privilegium å sitte helt stille, nærmest kontemplativt, å betrakte liv utspille seg like foran øynene på meg, helt uten forventning om å ta stilling til det som skjer på scenen, eller å interagere med personene som befinner seg der. I teatret er det lov å dyrke tilskuerposisjonen, lov å gi seg hen til sitt eget sanseapparat og tolkningssystem.

I teatret er det to virkeligheter som er i spill. Den ene omfatter scene og sal, skuespillere og publikum. Som publikum er jeg fysisk til stede i denne virkeligheten. Jeg ser og føler de andre publikummerne, kjenner låret til en fremmed inntil låret mitt. Kjenner lukter av parfyme, ånde, svette, drops. Hører knask, hvisking, hosting, snufsing, hysjing, kanskje et nys. Dette er en virkelighet jeg tar del i og kan interagere med. Den andre virkeligheten er dramaet som utspiller seg på scenen. Den kan være nær sagt hva som helst, eventyr og fantasi, familiedrama og kriminalmysterier, politisk spill, død, bedrag og kjærlighet. Som publikum aksepterer jeg dette som en spilt eller gestaltet virkelighet, en virkelighet som ikke er den samme som den virkeligheten jeg fysisk tar del i. Ikke sjeldent blir forholdet mellom ekte og spilt virkelighet utfordret i teatret. Ofte er det intendert, som når dramaet har en metatekst der

skuespillerne kommenterer sine egne karakterer, tolkningen de gjør av dem eller refererer til ting som skjer utenfor scenen. Også scenerommet kan utfordre forholdet mellom ekte og spilt virkelighet. Under Fossefestivalen i Bergen for en del år siden fant for eksempel en forestilling sted i en leilighet høyt oppe i lia langs Fløybanen, jeg tror det må ha vært i Skansebakken. Her måtte vi som publikum selv oppsøke skuespillerne i de ulike rommene der stykket utspilte seg. Det ga meg en ambivalent følelse av å kikke inn i andre menneskers private rom. Den passive tilskuerposisjonen ble utfordret.

Noen få ganger har jeg opplevd at teatret utilsiktet har blandet sammen ekte og spilt virkelighet. Dette har vært sterke, nesten rystende, opplevelser. En av disse hadde jeg midt på 1990-tallet på Black Box teater. Det var en oppsetning av Cecilie Løveids *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* fra 1991. Det er et kraftfullt drama der familierelasjoner, forhold mellom mødre og døtre, liv og død utfordres. Jeg kan selvsagt huske feil, men i minnet mitt var scenen laget til som et rektangel på gulvet. Størrelsen var som en boksering. Publikum satt bak hverandre på fire-fem rader på hver langside avgrenset fra «ringen» med et tykt gummiert tøyelig



rekkverk. Vi satt tett-i-tett på benkeradene, og det var ikke lengre over til «motstanderne» på den andre siden enn at vi hadde øyekontakt. Stemningen var påtrengende og ubehagelig allerede før skuespillerne entret «ringen». Noen mumlet lavt til hverandre, noen lo for høyt, blikk flakket, men det ble også stirret ublygt over «ringen». Noen fortapte seg i sine egne hender i sine egne fang. Det var som scenen tvang fram kontakt med kvinnene midt imot. Jeg kan ikke huske at det var menn i salen. Jeg var der med min mor.

Da stykket begynte var jeg allerede sterkt preget av den påtvungne intimiteten. Skuespillerne gikk i «ringen» og slik jeg husker det, introduserte de seg med sitt fulle navn, sa så navnet på karakteren de skulle spille og ga en kort beskrivelse av henne. Så ønsket de oss lykke til og god fornøyelse. Deretter stilte de seg opp og inntok sine karakterer. Gradvis spilte det seg fram en stemning på scenen, et mørke av misforståelser, beskyldninger, avhengighet, forakt og øm og vond kjærlighet. Her jeg sitter nå og skriver kan jeg fortsatt fysisk fremkalle den gruen jeg kjente over måten kvinnene snakket sammen på i stykket. For her bommes det så smertefullt med ordene, intendert selvfølgelig. Karakterene prøver, men mislykkes igjen og igjen, med å

utsi det de faktisk har på hjertet. Og gjør vi ikke alle nettopp det? Er det ikke nettopp det teatret viser, at språket er for upresist til å utsi våre tanker? Og kanskje er det derfor teater er så kraftfullt. For slik denne moren og disse døtrene i *Tiden mellom tidene* kjempet for nærhet og brukte ordene for alt hva ord kan brukes til for å oppnå kontakt, bevitnet vi hvordan ord bommer, igjen og igjen, og vi gjenkjente vårt eget og hverandres ønske om å utsi mer enn ord noen gang kan utsi.

Det var fysisk vondt å sitte mellom kvinnene i «ringen», kvinnene ved siden av oss, kvinnene vi satt ansikt-mot-ansikt med. Det var så nært og så smertefullt. Og vi var så blottstilt overfor hverandre. Vi delte smerten ved ikke å komme nær nok. Ordenes begrensning ble synliggjort der, i «ringen», rett foran øynene på oss. Vi gjenkjente oss i utilstrekkeligheten, og det var ingen steder å gjemme seg. Det var som skuespillerne ga liv til karakterer vi hadde i oss. De ga liv til ord vi også kunne brukt. Ordene møtte ord vi allerede hadde i oss, og ga dem resonans, ga dem tydelighet, noen ganger ny mening. For vi har jo disse ordene i oss, de levende ordene, de som kommer ut instinktivt, ubearbeidet, usortert. Ord på det laveste abstraksjonsnivået, de som kommer ut helt rått. Og det var slike ord som materi-

aliserte seg gjennom skuespillernes gestaltning av karakterene på scenen. Som var det selve urmennesket i hver og en av oss som snakket. Selv kjente jeg fysisk på nærheten av de andre kvinnene rundt «ringen». Jeg kjente låret og ånden til en fremmed kvinne til høyre for meg, jeg kjente ubehaget i relasjonen til min mor på venstre side. Låret hennes som stadig berørte mitt, pusten hennes, hennes lille petite skikkelse ved siden av min. Mørket i vår relasjon ble flombelyst av spotlightsene på scenen, og stilt ut for de andre kvinnene i salen. Alle vi, kvinnene rundt den bokseringlignende scenen, ble tilskuere ikke bare til skuespillerne som gestaltet relasjonene på scenen. Vi ble også publikum til hverandres og våre egne liv og mørket i hverandres og våre egne relasjoner. Vi ble tilskuere, motstandere, og fasilitatorer til hverandres mørke. Det var som vi kjempet med, og mot, skuespillerne på scenen, fra hver vår side av «ringen».

Og slik må også de andre ha opplevd det. For brått var det en kvinne på en av benkeradene på motsatt side som ble truffet, kanskje for hardt, kanskje for mange ganger. Hun klarte ikke lengre beskytte seg mot ordene på scenen, nærheten til kvinnene på benkeradene rundt henne og blikkene fra oss på den andre

siden. Hun hylte mot oss og hylte mot skuespillerne, kanskje ulte hun med både oss og med dem. Et slags primalskrik var det, som så gikk over til hiksting, til pesing og til slutt en form for klynking som fra et skadet dyr. Det spredte seg en usikkerhet på benkeradene på begge sider av «ringen». Skuespillerne stoppet å spille. De avbrøt den verbale slåsskampen, ble myke og usikre i kroppene, flakket med blikkene. Det var som de spurte seg: Hva er det som skjer? Hva skal vi gjøre? De så seg rundt etter inspisienter eller scenearbeidere. De ropte på en som het Robert. Så henvendte de seg til kvinnen som satt ved siden av hun som nå gråt intenst, men likevel roligere. De spurte om kvinnene ville gå. Det ville de. Publikummerne på enden av raden reiste seg, og kvinnene snek seg forbi og ut. Vi satt igjen rystet og fortumlet. Det gikk flere minutter. Stemningen var mer enn trykket. Scenegulvet i «ringen» var tomt. Kvinnene på den andre siden betraktet oss, vi betraktet dem. De to tomme stolene lyste mot oss. Jeg vet ikke om jeg kan beskrive følelsene jeg satt med. De lignet redsel, kanskje gru, nesten sjokk. Samtidig var jeg oppspilt og ekstremt oppmerksom. For hva var det jeg hadde sett? Jeg kom for å se en virkelighet gestalte seg foran meg. Det er min kontrakt med teatret. Den gir meg lov til å betrakte. Jeg kan være en tilskuer. Men her, nå? Hva var det jeg så? Den tomme «ringen», kvinnene vis-a-vis, kvinnene ved siden av meg. Min mor. Meg selv. De to skuespillerne som nå sto flere meter bortenfor «ringen» og drakk vann. De to tomme setene. Hjernen min kokte, for jeg visste ikke hva jeg så.

Billedtekster
s. 123:1 Hare eller and, bilde fra satirebladet *Fliegende Blätter*, 1892.
s. 123:2 Portrettvase, hyppig brukt eksempel på optisk illusjon

Endelig kom Robert. Han gikk inn i «ringen», så på oss og på kvinnene på vår side. Så på kvinnene på den andre siden. Sa at dette er et krevende stykke, at det ikke kom til å bli noe bedre og at det derfor hadde vært fint om de som synes dette blir for mye kan gå. To kvinner reiste seg umiddelbart og gikk. Vi andre ble sittende. Så reiste tre kvinner rett bak min mor og meg seg. De dultet borti bakhodene våre mens de bukserte seg ut. Vi ventet flere minutter i stillhet på om flere skulle gå. Da ingen flere reiste seg kalte Robert skuespillerne tilbake i «ringen», og sa at de kunne begynne å spille fra noen minutter tilbake. Skuespillerne plasserte seg, og vi så, bokstavelig talt med vårt blotte øye, hvordan de gikk inn i rollene igjen. De gestaltet moren og disse to døtrene helt kroppslig, men også kognitivt og emosjonelt så det ut til. Blikkene endret seg, stemmen, mimikken og ørsmåheten i enkeltbevegelser og i karakterenes bevegelsesmønster. Så startet forstillingen igjen, på et tidspunkt to-tre minutter før kvinnen midt-i-mot oss sitt sammenbrudd. Å se de minuttene på nytt, uten sammenbruddet som fysisk, men som mentalt og emosjonelt bakteppe, ble en selsom opplevelse. Virkeligheten som ble fremstilt i «ringen» ble nær sagt umulig å skille fra virkeligheten rundt «ringen». Kvinnen som brøt sammen, hadde fratatt oss vår anonymitet. Vi hadde gått fra å være tilskuere til å bli deltakere i den spilte virkeligheten. For hva kunne skje nå? Opplevelsen av at vi, et kollektiv på et 30-talls kvinner i forskjellige aldre, satt her og betraktet tre andre kvinner gestaltet tre karakterer som ikke finnes i vår virkelighet, men i en virke-

lighet bak denne, det ble påtrengende. For hva var det egentlig jeg var tilskuer til? Hvem var det egentlig som betraktet hverandre?

Senere har jeg tenkt på denne hendelsen som en kraftfull opplevelse av sansning- og tolkningsforvirring. Virkeligheten rundt «ringen» og virkeligheten i «ringen» vekslet raskt og uorganisert. Filosofer, blant dem Ludwig Wittgenstein, har interessert seg for erfaringer som nettopp utfordrer forholdet mellom sansning og tolkning. Et element ved tenkningen rundt slike erfaringer kalles *aspect-seeing*. Vi kan kalle det aspekt-persepsjon på norsk. Den enkleste måten å forklare dette fenomenet på er å vise til den klassiske hareanden, som også Wittgenstein viser til. Vi kjenner hareanden som en figur som kan sees som en hare, men også som en and. Når man først har sett den som det ene og som det andre, kan man veksle mellom å se figuren som en hare, og å se figuren som en and, men man kan ikke se den samtidig som både hare og som and. Lignende den erfaringen jeg hadde på Black Box, der jeg etter kvinnens sammenbrudd ikke lengre klarte å velge bort min og publikums virkelighet til fordel for den virkeligheten som ble spilt ut på scenen, men konstant vekslet mellom de to virkelighetsaspektene.

Det finnes mange ulike fikserbilder og optiske illusjoner som spiller på denne spenningen mellom sansing og tolkning. Bilder man kan velge å se som det ene eller det andre. Noen eksempler er barna som gjemmer seg i hode-skallen, froskehesten og portrettvasen.



Wittgenstein beskriver aspekterfaringer som noe vi ikke kan beskytte oss mot. De slår ned i oss og har form av å være instinktive og fulgt av et (indre eller ytre) utrop: Det er en hare! Det er en and! En hest! En frosk! Det er en vase! Ofte uttrykkes det med overraskelse, ikke sjeldent med latter, kanskje lettelse. Vi sier ikke: Nå ser jeg hodeskallen som to barn som leker. Vi sier: «(Herregud), nå ser jeg det. Det er to barn som leker». Aspektpersepsjon, og vekslingen mellom de ulike aspektene, kan derfor forstås som instinktive reaksjoner. Noe vi ikke resonnerer oss fram til eller velger, men noe vi utsettes for og som vi derfor ikke kan velge bort. Slik opplevde jeg det også på Black Box, denne kvelden da jeg var tidlig i 20-årene. Jeg kunne ikke velge kvinnens reaksjon bort. Jeg kunne ikke si: «Nå ser jeg bort fra de to tomme setene der, på den andre siden av «ringen»». Nei, hendelsen fargesatte resten av forestillingen. Jeg kunne ikke velge den bort.

Når vi er på teater må vi velge en virkeligheten vi vet ikke er ekte. Vi lever oss inn i det handlingsforløpet, de menneskene og de relasjonene som utspiller seg på scenen til tross for at vi åpenbart ikke er et av disse menneskene, ikke inngår i relasjonene og ikke deltar i hendelsesforløpet. Det er innlevelsen og overgivelsen til det fiktive aspektet som gjør at vi reagerer instinktivt på det som skjer på scenen. Pulsen kan øke, jeg kan hisse meg opp, irritere meg, gremmes, sjokkeres, rødme, le og gråte. Å velge den spilte virkeligheten innebærer å anerkjenne ordenes betydning i sin kontekst. Flere filosofer er opptatt også av dette, men om vi holder oss til Wittgenstein så sier han i en velkjent bemerkning at «Et ords betydning er dets anvendelse i språket», og mener (forenklet sett) at ords betydning har en viss fleksibilitet avhengig av språkspillet det er en del av. Jeg sitter derfor ikke i en teatersal og forventer at ordene brukes på samme måte på scenen som i salen. Jeg innstiller meg derimot på å forstå ordene på en annen måte. For å få til det må jeg overgi meg til det livet som spilles ut på scenen og tolke ordene som brukes der inn i den virkeligheten, og ikke inn i «min» virkelighet.

Jeg opplever dette som en form for kontemplativ overgivelse til scenens virkelighet, til det valgte aspektet og til ordenes bruk og betydning der. Jeg slipper til en viss grad taket i ordenes betydning utenfor dette aspektet, og aksepterer og gir meg hen til denne måten å bruke språket på. I en viss forstand har ordene da bare mening innenfor teaterkonteksten der menneskelige handlinger, samtaler og relasjoner iscenesettes, men det kan vel ikke være alt? Hvorfor skulle vi da gå i teater? Hvis ordene som brukes ikke gir mening utenfor det gitte aspektet? Hvis erkjennelser erhvervet i teatersalen ikke kan gjenbrukes til andre aspekter ved livet? Det lar seg jo i praksis ikke gjøre å avgrense gitte erfaringer

til gitte kontekster. Nei, betydningen av ordene må strekke seg ut over teatersalen som kontekst. Og kanskje er det her en av teatrets hemmeligheter er å finne. For samtidig som ordene bare gir mening i det de spilles ut på scenen, oppleves ordene som om de kunne vært mine. Denne dobbeltheten, at ordenes mening er knyttet til den gestaltede virkeligheten, men at de samtidig gir mening til den «virkelige» virkeligheten, gir et tolkningsrom for den betraktende tilskuer. For, hva er det egentlig jeg ser? Hva er det egentlig jeg hører?

Selv om det finnes mange ulike former for teater utgjør samtaler en stor del av teaterspråket, i hvert fall ved institusjonsteatrene. Samtaler er muntlige, men muntligheten i språket i teatret er konstruert. Det er en bearbeidet raffinert form for muntlighet, en late-muntlighet som både er gjenkjennelig og fremmed på samme tid. Ordene på scenen kommer ofte hulter-til-bulter som i dagligtalen, men det er en utstudert og utprøvd, ikke en naturlig fomling, som i dagligtalen. Muntligheten i språket i teatret ligner muntligheten i dagligspråket, men *er* ikke dagligspråk. Det gir store tolkningsmuligheter. For meg er ingen steder mer åpent for betydningens muligheter enn teatret. Å se, i ordets mest konkrete betydning, mening materialisere

seg idet ordene blir uttalt, idet scenen spiller seg ut rett framfor meg, er magisk. Men magien kommer ikke av seg selv, den har en forutsetning: Tilskuerens innlevelse og overgivelse til den gestaltede virkeligheten (det fiktive aspektet). I noen tilfeller har jeg gitt meg så hen til den spilte virkeligheten, at jeg mister den ekte av syne. Et eksempel var da jeg i 2015 så Lars Norén-stykket *Natten er dagens mor* på Nationalteatrets hovedscene. Stykket er en nærstudie av en familie: Et foreldrepar, en tenåringsønn og en sønn i 20-årene. Scenen er et stort kjøkken i et hotell. Alkoholisme og rus, vold, vanskjødsel, tilknytningsproblemer, maktmisbruk og seksuelle overgrep ligger i luften. Familien er på alle måter dysfunksjonell. De drikker, de lyver, de krangler. De beskylder hverandre. Tilbyr nærhet og spytter på den når den tas imot. Store ord skytes mellom familiemedlemmene fordi de små ordene er for nære og for vanskelige å si. Det er rystende.

Jeg så *Natten er dagens mor* med en venninne. Vi satt nær scenen, som vi alltid gjør. Vi må se hver mine i ansiktene, hver bevegelse i kroppene, spyttet som spyles over medspillerene i en krangel, lukten av urterøyk og støv som varmes opp av lyskastere. I denne oppsetningen ble jeg bombardert på gren-

Billedtekst
s. 125 *Natten er dagens mor* av Lars Norén, regi: Kjersti Horn. Nationalteatret 2015. Foto: Dag Jenssen

«Å velge den spilte virkeligheten innebærer å anerkjenne ordenes betydning i sin kontekst.»



sen til hva jeg kunne holde ut. Hver nerve i meg var berørt. Jeg var absolutt oppslukt og lot tankene og følelsene flyte fritt. Det var så smertefullt å se konfliktene som utspilte seg på scenen, se begrensningene i ordene de valgte, føle på kroppen og i nervesystemet avgrunnen under ordene og det påtrengende uutsagte. Fortløpende og instinktivt transformerte og relaterte jeg det til måten jeg selv lever livet mitt på. Godt ut i stykket ble skuespillet usikkert. Terje Strøm-dal, som gestaltet den alkoholiser-te faren, forsøkte å avslutte en replikk, men ordene smuldret opp, og det ble usikkert om det var karakteren eller han selv som uttalte ordene. Gradvis i løpet av noen ganske få sekunder gikk han fra å være en vi anerkjente som en forvillet drittsekk (karakteren) til å bli Terje Strøm-dal («seg selv»). Som i sakte film gikk familien på scenen fra å være en familie vi var blitt kjent med, til å bli en gruppe av enkeltstående skuespillere. De vendte seg mot en av de fremste radene på den andre siden av salen. Jeg snudde meg i den retningen, og mens Emil Johnsen, som spilte en av sønnene, sa noe om å avbryte forestillingen, så jeg en person fra AMK komme inn fra en av sideinngangene, presse seg inn mellom benkeradene og begynne hjerte-lunge-redning på en person på tredje eller fjerde rad. En inspisient kom

inn på scenen. Han sa at alle skulle bli sittende og at stykket ville forsette etter en liten pause. Først da oppdaget jeg at den utsolgte og helt fulle salen nå (slik jeg husker det) var halvtom, ja, kanskje mer enn halvtom. Det var helt glissent rundt meg. De som hadde sittet på raden rett foran meg satt ikke lenger i setene sine. Paret som hadde sittet til venstre for meg hadde gått. Selv setet min venninne hadde sittet på var tomt. Hva hadde skjedd? Hadde de gått? Hadde hun gått? Hadde de tiskende blitt enige om at dette orket de ikke mer av, forsiktig og klomsete reist seg fra stolene sine, duknakket for å forstyrre minst mulig, for så å smyge seg bortover seteradene mest mulig usynlig. Hadde de virkelig det? Hadde hun, min venninne, det? Uten at jeg hadde lag merke til det?

Det må ha vært noe med denne oppsetningen, og forholdet mellom meg og den, som ga en åpning til å gi meg helt og fullt over til den gestaltede virkeligheten. Oppslukt av forestillingen enset jeg ikke den «virkelige» virkeligheten, selv ikke når publikum rundt meg bestemte seg for å forlate salen, og faktisk forlot den. Jeg så bare det fiktive aspektet. Den «virkelige» virkeligheten forsvant ut av syne. For en stund. Da den igjen tredde fram var den ikke til å kjenne igjen. Jeg tror det har med språkets kraft og elastisitet å gjøre.

«Familien på scenen gikk fra å være en familie vi var blitt kjent med, til å bli enkeltstående skuespillere.»



KUNSTNERSTRÆTOR

Theresa Benér:
Intervju med regissør
Staffan Valdemar Holm
s. 128–134

Runar Hodne:
Intervju med regissør
Susanne Kennedy
s. 136–142

Anna Burzyńska:
Warlikowskis seismografiske
fønnemelse
Kommentar
s. 144–147

Anne Helgesen:
Intervju med dramatiker
Fredrik Brattberg
s. 148–153

STAFFAN

VALDEMAR

HOLM

Han skulle aldrig drömma om att göra politiskt korrekt teater. Eller navel-skådande psykologisk realism. Den svenske teatermannen Staffan Valdemar Holm vill att teater ska ta oss bortom verkligheten, bortom oss själva. Efter mer än 35 års arbete på betydande teatrar i Norden och Europa kallar han sig för «klassiskt modern». I ett samtal med Theresa Benér reflekterar Holm över den europeiska teatern just nu och sin egen roll i denna.

Billedtekster
s. 126–127 Peer Gynt, Düsseldorf Schauspielhaus 2013.
Foto: Sebastian Hoppe
s. 129 Bente Lykke Møller och Staffan Valdemar Holm.
Foto: Michael Paldan



Av Theresa Benér



«TEATERN SKA FÅ OSS ATT TÄNKA»

Staffan Valdemar Holm är nog den mest europeiska av dagens svenska regissörer. 1984–88 gick han regilinjen i Köpenhamn, på Statens Teaterskole, och praktiserade en tid för Peter Stein vid Schaubühne i Berlin. Till sammans med sin konstnärliga partner och hustru, den danska scenografen Bente Lykke Møller, grundade han direkt efter skolan Nyt Skandinavisk Forsøgsteater (en hälsning till August Strindbergs Köpenhamnsteater med samma namn 100 år tidigare). Där iscensatte de bland annat Staffan Valdemar Holms egen dramatik, men även *Fröken Julie* i ett nytänkande formspråk. Som 34-åring blev teatermannen 1992 anlitad till konstnärlig chef för Malmö Dramatiska Teater – en period hyllad av teaterkritiker men svårsmält för den borgerliga publiken. Radikala, tysk *Regietheater*-inspirerade och postdramatiska bearbetningar av klassiskt stoff gav skarp intellektuell profil åt stadsteatern, men stora delar av publiken saknade underhållning.

Staffan Valdemar Holms kulturella kapital blev i alla fall bekräftat, och 2002–2009 sattes han att leda Sveriges nationalscen Dramaten. Ett av de bestående inslagen från den tiden blev den internationella Bergmanfestivalen, delvis inspirerad av Norges Ibsenfestival, samt att göra Dramaten till medgrundare i Mitos 21, ett nätverk av in-

ternationella institutionsteatrar. Ledande utländska regissörer inbjöds oftare att regissera i Stockholm.

Stark tysk koppling

Under hela denna tid utvecklade Holm också sitt eget konstnärskap som regissör inom tal-dramatisk teater och opera, alltid i duo med Bente Lykke Møllers scenografiska koncept. Det blev prestigefulla uppdrag som *Nibelungens Ring* på Kungliga Operan, återkommande uppsättningar på Det Kongelige Teater i Köpenhamn, liksom gästregi i bland annat Tyskland, Serbien och Chile. Tonvikten i hans arbete har legat på tyskspråkiga klassiker samt nutida pjäser av dramatiker som Werner Schwab, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Bernard-Marie Koltès med flera.

Den tyska anknytningen belönades då Staffan Valdemar Holm 2011 tillträdde som *Generalintendant* (teaterchef) vid Düsseldorf Schauspielhaus. Det uppfyllde ännu en av de ambitioner han hade satt för sig själv. Dit inbjöd Holm även nordiska toppskådespelare, till exempel Stina Ekblad – och Olaf Johannesen som gjorde en kritikerrosad *Peer Gynt* på tyska. Tyvärr ledde chefskapet till en *burnout*, så Holm och Lykke Møller flyttade och har sedan 2013 Köpenhamn som bas för sina uppdrag, primärt i Norden.



Billedtekst
Jeanne d’Arc, Teater
Republique 2018. Foto:
Per Morten Abrahamsen

Dramoletter i Stockholm

Från varsin sida av Öresund möts vi under våren för ett samtal på Zoom. Staffan Valdemar Holm är då på väg till Kulturhuset Stadsteatern i Stockholm för repetitioner av hans egna nya *dramoletter*, 19 korta pjäser av varierande längd som han sammanfogat till en uppsättning. I skrivande stund är det planerat att *Månen och de andra planeter*na får premiär i april –22, då Holm önskar en salong utan restriktioner. När han satte upp *Kvinnostaden* på Dramaten förra hösten släpptes det bara in 35 åskådare, och det blev anemiskt, anser han.

Dramoletterna är skrivna direkt för Stadsteatern, ett uppdrag Staffan Valdemar Holm fick efter sin *Snövit* 2018. Med detta nya projekt har han bestämt sig för att visa sin humoristiska sida. Debuten på samma teater hade Holm 2016, med Schillers *Kärlek och politik*, ett inte helt lyckat projekt, enligt regissören:

– Den fick jättebra kritik – men det var fel teater för en stram, rejäl klassikertolkning. 700 meter längre bort [på Dramaten] hade det varit utsålt. Stadsteaterns publik har en förväntan på vissa underhållningskvalitéer, och det tycker jag inte alls är dumt.

Staffan Valdemar Holm jämför publikens sorl före föreställningar: på Dramaten

«blasé, det lite uttråkade mumlandet», men på den folkliga stadsteatern är det «lite mer livat».

– I Danmark är det ett rejält tjattrande, för folk förväntar sig att de ska få kul. Vilket de inte alltid får.

– Det har ju blivit rätt många tragedier från mig genom åren, så jag kan förstå om det framstår som lite dystert. Men jag ska fanimej bevisa att jag kan vara rolig, innan jag slutar!

I grunden dramatiker

Staffan Valdemar Holm är ju mest känd som regissör, men egentligen började han som dramatiker.

– Under mina år på teaterskolan ville jag helst regissera det jag själv hade skrivit. Det hängde ihop. När jag sedan blev chef fick jag offra skrivandet. När man arbetar som chef kan man inte säga att «jag tar ut en timme eller två för att skriva». Att skriva dramatik är speciellt, för jag skriver egentligen ned vad de säger i en scen i en viss situation. Därför behöver jag vara inne i en zon där rollerna börjar tala av sig själva. Så skriver jag ner det, och då blir det en pjäs.

I mer än 15 år låg hans eget pjässkrivande nere. Men inspirationen kom tillbaka när han 2006 satte upp *Siegfried*, en av de svå-

raste delarna i Wagners *Ring*. Då skrev Staffan Valdemar Holm pjäsen *Was dem Vögelein ist der Vogel* (*Vad fågelungen är för fågel*n):

– Den bygger på *Siegfried*. Jag tyckte det var väldigt kul att en dvärg uppfostrar ett barn som blir en hjälte. Hos Wagner finns bland annat idén att dvärgen Mime har två kön, «Ich bin Mutter und Vater zugleich», både mamma och pappa. Jag ville visa hur rolig *Siegfried* är. Så då tog jag upp skrivandet igen, och skrev senare också *Snövit*.

– För mig är dramatiken ett slags credo. Jag tycker att dagens dramatik i allt för liten grad har utnyttjat möjligheterna som finns; att från en scen kan du påstå vad som helst. Dramatiken, liksom dagens prosa, sitter fast i ett såsigt, självbiografiskt skrivande. Dessa djävla hudlöst ärliga självporträtt. Jag orkar inte med det. Både när jag läser och när jag skriver själv vill jag att man ska flyga iväg någonstans. Koltès sa: «Jag älskar teatern, för det är det enda stället jag vet som inte är verkligheten». Den möjligheten tycker jag att teatern utnyttjar allt för lite. Vi sitter fast i en ointressant sentimental realism och naturalism. Vi håller på och spelar de gamla pjäserna om och om igen: *Lång dags färd mot natt* och amerikanerna – det är värdelöst, i alla fall för mig. Men tack och lov finns det ju andra som intresserar sig för det.

Billedtekst
Peer Gynt, Düsseldorfer
Schauspielhaus 2013.
Foto: Sebastian Hoppe



Filosofi i konkret handling

Vi kommer att tala om hans senaste uppsättning av *Faust* på Köpenhamnsteatern Republique förra hösten. Staffan Valdemar Holm framhåller hur viktigt det är att få arbeta med skådespelare som delar en mer fördjupad syn på vad teater ska kunna.

– Jag skulle aldrig ha gjort den där *Faust* utan Olaf Johannesen och Søren Sætter-Lassen. De är så pass bra som skådespelare, så med dem kan man tala om det andra också: både om existensen och hur man uttrycker det rent teatralt. Ofta närmar man sig något slags filosofi när man gör det så enkelt som möjligt. I stället för att gräva ner sig för mycket i Fausts filosofiska utläggningar ser man på vad som faktiskt händer; vad är det för situationer?

Faust ligger i stort sett alltid nummer ett på listor över de mest spelade pjäserna i Tyskland. Schillers pjäser kommer på andra plats. Men de spelas sällan i Norden. Staffan Valdemar Holm roas av att många regissörer i Norden anser sig inspirerade av tysk teater, utan att ha en relation till dessa centrala dramer:

– Ofta är inspirationen rätt ytliga trick som man sett på Theatertreffen och försöker kopiera, i mer provinsiell form. Men tyskarna själva har ibland grävt ner sig

så mycket i stoffet att de inte i enkelhet kan berätta vad det handlar om.

«Teater ska få oss att tänka»

I relation till den kommande uppsättningen i Stockholm diskuterar vi vad det är som kan göra teater «underhållande», tillgänglig. Staffan Valdemar Holm funderar och hänvisar till de senaste lyckosamma projekten han och Bente Lykke Möller haft på Republique, en medelstor black box-teater med 500 platser.

– Först gjorde vi en uppsättning med texter som handlade om depression [*Topmøde for de mest deprimerede*, red. anm.], där det också fanns en viss självdistans och humor. Sedan *Jeanne d’Arc*, *Dantes Gudomliga komedi*, och härnäst *Tusen och en natt – the real thing*. Det vi har upptäckt är att man kan ha stora ambitioner och ändå möta en stor publik, inte minst unga, och en blandning av generationer. Till och med Stina Ekblad ensam med Dantes text, som drog 500 personer. Det är ju häftigt att det är möjligt. Så jag kommer aldrig att släppa på detta med teaterns stora ambitioner.

– Det gäller också mina små dramoletter. De handlar om allt från Axel Munthe på Capri till en förmiddag på kulturdepartementet i Stockholm, till lägenhetsvisningar,

och till några fåglar som möts i ett klocktorn i Portugal... Det zappar vilt.

– Det jag kretsar kring är det samma. Jag har fått tänka in den nya situationen efter upplevelsen av Coronan. Det handlar om att verkligheten och det fasta under fötterna börjar skrida och bli något helt annat. Det är buret av en apokalyptisk livsinsikt, att allt kan ändra sig. Den hållningen är rätt bra att ha, att inse att allt kan ändra sig.

– Jag tycker ju att teatern ska få oss att tänka, och jag använder teatern till att ställa de frågor som jag och de omkring mig har. De frågor man ställer till teatern är ofta de frågor man ställer till livet självt. För det är själva meningen med den där konstformen.

Dramats utforskning av det fränstötande

Finns det då någon typ av dramatik som i grunden har blivit meningslös, mot bakgrund av de nya erfarenheter vi gjort med anledning av Coronapandemin?

– Det finns ett slags ödesgemenskap, med helt olika förutsättningar, för åtta miljarder människor, som förhoppningsvis öppnar upp för andra frågeställningar. Under det här året har vi ju inte bara upplevt att allt kan hända, utan också att allt möjligt kan göras. Plötsligt verkar det finnas enormt många sedelpressar i världen. Ekonomin



Billedtekst
Reine Brynolfsson och
Lena Endre i *Macbeth*,
Dramaten 2006.
Foto: Sören Vilks

«Det går tillbaka
till Aiskylos, som
placerar så mycket
sympati hos fienden.
Det är oerhört.
Och det är därför
vi fortfarande har
teater.»

tänks på ett annat sätt. Det förefaller rimligare att ställa ännu hårdare krav på den gröna omställningen, eftersom pengarna tydligen finns (även om de förstås inte finns). Det är också ett skrämmande perspektiv, att allt kan göras. Det är viktigt att ställa de stora politiska frågorna, men på ett personligt plan.

– Jag är oförmögen att göra teater som bara slår in öppna dörrar, där allt är rätt och politiskt korrekt. När jag var chef i Malmö ville en institution vid Lunds universitet att vi skulle göra en pjäs om sexuella trakasserier. Jag sa då att jag är beredd att göra en uppsättning där alla tafsar på varandra på en arbetsplats och mår jättebra av det! Då är det teater, konst, för då ligger frågan hos publiken. Men de ville ju att vi skulle göra en pjäs om att man utsattes för sexuella trakasserier och blev ledsen av det. Och det är ju en viktig fråga för samhället, men det blir inte riktig teater av det.

– Detta går tillbaka ända till Aiskylos, som i *Perserna*, där han placerar så mycket sympati hos fienden. Det är oerhört. Och det är därför vi fortfarande har teater.

Staffan Valdemar Holm minns tillbaka när Malmö Dramatiska Teater inbjöds att göra det första gästspelet i Sarajevo efter kriget. De spelade hans uppsättning av *Hamlet*, vilket han tror var lite för tidigt.

– Jag frågade då nationalteaterchefen i Sarajevo vad han helst ville sätta upp, då det gick att spela igen. Han svarade: *My Fair Lady!* Så oväntat kan det vara. Jag tänkte att han måste vara galen eller berusad, men någonstans förstod jag också hans desperata längtan efter ett normaliserande.

Pandemins inverkan på europeiska teatrar
Vi funderar vidare på den europeiska teatersituationen i dag. I nätverket Mitos 21, där Staffan Valdemar Holm är medlem som individ, sker samtal om hur teatrar i olika länder kan stötta och hjälpa varandra. Han nämner Ungern, där Katona József-teatern är medlem. Den är starkt regeringskritisk. Det ansträngda politiska klimatet har förstärkts av Coronapandemins restriktioner och påbud. Men då har exempelvis tyska teatrar i Mitos 21 bjudit in ungerska teaterlever att slutföra sina utbildningar i Tyskland och anlitat ungerska regissörer som inte får arbete i sitt hemland.

Pandemin har slagit på olika sätt hos nätverkets medlemsteatrar, beroende på ländernas olika produktionssystem:

– Man kan se fördelen med det tyska repertoarsystemet. De kan fortsätta producera och lägga produktioner på hyllorna. Burgtheater i Wien har kanske 40 produktio-

ner liggande på hyllorna som de tar fram då och då och skapar trevliga veckor för publiken. I Frankrike, Belgien och Nederländerna har man andra system som bygger mycket på samproduktioner och turnéer. Men de som är riktigt illa ute är de engelska teatrar-na, som bygger på sponsring och väldigt hög självfinansiering. Jag tror att National Theatre har en självförsörjning på 80 procent. Där ser det riktigt knackigt ut. Alla andra länders system, från Polen till Portugal, liknar varandra mer än något av dem liknar Englands, konstaterar Staffan Valdemar Holm.

Hur är då tongångarna inom Mitos 21, vilka planer finns?

– De flesta har parerat situationen vecka för vecka. Även med digitala visningar måste man söka nya rättigheter så fort en uppsättning ska visas över en gräns. Jag tror man har en längtan efter att komma dithän att kunna bearbeta insikterna, men vi är inte där än. De flesta chefer har bara jobbat på att få teatern att alls överleva.

Nationalscenens uppdrag

Mattias Andersson, Dramatens nye chef, hade en dröm om att samla hela ensemblen till ett projekt för att genomlysna de erfarenheter vi fått. Men det är svårt med en så stor institution?

Billedtekst
Stina Ekblad i *Den guddommelige komedie*,
Teater Republique 2019.
Foto: Per Morten
Abrahamsen

«Den post-
postdramatiska
teatern vill berätta
något igen.»

– Jag föredrar att producera teater som vi gör på Republique, med Emmet Feigenberg som chef. Vi har en uppgift som vi själva har tänkt ut just för det rummet. Sedan är hela teatern hundra procent med på det vi gör, alla arbetar mot samma mål.

– Jag tror det finns ett slags *breaking point* där en teater blir för stor eller mångfasetterad, och har för många uppdrag. Jag tror att Dramaten är en sådan teater. Där är för mycket att bära på, för att kunna göra projekt bara på ett sätt.

– En av de viktigaste erfarenheterna jag gjorde som chef där var att du måste vara tillåtande mot teaterformer som kanske inte intresserar dig själv särskilt mycket, men som är intressanta för en publik ändå. Jag tror det måste fungera lite som ett bibliotek, att någon lånar Musil och någon lånar Pippi Långstrump. Det handlar om att man har olika typer av kunskap på ett sådant ställe. Vissa skådespelare är fantastiska på scen men olämpliga att skicka ut till en förort på ett projekt.

Vad längtar du själv efter att se?

– Det jag tycker är intressant med teater är riktigt bra text och skådespelare. Jag vill tas till en annan värld, och jag vill bli dittransporterad av intelligenta människor som kan sitt jobb.



Post-postdramatisk teater

Vilka regissörer är favoriter?

– Nu är det ju längesedan Giorgio Strehler dog. Och Luc Bondy. Men båda dessa regissörer hade en fantastisk lätthet, någonting svävande i det som var väldigt intelligent. Luc Bondy var jättedålig när han skulle regissera något modernt engelskt – men ge honom en Marivaux och han fick den att sväva. En annan favorit är Andrea Breth, tysk *Regiekönigin*. Men hon är ganska okänd utanför Tyskland, bland annat för att hon har en motvilja att regissera på andra språk.

Han framhåller en uppsättning av Breth i Wien, *Zwischenfälle*, med kortare texter av bland annat Courteline, Pierre André Cami och Daniil Charms, och ser likheter med sina egna dramoletter.

– Det format som teater traditionellt förhåller sig till, två och en halv timmar med paus, begränsar ju vad vi kan sysselsätta oss med i en pjäs. Från Aristoteles till Hollywood-film är det en rak linje, som förutsätter en viss typ av berättande. I 2500 år. Det är alarmrande. Därför gillar jag detta att man klipper upp och ser på något ur en annan vinkel.

Vi kanske är mogna för mer uppbrutna dramaturgier? Finns det något i pandemitidens hybridformer som man kan föra tillbaka till scenen?

– Det fragmentariska liknar ju mer vår moderna varseblivning. Samtidigt går vi också till teatern just för att få en helhet. Men de två sätten kan gå i dialog, de behöver inte gå emot varandra.

– Jag tror jag introducerade begreppet post-postdramatisk teater, i en intervju med *Theater Heute*. Vi har varit igenom en period med det postdramatiska, med Castorf som banerförare, där man har slagit sönder mycket, upplöst strukturer, jobbat med ironi och distansering. Sättet att göra det var nytt. Nästa generation av regissörer, de som är 35-40 år, vill börja berätta igen. Men de har inte gått tillbaka till det som var innan Castorf och gänget kom, utan de försöker sätta ihop de här fragmenten som låg kringströdda på scenen. Den post-postdramatiska teatern är en teater som vill berätta något igen, men utifrån de delar som har slagits sönder. Inte i ett återtåg till teatern före Castorf, Schlingesief och de andra. På så sätt kan det också bättre likna den yngre generationens livserfarenhet.

En «klassiskt modern» regissör

Staffan Valdemar Holms och Bente Lykke Möllers estetik framstår som konsekvent, renodlad, även om den kan ta sig olika uttryck. Har han någon längtan efter att bryta upp med sitt eget sceniska språk?



– Utifrån sett framstår mina och Bentes föreställningar som att de har en signatur man känner igen. Det är något som uppstår, trots att vi kämpar emot. Min mycket uppskattade kollega Michael Thalheimer frågas ofta om han inte har lust att göra någon helt annan typ av teater. Men i det tyska systemet engageras du inte för att göra något nytt utan för att göra om den succé du gjorde innan. Men man blir ju lite trött på sina egna uttryck och det är därför man slåss med dem. Jag är nog lite för gammal för att byta spår, och det jag främst är intresserad av är skådespelare i ett rum med en text, som förändrar något på den trygga sidan av rampen, genom att ställa frågor, få en att rucka på sina invanda föreställningar.

Han menar att de stora institutionerna, med all kompetens de rymmer, ska kunna finna olika former att ge uttryck för sin tid. Han minns på nytt tiden som chef i Düsseldorf, där man å ena sidan spelade «klassiskt modernt»:

– «Klassiskt modern» är en sådan som jag, eller Ostermeier, eller till exempel Stéphane Braunschweig. Man är påverkad av sin tid, men man har ändå lust till de där skådespelarna och texterna och rummet. Men i Düsseldorf gjorde vi också saker som handlade om staden, till exempel det mångkulturella.

Staffan Valdemar Holm hade en egen talkshow som hette *Gebrochenes Deutsch*, där han inbjöd andra personer som inte hade tyska som modersmål, «allt från taxichaufförer till en professor i forniransk musik», och så talade de om tyskar. Ett annat projekt var en grupp som inbjöds att utforska och för-

stå Tyskland utifrån arbete inom teaterns organisation. Allt sådant har relevans även post-Corona.

– Har du det stora huset och den stora maskinen, så tycker jag att det ska kunna väldigt många olika saker. Ge ett överflöd av olika och överraskande uttryck.

Tusen och en natt – ett omöjligt projekt?

Är det någon grundläggande skillnad på Staffan Valdemar Holm i dag och den scenkonstnär som med Bente Lykke Møller startade Nyt skandinavisk Forsøgsteater för 33 år sedan?

– När jag går tillbaka och tittar på texter som jag skrev för 25 år sen kan jag se att det är väldigt mycket som är det samma. Men det är skillnad på mitt och Bentes sätt att arbeta. Bente är koncentrerad på det specifika arbetet, just nu. Hon är totalt blottad för äregirighet, hon går upp i den perfekta vinkeln mellan två ytor och det perfekta utförandet av detta i en verkstad. Hon har inte alls de barnsliga ambitioner som jag har haft, och som ibland har drivit mig i fel riktning. Jag bestämde mig tidigt för att jag någon gång skulle ha regisserat talteater i Berlin och opera i Wien. Och det har jag gjort, så nu är jag befriad från dem. Ambitionen och tävlingsinstinkten ligger på min sida – och de måste tyglas. Inte genom att ingenting ska hända men genom att fokusera på det man har framför sig just nu.

– Egentligen är jag så avklarad med alla ambitioner, så jag tror att jag skulle bli en bra chef i dag, för en lagom liten eller stor teater. Jag försöker samla ihop mina och Bentes erfarenheter och ta dem ett steg till: Vad

Billedtekst
Faust, Teater Republique
2020. Foto: Karoline Lieberkind

kan vi nu göra? Jag tror det finns intressanta saker att göra, för jag kan fortfarande tänka. Jag är lite besatt av att det alltid finns en nivå till, som man kan nå eller tangera i det teatrala berättandet.

Han nämner som exempel fascinationen med Stina Ekblad som närmast dansade fram *Dantes Gudomliga komedi* i 80 minuters monolog. Hon blir en annan skådespelare när hon spelar på danska, anser han. Holms och Lykke Møllers koncept för Lucas Svenssons *Jeanne d’Arc* var också extremt radikalt, där replikerna framfördes av en manskör på 25 personer som inringade Danica Curcics Jeanne i en sluten arena.

– När vi nu ska göra *Tusen och en natt* är det massor av utmaningar i stoffet. En sak är den enorma arabisk-persiska berättartraditionen under tusen år. En annan sak är att stoffet har ofantligt mycket våld mot kvinnor – hur framstår det i en modern kontext? Hur hanterar vi alla fördomar det kan väcka gentemot muslimer? Det finns också många av arabiskt ursprung i en stad som Köpenhamn, som nog egentligen vet rätt lite om dessa berättelser. De flesta bilder jag fått fram sitter ännu fast i en orientalistisk, västerländsk tradition som är på gränsen till rasistisk och ofta bygger på sagor tilldiktade på 1700- och 1800-talet, som inte ens fanns med i den ursprungliga *Tusen och en natt*. Till exempel *Aladdin* och sådant. Det är ett djävla jobb att sitta med det där, 4500 sidor! Och detta är ju absolut minerat område, men det är det som gör det intressant. Egentligen kan vi inte annat än misslyckas, för det kan inte tillfredsställa allas åsikter, och därför är det nödvändigt att göra.



En «page turner» på teater

I jakten på deres mors mørke hemmelighet, legger et tvillingpar ut på en eventyrlig reise i hennes fotspor – en reise som forandrer alt.

PREMIERE
18. NOVEMBER

Kanonhallen



Foto: Øyvind Eide

Regissør:
**MAREN
BJØRSETH**

Skuespillere:
GISKEN ARMAND, MARIA KRISTINE HILDONEN, JONAS HOFF OFTEBRO, PER CHRISTIAN ELLEFSEN, STINE FEVIK, YUSUF TOOSH IBRA, JACOB JENSEN, MARIA LINGFORS, ANNEKE VON DER LIPPE, MARI MAURSTAD.

Scenograf og kostymedesigner: Katrin Bombe. Komponist: Alf Lund Godbolt. Koreograf: Ida Wigdel. Lysdesigner: Norunn Standal. Maskør: Hege Ramstad. Dramaturg: Njål Helge Mjøs.

nationaltheatret.no / 815 00 811

SUSANNE KENNEDY

Jeg synes det er interessant å bruke teknologi som en måte å reflektere rundt hva det vil si å være menneske, sier Susanne Kennedy. I oppsetningene sine stiller hun spørsmål ved om teknologien representerer en mulighet eller en felle for menneskeheten og om maktbalansen mellom kropp og maskin.

Shakespearetidsskriftets podcaster

Intervjuet er en lett redigert oversettelse av 6. episode i podcasten «Directing Theatre» av regissør Runar Hodne, for Norsk Shakespearetidsskrift. Episodene publiseres på www.shakespearetidsskrift.no, parallelt med podcasten «Kunstretorikaren», av danser og skribent Jonas Øren. Denne serien setter søkelys på kunstformidling og stemmene / språket som definerer kunsten.

Tidligere episoder i «Directing Theatre»: Katie Mitchell, Laurent Chétouane, Falk Richter. Helgard Haug (Rimini Protokoll), Antú Romero Nunes.

*

Den tyske regissøren **Susanne Kennedy** er utdannet ved Amsterdam School of the Arts, og har iscenesatt stykker av blant annet Sarah Kane, Marius von Mayenburg og Elfriede Jelinek ved Internationaal Theater Amsterdam. I 2011 begynte hun å arbeide ved Münchner Kammerspiele i Bayern i Tyskland, under daværende teatersjef Johan Simons der hun fortsatte å utvikle sitt performative språk. *Fegefeuer von Ingolstadt* og *Warum läuft Herr R. Amok?* ble valgt ut til Theater-treffen ved Berliner Festspiele i 2014 og 2015. Påvirket av nedstengingen satte hun i 2020 opp en virtuell installasjon ved Volksbühne Berlin kalt *Ultraworld*.

Oversatt fra engelsk av: Johanne Elster Hanson

Dette er en redigert og forkortet versjon av Runar Hodnes pod-cast-intervju.



TEATER SOM METAFYSISK VERKTØY:
EN SAMTALE MED SUSANNE KENNEDY

D*u iscenesetter radikale og interessante rom med en særegen spillestil og form, men har en klassisk regibakgrunn fra Amsterdam. Kan du fortelle om din karriere fra du var ferdig med utdannelsen og frem til nå?*

– Da jeg begynte å regissere var det enklere å få jobb som nyutdannet regissør i Amsterdam enn det er i dag. Det var ikke et så strengt hierarki, så jeg fikk muligheten til å jobbe rett etter at jeg var ferdig på universitetet. På registudiet hadde vi mange ideer om hvordan vi *ikke* ønsket å jobbe, men vi visste ikke hvordan vi faktisk *ville* jobbe. Jeg var inspirert av flamske og nederlandske teatergrupper, og reiste i tillegg frem og tilbake til Tyskland og så oppsetninger av kjente navn som Frank Castorf.

I begynnelsen visste jeg hva jeg ville ha, men manglet språk for å snakke med skuespillerne om det. Jeg havnet i mange konflikter og det var vanskelig for skuespillerne som følte at jeg ville ha dem til å gjøre underlige ting.

Playback acting

Johan Simons ble teatersjef ved Münchner Kammerspiele, og spurte meg om jeg ville sette opp der. Det var da jeg begynte å utvikle ideen om *playback acting*, der vi spiller inn stemmene på forhånd og skuespillerne beve-

ger leppene til de forhåndsinnspilte stemmene. Det var en helt ny måte å arbeide på både for skuespillerne og meg, og dette gjorde at vi måtte utvikle nye paradigmer. De ble nødt til å arbeide med kroppen på en annerledes måte.

Det første stykket jeg satte opp på en stor scene var *Fegefeuer von Ingolstadt* av Marieluise Fleisser ved Münchner Kammerspiele. Det var veldig morsomt, for publikum gikk amok på premieren. Det var masse oppstyr, folk ropte «hva er dette for noe dritt?» fra balkongen, mens andre ropte tilbake. Jeg jobbet med en 80 år gammel skuespiller som sa han aldri hadde opplevd noe liknende. Det var egentlig slik jeg begynte å utvikle arbeidet mitt i Tyskland.

Hvordan reagerte du på tilbakemeldingen fra publikum?

– Jeg *elsket* det. Det føltes som om jeg var med i en merkelig film. Da jeg var ung ønsket jeg å provosere. Jeg var nok stolt, men jeg ville tenkt annerledes om det i dag – det er ikke noe som interesserer meg lenger.

En hemmelighet

Når du arbeider med forhåndsinnspilte replikker tar du vekk skuespillerens viktigste fortolkningsverktøy. Er dette en negasjon av undertekst?

Billedtekster
s. 137 Regissør Susanne Kennedy. Foto: Privat
s. 138+141 *Ultraworld*, tekst og regi: Susanne Kennedy. Konsept: Kennedy og Markus Selg. Volksbühne Berlin 2020. Foto: Julian Röber
s. 139 *Drei Schwestern*, regi: Susanne Kennedy. Münchner Kammerspiele 2019. Foto: Judith Buss
s. 140 *Virgin Suicides*, regi: Susanne Kennedy. Münchner Kammerspiele 2017. Foto: Judith Buss
s. 142 *Women in trouble*, regi: Susanne Kennedy. Volksbühne Berlin 2017. Foto: Julian Röder



– Mange tyske skuespillere legger mye press på stemmen, som for å si at «her er jeg, hør på meg». Jeg ønsket å gå helt bort fra det, og prøvde å utvikle en måte å lokke med meg publikum fremfor at skuespillerne måtte presse på. Undertekst blir til på en annen måte – det er pauser i teksten som kan fylles med alle mulige tanker, følelser og spenninger. Spenning er veldig viktig for meg. Men jeg føler ofte at skuespillerne har et så sterkt ønske om å overbevise meg at jeg mister interessen for dem med det samme. De dytter alt opp i ansiktet på meg, og da finnes det ingen hemmelighet lenger. Jeg bruker disse verktøyene for å prøve å skape en slags hemmelighet.

Dine forestillinger er kjennetegnet ved at skuespillerne har en særegen måte å være på scenen. På hvilken måte utvikler du denne spillestilen? Er skuespilleren en marionette, en danser eller en klassisk fortolkende skuespiller i dine forestillinger?

– Jeg liker Heinrich von Kleists idé om *Übermarionetten*, om at noe er i stand til å bevege seg gjennom deg. Det er sånn jeg ser på regissør-rollen; du blir et instrument for at noe skal bevege seg gjennom deg, og for at din egen personlighet eller ego ikke skal stille seg i veien for det som skapes på scenen.

Det er som Artaud sa: Metafysikken må finne veien inn i kroppen gjennom huden. Det er som en slags elektrisitet, en spenning som passerer gjennom kroppen og kommer i tillegg til budskapet.

Ontologisk utforskning

Du har også arbeidet med klassikere, som Tre søstre av Tsjekhov. Brukte du ham som et slags utgangspunkt for ditt eget sceniske språk? Og velger du deg tekstlige utgangspunkt som passer din spesifikke metode og prosess?

– Det kommer an på om jeg ser at noe i teksten kan brukes til en ontologisk utforskning. Skuespillerens spørsmål er alltid de samme: «Hvem er jeg? Hva er et menneske? Hva gjør vi her?» Alle tekstene jeg bruker har dette spørsmålet i seg, slik som *Tre søstre* av Tsjekhov. Jeg gikk veldig dypt inn i det stykket for å utforske nettopp disse spørsmålene, men brukte bare et par setninger fra den faktiske teksten, som så ble gjentatt i forskjellige variasjoner. Vi brukte disse setningene for å utforske dette at disse tre kvinnene er fanget i stuen. De går ikke noe sted, det skjer ingenting, så stykket er egentlig en utforskning av det å være. Det er dette jeg prøver å få til sammen med skuespillerne; hva betyr det når noen går ut på scenen og sier «jeg er»?

Jeg vil si at det handler om det mest grunnleggende ved det å være menneske. Uavhengig av om jeg skriver mine egne stykker eller bruker allerede eksisterende tekster, så har jeg alltid følelsen av at det handler om dette veldig grunnleggende spørsmålet.

Spørsmålet er: Finnes det en universell kunstform? Jeg ser på teater nesten som en religiøs praksis, der jeg som regissør og alle de som jobber med stykket prøver å formidle noe som er grunnleggende menneskelig. Tsjekhov gjorde det med *Tre søstre*, vi gjør det på en helt annen måte, men kanskje er det der vi til syvende og sist møtes.

Guddommelig lek

Når du spiller inn stemmer på forhånd blir man nødt til å tenke på måten språk representeres på scenen, og representasjon åpner opp for en kunnskapsbasert og intellektuell refleksjon. Men du sier samtidig at det er en ontologisk utforskning, altså en forskning i det grunnleggende, intuitive og opphavelige ved teatret. Er ikke dette en motsetning?

– Det er helt klart begge deler. Teater er en fantastisk kunstform fordi det kommer så nært innpå en versjon av virkeligheten. Den viser oss en versjon av verden, en slags simulering, og gjør det mulig for oss å reflektere rundt den simuleringen vi selv



«I hinduismen er det som Gud bruker oss alle som avatarer.»

lever i, replikkene vi fremfører, rollene vi spiller. Det er nettopp det Shakespeare sa: «All the world's a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances, And one man in his time plays many parts,». For meg er dette et veldig viktig sitat, fordi det ligger tett på innpå hvordan jeg opplever virkeligheten og hvordan vi skaper vår virkelighet sammen gjennom måten vi oppfatter den på. Dette er et ontologiske spørsmål. Teateret er en ver-

den i miniatyr, og jeg føler at det blir interessant først når dette reflekteres på scenen. For meg er teateret et metafysisk verktøy, en selvreflekterende feedback-loop som gir nye perspektiver på verden.

I hvilken grad tar du publikums betraktninger med i denne feedback-loopen i dine forestillinger?

– Det er publikum som får deg til å skjønne hva du faktisk har laget. Jeg kan ikke gjøre dette alene, jeg trenger publikum for å få noe til å skje. Samtidig er jeg nødt til å bruke meg selv som en slags første publikummer, men jeg ser på teateret som et ritual, og det ritualet trenger et publikum – de er en essensiell del av det.

Ideen om teateret som et hellig sted, og måten du snakker om spiritualitet og ritualer på har en lang tradisjon i teateret fra de antikke dionysiske festivaler frem til Artaud, Grotowski og Boal. Er du i direkte dialog med denne tradisjonen?

– Ja absolutt, men det er bare de siste årene at jeg har forstått dette. For ti år siden ville jeg ikke kunnet snakke om det på denne måten. Kanskje handler det om å bli eldre. Liv og virke har i større grad blitt én og samme ting. Før tenkte jeg at «dette er jobben

min, og dette er livet mitt utenfor teateret». Det handler ikke om å være i prøvesalene hele tiden – men om at jeg må se de samme spørsmålene jeg stiller meg selv i mitt eget liv representert på scenen, og disse spørsmålene er selvsagt universelle. Jeg føler at teateret er et medium som hjelper oss med å reflektere rundt disse evige spørsmålene, og du ser dette i alle kulturer og religioner. For eksempel betyr ordet *lila* «guddommelig lek» på sanskrit. I hinduismen er det som om Gud spiller teater og bruker oss alle sammen som avatarer så han kan innta forskjellige roller. Jeg tenker at dette er en veldig viktig del av det menneskelige – så snart barn begynner å snakke begynner de også med rollespill.

Ikke kall meg regissør

Har du fortsatt troen på teateret som kunstform? Mange er bekymret for hvorvidt publikum vil komme tilbake til teateret etter den lange nedstengningen på grunn av korona. Er det en bekymring du deler, og tror du teateret kommer til å overleve i tiden som kommer?

– Ja, det tror jeg absolutt. Det kommer bare an på om de som jobber med teater er fleksible nok til å ta opp de spørsmålene vi baler med akkurat nå. Hvis teateret bare fortsatte som før ville det bli uinteressant.



«Kanskje posthumanisme betyr at man gir slipp på ideen om at vi er adskilte individer.»



Verden har forandret seg så mye – det er først i årene som kommer at vi finner ut nøyaktig *hvor* mye. Teateret må være åpent for denne forandringen, men dessverre er teatre, særlig i Tyskland, ofte store maskinerier som det tar lang tid å forandre. Det handler ikke om teateret i seg selv, men om menneskene som lager teater.

Trykkoker

– Som ung regissør lærte jeg at man må *bruke* systemet; jeg fulgte nøye med på hvordan systemet fungerte, og fant min egen vei innenfor det. Jeg bestemte meg veldig tidlig for at jeg ikke ville jobbe med store navn, men heller se etter folk i ensembler som ikke var så opptatt av hierarki. Dette kunne være unge skuespillere, selv om det ikke handler så mye om alder som hvem som er åpne for å eksperimentere. På den måten satte jeg sammen min egen lille gruppe og skapte min egen sfære i teateret.

Noe som var veldig viktig var å ikke la seg stresse av systemet. Når noe ga gode resultater i prøvesalen følte jeg på presset, og dermed la jeg også press på skuespillerne og menneskene rundt meg. Teateret kan lett bli en slags trykkoker der alle er stresset og redde for dem med mer makt, og jeg kjente tidlig at jeg ikke ville arbeide på den måten.

Jeg jobbet for å skape et rom der mennesker kan leke med hverandre, så vi slipper dette rotteracet. Det har vært veldig frigjørende.

Den lange tyske tradisjonen for Regietheater har i hovedsak blitt drevet frem av mannlig regissører. Du er en kvinnelig regissør som har klart deg veldig bra innenfor dette systemet. Samtidig har du et veldig tydelig performativt språk. Finner du fortsatt frem til den samme styrken i ditt kunstneriske uttrykk etter at du har gjort prosessen mer leken og mindre stressende?

– Absolutt, for nå handler det om selve arbeidet, ikke om hva andre kanskje måtte si eller mene. Men selv om det var mulig for meg å skape et rom innenfor det hierarkiske systemet, hadde jeg ikke kunnet gjøre det ved et hvilket som helst teater. Jeg måtte velge med omhu, særlig i begynnelsen, og var avhengig av at folk støttet meg. Jeg sa også nei til mange tilbud. På den måten må man være veldig forsiktig med hvem man jobber med og innenfor hvilken kontekst. Hvis du som ung regissør jobber i et veldig skadelig miljø kan det være vanskelig å ikke bli påvirket av det.

Tror du dette er i ferd med å endre seg?

– Det er *nødt* til å endre seg. Jeg tror

ikke lenger teatrene kan gjemme seg bak lukkede dører, for nå må de på toppen svare for seg. Problemet oppstår hvis du ikke er bevisst dine egne blindsoner. Selv om teatrene ansetter flere kvinner og blir mer allsidige, kan man fremdeles repetere de samme skadelige mønstrene. Bare fordi jeg er kvinne betyr det ikke at dette ikke også gjelder meg. Det er mange forskjellige måter å utøve makt på, du trenger ikke alltid skrike og brøle. Jeg har alltid ment at det er veldig viktig å omgi seg med mennesker som kan kritisere deg. Jeg pleide å jobbe med en skuespiller som også var en venninne, og hun var åpen og kritisk overfor meg. I begynnelsen skjøv jeg bare kritikken til side, men på et tidspunkt begynte jeg å lytte til henne. Dette er noe vi kunne trenge alle sammen, også de som er avhengige av oss for å få jobber. Hvis noen tør å være kritiske så er det en gave, selv om det er vanskelig. Jeg tror vi trenger dette for å lykkes, og da trenger vi også systemer der folk er mottakelige for kritikk og tør å kritisere.

Posthumanisme

Et av hovedtemaene i dine siste oppsetninger har vært arbeidet med posthumanistiske agenter som roboter og liknende. Hvorfor utviklet du deg i den retningen?

– Jeg synes det er interessant å bruke teknologi som en måte å reflektere rundt hva det vil si å være menneske. Kunst er også teknologi – en teknologi som gjør det mulig for fisken å skjønne at den er i vann. Vi bruker teknologi for å få svar på spørsmålene «Hvor er vi igjen? Hva er det som skjer med oss? Hva er det vi gjør? Hva er en robot sammenliknet med et menneske?» For meg er teknologi et veldig godt verktøy for å kunne stille grunnleggende spørsmål. Den blir et slags merkelig speilbilde.

Men er dette bare filosofisk, eller er det også et politisk statement?

– Det er mye politisk teater som handler om sosiale spørsmål, og ofte stopper det der. Jeg synes det er mer interessant å gå videre med det, og stille mer metafysiske spørsmål.

All tenkningen rundt posthumanistiske agenter blir ofte sett på som en politisk diskusjon når det gjelder mangfold og hvordan vi kan endre den antroposentriske ideen om at mennesket alltid er i sentrum som både avsender og mottaker.

– Det er et veldig spirituelt spørsmål, for det handler om å la deg selv gå, om å overskride egoet, gi slipp på ideen om at «dette

er meg, og jeg eksisterer uavhengig av alt annet». Kanskje betyr posthumanisme rett og slett at man gir slipp på ideen om at vi er adskilte individer. Jeg vil si at dette posthumanistiske spørsmålet er et slags religiøst spørsmål.

Orakelinstallasjon

I din forestilling Ultraworld som ble laget på Volksbühne i Berlin under nedstengningen i 2020, arbeidet du med et orakel som besvarte spørsmål fra publikum i en meget interessant blandingen av teknologi og mytologi. Her blir dramaturgien uforutsigbar og utviklet live gjennom spørsmålene som kommer fra publikum. Kan du si litt om publikums rolle i denne forestillingen?

– Et godt orakel gir deg spørsmålet ditt tilbake i form av et svar. Det er et slags speil, og spørsmålet du stilte avgjør hvilket svar du får. Hvilke spørsmål du stiller viser i tillegg hvor langt du er kommet i din egen utvikling. Det var så rart da vi lagde orakelrommet – folk var så åpne og sårbare og stilte veldig, veldig viktige spørsmål. Vi satte opp orakelinstallasjonen rett etter den første lockdownen, og folk stilte roboten spørsmål. Noen fortalte meg at når folk snakker med roboter er de veldig åpne, de stiller veldig personlige spørsmål,

Savner du noen gang å lese et stykke av for eksempel Sarah Kane og tenke «hvordan kan jeg iscenesette dette?»

– Nei.

Så du kommer aldri til å gå tilbake til det å sette opp stykker skrevet av andre?

– Nei. Jeg ser på meg selv mer som en kunstner, jeg bruker ord og tekst og lys og lyd for å skape noe, og derfor liker jeg heller ikke å kalle meg regissør. Jeg føler at jeg beveger meg lenger og lenger bort fra den rollen, fordi teamet jeg jobber med, lyddesigneren og videodesigneren og scenografen, er blitt så viktige. I løpet av de siste årene har jeg blitt mer opptatt av at teamet skal kunne jobbe på en så bra måte som mulig enn at jeg må stå der og fortelle alle hva de skal gjøre hele tiden. Jeg liker denne utviklingen, fordi det føles mye mer som lek.

Das Gesamtkunstwerk

Vil det si at ditt kunstneriske team er en forlengelse av arbeidet ditt når du er avhengig av denne gruppedynamikken.

– Ja, jeg pleide å oppføre meg som en mer tradisjonell regissør der jeg fortalte alle hva mine ideer var og hvordan jeg ville ha det, og så satte de det ut i livet. Nå tenker jeg heller at disse menneskene selv er kunstnere.



Det er ikke slik at vi utvikler alt i fellesskap, det skjer fremdeles innenfor teaterets rammevilkår. Jeg tar avgjørelser mot slutten av prosessen fordi det fungerer for oss, men ellers lar jeg folk arbeide veldig mye på egenhånd og så ser jeg hva som skjer.

Har dere et miljø under prøvene der dere samarbeider om å utvikle forestillingen, eller begynner du på mer tradisjonelt vis med å forklare konseptet, begynne å øve, for så å etablere en slags arbeidsmetode?

– Jeg vil si det siste. Vi arbeider ikke som et kollektiv, så det er noe midt imellom. Vi forbereder prøvene så grundig at skuespillerne kan gå rett inn i en ny verden og utforske denne verdenens regler, motsetninger og atmosfære. Dette gjør at vi trenger veldig mye under prøvene, scenen må allerede se bra ut, vi trenger kostymer, lyd, lys, video, alt må være klart, vi ber alltid teateret om mye. Og så føler skuespillerne at «ok, nå går jeg inn i denne verdenen, hvordan oppfører jeg meg her, hvordan snakker jeg, hvordan beveger jeg meg, hvordan interagerer jeg?» Jeg vil si at vi forbereder lekeplassen og så gjør all researchen der. Dette er noe jeg i stor grad overlater til skuespillerne, jeg er ikke av typen som sier «beveg hånden din til venstre og snu på hodet», jeg driver ikke med koreo-

grafi. Jeg overlater til dem å finne deres egen vei gjennom universet vi har skapt. Ofte kan dette sikkert være irriterende for skuespillere som jobber med meg for første gang, så man må finne en balanse. Jeg er ikke så interessert i å måtte arbeide med skuespillere og dansere hele tiden, jeg er mer opptatt av hele installasjonen, av *das Gesamtkunstwerk*, så de må være veldig selvdrevne.

Hypnotiserer publikum

Tid behandles på en veldig bestemt måte i arbeidet ditt, og dette er jo forbundet med din idé om det hellige rommet osv. Som skuespiller har man også et eget perspektiv på tid som på en måte er gitt på forhånd.

– Det er gitt, men det må samtidig bli oppdaget, og det er et paradoks som vi jobber med. Det er gitt på den måten at du har et slags musikkstykke, en komposisjon; du trykker på play og hører stemmene, og så må du bli en del av dem. Stemmene er der allerede, men det krever fortsatt mye arbeid. Skuespillerne må ta dem opp i seg og finne ut av hvordan kroppen beveger seg i det rommet, og det rommet er så viktig. Det du sier om tid er veldig sant, for vi prøver på en måte å strekke ut tiden, som om luften er tykkere i teaterrommet og du beveger deg gjennom den som vann. Jeg liker det når man ikke vet om man har sittet og

sett på noe i to timer eller 20 minutter, og jeg synes det er bra når publikum sovner under oppsetningene mine. Det betyr at de går over i en annen tilstand, og ofte kan de se på det som skjer på scenen på en ny måte når de våkner.

Jeg hørte nettopp et intervju der du refererte til Vegard Vinge og Ida Müller. De har også en veldig bestemt idé om varighet, du kan komme og gå, du trenger ikke å være der hele tiden, noe som skaper en ny måte å tenke spilletid på. Føler du deg beslektet med den ideen?

– Ja, men jeg holder meg vanligvis godt innenfor vanlig spilletid. Mine forestillinger varer i halvannen time, mens Vinge og Müller kan holde det gående i 12 timer. De bruker en annen metode for å komme inn i denne tilstanden mens jeg arbeider med hvordan jeg kan komme dit i løpet av halvannen time, eller de første fem minuttene, sånn at det ikke spiller noen rolle hvor lenge du har sittet der. Jeg synes det Vinge og Müller gjør er veldig spennende, og det utgjør absolutt en forskjell hvis du sitter der i 12 timer, men de gjør det på en annen måte. For meg er mye allerede gjort når du kommer til teateret og blir møtt av en bestemt lyd, et lys, av måten skuespillerne venter på deg på scenen. Man kan kanskje kalle det en transeliknende tilstand – mitt spørsmål er hvordan jeg kan hypnotisere publikum.

Black Box teater

Helle Siljeholm Premiere

Berstad/Carlsen Premiere

Heine Avdal / Yukiko Shinozaki Premiere

Eirik Fauske

Janne-Camilla Lyster* Premiere

Ryoji Ikeda*

Dries Verhoeven

Katarina Skår Lisa

Verk Produksjoner Premiere

Sterud/Kongsness Premiere

People Like Us / Lasse Marhaug**

Roza Moshtaghi*** Premiere

Gisèle Vienne****

Bente Alice Westgård*** Premiere

RB Jérôme Bel

Susie Wang

Kristinsdottir/Willyson Premiere

Ida Wigdel

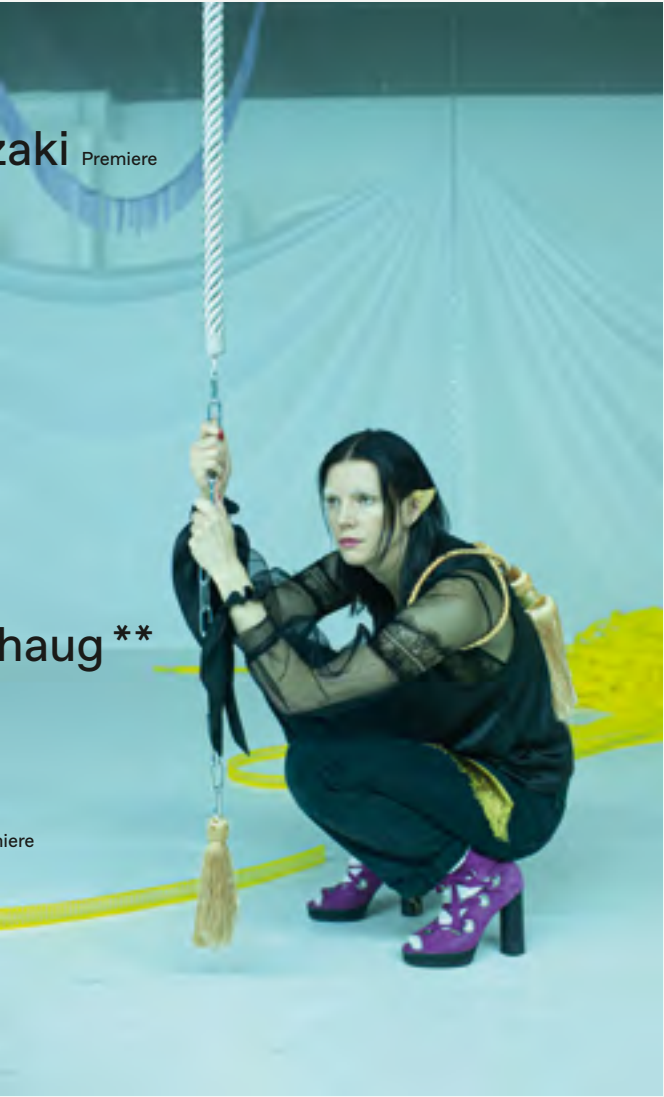
+

samtaler

seminarer

workshops

blackbox.no



Ida Wigdel, *Dandizettes*
Foto Chrisander Brun

* I samarbeid med Ultima Oslo Contemporary Music Festival
** I samarbeid med nyMusikk
*** I samarbeid med CODA Oslo Contemporary Dance Festival
**** I samarbeid med Nationalteatret

Den største hemmeligheten med Krzysztof Warlikowski, som i år vant Gulløven under Venezia-biennalen, er at teatret hans alltid ligger et skritt foran virkeligheten.

Billedtekst
Regissør Krzysztof Warlikowski.
Foto: Maurycy Stankiewicz

EN FISMODGRAFISK SELSKAP

FOR WELSE



Oversatt fra engelsk av
Aasne Jordheim

Vanligvis blir politisk teater definert som en kommentar til aktuelle begivenheter. Krzysztof Warlikowski, som er Polens mest berømte regissør i dag, gjør det annerledes. Det er faktisk slik at alle de viktigste produksjonene hans på nærmest profetisk vis har startet diskusjoner som media, politikere, aktivister og til sist andre kunstnere har fulgt opp noen måneder eller år senere. Storheten i hans produksjon vises mest nøyaktig når tiden som har gått siden en gitt premiere, bringes inn i vurderingen.

Han ble født i arbeiderbyen Szczecin, og fikk etter hvert en omfattende utdannelse. Han studerte historie, filosofi og litteratur i Krakow. I Paris studerte han fransk litteratur og filosofi i tillegg til antikkens teater. Han studerte regi i Krakow under Krystian Lupa, og da han var på internasjonal utveksling (internship), arbeidet han sammen med Ingmar Bergman, Peter Brook og Giorgio Strehler.

I begynnelsen så det ut som om Warlikowski ville følge i Lupas fotspor. Hans debut, *Auto da fé*, etter Elias Canetti (1992, Det nasjonale akademi for teaterkunst i Krakow), og nesten alle de tidlige produksjonene var adaptasjoner av romaner (av Franz Kafka, Klaus Mann og Heinrich von Kleist). Alle fortalte historier om gale og hypersensitive mennesker som ble trakassert av samfunnet, og stykene var gjennomsyret av en mystisk, mørk

og fremmedartet atmosfære. Regissørens originalitet og talent ble oppdaget av kritikerne i 1995, med premieren på *Roberto Zucco* av Bernard-Marie Koltès (Teatr Nowy, Poznań), en forestilling som faktisk lå svært langt unna Lupas stil. Forestillingen ble beskrevet som en «kald drøm om vold» – Warlikowski fremhevet den poetiske og symbolske dimensjonen ved stykket, han fortalte Robertos historie fra en mytisk synsvinkel, og gikk dermed langt utover den umiddelbare fortellingen, samtidig som han korket igjen følelsene og undertrykte den dramatiske konflikten. Han oversatte realistiske situasjoner i konvensjonelle handlinger, flerdoble metaforer, og for å formidle skuespillernes bevegelser og gester, skapte han en hieratisk stil (en stil formet av et tidlig egyptisk skriftsystem, *overs. anm.*).

Vendepunkt

I 1997 satte han opp Sofokles’ *Elektra* (Teatr Studio, Warszawa). Denne oppsetningen signaliserte at det frem til nå egoistiske teatret til Warlikowski, åpnet opp for et videre perspektiv; krigen på Balkan, med dens underliggende hevnpromematikk, tjente som en nåtidig kontekst for skjebnen til familiekklanen atridene. Det er viktig å huske på, til og med sjokkerende, at til tross for en geografisk og kulturell nærhet, så har krigen på Balkan omtrent ikke hatt noen innflytelse på polsk kultur. Warlikowski var den eneste som tok innover seg at rett foran øynene på den moderne verdenen, utspilte det seg en gresk tragedie. Evripides’ *Fønikerinnene*, som han satte opp i krigsherjede Israel (1998, Beer-Sheva kommunale teater), hadde en lignende dimensjon.

Warlikowski behandlet myten i Evripides’ *Bakkantinnene* på en annen måte (2001, TR Warszawa). Denne forestillingen betraktes som en av de ypperste innenfor den korte kanon av polske produksjoner av antikke teaterstykker. Det var en intellektuelt provoserende forestilling, som stilte noen svært vanskelige spørsmål. Er gudene hevnjerrige og uendelig forfengelige, bærende på krav om at menneskene konstant skal tilbe dem?

Shakespeare

Det var likevel ikke de greske tragediene, men Shakespeares skuespill som ble grunnlaget for Warlikowskis teater. Han har sagt at han lærte håndverket mens han arbeidet med Shakespeares skuespill (å bygge helstøpte karakterer, å bruke kontrapunkt, å behandle stemning og spenning), og da oppdaget han hvordan han gjennom teater kunne snakke om de aller viktigste spørsmål. «Det jeg setter størst pris på ved ham, er hvordan han nekter å foreta kompromisser og viljen hans til å sette ord på hele, og ikke bare en bit av virkeligheten», sa han i et intervju. Det var via Shakespeare Warlikowski utviklet sin originale måte å arbeide med en tekst på, det som teaterviteren Grzegorz Niziolek har kalt for en innbruddstivs strategi; den river ned tradisjonelle måter å fortolke på, «for ikke ta noe for gitt: konvensjonene og tonaliteten



Billedtekst
African Tales According to Shakespeare, Nowy Teatr
2011. Foto: Magda Hueckel

ved en tekst, scenearrangementene, vektleggingen og fordelingen av aksepter eller karakteren til rollefigurene.»

Warlikowski setter gjerne opp Shakespeares mindre spilte stykker; stykker som er tvetydige, dratt mellom komedien og tragedien, slik som *Kjøpmannen i Venedig*, *Et vintereventyr*, *Perikles* og *Helligtrekongersaften*. Han rendyrker brutaliteten som ligger i plottet, for med en enda mer tydelig kraft å demonstrere fortvilelsen i en konvensjonell happy ending. I *Troll kan temmes* (1997, Teatr Dramatyczny, Warszawa), byttet Warlikowski ut den modernistiske estetisismen som er typisk for produksjonene hans, med populærkulturelt søppel – stygge, billige oppsett og kostymer – for med all tydelighet å få frem all ydmykelsen karakterene utsettes for. Katharina blir ikke bare ydmyket av den primitive macho-fyren Petruchio, men også av de tre skredderne som lærer henne hvordan hun skal opptre som «en ekte kvinne». Den første åpent feministiske teaterforestillingen i Polen foregrep en generasjon av militante kvinnelige regissører med et drøyt tiår.

Til tross for innslag av orden, kjølighet og klarhet, skjuler det seg farlige hemmeligheter i det verdensbildet Warlikowski fremstiller. Et eller annet sted i den harmoniske og ryddige verden ligger det noe ondt på lur; til

å begynne med er det fullstendig irrasjonelt og vanskelig å definere, men etter hvert som plottet folder seg ut, tar det ofte form av noe mer virkelig og konkret. Da Warlikowski satte opp *Hamlet* (1999, TR Warszawa), avdekket han (i flukt med Freud) en mytisk struktur i Shakespeares skuespill, lik strukturene i Det gamle testamentet og i antikken. På den ene siden var det en familietragedie, en fortelling om forbrytelse og hevn i et hus rensket for kongelig pomp og prakt. På den annen side utviklet forestillingen seg til en fortelling om Hamlets leting etter sin identitet (inkludert seksuell identitet), og til en fortelling om en ondskap som protagonisten var like frastøtt av som fascinert over: Da han oppdager at denne ondskapen også bor i ham selv, blir han desto mer innbitt og grusom i sin avsløring av andre.

Jødisk historie

Stormen (2003, TR Warszawa) var på et allment plan en fortelling om hvor vanskelig det er å skulle tilgi. På et individuelt plan var stykket et bevegende studium i de personlige tragediene til Caliban, slaven som ikke evnet å uttrykke sin indre følelsesstorm (den østerrikske skuespilleren Renate Jett uttalte polske ord med stor anstrengelse), til den masochistiske Ariel og den ville Miranda. For polske publikummere var forestillingens skjulte me-

ning klar nok: Prospero, som var bannlyst av sin bror, ble en representant for polske jøder som overlevde Holocaust og ble tvunget til å forlate sitt hjemland i 1968. Først helt nylig er det blitt mulig å diskutere denne vanskelig tilgjengelige uretten som ble begått mot tusentalls mennesker. Warlikowski søker i de påfølgende forestillingene sine å analysere de tragiske og kompliserte polsk-jødiske forholdene, som med *The Dybbuk* (2003, TR Warszawa) og den berømte *(A)pollonia* (2009, Nowy Teatr) – en historie om et frivillig og påtvunget offer (forestillingen setter en sann historie om en polsk kvinne, Apollina Machczyńska, som på bekostning av eget liv reddet jøder, inn i et mytisk rammeverk bestående av fortellingene om Ifigenia og Alkestis).

I henhold til mange kritikere vil nok mange si at Warlikowskis aller flotteste forestilling var oppsettingen av Sarah Kanes *Cleansed* (2001, TR Warszawa). I et laboratorium foregår det et grusomt eksperiment styrt av Tinker, der poenget er å forsøke å verifisere tradisjonelle kjærlighetsuttrykk. Karakterer som erklærer livslang kjærlighet til hverandre, blir ydmyket og torturert. Men disse scenene ble, i likhet med sex-scenene, presentert metaforisk, som projeksjoner av ubevisst frykt og ubevisste besettelser. Styrken i forestillingen lå hovedsakelig hos

Billedtekst
Un tramway med Isabelle Huppert, etter Tennessee Williams. Regi: Warlikowski, Odéon Paris 2010. Foto: Pascal Victor



skuespillerne, som oppmuntret og støttet av regissøren blottstilte seg både fysisk og sjelelig for å uttrykke sin dypeste frykt og begjær. Kritikerne skrev at skuespillerne i *Cleansed* utførte et offer og overskridelse; de evnet å gjenta Grotowskis «total act», og med det løftet de Kanes makabre stykke til å bli noe sakralt, og slik skapte de et katarsisk ritual. Samtidig varslet dette stykket (i likhet med Tony Kushners *Angels in America* fra 2007) en konservativ vending i samfunnet, undertrykkelsen av LGBTQ-mennesker og det stygge og hyklerske ved politikere som prøver å styre borgernes seksualitet.

Gjennombruddet

Det store gjennombruddet i Warlikowskis kunstneriske karriere kom da han i 2008 etablerte sitt eget teater (i tillegg til at det ga rom for utstillinger, undervisningsaktiviteter, konserter og en bokhandel), sammen med en gruppe faste medarbeidere og skuespillere – Nowy Teatr internasjonale kultursenter. Plassert i et ombygd (takket være EEA og midler fra Norge) lastebilverksted, er dette Warlikowskis polske hjem, der det også lages forestillinger av andre svært interessante både polske og utenlandske (for eksempel Markus Öhrn) regissører og koreografer. Nowy Teatr gjør det godt både kunstnerisk og økonomisk,

det har et fast ensemble som består av Polens beste skuespillere, og teatret er dermed et unntak i Polen, der regelen er at ambisiøse, eksperimentelle regissører arbeider i offentlige, statseide teatre. Til sammenligning, er private teatre finansiert av tv-stjerner og lager profitabel og lite raffinert underholdning.

Den første premieren som fant sted ved Nowy Teatr, den allerede nevnte *(A)pollonia*, markerer også begynnelsen på Warlikowskis nye teateroppskrift. Hovedingrediensene er den episke karakteren, at han har gått bort fra å regissere dramaer, men lager manus, sammen med dramatiker Piotr Gruszczyński som består av utdrag og plott fra forskjellige dramaer og romaner i tillegg til filmmanus, og at det fokuseres på eksistensielle drama (med *den andre* som et sterkt tilstedeværende tema – en jøde, en farget person, en kvinne, en homoseksuell, en eldre eller svak person), en tilbakevending til sen-modernismen, med dens karakteristiske melankolske aura, temaer (loven og den manglende metafysiske rettferdiggjørelsen av den, og oppløsningen av felles standarder) og forfattere (Franz Kafka i *The End*, 2010; Marcel Proust og Fernando Pessoa i *The French*, 2015). Warlikowski har dermed vendt tilbake til stoffområder han interesserte seg for som gryende regissør, men nå som et modent menneske og regissør.

Huppert

Bevegelsen i retning av universelle temaer har betydd en styrking av Warlikowskis internasjonale posisjon. Han arbeider jevnlig i franske, belgiske, nederlandske, tyske og østerrikske teatre (*Un tramway*, med Isabelle Huppert, basert på Tennessee Williams' stykke, spilt på Odéon-Théâtre de l'Europe i Paris i 2010) og operahus (han har flere ganger satt opp operaer av tidlig 1900-tallskomponister som Igor Stravinskij, Alban Berg, Richard Strauss, Claude Debussy, Leoš Janáček og Karol Szymanowski).

De polske forestillingene som ble laget på samme tid, er, sett i ettertid, forbløffende med hensyn til deres profetiske klarsyn. *African Tales According to Shakespeare* (2011), hvor fragmenter fra *Kong Lear*, *Othello* og *Kjøpmannen i Venedig* kombineres med litteraturen til John Maxwell Coetzee og monologer av Wajdi Mouawad, kan i dag diskuteres i lys av Black Lives Matter-bevegelsen. Og *Warsaw Cabaret* (2013) og *We are leaving* (2018) forutså tilbakekomsten av fascistiske tendenser i Europa. Det virker som om Warlikowski er utstyrt med en slags seismografisk sans som gjør ham i stand til å forutse spenninger som snart vil ende i irreversible samfunnsmessige omveltninger.

Mange lurar på om Fredrik Brattberg snart skal bli profet i eget land – eller i hvert fall dramatiker på norske scener. Selv håper han at det er i ferd med å løsne litt nå. Men han skynder seg å legge til:

– Det er jo fortsatt såpass få norske oppsetninger at min følelse av et oppsving kan være tilfeldig.

FREDRIK BRATTBERG

Billedtekst
Sørsida, regi: Tyra Tønnesen.
Den Nationale Scene 2020.
Foto: Magnus Skrede

Fotnoter
1 Sipos, Berta Öszike (2020): «Forord» i Fredrik Brattberg: *Det han vil si dem*. Oslo: Transit. s. 10.
2 Brattberg, Fredrik (2017): «Forord» i *Faren til barnet til moren*. Oslo: Transit. s. 14 ff.
Billedtekster
s. 149 Dramatiker Fredrik Brattberg. Foto: Martin Eldøy
s. 152 *Tilbakekomstene*, regi: Raz Weiner. Det arabisk-hebraiske teater i Jaffa, Tel Aviv, 2020. Foto: Det arabisk-hebraiske teater.
s. 153:1 Fra prøvene på *Ivanoff*, ved Théâtre de la Cité i Toulouse. Regi: Galin Stoev, 2021. Foto: Maud Wallet
s. 153:2 *Winterreise*, regi: Tommy Milliot. La Rose des Vents Scène Nationale Marseille/ Théâtre Paris-Villette, 2016. Foto: Alain Fonteray



Av Anne Helgesen



GJENTAGELSENES MESTER

Den norske anerkjennelsen av Brattbergs dramatikkk ligner nemlig progresjonen i hans egne tekster: Ett langt skritt fram – tilbake til start – og to skritt fram.

Dramatikerens tekster spilles jevnlig på scener verden over. Det er et faktum han gjerne snakker om. Jeg må innrømme at de første gangene jeg hørte Fredrik Brattberg fortelle om sine internasjonale suksesser, så tenkte jeg at han skrøt. Jeg vet at jeg ikke var alene om slike tanker. Men nå når dette intervjuet skulle gjøres, leste jeg hans samlede produksjon – nærmere 20 skuespill. Jeg har også gått gjennom ei liste med samtlige oppsetninger av hans dramatikkk. Jeg ble sittende igjen med en glede over forfatterskapet og en forundring over at han til tross for vakker omtale og gjeve priser, er så lite spilt i sitt eget hjemland.

Fredrik Brattbergs debutstykke *Tilbakekomstene* var en braksuksess på Dramatikkfestivalen i 2011. Oppsetningen ble flyttet over på Nationaltheatret året etter, og dramatikeren ble tildelt Ibsenprisen. Deretter tok norsk teater en Brattberg-pause inntil Det norske mikroteatret satte opp *Urtene. Komfyren. Koppen*. i 2018. Den Nationale Scene viste *Sørsida* i 2019/20. Instruktøren var den samme som på dramatikkkfestivalen,

Tyra Tønnesen. Iscenesettelsen av *Sørsida* førte til at Fredrik Brattberg ble nominert til Heddaprisen for beste scenetekst. Dette er dramatikerens norske karriere. At den er spinkel skyldes ikke skrivesperre fra hans side. Brattberg har, som nevnt, fullført rundt 20 dramatiske verk siden debuten. Ute i verden spilles hans dramatikkk jevnlig – særlig i Frankrike og Tsjekkia.

I juni i år var det israelsk premiere på en radikal versjon av *Tilbakekomstene*. I november kommer urpremieren på bestillingsverket *Ivanoff* opp på Théâtre de la Cité i Toulouse. Det blir dessuten to oppføringer av *Sørsida* i Frankrike i år – en i Marseille og en i Paris. Teater Brunnsgratan 4 i Stockholm skal sette opp *Virus*. I januar 2022 planlegger Vega Scene og coprodusentene Nordland Teater og Hålogaland Teater en produksjon der de lar *Det han vil si dem* og *Som på natten* utgjøre enn helaftens forestilling.

Jeg starter intervjuet med det opplagte spørsmålet:

– Hva er grunnen til at du spilles så mye i utlandet og så lite her hjemme?

Han svarer oppgitt:

– Når det skrives noe om meg, så er det jo alltid dette som er vinklingen. Jeg synes det er uheldig at jeg alltid kommer ut

«Jeg repeterte to scener inntil det ikke var mulig å få det sterkere, helt til jeg hadde nådd det maksimale. Da måtte jeg slutte.»

Billedtekst

s. 151 Jesu oppstandelse og død, i korona-tilpasset versjon, Divadlo Na zábradlí, Praha 2020. Regi Jan Mikulasek. Foto: Michal Hančovsky

ved gjenforeningen er overveldende. Men sønnen dør flere ganger og returnerer hver gang til livet og til foreldrene. Dramatikeren skriver: «Slik fortsetter det helt til foreldrene drives ut i likegyldighet. En kan si at formen bestemmer handlingen. Det er formen som bestemmer at sønnen skal dø for fjerde gang og så komme tilbake.»²

Tilbakekomstene

Tyra Tønnesen hadde altså region på urpremi-eren. Fredrik kaller det «et veldig godt møte». Han fulgte prøvene og fikk en rask og solid innføring om overgangen fra tekst til scene.

– Tyra pekte på at karakterene mine alltid hadde baktanker. De sto i en spenning mellom det de sa og det de gjorde, forteller han.

– Som regissør står Tønnesen i Stanislavskij-tradisjonen. Hun deler karakterene inn i hva de sier, hva de tenker og hva de gjør. Dermed lærte jeg at hvis regissør og skuespil-lere skal få spillerom i mine tekster, må jeg skape spenninger mellom karakterenes tre deler.

Fredrik Brattberg kom rett fra musikk-miljøet. Han var ikke bevandret i teatermoter og teaterkonvensjoner. Han ler ved minnet om at han hadde skrevet inn en scene hvor teaterblodet fløt:

som en slags klagebøtte. Jeg har jo egentlig bare tenkt at de får sette meg opp, de som har lyst til det. Selvfølgelig finnes det ikke noe mere lukrativt enn å bli spilt på et norsk institusjonsteater sånn pengemessig, så man ønsker jo å komme dit. Men det er ikke man-ge dramatikere som skriver et stykke, sender det inn til et institusjonsteater og får det an-tatt. Som regel får en dramatiker en bestil-ling først når en institusjon skal dramatisere ei bok eller vil ha et verk om et bestemt tema. Det er veldig få norske dramatikere som kan skrive sitt eget hjertebarn og så få det antatt. Sånn sett er det kanskje naturlig at jeg er lite spilt i Norge.

Komponisten som ble dramatiker

Det er altså nødvendig at jeg snarest snur denne artikkelen vekk fra den uheldige vin-klingen og skriver om dramatikerens pro-duksjon: Til nå er det utgitt tre bind med hans tekster på Transit Forlag. Det første som slo meg ved gjennomlesningen av Fredrik Bratt-bergs dramatikk, var hans formmessige sær-preg: repetisjonene. De samme scenene gjen-tas igjen og igjen, men med endrede nyanser, nye detaljer eller med en handling som snur den første scenen på hodet.

Leseropplevelsen beskrives godt av franske Berta Ószike Sipos som har skrevet

en masteroppgave om Fredrik Brattbergs dramatikk. Hun forteller om hvordan nys-gjerrigheten trekker henne videre i teksten fordi gjentagelsene endrer hennes tolkning og forståelse underveis:

«Den stadige gjentagelsen av motiver økte mitt ønske om å forstå hva han ville fortelle. Som en leser vant til tempoet til det tjueførste århundre, var jeg utfordret av dramatikerens tekster. Utålmodige som man er i dag, kjente jeg faktisk frustrasjon ved å studere disse stykkene som går veldig sakte eller som ikke skri-der frem i det hele tatt. Det var derfor interessant at han i stor grad stimulerte forestillingsevnen min med bruk av få midler.»¹

Brattbergs variasjoner av gjentatte scener og handlinger skriver seg fra hans musikalske bakgrunn og utdanningen som komponist. Han foretrekker musikk der form og innhold er sammenfallende, og han insis-terer på at hans dramatikk skal ha den sam-me kvaliteten – formen skal skape innhold. I debutskuespillet *Tilbakekomstene* valgte han den enkle A-B-A formen fra musikkens gjentagelser av tema og overførte prinsippet til teatret. I stykkets første scene møter vi et foreldrepar som antar at deres sønn er død. Foreldrene er totalt oppløst i sorg. Så skjer underet; sønnen vender tilbake i live. Gleden

Billedtekst
s. 151 Jesu oppstandelse og død,
i korona-tilpasset versjon, Divadlo Na
zábradlí, Praha 2020. Regi Jan Mikulasek.
Foto: Michal Hančovsky

– Jeg fikk mye motstand på det blodet, fikk beskjed om at det hørte hjemme i revy-en, ikke på en avantgardescene.

Brattbergs tillit til teaterkunstnernes evne til iscenesettelse har siden preget hans tekster. Han lar sine karakterer kjøre bil og legge ut på båttur. Noen rollefigurer kaver rundt i vannet og én drukner midt på scenen. Dramatikeren bekymrer seg ikke det aller minste for hvordan dette skal løses teknisk og kunstnerisk.

– Det finnes mange kreative sceniske måter å kjøre bil på uten at man nødvendig-vis må trekke en hel bil inn på scenen, hevder han.

Oppsetningene av *Tilbakekomstene* har brakt Brattberg rundt i verden. Han har mistet tellingen, men mener å ha sett et sted mellom 15 og 20 oppsetninger. Han vil gjerne overvære alle sine premierer:

– Jeg lærer mye om egen skrivemåte når jeg ser de ulike tolkningsmulighetene, forklarer han og legger til:

– Da jeg dro til Romania for å se *Tilbake-komstene* for eksempel, var jeg full av for-dommer. Jeg forventet meg ikke så mye. Men jeg traff dyktige, nydelige mennesker som snakket gjennom min tekst og ga av seg selv. I oppsetningene er det jo alltid en kjerne som

er den samme. Men de klærne som ensem-blet har kledd på stykket kan variere veldig. I Tsjekkia for eksempel så jeg en versjon der Sønnen var en vampyr med hogttenner. For-eldrene var nødt til å drepe ham for å overle-ve. Det var en god tolkning.

Den hittil siste oppsetningen av *Til-bakekomstene* fant sted på Jaffa Teater i Tel Aviv i juli i fjor. Dette teatret deles av to kompanier – ett i israelsk og ett palestinsk. Det var det israelske ensemblet som tolker det norske skuespillet. Brattberg kunne ikke være til stede, men regissøren, Raiz Weiner, har forklart at han bruker stykket til en poli-tisk kritikk av jødenes endeløse sorgprosess, der Holocaust og de tusen år med diaspora fremdeles skal sørges over.

– Jeg ser at stykket mitt godt kan tol-kes inn i en slik kontekst. Det kommer til et punkt der foreldrene ikke makter å sørge mer, sier dramatikeren.

Fredrik Brattberg har funnet sitt eget ut-trykk, og han vet at han kan leve av sitt for-fatterskap.

– Det er et livslangt prosjekt for å kun-ne utvikle denne skrivemåten jeg har funnet. Det jeg er god på. Det er *min* skrivemetode. Ingen andre er gode på den, proklamerer han.

Intervjueren må straks innvende at det høres ut som en oppskrift på stagnasjon.

Men Fredrik er rask til å svare at han snakker om en utvikling som skal fylle et livs-langt spenn.

– Skrivemåten eller forholdet mellom formen og innholdet er en fellesnevner i mitt forfatterskap, men det er klart at jeg alltid må utvikle meg. Et nytt stykke må alltid brin-ge noe radikalt nytt.

De alminnelige menneskene

Også i sitt skuespill nummer to, *Monsemann* fra 2011, bruker Brattberg den repeterende formen som genererer innhold.

– Innholdet må være som melodien, forklarer han.

– Men melodien må også være for-men. I *Monsemann* repeterer foreldrene hele tiden tre påstander om Monsemann. Men effekten blir ikke bare at publikum får høre foreldrenes historie mange ganger, for-men skaper et nytt innhold. Gjentagelsene endrer publikums oppfattelse av disse to foreldrene.

Intervjueren nikker. Jeg opplevde ak-kurat den effekten da jeg leste *Monsemann*. Foreldrene virket normale i første scene. De-res snakk om at sønnen *alltid* prater som en foss, at han *alltid* spiser dobbelt porsjon med

150 | KUNSTNERPORTRETT | Intervju med dramatikeren Fredrik Brattberg

Intervju med dramatikeren Fredrik Brattberg | KUNSTNERPORTRETT | 151



dessert og at han har fått klappe en hamster på skolen, ligner den typen familiemyter foreldre ynder å fortelle. Men de to fastholder de samme fortellingene uansett hva slags korreksjoner de får utenfra. Monsemann er både umælende og usynlig. Etter et par repetisjoner mener jeg at foreldrene er gale. Ved stykkets slutt er jeg opprørt over hvor grusomme de er mot den sønnen som aldri kommer til syne på scenen. Fremdeles opprørt, spør jeg:

– Er dette ment som en utvidelse av normale situasjoner eller som en kritikk av normaliteten?

Brattberg svarer:

– Utgangspunktet for stykkene mine er en normal eller hverdagslig scene. Men i det repetisjonen starter ser man at det ligger noe annet bak, noe som langsomt åpenbares.

Han foretrekker de vanlige menneskene og vil ikke skrive teatertekster om store overordnede politiske saker. Hans utgangspunkt er små dagligdagse detaljer innenfor den private sfæren.

Brattbergs to første skuespill handler om unge gutter og deres foreldre. Deretter fører forfatterskapet oss videre til en ny livssituasjon; han skriver om unge nyetablerte par,

med eller uten barn – ofte under press fra en velmenende foreldregenerasjon som blander seg i de unges privatliv. Situasjonene i skuespillene er stiliserte og allmenngyldige, men følger likevel Brattbergs eget livsløp. Det er umulig å ikke bemerke det. Finnes det et selvbiografisk element i denne rekken med skildringer av privatliv?

– *Winterreise* (2016) skrev jeg da jeg fikk min første datter, bekrefter Brattberg. Men han presiserer øyeblikkelig at han skaper kunstige karakterer. Hvis man skal forstå Alfred og Anne i *Winterreise* som ekte mennesker, er de jo ikke er vel bevarte. Men det er som med mennesker i moderne malerier; ingen mennesker ser slik ut. På en måte bærer de noe av sitt indre utenpå seg. Kunst er en kunstig framstilling. Alfred i *Winterreise* har de samme følelsene som jeg hadde da vi kom hjem fra sykehuset med vår nyfødte datter. Jeg ville bare gjøre sånne primitive ting som å telle barnets fingre og tær. Men 20 prosent av meg så det hele utenfra og tok avstand.

Winterreise handler altså om et par som kommer hjem med barnet sitt for første gang. Den første scenen er så fin og ektefølt. De teller fingre og lukter på barnet. Så begynner repetisjonene. Paret henviser til den

første inderlige scenen for å understreke hvor gode foreldre de er, hvor riktige deres følelser er.

Brattberg forklarer:

– Slik løsriver de seg trappetrinnvis vekk fra denne ekte scenen. Den mister sin virkning. Da kommer panikken.

Winterreise er oppført i Marseille og i Shanghai.

– Jeg så *Winterreise* på La Rose de Vents Scène Nationale i Marseille. Instruktøren Tommy Milliot hadde skapt en minimalistisk oppsetning. Den var hyperminimalistisk, foreldrene bare sto ved barnesenga. Det var magisk, forteller Fredrik.

Generasjonsdramatikk

I *Urtene, komfyren og koppen* (2017) blir det unge paret bokstavelig talt invadert av hans foreldre. De er så velmenende. De vil bare hjelpe og spandere og gi gaver.

– Skuespillet handler om det som skjer når du har ønsker, og så kommer noen andre inn og overtar disse ønskene. De mener det godt, men på en måte ødelegger de for deg, sier Fredrik.

Brattberg kretser om dagligdagse situasjoner i privatsfæren i *Faren til barnet til moren*, *Sørsida*, *Posisjonen*, *Katten*, *Barnet*. *Båten*, *Det han vil si dem*, *Pil-og-bue-gutten* og i *Som på natten*. Han er gjentakelsesenes mester. Utrolig nok blir jeg stadig overrasket over hvor og når han velger å avslutte sine stykker. Det er komponisten Fredrik som svarer meg når jeg spør om det ikke blir villkårlig hvor et skuespill slutter når de bare består av gjentakelser.

Han henviser til Harald Sæveruds *Kjempeviseslotten*, komposisjonen har en enkel struktur, og er en suksessoppskrift. Den inneholder bare ett tema som repeteres og repeteres med stadig større fylde og styrke inntil det eksploderer i et klimaks der det ikke lenger er mulig å forsterke det lenger.

– Det er en form alle kan forstå og henge med på. Det er virkningsfullt, forklarer Fredrik.

I *Tilbakekomsten* repeterte jeg to scener inntil det ikke var mulig å få det sterke, helt til jeg hadde nådd det maksimale. Da måtte jeg slutte. Jeg går alltid til yttergrensen av hva jeg kan forestille meg. Det er alltid formen som leder meg. Så fort jeg skriver en setning så styrer den det jeg skriver videre.

Bama

Fredrik Brattbergs behandling av barn fortjener et eget avsnitt. De er ofte til stede på scenen. Men de får ikke egne replikker, nesten ikke sceneanvisninger. De er som rekvisitter for de voksne. Intervjueren må spørre:

– Hva med alle de umælende barna dine? Hva er grunnen til at de ikke får et ord med i laget?

Brattberg benytter anledningen til å referere til sin yndlingsfilosof, Heidegger:

– Samvittigheten hos Heidegger er det som kaller deg tilbake til et mer ekte og mer



sant liv. Samvittighetens stumme rop, kaller han det. De voksne karakterene mine glemmer ofte barnas behov. Men publikum i salen ser barnet på scenen hele tiden. De oppfatter samvittighetens stumme rop.

Fredrik gir plutselig etter for en distraksjon:

– Jeg har fått meg hund! Den heter Gulla, sier han entusiastisk.

– Hunden får meg til å oppleve ting på en ny måte. Når jeg ser naturen gjennom Gulla som ligger i gresset under epletreet. Så blir det nytt!

Han vender tilbake til barna som finnes i hans skuespill:

– Barnet får sin plass på scenen, synlig men taust. Du får sympati for dem som ikke tar igjen. Det er den samme med denne hunden som ikke snakker. Hunden klager ikke.

Løsner det nå?

I Frankrike har Fredrik Brattberg et stort navn. Men han retter gjerne den slags utsagn:

– Ja, i Frankrike har jeg begynt å få et lite navn, sier han.

– Der er folk nysgjerrige. De går i teater for å oppleve noe nytt eller annerledes. I Norge retter teatrene seg etter hva publikum vil ha. Men i Frankrike kommer folk

fordi de er nysgjerrige. Det var for eksempel en lesning av ett av mine stykker i en liten by i Normandie. Det kom 150 mennesker for å høre på en lesning av en ganske ukjent dramatiker. Det er en slags respekt for det skrevne ord og for skrivende personer. Det er en helt annen holdning enn her hjemme. Her er det sånn at hvis du forteller at du lever av å skrive, så svarer annen hver person at de også har en forfatter i magen.

I Frankrike har Brattberg fått anledning til å skape sitt første helaftens bestillingsverk. Regissør Galin Stoev har bedt ham om å skrive om Anton Tsjekhovs første skuespill *Ivanov*. Dette stykket omtales ofte som Tsjekhovs *Hamlet*.

– Ivanov gjør ingen ting. Det å ikke gjøre noe, er også en repetisjon, sier Brattberg og forteller om sitt arbeid med verket:

– Jeg tok utgangspunkt i første akt i stykket. Kuttet ut mange karakterer, men beholdt de viktigste, fant de fundamentale elementene, og så repeterte jeg. Jeg mener at jeg klarte å få fram det viktigste for hele første akt gjennom disse repetisjonsmønstrene. Og så tok jeg de neste aktene på samme måte. Egentlig er det blitt en fullstendig ny tekst. Det er ikke et ord fra Tsjekhov igjen i stykket.



7. november er det premiere på *Ivanoff* på Théâtre de la Cité i Toulouse. Teatersalen der har 888 seter. Siden skal oppsetningen turnere i Frankrike.

Men det kjennes altså nesten like stort at Fredrik Brattberg skal opp på Vega Scene i januar 2022, og at oppsetningen skal på turné i regi av Nordland Teater og Hålogaland Teater.

Katinka Rydin Berge, som er en av de to kunstneriske lederne ved Vega Scene, skal være instruktør. I samarbeid med Fredrik Brattberg har hun satt sammen de to enakterne *Det han vil si dem* og *Som på natten* til det hun kaller en familiekronike.

Ett langt skritt fram – tilbake til start – to skritt fram – og så? I mål?

FESTIVAL



Hedda Fredly:
Stamsund teaterfestival 2021
s. 156–161

Baktruppen:
Skulpturen «Turisten»
Taler til Stamsunds befolkning,
2004 og 2021
s. 162–165

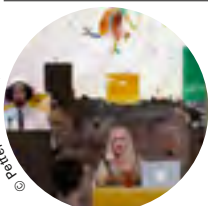
Roland Lysell:
Theatertreffen 2021
s. 166–171



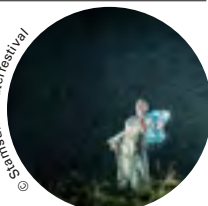
Flytende speil
Regi: Marius Kolbenstvedt
28.5.2021, Marri bua



Miniscule desires
Av: Sigurd Ziegler, Camilla Kold Andersen, Ivar Furre Aam og Maria Drangeid i samarbeid med Kristin Ryg Helgebostad
27.5.2021, Scene X



Rettsaken mot oss selv
Av: Julian Blaue og Edy Poppy
28.5.2021, Teater Nor stor

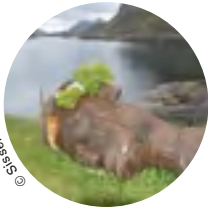


Spør gresset – det vet
Av: Draug Produksjoner, ved Stina Rävdnå Lorås
27.5.2021, Frysa-Hurtigrutekaia



Billedtekster
s. 154–155 Avduking av Baktruppens «Turisten».
Foto: Sissel Helgesen
s. 157 Hydrabane.
Foto: Adhana Sveen

[STAMSUND]: Årets miniutgave av teaterfestivalen i Stamsund, denne gangen uten «internasjonale» i tittelen, ga ro til å se nærmere på hva det vil si å arbeide med sårbarhet i scenekunsten. Men det kunne godt vært programmert flere rom for diskusjon.



Turisten
Av: Baktruppen
28.5.2021, Pynten utenfor hotellet



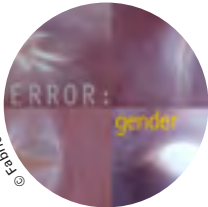
Hydrabane
Av og med: Sudesh Adhana og Nora Martine Svenning
29.5.2021, Kullbingen-Hurtigrutekaia



Plantana
Regi: Ellen Jerstad/Øyteatret
27.5.2021 16:00, Teater Nor liten



Jeg.. eh jeg
Av: Het Houten Huis i samarbeid med Figurateatret i Nordland
Digital visning 29.5.2021, Figurateatret



ERROR: gender – You had your period and we forgot to throw you a party // residensfest
Av: Mari Bø og Eva Svaneblom
28.5.2021, Figurateatret



Habitat
Av: Guerrilla Plastic Movement
28.5.21, Galleri 2



Weaving in progress
Av: Fabrice Moinet
29.5.2021, 2.etasje-Hurtigrutekaia

LITT RISIKO, MYE RO

Noen uker før festivalstart ble det klart at det på grunn av smittevernreglene ikke ble mulig å gjennomføre den internasjonale delen av årets program på teaterfestivalen i Stamsund. Festivalen ble dermed kuttet med én dag og bare de norske forestillingene ble stående. Planen er å vise de seks internasjonale forestillingene ei helg i september.

Men selv med «bare» norske gjester på programmet var årets festival en nokså mangefasettert opplevelse. Og det er vel nettopp i år, hvor det har blitt tydelig at den norske, frie scenekunsten er under press at vi trenger et ekstra fokus på nettopp den.

Smittevernsrestriksjonene gjorde at deltagere og gjester under festivalen fikk første prioritet, det var få billetter tilgjengelig for lokale publikummere. De glisne publikumsrekkene og det nedskalerte antallet forestillinger ga en festivalopplevelse som

opplevdes nedpå og ustresset. Om festivalen i år ikke har hatt hverken mulighet til eller en målsetning om å være en «kioskvelter», hadde den potensiale til å være en arena for faglig refleksjon. Dette var litt uutnyttet på årets festival.

Å være sårbar

Av programposter utenfor de rent kunstneriske, var det kunstnersamtaler med kunstnerne bak utvalgte verk, ei lesegruppe for kritikere (som jeg dessverre ikke hadde anledning til å delta i), og én forelesning ved festivalens husfilosof Anniken Greve. Kunstnersamtalene opplevdes lavterskel og ga fine innblikk i hvordan kunstnerne har arbeidet med og tenkt rundt verkene sine. Lavterskel-preget gjorde det lett for publikum å stille oppriktig nysgjerrige spørsmål til kunstnerne. Men om samtalene hadde





blitt moderert enda mer bevisst hadde det kanskje blitt enklere å se verkene i større sammenhenger, som del av en større samtale om hvordan scenekunst for eksempel kan være «krisenes kunstform», slik det står i introduksjonen til festivalen på nett.

Det er noen år siden festivalen, som er lokalisert i det idylliske fiskeværer Stamsund i Lofoten, sluttet å operere med overordnede temaer. Likevel er det stort sett mulig å oppdage noen tematiske tråder i en helhetlig festivalopplevelse. For min del opplevde jeg det «å være sårbar og ny» og «å utsette seg for risiko» som et gjennomgangstema, men jeg skulle gjerne sett at det ble løftet inn i pannelsamtaler eller lignende.

Men husfilosof Anniken Greves faste foredragspost på programmet hadde i år tittelen «Kunst som lydighet», og hennes tanker om en sårbar og barnlig kunstnerrolle og et forsvar for det hun kalte en *nybegynnertilstand*, ga gjenklang i flere av forestillingene på festivalen.

Tvil og redsel

Tankene fra forelesningen sto blant annet godt til Magnus Myhrs *Heartfelt*, årets åpningsforestilling. I denne dansesoloen dreier det seg om å se virtuositet og kraft i sammenheng med det å være ny og klumsete, og viser

det blant annet ved at Myhr har jobbet for å lære seg å spille et helt nytt instrument – harpe.

Jeg så ikke *Heartfelt* på festivalen, men har sett den på Black Box teater og jeg overvar kunstnersamtalen med ham i Stamsund. «Jeg tviler mye på mitt eget kunstneriske virke, men kanskje all tvilen og redselen også er drivkraft for kreativiteten?» spurte han der. Han reflekterte videre rundt at han ser det som et slags ansvar som kunstner å grave i det som gjør en redd.

Terapi som kunst

Dette har også scenekunstnerne og musikerne Torbjørn Davidsen, Juliana Venter, Julian Skar og Marius Kolbenstvedt hatt som motivasjon for arbeidet med sin nydelige og rystende intimforestilling *Flytende speil*.

På loftstua i Maribua, et gammelt hus i utkanten av festivalområdet, sitter vi 12 i publikum (smittevernsvorsvarlig) tett, tett på utøverne. Det hele starter midt i en vond samtale mellom et par i krise (Venter og Davidsen), som sitter ovenfor hverandre som i en terapitime. Innimellom bryter de ut i sangnumre som alle, på helt forskjellige vis, er totalt hjerteskjærende. Julian Skar spiller lavt på Wurlitzer og andre elektroniske instrumenter, og deltar etter hvert også med

emosjonelt ladete personlige fortellinger, framført så upretensjøs at de får like kraftig effekt som Davidsen og Venters sterke følelsesutbrudd. Regissør Kolbenstvedt sitter i et hjørne og hinter innimellom forsiktig til utøverne om justering av volum eller intensitet.

Det som blir sagt bygger på kunstnernes egne liv, og man merker på utøvernes ulike uttrykk at de har valgt temaer hvor mye står på spill. Det oppleves som om det foregår en faktisk bearbeiding av traumer foran øynene på oss. Det handler blant annet om å forsøke å bryte (ut av) nedarvede mønstre av vold og rus. Publikumsrollen oppleves også sårbar, all den tid vi kommer så tett på disse traumbearbeidingene. Samtidig kjenner man seg likevel helt trygg på at dette er kunstnere som vet hva de gjør.

På kunstnersamtalen dagen etter premieren avslører de at storparten av arbeidet har ligget i å bygge relasjoner mellom alle i det kunstneriske teamet. Slik vet de også hvordan de kan bygge på innspill fra de andre underveis i selve forestillinga. Ambisjonen er hele tiden å improvisere videre på materialet, å tåle risikoen for at det hele kan klappe sammen, og at forestillinga skal være i stadig forandring, slik alle relasjoner i virkeligheten er i forandring. Kanskje er det dette som gjør at *Flytende speil* virker som en form for

Billedtekster

s. 158 Juliana Venter i *Flytende speil*. Foto: Marius Kolbenstvedt
s. 159 *Miniscule Desires*. Foto: Thorbjørn Gabrielsen



hypervirkelighet. Jeg håper den får lang spilletid flere steder i landet.

Komisk moshpit

Avgangsstudentene fra regilinja på khio kom inn på festivalopplopssida med sin «bonus-avgangsforestilling» *Miniscule Desires*. Også de har jobbet med å slippe kontrollen.

«Hei, vi skal danse til hele albumet «Loveless» av My Bloody Valentine» sier en av utøverne når vi har satt oss på publikumsrekkene i noe som ligner en sliten bygdegymnal. For oss i publikum som kjenner albumet går åpningssporet rett i fletta. Vi begynner umiddelbart å rugge til musikken, men det gjør ikke de som har annonsert at de skal danse. To av utøverne står lenge bom stille med hengende hoder, mens en tredje sitter langt bak på scenen og bivåner det hele.

Det står i stil med shoegaze-sjangeren som My Bloody Valentine er en av de fremste representantene for. Shoegaze er med sine støyende gitarer og dronende lydbilde forbundet med innadvendthet. Og i starten består koreografien kun av så vidt skjelvende fingre og saaakte forskyving av kroppsvekt fra den ene foten til den andre. «Å regissere handler ofte om å overbevise andre om å hoppe ut i det ukjente, nå tar de nyklekkede registudentene saken i egne hender og hopper sjæl», skriver

de i programteksten. Koreograf Kristin Helgebostad har hatt regi og det er lett å kjenne igjen hennes stiluttrykk. Rent fysisk beveger utøverne seg over til å hoppe voldsomt rundt, skli på et enormt plastikkunderlag og kaste seg inn i hverandre på en måte som gjør at man skjønner at det ikke lenger er *kontroll* det handler om. *Miniscule Desires* kulminerer i en langvarig *moshpit*, med kvelende tjukk scenerøyk og – svingende håndvesker (!).

Det er noe befriende over den krystallklare dramaturgien, fra innovervendt og økonomisert, til kakafonisk, komisk og utmattende.

Mer tragedie!

Skyldig eller ikke skyldig i å ha utøvd strukturell vold mot egne overgripere? Duoene Julian Blaue og Edy Poppy er godt kjent for sitt pågående prosjekt *Rettsaken mot oss selv*, om å få seg selv dømt for medvirkning til det brutale ranet de ble utsatt for i Rio de Janeiro i 2015. Også denne forestillinga sentrerer rundt usikkerhetsfaktorer, blant annet i det at man ikke vet hvordan nye publikumsgrupper vil dømme kunstnerne, og at de to utsetter seg for faktisk straff.

Det mest imponerende ved rettsakforestillinga er hvor grundig de har gått til verks for å finne både for- og motargumenter

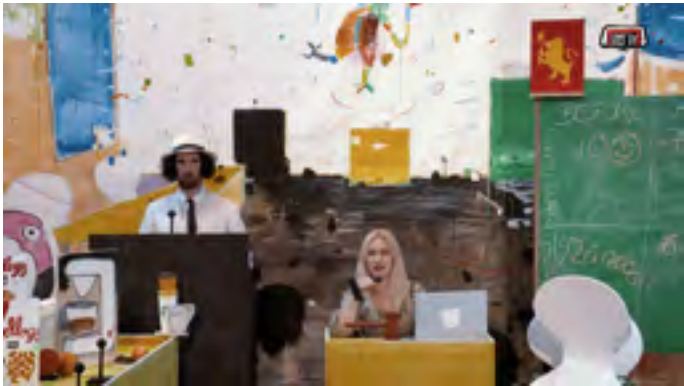
for at de skal bli dømt, og den kontinuerlige sammenstillingen av det tøysete og det grav alvorlige. Jeg blir lett med på premisset om å synliggjøre de mange blindsonene mine som representant for den globale, hvite middelklassen; hvordan konsekvensene av mine handlinger i det daglige gjerne holdes skjult for meg. Jeg er takknemlig for anledningen til å skamme meg. Men hva skal jeg bruke skammen til?

Blaue og Poppy er to fascinerende kunstnere, og forestillinga viser at de er klare over sin egen fascinasjonskraft og privilegier. Dette både tematiseres og problematiseres, men jeg skulle gjerne ha sett den faktiske tragedien prosjektet løfter – hvordan kapitalistiske systemer forårsaker stor lidelse for de nederst på rangstigen — adressert enda tydeligere.

Men: Etter visningen av *Rettsaken mot oss selv* i Stamsund blir jeg som én av flere festivalgjengere intervjuet av de to nede på kaia om en mulig videre retning for prosjektet. Uten å rope for mye (og jeg vet heller ikke så mye) skal det bli spennende å følge med på hvilke veier dette vil ta.

Sakte film

Ei av forestillingene på programmet som kanskje kunne hatt bruk for *mer* usikkerhet



Billedtekster
s. 160:1 «Turisten» i ny versjon. Foto: Sissel Helgesen
s. 160:2 *Plantana*. Foto: Moon Saris
s. 160:3 *Rettssaken mot oss selv*. Foto: Petter Sørensen
s. 161 *Weaving in Progress*. Foto: Fabrice Moinet



er Stina Rávdna Lorås’ *Spør gresset – det vet*, som spilles i et skur på hurtigrutekaia. Selv om den handler om utforskning av en sår del av Lorås’ samiske arv, blir helhetsinntrykket litt svulstig.

Iallfall fungerer sceniske grep som midtstilte scenebilder, løping i sakte film med utringet kjole og bare bein gjennom høyt gress, det å male seg selv med blod og å stirre på én og én publikummer om gangen, dessverre for insisterende til å få meg til å bli særlig berørt av det kunstneren har på hjertet.

Tablå med dekk

Dansekunstnerne Sudesh Adhana og Nora Martine Svenning var invitert for å skape noe med utgangspunkt i Stamsunds kultur, miljø og naturlige omgivelser. De skulle egentlig lage to stedsspesifikke forestillinger. Den første skulle ta utgangspunkt i en sjark, den andre i et enormt dekk.

Uheldigvis måtte sjarken de hadde sett seg ut, dra på fiske i Finnmark like før festivalen (he-he), men det store dekket fant heldigvis ingen noen grunn til å flytte på. I *Hydrabane* bruker to danserne dekkene og de faktiske omgivelsene grusbane, kai, sjø og fjell til en utforskning av hvordan våre handlinger som mennesker gjerne har farlige

konsekvenser for naturen. De to har gransket dekkenes muligheter grundig, og det skapes mange fine visuelle og lydlige tablåer. Men ideene oppleves i overkant uthalt – og hver scene kunne med fordel vært kuttet med et minutt eller to.

Røverhistorier

Og så: Rosinen i årets festivalprogram-pølse var legendariske Baktruppens bebudede gjenforening og tilbakekomst til Stamsund. De har gjestet festivalen flere ganger. Siste gang (i 2004) var det for å forære bygda skulpturen «Turisten» i gave.

Når man hører fortellingene om «Turisten», er det ikke godt å vite hva som er røverhistorier og ikke. Det er ikke så nøye heller, det er alle disse historiene og de overraskende vendingene de tar som gir liv til verket. Baktruppen ønsket opprinnelig å senke «Turisten» i vannet, rett utfor kaia, som en markering av at det var så mange små lokalsamfunn i Nordland som hadde fått kunstverk de ikke ønska seg [1]. – Vi mente selv at skulpturen var så stygg at folk ville protestere, og kreve at den ble fjernet da de fikk se den, sa Jørgen Knudsen fra Baktruppen. Slik gikk det ikke.

Lokalsamfunnet protesterte derimot mot *nedsenkinga*, de lenket seg fast og krev-

«Baktruppen ønsket opprinnelig å senke «Turisten» i vannet.»

«Lyden oppleves som et tett vevd, omfavnende pledd.»

de at statuen skulle reises på stedet! Men trefiguren var jo ikke laget for å tåle vær og vind, og ganske snart deiset den i bakken – og ble deretter behørig tatt avskjed med, under en minnestund med korps, taler og blomster.

Årets festival hadde som sagt nesten bare plass for tilreisende gjester og fagfolk på grunn av den begrensede setekapasiteten, men den utendørs avdukinga av «Nye Turisten» trakk mange lokale Stamsund-folk til festivalen. Det ble en høytidelig og rørende stund hvor publikum på pynten utenfor hotellet både hoiet, lo og klappet begeistret når den riktig stygge figuren – nå reist i bronse – ble avduket og igjen får stå og skue ut over hurtigruteleia.

Vev

Videre rommet festivalprogrammet en Bing & Bringsværd-aktig ny figurforestilling i regi av Øyteatret: *Plantana* var et overskuddsprosjekt av ei science fiction-fortelling for barn, med velkjent klimatematikk, nydelige figurer og figurspill, topp musikk – og et i overkant kronglete manus. Og en underveis-visning av *ERROR:gender – You had your period and we forgot to throw you a party* som skal bli en slags «feiring av mensen» i en åpningsfest-installasjon under årets Festspillene i Nord-Norge.

Som siste post i min festivalløype gikk jeg inn i Fabrice Moinets lydinstallasjon *Weaving in Progress*, som består av 50 håndlagde høyttalere i tre stilt opp i et forfallent industrilokale på hurtigrutekaia. De lyserrøde kablene fra hver høyttaler dannet et billedvevaktig visuelt inntrykk, og de mange høyttalerne ga en mulighet for både visuelt og lydlig å undersøke forskjellige kvaliteter ved en lytteopplevelse. For meg fungerte det som et upretensiøst rom for å lene seg inn i lyttinga, lyden oppleves som et tett vevd omfavnende pledd – en behagelig avrunding av festivalen.

Selv om Stamsund Teaterfestival 2021 ikke var like mye et overflødigshorn av høyt og lavt, smalt og bredt, slik som i andre år, oppleves den likevel som en fullverdig festivalopplevelse, blant annet ved å dvele ved og gi rom for den poetiske, risikofylte og ambivalente scenekunsten. Og så får vi håpe at det blir mulig å slippe til også «vanlige» publikummere på den internasjonale delen av programmet til høsten.



4

0

Stamsund, fred. 4. juni

0

Av Baktruppen

2

Kjære stamsundværing, lofo

Det er en stor glede for Baktruppen og Norsk Bakgrunn å kunne presentere resultatet av Stamsundundersøkelsen 2003 her i dag.

Aller først vil vi rette en spesiell takk til de som deltok i undersøkelsen for et år siden. Uten dere ville ikke ting ha blitt som de er blitt. Dere er fundamentet i en kunstnerisk prosess som førte oss hit ut på kaikanten. Og muligens enda lengre...

Takk også til Fritz Kalrl Johansen som lar oss få bruke kaia, takk til de lokale teatrene for deres hjelp, takk til Kunst i Nordland som inviterte oss, og sist, men ikke minst: Takk til alle stamsundværing, som ved å åpne samfunnet sitt for fremmede folk og uttrykk, avkrefter sentrale fordommer om fordommer i utkanten.

Da Baktruppen, på invitasjon fra Kunst i Nordland, nå også kalt Kunstneriske Forstyrrelser, besøkte Stamsund på nyåret 2003, kom vi rett fra Uganda. På bakgrunn av denne avstanden kan man slå fast at Stamsund er akkurat like fjernt som Afrika. Baktruppen mener at jorda er rund, og at alle steder i utgangspunktet er like fjerne, selv om det jo er en lang tradisjon for å skille mellom sentrum og periferi.

Og det var i denne tradisjonen at Baktruppen, forkledt som opinionsbyrået Norsk Bakgrunn, dro tilbake til Stamsund for et års tid siden og inviterte de innfødte på meningsmåling. I tillegg til å bli bedre kjent med forholdene, ønsket vi å diskutere kunstformidling i fremmede kulturer.

Stamsundundersøkelsen 2003 er blitt et unikt dokument over et sted, en tilstand og en tid, og gir innblikk i et samfunn preget av gjennomgående trivsel og optimisme. Dere, dvs. majoriteten, beskriver stor glede over naturen og gode relasjoner mellom folk. Dere spiser sinnsykt mye fisk, har godt humør og føler dere friske og raske. Dette henger sikkert sammen.

At samfunnet er lite og gjennomsliktig beskrives både som pluss og minus.

Noen klager imidlertid på været og dårlig offentlig kommunikasjon. Andre nevner rus som et økende problem.

Av en del begreper vi ba deltagerne reagere på, topper «Hurtigruta» som det suverent mest populære, hele 95% har et «meget positivt» forhold til ordet «Hurtigruta», som etterfølges av «Tørrfisk», «Hvalfangst» og «Skjærbygga». Nederst på lista finner vi «Staten», som bare 5% har et positivt forhold til. «Islam» slår allikevel «Staten» i upopularitet: Hele 73% reagerer umiddelbart negativt på dette ordet, bare «Bingo» er verre, som ifølge undersøkelsen 75% av stamsundværingene misliker.

Men i det store og hele tegnes det et overveldende positivt bilde av livet i Stamsund. Stamsund er altså et idyllisk samfunn som oppdragsgiverne våre, Kunst i Nordland/Kunstneriske Forstyrrelser, ønsker at Baktruppen skal forstyrre.

Som kunstnere står vi i forpliktende relasjon til både oppdragsgiver og publikum.

Publikum, dvs. folket, vil ifølge undersøkelsen ha kino, mens myndighetene vil ha «forstyrrelser». Bare fordi «forstyrrelser» er billigere? Nepp. Det er et kunstnerisk tabu å gi folket det de vil ha.

Derfor kan det lett oppstå en goddagmannøkse

(iscenesettelse av eventyret «-GOD DAG, MANN! -ØKSESKAFT!»)

Det var en gang en ferjemann som var så tunghørt at han hverken kunne høre eller samle det noen sa til ham. Han hadde en kjer

Da ingen ville borge dem lenger, skulle lensmannen komme og pante for det de hadde borget og ødt bort; så reiste kjerringa og barna til skyldfolkene hennes og lot den tunghørte mannen bli igjen alene og ta imot lensmannen og lensmannsdrengen.

Mannen gikk der og stullet og stelte, og undres på hva lensmannen ville spørre etter, og hva han skulle si når han kom.

«Jeg kan ta meg til å emne til noe,» sa han ved seg selv, «så spør han meg om det. Jeg får gi meg til å telje på et økseskaft.

Så spør han meg hva det skal bli; så sier jeg:

«Økseskaft.»

Så spør han meg hvor langt det skal være; så sier jeg:

«Opp under denne kvisten.»

Så spør han meg hvor ferja er henne; så sier jeg:

«Jeg skulle tjærebre henne; hu ligger nedpå stranda og er sprukken i begge ender.»

Så spør han: «Hvor er den grå merra di henne?» Så sier jeg: «Hu står på stallen følldiger.»

Så spør han: «Hvor er feet og sommerfjøset ditt henne?» Så sier jeg:

«Det er ikke langt unna; når du kommer opp bakken, så er du der straks.»

Dette synes han var godt og vel overlagt.

Da det led om en stund, kom lensmannen, han var sikker nok; men drengen hans hadde gått en annen vei om gjestgiveren, og der satt han og drakk enda. «God dag, mann!» sa han.

«Økseskaft,» sa ferjemannen.

«Jaså - -» sa lensmannen. «Hvor langt er det til gjestgiveren?» spurte han.

«Opp under denne kvisten,» sa mannen og pekte et stykke opp på økseskaftemnet.

Lensmannen ristet på hodet og glante stort på ham.

«Hvor er kjerringa di, mann?» sa han.

«Jeg skulle tjærebre henne,» sa ferjemannen, «for hu ligger på stranda og er sprukken i begge ender.»

«Hvor er datter di?»

«Å, hu står på stallen og er følldiger» sa mannen; han syntes han svarte både godt og vel for seg.

«Å reis du til -, din tull du er!» sa lensmannen.

«Ja, det er ikke langt unna; når du kommer opp bakken, så er du der straks,» sa mannen.

(slutt).

Og da kan vi jo bare tenke oss hvilke følger det fikk å svare lensmannen på den måten...

Moralen er:

I tillegg til «skaff deg et høreapparat!», ikke bli gående og stulle i din egen verden, følg med på hva som skjer rundt deg, ikke vær forutinntatt, men hør etter når fremmedfolk snakker til deg.

Når det gjelder Stamsundundersøkelsen var det vi som spurte og dere som svarte. På spørsmålet om hva dere savner mest av kulturtilbud, svarte flest «kino».

Det har jo ikke vi råd til, og dermed måtte vi sette oss ned og spikke på et annet emne. Det ble ikke økseskaft heller, men skal si vi har hogd.

Hvis dere ikke liker det vi har gjort, har dere sjansen til å bli kvitt det. For etter avdukinga og fram til klokka 20.00, vil det være anledning for alle stamsundværinger og andre lofotværinger til å stemme over hvorvidt dere ønsker kunsten eller ikke.

Men selv om vi med denne avstemminga gjør noe kunstnere sjelden gjør, nemlig å la folket bestemme skjebnen til et kunstverk, skal ingen dermed ta for gitt at folket alltid er i flertall, eller at det er best å være i flertall. I kunstens verden, for eksempel, er det flertall for å støtte mindretallet.

Så la oss slå fast at gjennomsnittsmennesket er en kjedelig figur, som dessuten ikke fins i virkeligheten. I virkeligheten er både stamsundværinger og Baktruppen minoriteter i utkanten av hva det store flertallet anser som betydningsfullt og sentralt, og det på tross av at vi så avgjort befinner oss midt i sentrum av hver vår tilværelse. Og på samme måte som stamsundværinger er i majoritet i Stamsund, utgjør Baktruppens medlemmer et klart flertall i Baktruppen.

Med dette som utgangspunkt ser vi at skillet mellom minoritet og majoritet, kunst og folk, sentrum og periferi, er konstruksjoner som benyttes for å skille oss fra hverandre og innover mot sentrum. Men dette vet jo dere alt om.

Det ingen vet, er hvordan det skal gå med denne karen.

Og derfor er det med stor spenning og glede at Baktruppen nå vil avduke sitt verk og bidrag til Kunst i Nordland/Kunstneriske Forstyrrelser 2004:

(avduking)

Denne mannen er en tro kopi av en liten figur vi kjøpte på et marked i Uganda, og han ble hogd ut av Baktruppen i løpet av et par uker i mai.

Vi kan jo høre hva sjefshoggerne har å si om den prosessen?

(Per Henrik og Worm sier noe om det).

Vi synes han forteller noe om kulturformidling i fremmede kulturer, men det viktigste er: Hva forteller han dere? Sier han dere noe i det hele tatt?

Tittelen på kunstverk pleier jo å gi en pekepinn på hvordan kunstneren vil at verket skal forstås, og vi lanserer her noen forslag. For samtidig som dere stemmer for eller imot gubben, ber vi dere krysse av ved den tittelen dere liker best.

Jeg leser forslagene:

SØRINGEN
STAMSUNDVÆRINGEN
IMPERIALISTEN
TURISTEN
GOD DAG, MANN! - ØKSESKAFT!
FREMMEDELEMENTET
KJELL INGE RØKKE
GJENNOMSNIITSMENNESKET
KULTURFORMIDLING I DISTRIKTENE
MINORITETEN

Til opplysning kan nevnes at han kommer fra ei diger gran i tjukkeste Østlandsskauen, og den grana ble 125 år. Det betyr at den ble «født» i 1889, samme år som Eiffeltårnet ble reist i Paris, uten sammenligning forøvrig.

Det var også dette året Adolf Hitler og Charlie Chaplin ble født. Så dette kan gå begge veier...

Av interesse for dere som heller ville ha kino, er det kanskje at Thomas Alva Edison viste sin første film dette året.

I Uganda, eller Buganda, som det het på den tida, abdiserte Kong Kabaka Mwanga på grunn av uenighet mellom de ulike stammene.

Her i Lofoten, derimot, kom Keiser Wilhelm II på besøk, og som følge av dette keiserlige besøket var det at Lofoten-turismen oppsto.

Samtidig døde stortingsmann Ketil Motzfeldt, mannen bak Lofotloven av 1857, som skulle få så stor betydning for samfunnet her oppe.

Så kom ikke her å si at det ikke fins sammenheng mellom denne utskjærte stammen fra Oppland, afrikanske stammer og Stamsund!

Men nå er resten opp til dere. Avgi din stemme, og oppfordre alle til å komme og gjøre det samme fram til klokka 20.00. Da vil stemmene bli opptelt, og resultatet vil umiddelbart bli presentert og effektuert. Utfallet er enkelt: Enten må dere leve med kunsten eller så blir den fraktet ut på sjøen og senket i havet for godt.

Da takker vi for oppmøtet og ønsker godt valg!

Billedtekst
s. 162 «Turisten», originalutgaven i tre, 2004.
Foto: Øyvind Berg

1

2

Stamsund, fred. 28. mai

0

Av Baktruppen

2

Kjære Stamsundværinger og andre oppmøtte,

«Det er en stor glede for Baktruppen å kunne presentere resultatet av Stamsund-undersøkelsen 2003 her i dag», lød åpningen på talen vi holdt der borte på kaia for 17 år siden. Men det vi sto der og presenterte, var ikke noe resultat, bare fortsettelsen på en prosess som har rullet og gått mer eller mindre uavbrutt, fram til i dag.

Da Baktruppen ble invitert til Stamsund for å lage kunst, hadde vi nettopp vært på spillejobb i Uganda og kjøpt med oss en suvenir, en liten trefigur som skulle forestille den hvite mann, en kolonist i tropehjem og khaki. Og plutselig sto vi her, langt oppe i nord og klødde oss i hodet. Ryktene ville ha det til at folk allerede hadde fått en del kunst de ikke var så interesserte i, så vi spurte hva dere ville ha. Kino, svarte dere, og da måtte vi si sorry, det har vi ikke råd til. Og tenkte: det var det vi visste, folk vil ikke ha kunst, de vil ha underholdning.

Men noe måtte vi jo finne på, vi hadde jo fått øremerkede midler... Så fikk det heller bli goddagmannøkseskaft da, tenkte vi, og tok øksa fatt og felte ei gran og hogde ut en kopi av den lille fyren fra Afrika i en skala som kunne monne som statue. Den var ikke spesielt vakker, sto litt skakt, og lignet overhodet ikke på en kino, så vi var forberedt på at den ikke ville bli særlig godt mottatt. Ja, så godt forberedte var vi, at vi hadde leid inn en lekter med kran og en dykker, så det bare var å senke den i havet. For at den lettere skulle synke, hadde vi plassert den på en sokkel av betong, som en annen kriminell. Og for å avdekke kunstfiendtligheten i folket, lot vi stamsundværingene stemme over hvorvidt de ville ha den på land falt eller på havet.

Folk kom fra fjern og nær for å avgi sin stemme, og våre fordommer mot folkets fordommer mot kunsten ble gjort grundig til skamme. Mange og nitti prosent ville ha den fremmede figuren. Vi tenkte det vakreste likevel ville være å sette den på havets bunn. Da dette kom folket for øre, ble de fly forbanna,

og noen lenket seg til og med fast til kunsten og ropte: Den skal stå, den skal stå!

Og vi satt i en liten leiebil, for det var så surt den dagen, og telte stemmer og lurte på hvordan vi skulle forklare at det var best for alle at statuen ble senket i havet. Da kom kuratoren og reiv opp døra på bilen og sa «Det er skikkelig amper stemning på kaia nu, dokker kan ikke bare senke han!». Men for oss var prosessen viktigere enn resultatet og statuen var tross alt bare en del av et større konsept.

Etter heftig debatt i den trange bilen, ble vi enige om å ta folket på alvor og kaste konseptet på havet. Til stor jubel pakket dykkeren sakene sine og en truck kjørte statuen hit. Dere hadde fått det som dere ville, og statuen hadde fått navnet Turisten.

Da var Turisten en trehvit mann. Og siden han ikke var lagd for å vare, varte det ikke lenge før han tok skade av vær og vind. Allerede første året begynte han å sprekke, men da tok handlekraftige stamsundværinger ansvar og reparerte og impregnerte ham etter alle kunstens regler. Og sakte, men sikkert ble han som en gang forestilte den hvite mann i Afrika nesten svart.

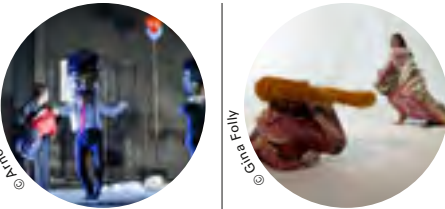
Han sto litt skakt, men han sto han av helt til han falt, under stormen i 2019. Han knakk rett over støvelkanten og avslørte et pill råttent indre. Denne gang var han hinsides reparasjon, og det ble avholdt en slags begravelse med hornmusikk og kransenedleggelse. Det var selvsagt trist, men for en som var tiltenkt et liv på havets bunn, må jo 15 år på land være relativt bra.

Men nei da. Dette er Turisten som nektet å dra. Kanskje er det livet som severdighet som har gjort ham så høy i hatten? Eller er det utsikten?

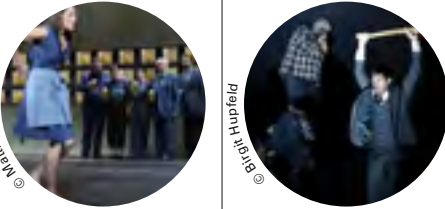
Uansett, som takk for at dere, kjære stamsundværinger, reddet Turisten fra et dødelig konsept og tok dere så godt av ham, skal dere nå få ham én gang til, i form av en utrolig tro, og helt vedlikeholdsfri kopi av en kopi av seg selv, slik han så ut før han falt. Og for Baktruppen, som selv har falt, og ikke lenger fins, er det stas å få gjenoppstå en stakket stund for å avduke en mann som ble født for å dø, men som endte opp i bronse. Og her skal han stå, i ly av Mannfallet, og fortsette å skue utover havet og et godt stykke inn i evigheten.

For hvis alt går som det skal, noe det hittil aldri har gjort, vil Turisten overleve oss alle: de som lagde ham i Afrika, hun som solgte den til oss, vi som tok han med hjem, han som sagde ned grana og hogde ut kopien, de som fraktet han hit, de som reddet ham fra havet og ga ham et navn, de som pleide og stelte, hun som så at han falt, alle som sørget, han som passet på liket og fikk det til Oslo, de som tok avstøp og støpte ham om, pakket ham nennsomt og fraktet ham hit, de som satte ham i vater på sokkel og endelig fikk ham tilbake på plass.

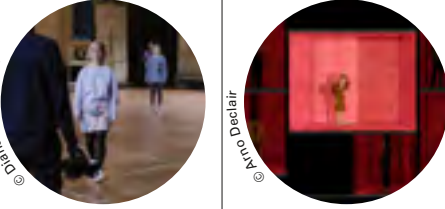
Takk for samarbeidet, folkens.



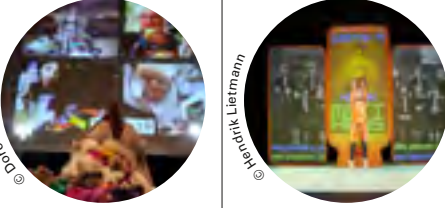
Reich des Todes
Schauspielhaus Hamburg.
Regi: Karin Beier.



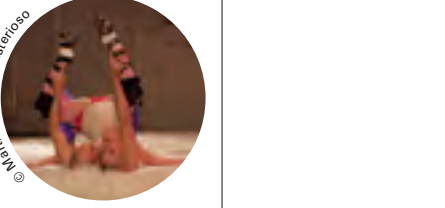
Automatenbuffet
Burgtheater, Wien.
Regi: Barbara Frey.



Einfach das Ende der Welt
Schauspielhaus Zürich.
Regi: Christoph Rüping.



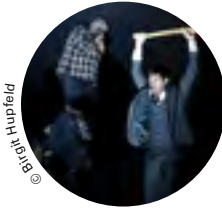
Show Me A Good Time
av och med Gob Squad.



Scores That Shaped Our Friendship
München. Regi: Lucy Wilke og Pawel Dudu.



Medea*
Schauspielhaus Zürich.
Regi: Leonie Böhm.



Graf Öderland
Theater Basel och
Residenztheater München.
Regi: Olaf Altmann.



Maria Stuart
Deutsches Theater Berlin.
Regi: Anne Lenk.



Name Her
Ballhaus Ost.
Regi: Marie Schleef.

Nio av de tio iscensättningar som juryn stannat för inför årets Theatertreffen hade analog premiär, vilken bevistades av någon/några i juryn, men sedan har arbetet, också på grund av de stängda gränserna, skett digitalt. Rent digitala produktioner har man beaktat, men av kvalitets-skäl inte stannat för.



Not
En av de tio utvalda iscensättningarna anmäls särskilt: *Der Zauberberg* recenserar av Thomas Irmer, s. 19.

Billedtekst
s. 167 *Medea**, Schauspielhaus Zürich. Regi: Leonie Böhm. Foto: Gina Folly

THEATERTREFFEN 2021

EN DIGITAL FESTIVAL MED ANALOGA REFERENSER

Från årets Theatertreffen, det 58:e, som ägde rum från den 13 till den 24 maj 2021 minns många av oss särskilt ett återutsänt bandat föredrag från 1991 i serien Berliner Lektion- en av Judith Malina (1926–2015). Tillsam- mans med maken Julian Beck (1925–85) led- de denna rabbindotter, född i Kiel men vid två års ålder emigrerad till USA, den legen- dariska The Living Theatre. Hon berättade om gästspelen i Berlin på 1960-talet och gav en färgstark skildring av hur Helene Weigel köpte skor åt de utfattiga aktörerna, på vill- kor att de tog sig igenom muren och hämtade dem på Berliner Ensemble, ty DDR hade lagt exportförbud på skor. Malina lovade komma tillbaka till Berlin och betonade särskilt att hon ville kritisera sin publik. Redan av Erwin Piscator hade hon lärt att teater måste vilja något. Ack så annorlunda nu, när dramatur- ger och teaterbyråkrater i paneler får frågan

hur många av dem som tjänar 100.000 € eller mer om året och hälften räcker upp handen! Festspelesledaren Thomas Oberender har dock översatt en skrift av Julian Beck, varför den legendariska teatergruppen upp- märksammades, men tyvärr krockade flera av de livesända digitala inslagen om gruppen med endast en gång utstrålade digitala ver- sioner av «Die 10-er Auswahl», de tio utvalda iscensättningarna.

Digitala festivaler 2020 och 2021
I fjol kom övergången till det digitala som en chock och två iscensättningar kunde inte visas alls; i år har digital teater helt präglat den gångna säsongen. Festivalen hade alltså betänketid och alla tio valda produktioner har visats digitalt. Regissörer och teatrar har dock valt olika tekniska strategier. Leonie Böhm har

för sin *Medea** på Schauspielhaus Zürich valt att använda en enda kamera för hela sin fem kvart korta version av det antika dramat, men denna kamera zoomar ofta in Maja Beck- manns ansikte. Övriga roller har strukits, men medaktören, den autentiskt långhåriga och långskäggiga musikern Johannes Riedler i hippieutstyrsel, är blott stöd och sympati- sör, även om han ibland gör intryck av Jason – före schismen. 60 procent av texten har hämtats från tyska Euripidesöversättningar och 40 procent har improviserats fram. Att Riedler skänker Medeaaktrisen Elton Johns kvarglömda glasögon står inte hos Euripides! Beckmann inleder med en metafråga till oss åskådare om bördan och svårigheten att ge- stalta Medea, här den försmådda, den utstöt- ta som berövats sina nycklar till hemmet. Än vrider hon sig på det av vit lakansväv täckta scengolvet, än stirrar hon förtvivlat in i ka-

meran, än uttrycker hon sin tvekan inför rol- len. Detta är en Medea som får vår sympati! Efter en timme hänger hon upp peru- ken, vars hårstrån ser ut som vore de done- rade av Riedler, på mikrofonen och flåsar ut i sin träningsoutfit. Hon kryper in i en färg- grann mantel och ett lustigt tjurhuvud för att vinna kraft, men när hon till sist samlar äkta styrka inför sitt dåd handlar det om intensiv inre koncentration.

Automathandel
De flesta av festivalens produktioner bygger tvärtom på en subtil videoregi med åtskil- liga kameror. Barbara Freys *Automaten- buffet* från Akademietheater Wien är ett imponerande exempel på detta. Frey tillhör de kvinnliga regissörer som uppenbart dis- kriminerats i juryers urval tidigare under 2000-talet, vilket lett till att festivalen i år

och i fjol haft en särskild kvotering: minst 40 procent kvinnliga regissörer (bland an- nat har chefen för Deutsches Theater, Ul- rich Khuon, betonat nödvändigheten av särskilda åtgärder, vad gäller regissörer av skilda kön). 2004 inbjöds Frey med en skåde- spelarkoncentrerad energisk *Onkel Vanja* med bland andra Sunnyi Melles och Stefan Hunstein i huvudrollerna, men en minnes- värd *John Gabriel Borkman* i Zürich 2005–6, liksom Freys tio år som chef för Schauspiel- haus Zürich, där hon, i motsats till sina båda föregångare, inte gjorde skandal, passerade i stort sett obemärkt i festspelesjuryerna. Nu har dramaturgerna i Wien grävt fram en lämplig pjäs åt henne, den relativt okända Anna Gmeyners *Automatenbuffet* från 1932. Kameran zoomar in den unga Eva (Katharina Lorenz) just i färd med att av olycklig kärlek dränka sig i floden, då hon





Billedtekst
Automatenbuffet.
 Burgtheater, Wien.
 Regi: Barbara Frey.
 Foto: Mattias Horn

övertalas av fritidsfiskaren Adam (Michael Maertens) att fortsätta leva. Han bereder den genomblöta flickan plats i sitt hem, en automathandel som egentligen ägs av hans överviktiga huskors till hustru, Clementine (Maria Happel). Frun betraktar den nykomna flickan med oblid blick. Scenografen Martin Zehetgruber har byggt upp en halvcirkelformad vägg av otaliga automatluckor, där gestalter från medelklass och neråt kan köpa skummande öl eller bröd med ost och korv. Pjäsen är ett «Volksstück» i Horváths och Marieluise Fleißers anda, men Frey lyfter särskilt fram de lätt farsartade dragen. Adam hyser planer på att bygga fiskdamm med karpas och Eva, som likt andra vattenkvinno har en sällsam förmåga att dra män till sig, engageras som lobbyist för att hjälpa honom. Tycke uppstår förstås och hustrun blir arg och skriver delvis över buffén till den hemlöse poeten Pankraz (Christoph Luser), som låtsats vara kär i henne. Hos Frey får den fetlagda damen dock trösta sig med pianisten, sedan Pankraz visat sitt rätta jag!

Maertens och Lyssewski

Skådespeleriet är en ren fröjd att detaljstuderera. Aktörerna betonar det bittert groteska hos figurerna. Med lustfylld mimik planerar Maertens fritidsfiskare sitt dammprojekt

som handlade det om en revolution. Bland bipersonerna märks Dörte Lyssewskis hemlöse Puttgam med stol fastbunden på ryggen. Hennes/Hans sammanbitna ansikte uttrycker proletärens bittra smått heroiska accepterande av sitt öde. Christoph Luser genomför också ett oförglömligt dansnummer som Evas machoälskare Boxer, en dammsugarförsäljare som elegant marknadsför sin vara. Inte ett ögonblick låter Frey publiken glömma att Gmeyners kärva språk och idag glömda halvproletära gestalter liknar världen i stort – också som den tar sig uttryck i dagens Wien eller Zürich.

Från och med slutet av maj spelas pjäsen åter live i Wien.

Återupptäckt pjäs av Frisch

Olaf Altmann har utarbetat scenografin till *Graf Öderland*, ett samarbete mellan Theater Basel och Residenztheater i München, som en väldig tratt, men digitalt ser de första scenerna ut att utspelas i en rund linsöppning och senare ser aktörer ut som figurer klistrade på svart bakgrund. Pjäsen är ett halvt bortglömt «moritat» i tolv bilder av Max Frisch, vilket omsatts i optiskt utstuderad teater av regissören Stefan Bachmann. En överansträngd åklagare (Thiemo Strutzenberger) fascinerar till den grad av en mörd-

are som han fått god kontakt med i yrket att han själv griper till yxan – men kanske bara i drömmen? I drömmen blir sekreteraren en femme fatale och mördaren en lägerfånge i randigt. Den blodiga yxan glimtar ofta till och en advokat huggs i huvudet, men återuppstår. En kvinna i skelettkostym är dödens budbärerska och ett rätthuvuds ögon lyser rött. Sedan håller tiotalet högtidsklädda herrar var sin kloakrätta i svansen. Ibland är gestalterna nere i kloakerna, ibland står huvudpersonen framför en ring av eld. Åklagarens skjorta lyser vit, men nedblodad. Vem har tagit makten över vem? Troligen är det drömmarna, där gestalter glider samman, dubblas och skiftar som tagit kontrollen över medvetandet, inte tvärtom. Våra tankar förs än till expressionistisk stumfilm, än till grande guignol. Troligen skall vi uppfatta skeendet som en inre mardrömsresa. Men ingenting är klart och med rätta belönades Strutzenberger med årets 3Sat-pris för de ständiga övergångar mellan vakendröm och panikartad klarhet som kan avläsas i hans mimiskt nyanserade spel. Alienation och livströtthet omvandlas plötsligt i traumatisk fixering och våldsam aggression.

Benjamin och Världens slut

Festivalens inledningsföreställning, *Ein-*

Billedtekst
Einfach das Ende der Welt. Schauspielhaus Zürich. Regi: Christoph Rüping. Foto: Diana Pfammatter



fach das Ende der Welt, en produktion från Schauspielhaus Zürich av Christoph Rüping, blev nog en besvikelse för de flesta efter regissörens succé med *Dionysos Stadt* från Münchner Kammerspiele på Theatertreffen 2019. Det berodde mest på pjäsen, skriven av fransmannen Jean-Luc Lagarce (1957–95) och filmatiserad av Xavier Dolan. Den handlar om en ung man, här lustfyllt spelad av Benjamin Lillie, som, sedan han för oss i den digitala publiken förklarat sig vara döende, efter tolv år i storstaden återvänder till sin uppväxtmiljö i en fransk småstad, alltså ungefär samma motiv som i Didier Eribons *Retour à Reims*. Pjäsen brukar tolkas så att huvudpersonen är homosexuell och likt författaren döende i aids. Rüping har velat vidga perspektivet, vilket tyvärr knappast övertygar. Benjamins (Rüping använder aktörernas privata förnamn) maniska akrobatik och discodans måste nog tillskrivas det ytliga gaylivet. En heterosexuell flyktning till storstaden har fler möjliga val och behöver knappast emfatiskt ta avstånd från sitt gamla liv «för att överleva» när han gör entré i nöjesvärlden. Också det desperata försöket till återknytning, vilket huvudpersonen jämför med den döende elephantens, hänger i luften i Rüplings försök att vidga tolkningen.

Broder Nils och musiker Matze

Däremot är det ett gott grepp att Nils Kahnwalds broder inte bara är burdus och oförstående, utan också på sitt sätt ett offer i sin begränsade familjevärld. Det är inte den enes fel att två bröder inte kan mötas. Maja Beckmann och Wiebke Mollenhauer tolkar finstämt den proletära svägerskan respektive den förvånade systemen. I första akt glider kameran likt en arkeolog över diverse minnen från Benjamins ungdom: videoband, tidsskrifter, bilder av Lady Di och Freddy Mercury, billiga prydnadssaker, särskilt elefanter (skall vi skratta eller gråta åt kitschet?), medan andra akt i Jonathan Mertz scenografi utgör ett rensopat, kalt och coronasäkrat rum, där det är lika långt mellan aktörerna som mellan rollfigurernas världar.

Matze Pröllochs framträder både som Benjamins döde vän och som scenmusiker – i den sistnämnda rollen har han övertygat arrangörerna till den grad att han fått komponera och framföra pausmusik till hela festivalen.

Maria Stuart i ceriserosa kuber

Anne Lenks uppsättning av Friedrich Schillers klassiker *Maria Stuart* på Deutsches Theater i Berlin lär blott ha spelats tre gånger i höstas. Den ger i vart fall intryck av Corona-

teater. Varje aktör står isolerad i sin ceriserosa box (scenografi: Judith Oswald) och i den digitala versionen ordnas boxarna om och om, ungefär som bilder på en dataskärm. Bortsett från Marias bikt rör aktörerna inte vid varandra, utan brev dubblas i stället för att överräckas. Tyska kritiker har talat om *tic-toc*-estetik. Ingenting tas på allvar. Maria (Franziska Machens) har långt blont hår som en älva och lång vit klänning. Elisabeth (Julia Windischbauer), kortklippt i olivfärgad dräkt, ser ut som en nutida affärskvinna. I de scener där furstinnorna är särskilt ouppriktiga förses de med extra huvuden i papier maché. Herrarna är givetvis än starkare karikerade, särskilt den franske friaren utstyrd till musketör, och stackars Shrewsbury är försedd med ett olivfärgat krås som liknar en juldekoration. Den ende skådespelare som egentligen imponerar i detta meningslösa arrangemang, som mest för tankarna till misslyckat spex, är Alexander Khuon som med rika nyanser spelar Leicester.

Politik på teatern

Den enda av årets tio iscensättningar som anknyter till vår samtida politik är teaterchefen Karin Beiers fyra timmar långa iscensättning av Reinald Goetz nyskrivna drama *Reich des Todes*, hans första pjäs på tjugo år.



Billedtekst
Reich des Todes.
Schauspielhaus Hamburg.
Regi: Karin Beier.
Foto: Arno Declair.

Iscensättningen hade premiär på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg den 11 september 2020, på nittonårsdagen av de händelser den tar sin utgångspunkt i: attacken på tvillingtornen i New York. I likhet med Elfriede Jelineks pjäser består texten mest av långa tiorader och saknar dramaturgisk (= ibsensnk) struktur i akter, scener, entréer och sortier. De flesta av rollfigurerna är lätt karikerade kopior av amerikanska politiker som George W. Bush (Wolfgang Pregler), Dick Cheney (Sebastian Blomberg) och deras krigs- och justitieministrar samt utrikesministern Condoleezza Rice (Sandra Gerling). Men alla är inte amerikaner; en tysk publik känner igen den nazistiske chefsjuristen Dr. Banzhaf, den preussiske krigsministern Roon från 1800-talet och den hamburgske kommunalsenatorn Ronald Schill från Bushs samtid. Parallellt med monologerna visas välkända fotografier från Abu Ghraib och Beier har med sina koreografer utarbetat dansscener som grymt, naket och blodigt skildrar tortyr och andra former av mänsklig råhet. Video-design, ljus, genomarbetad musik, framförd live, och Johannes Schütz scenografi bidrar till att skapa ett scenrum fyllt av visuella äventyr som kanske inte riktigt går att följa i den digitala versionen.

Budskapet från nine-eleven

Goetz och Beier vill på ett plan visa hur attacken 2001, som amerikanerna ännu inte lyckats bearbeta, ledde till säregna reaktioner i det politiska och juridiska systemet. Fångar plågades kroppsligt, trots att USA:s ideologi förbjuder tortyr. Men med välfunnna argument befann sig myndigheterna hela tiden på «rätt» sida i juridiken och de hade den röstande allmänhetens stöd. Så kom regimen att alltmer frånga sina fundamentala i konstitutionen inskrivna värden!

Rollfigurernas långa röda slipsar för naturligtvis publikens tankar till en senare amerikansk republikansk president, men Goetz och Beiers syfte är vidare än så. De vill att det amerikanska exemplet skall utpeka latent riskfaktorer i varje demokrati, när den hotas av en angripare utifrån. Lyckas de? Kanske. Men estetiskt ligger iscensättningens tyngdpunkt före paus med de välkoreograferade gastkramande vålds- och tortyrscenerna. Mot slutet blir både pjäs och föreställning övertydliga – en karikatyr de flesta av oss sett förr och aktörerna överträffar förebilderna i skrikighet. Tråkigheten blir påtaglig när kvällen blir sen och vi för länge sedan lätt tagit ställning.

Utblick i Berlin från en tom scen

Än mer uppenbar blev känslan att bli uttråkad när nattens kritiker efter tolv timmar med kollektivet Gob Squads *Show Me A Good Time* skulle formulera sig. Konceptet, kollektivt utarbetat av gruppen som en gång bildades av studenter från Giessen och Nottingham, numera i 50-årsåldern, var att fem aktörer skulle avlösa varandra som stående konferencier på festspelshusets öde scen och interagera med de övriga gruppmedlemmarna ute i Berlin och ibland annorstädes. Varje gång när klockan slog halv skulle alla utbrista i skratt. Regelbundna var också miniintervjuerna med ungdomar på stan, vilka beklagligt ofta inte varit på teatern, samt mer eller mindre lyckade försök till pianospel och sång.

De kringvandrande aktörernas all dagliga sysselsättningar – särskilt ofta intog de föda – blev däremot tröttande triviala. Att leva sig in i någons samtal med sin mor och sin dotter må ha sin charm, men att följa en självupptagen äldre kvinna turistandes i Berlin med sin mors askurna vid sidan väcker lika litet behag som hennes «proletära» (enligt henne själv) smak för té i påsar. Däremot är vissa av scenerna i mittpartierna, exempelvis när Berit Stumpf med glädje spökar ut sig i kostymer ur festspelshusets förråd

Billedtekst
Name Her. Ballhaus Ost.
Regi: Marie Schleef.
Foto: Hendrik Lietmann



eller när Sean Patton lägger sig på scengolvet i korvutstyrsel när vi just sett korvåtan-de aktörer, små metateatrala pärlor. Bastian Trosts försök att hålla en slingrande mask i burk vid liv kanske inte imponerar, men däremot den långa scen där han som konferencier står helt naken på golvet och konfronterar åskådarna med deras icke alltid erkända lust att se den årliga festivalens nakna man på scenen. Kameran gled sakta ner mot hans penis, så att dessa åskådare skulle få sina förväntningar generöst uppfyllda.

Flera hundra glömda kvinnor

Regissören Marie Schleef och skådespelerskan Anne Tismer, som 2002 spelade en kraftfull Nora i Thomas Ostermeiers legendariska tolkning av *Et Dukkehjem* på Schaubühne, visste exakt vad de ville när de presenterade projektet *Name Her* på Ballhaus Ost i Berlin. Under sex timmar introduceras framstående kvinnor från Antiken till våra dagar som Schleef och Tismer ansett ha kommit i skymundan för manliga kolleger, eller helt glömts bort. Tanken är naturligtvis lovvärd, särskilt vad gäller det stora antal kvinnor ur naturvetenskapernas historia som nämns. Men inte ens en aktris som Tismer förmår pedagogiskt förklara en vetenskaplig upptäckt på två-tre minuter, ty mer

tid ägnas bara ett fåtal av kvinnorna. Det är nämligen flera hundra som skall få plats och då blir det långa stunder ett själlöst rabblande. Lättare är det för Tismer med sångerskor och idrottskvinnor givetvis, och Tismer visar att hon vid 57 års ålder fortfarande är en god gymnast! Men i de ögonblick när hon visar fram kvinnor som betytt mycket i hennes egen historia, exempelvis miljöaktivisten Petra Kelly, engagerar hennes koncentration även en åskådare på distans. Tyvärr står kameran ofta stilla på lång distans från de tre ofta orangekantade ramarna, uppställda som ett altarskåp, vilka bildar scenografi. Tismer, som oftast också står stilla, rabblar sin lista i expressfart långt, långt bort från sin digitala publik.

Utopisk intimitet

På tvärs mot de Coronaregler som så starkt präglade årets teaterkonst gick Lucy Wilke, som lider av en muskelsjukdom som gör henne rullstolsbunden, och dansaren Paweł Duduś i ett projekt från München med titeln *Scores That Shaped Our Friendship*, vilket i sju scener visar hur vänskap och förtroende kan gestaltas kroppsligt. I första scenen ligger de båda hopslingrade på golvet och berör varandras kroppar med händerna. Sedan spelar de olika roller, exempelvis puman och

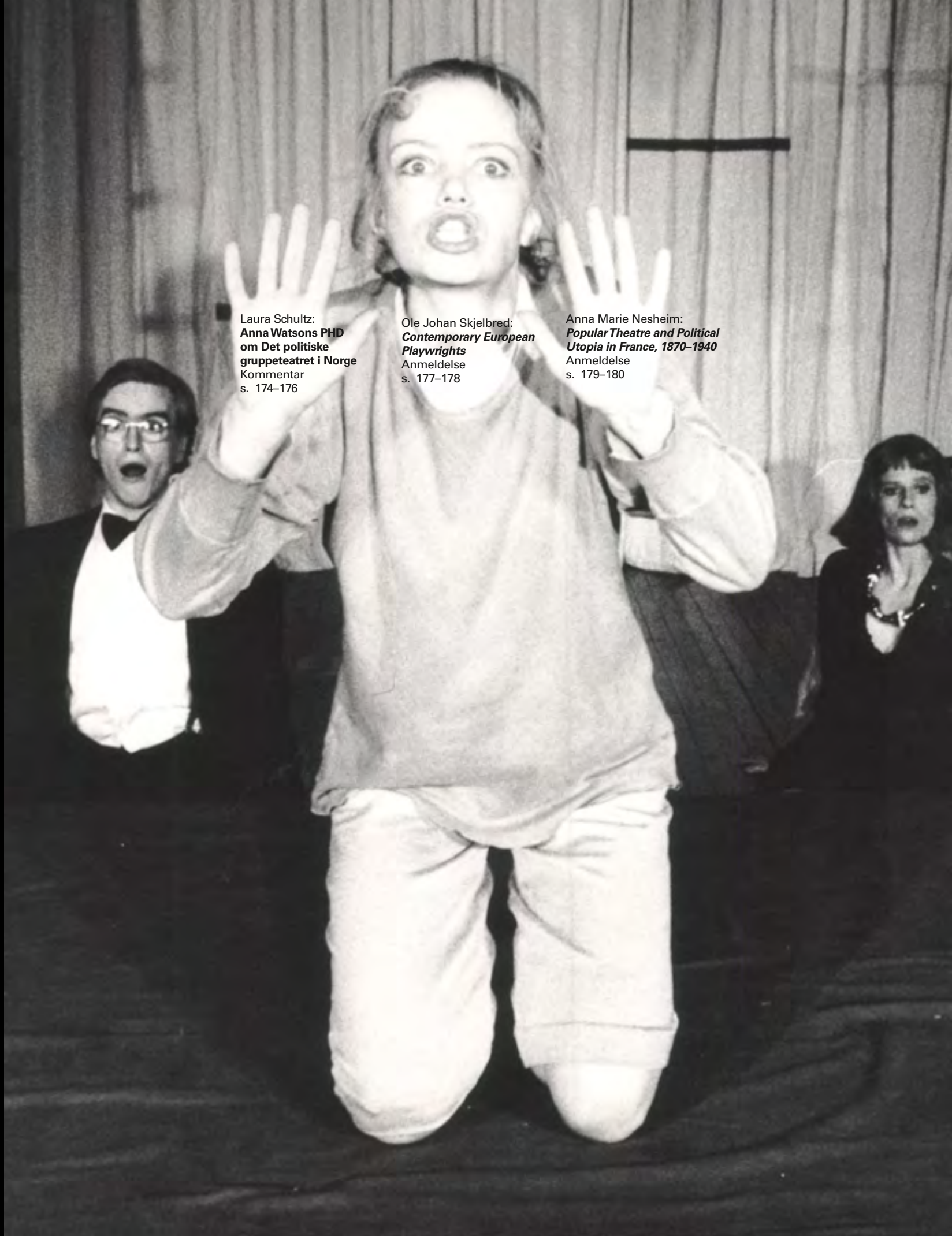
antilopen, och i en scen måste Duduś lyfta Wilke i hennes rullstol. Mest intensivt är ett långt dansnummer, där Duduś i färggrann trasig baddräkt likt en orm eller lian dansar för den liggande Wilke. I sista scenen när han vilar ut stödd mot hennes kropp fantiserar han hur de gemensamt går in i ett hus – utan att någon av dem rör sig. Föreställningen är delvis improviserad och ackompanjerad live av Kim Ramona Ranalters elektroniska musik, vilken söker följa rörelserna. Liksom en gång Beck och Malina vill dessa aktörer också föra in sin publik i sin intimitet – det handlar om att leda in också oss i något som kan beskrivas som utopi.

Theatertreffen 2021 vittnar om det «trots allt» och den oväntat kreativa mångfald som präglade tyska scener under året, men juryn ber oss bestämt undvika att formulera tendenser, på grund av den korta speltiden och de tillfälliga omständigheter som präglade säsongen.

BOKKE

OG

AVHANDLINGER



Laura Schultz:
Anna Watsons PHD
om Det politiske
gruppeteatret i Norge
Kommentar
s. 174–176

Ole Johan Skjelbred:
Contemporary European
Playwrights
Anmeldelse
s. 177–178

Anna Marie Nesheim:
Popular Theatre and Political
Utopia in France, 1870–1940
Anmeldelse
s. 179–180



EN BRUDT TRADITION: NYE PERSPEKTIVER PÅ 1970'ERNES POLITISKE GRUPPETEATER

1970'ernes politiske gruppeteater var både politisk, æstetisk og organisatorisk nyskabende. Anna Blekastad Watsons ph.d.-afhandling demonstrerer kompleksiteten og variationen i gruppernes kunstneriske udtryk og frem-skriver deres teaterhistoriske betydning for den uafhængige scenekunst.

Billedtekster
s. 173+175:2 Karl Hoff, Anitta Suikkari og Birgit Christensen i barneforestillingen *Se hva jeg tør*, manus: Perleporten Teatergruppe 1981. Foto: Ole John Aandal/Nationen
s. 175:1 *Pendlerne*, regi: Janken Varden. Oppspøkende teater, Nationaltheatret. Skjermdump.



De politiske gruppeteatrene i Norge. Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret
Anna Blekastad Watson

Anna Blekastad Watsons ph.d.-afhandling: *De politiske gruppeteatrene i Norge. Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret* kortlægger en vigtig periode i norsk og nordisk teaterhistorie, som fortsat er underbelyst. 1970’ernes politiske gruppeteater spillede en central rolle i udviklingen af et uafhængigt scenekunsthelt, og Watson blotlægger den tætte forbindelse mellem gruppernes politiske orientering og deres æstetiske udtryk. Desuden analyserer hun den rolle, gruppernes institutionelle tilhørsforhold og interne organisering spillede i forhold til det politiske og kunstneriske udtryk.

Watsons omfattende interviews med centrale aktører vil også fremover udgøre et værdifuldt historisk kildemateriale, og afhandlingens fokus på den tætte forbindelse mellem politik og æstetik peger både fremad mod aktuelle former for politisk teater og trækker linjer tilbage til 1930’erne. Ligeledes er analysen af de kollektive processer i 1970’ernes politiske gruppeteater vigtig for forståelsen af senere uafhængige scenekunst-

gruppers arbejdsvilkår og organiseringsformer i bred forstand. Selv om afhandlingen fokuserer på det udtalt politiske teater, kan Watsons påvisning af den tætte sammenhæng mellem gruppernes ideologiske ståsted og deres æstetiske udtryk også nuancere vores opfattelse af forholdet mellem 1970’ernes politiske gruppeteater og den æstetiske vending i 1980’erne samt det efterfølgende projektteater og det politiske virkelighedsteater i dag.

Grænsefladen til institutionsteatret

Afhandlingen zoomer ind på fire grupper, nemlig Nationaltheatrets opsøgende teater – specifikt de to banebrydende forestillinger *Svartkatten* (1971) og *Pendlerne* (1972) – samt Hålogaland Teater, Tramteatret og Perleporten.

Watson hævder, at de frie grupper startede relativt sent i Norge, bl.a. fordi teaterpolitiske kræfter mente, at de eksperimenterende grupper i Norge hellere skulle arbejde *inden* for institutionsteatrene, og man derfor i stedet valgte at støtte udbygningen af regionale teaterinstitutioner.

Ifølge Watsons kortlægning har det politiske gruppeteater da også i nogen grad sit udspring inde fra institutionsteatret. Det opsøgende teater

ved Nationaltheatret opstod omkring 1970 som en løst koblet gruppe med en større grad af demokratiske processer end de hierarkiske og autoritære strukturer, der ellers kendetegnede Nationaltheatret.

Næsten samtidig, i 1971, rejste en gruppe aktører fra Den Nationale Scenes eksperimenter med gruppeteaterprojekter til Tromsø for at grundlægge Hålogaland Teater som et kollektivt ledet teater. Med forestillingerne *Svartkatten* (1971) på Nationaltheatret og *Det e hær æ høre tel* (1973) på Hålogaland Teater begyndte de politiske gruppeteatre at udvikle deres egne lokalt forankrede dokumentariske forestillinger, bl.a. inspireret af NJA-gruppen, som var en forløber for det svenske Fria Proteatern.

Skønt Watson tegner denne linje til institutionsteatret, betoner hun i højere grad udviklingen frem mod de frie politiske teatergrupper Perleporten (1975–84) og Tramteatret (1976–86). Særligt Perleporten definerede sig med sit anarkistiske udgangspunkt bevidst i opposition til institutionsteatrenes «feudale» ledelsesprincipper. Perleporten var det politiske gruppeteater, der i sin indre organisering brød mest radikalt med de faste funktioner og lod medlemmerne



deltage i alle funktioner, mens de øvrige gruppeteatre bevarede visse faste roller som fx dramatikeren eller instruktøren. Hvor Tramteatret opererede med et i længden opslidende konsensusdemokrati, udviklede Perleporten derimod arbejdsformer, der kunne rumme uenighed og dissens, hvilket igen satte sig igennem i en æstetik, som gav plads til flere perspektiver på samme sag.

En af de mest interessante indsigter, som løber igennem afhandlingen, er netop påvisningen af, hvordan gruppernes politiske ståsted sætter sig igennem såvel organisatorisk i deres arbejdsformer som æstetisk i deres udtryk og relation til stoffet og publikum.

Ligesom Solvognen i Danmark bliver Perleporten med sin åbne dramaturgi og sit flertydige udtryk på mange måder den politiske teatergruppe, der peger tydeligst fremad, både mod den æstetiske vending i 1980’ernes og 1990’ernes visuelle performanceteater og mod det relationelle og intervenierende politiske teater, vi ser i dag.

Et udtalt politisk teater
Som sagt specificerer Watson, at det er det *udtalt* politiske teater, hun vil undersøge. Hun er interesseret i netop den del af 1970’er-

nes gruppeteater, der var mest eksplicit politisk. Og hun ønsker at undersøge dette politiske teater i dets samfundsmæssige kontekst for at kortlægge, hvilke samfundsmæssige forhold der bidrager til, at et sådant politisk teater opstår og overhovedet bliver muligt at lave.

Derfor benytter hun sig af et såkaldt mikrohistorisk perspektiv, hvor hun analyserer grupperne i et synkront snit, dels i relation til deres ideologiske ståsted og politiske miljø samt de æstetiske diskussioner og idealer, som definerede disse miljøer; dels til en bredere samfundsmæssig kontekst, herunder teatrenes institutionelle, fysiske og finansielle rammer.

Der tegner sig en tydelig tendens til, at det udtalt politiske teater opstår under krisetider i forlængelse af globale politiske omvæltninger, såsom den russiske revolution og 1930’ernes recession, 1970’ernes økonomiske krise i forlængelse af 1968-oprøret og den økonomiske krise 2008 oven på 1990’ernes fejring af Berlinmurens fald.

Tilbagegangen for det politiske teater kan på tilsvarende vis også knyttes generelt til brede ideologiske skift, såsom neoliberalismens kapitalistiske backlash i 1980’erne, men har



også mere konkrete og nære kulturpolitiske årsager. Ligesom i det omgivende samfund ebbede det politiske engagement og anti-autoritære tankesæt fra 1968 ud i løbet af 1980’erne og spillede ind på de politiske gruppeteatres tilbagegang. Samtidig måtte de frie grupper imidlertid også kæmpe for at blive anerkendt som professionelle, og manglen på formaliserede støttestrukturer og fysiske arbejdsrammer førte sammen med de krævende kollektive processer til en indre nedslidning af grupperne.

Det er imidlertid et af afhandlingens interessante fund, at det anti-autoritære tankesæt faktisk overlever i dramapædagogikkens kollektive arbejdsmetoder. Mere indirekte kunne man også hævde, at det ligger som en forudsætning for den kollektive organisering i senere projektgrupper som fx Baktruppen, hvis politiske greb dog snarere ligger i en mere almen adressering af globale socio-økonomiske forhold frem for i et udtalt politiske teater, som er Watsons fokus i afhandlingen.

En brudt tradition
Samtidig sættes det udtalt politiske teater også ind i et diakront historisk perspektiv gennem de to perspektiverende nedslag i

hhv. 1930’erne og det aktuelle politiske samtidsteater i 2010’erne.

Et af Watsons interessante fund relaterer sig til 1930’ernes realisme-debat – herunder den såkaldte Brecht/Lukács-debat – og receptionen af denne debat i 1970’erne. Watson demonstrerer, at 1930’ernes politiske teater i Norge var præget af bl.a. Piscators og Meyerholds avantgardistiske formeksperimenter snarere end af den socialistiske realisme, som blev knæsat fra Moskva. I 1970’erne forholdt det sig derimod omvendt: Her var det politiske teater i Norge overvejende socialrealistisk og folkeligt, bortset fra Perleporten, der med sit anarkistiske udgangspunkt også udviklede en anden æstetik end de øvrige maoistisk prægede grupper. Perleportens æstetik var netop i højere grad præget af modernistisk indflydelse som fx surrealistiske elementer.

Watson påpeger, at denne forskydning mellem 1930’erne og 1970’erne ikke bare hænger sammen med realisme-debattens dominans inden for den socialistiske æstetik, men også med en forskydning i den eksperimenterende kunsts status som politisk. Hvor de tidlige avantgarder i deres samtid blev opfattet som progressive og politiske, blev den formeksperimenterende kunst i



Billedtekst
Folkeavstemming under Nordting, Harstad 2019. Regi og konsept: Amund Sjølie Sveen. Foto: Festspillene i Nord-Norge

1970’erne oppfattet som apolitisk, ikke minst pga. CIA’s målrettede kulturpolitiske strategi, hvor de bl.a. støttede den abstrakte ekspressionisme som modtræk til en venstreorienteret, sosialistisk kunst.

Ikke desto mindre er der forskelle også inden for den realistiske og folkelige æstetik, som hovedparten af grupperne med marxistisk og maoistisk udgangspunkt benyttede sig af. Hålogaland Teater gikk lengst i forhold til at leve op til de social-realistiske idealer og benyttede Rudolf Penkas metode både som model i deres egne produktioner og i analysen af dramatistiske tekster. Under indflydelse fra bl.a. det svenske Proteatern og Dario Fos fortælleteater inddrog Hålogaland Teater dog efterhånden, ligesom Nationaltheatrets opsegende teater og Tramteatret, en cabaretdramaturgi med elementer fra fx lavkomiske folkelige teatertraditioner i deres æstetiske udtryk.

Det politiske teaters udtryk er selvfølgelig i udvikling, både inden for den enkelte historiske periode og på tværs af disse. Watson demonstrerer sin undersøgelses aktualitet med skarpe analyser af de aktuelle politiske forestillinger *Nordting*, et fortløbende projekt der

tog sin begyndelse i 2014 (af bl.a. Amund Sjølie Sveen, Liv Hanne Haugen m.fl.), og *Ways of Seeing* fra 2018, instrueret af Pia Maria Roll, ligesom hun også henviser til Tore Vagn Lid og læser *Århundrets rettssak* af Morten Traavik fra 2017 som udtryk for den nye trend af politisk teater i 2010’erne.

Hvor disse forestillinger har det magtkritiske fokus til fælles med 1970’ernes politiske gruppeteater, kan man se, at kontrasten mellem fiktionsopbygning og autenticitet er centrale virkemidler i de nutidige forestillinger. Ønsket om at række ud over teatersalen og påvirke såvel publikum som samfundsdebat er inspireret af tidligere tiders politiske teater, men de æstetiske virkemidler er præget af udviklingen i mediebilledet og en yderligere globaliseret politisk virkelighed, der tilsammen har præget æstetikken i en relationel retning. Watson omtaler med instruktøren Morten Traaviks ord de aktuelle produktioner som hyperteater, fordi de søger at intensivere virkelighedseffekten og gennembryde repræsentationsrummet gennem en bevidst udnyttelse og orkestrering af mediernes – for i sidste ende gøre teatret til en alternativ demokratisk arena.

Med afsæt i den britiske teaterforsker Derek Paget introducerer Watson i forlængelse af sin sammenlignende analyse tankegangen om det politiske dokumentarteater som en brudt tradition, hvor de skiftende bølger af politisk teater på en gang viderefører og bryder med træk fra tidligere perioders politiske teater. Risikoen ved disse brud er selvfølgelig en historieløshed, som Watson bl.a. iagttager i Hålogaland Teaters dyrkelse af Rudolf Penkas sammentænkning af Stanislavski og Brecht, der førte til en narrativ og tilbageskuen-de form uden det episke teaters fremmedgørende og formmæssigt progressive elementer. Også udgrænsningen af 1970’ernes politiske teater i den efterfølgende neoliberale æra er et eksempel på en sådan historisk fortrængning, som instruktører som Traavik, Sveen og Roll bryder med, når de bevidst lader sig inspirere af tidligere tiders politisk teater. Man kunne tilføje, at Watson med sin afhandling og sin perspektivering til samtids-teatret i dag også selv er i færd med at råde bod på en sådan historieløshed.

En sammensat undersøgelse
Afhandlingen er artikelbaseret, og det giver en struktur med en

del gentagelser mellem artiklerne og rammen, ligesom appendikset med det omfattende interviewmateriale udgør et tredje særskilt element. Afhandlingen fremstår derfor ikke som en organisk helhed og kan være lidt uoverskuelig at orientere sig i. Samlet set får vi dog tegnet nogle interessante historiske linjer, hvor rammen supplerer, uddyber, perspektiverer og forbinder artiklernes analyser og pointer. Her er det vigtigt at holde sig for øje, at afhandlingen er en præsentation af et forskningsprojekt snarere end en formidlingspublikation. De enkelte artikler formidler hver især netop projektets delresultater i mindre, afrundede helheder.

Værdien af denne lidt strittende form er bl.a., at man får adgang til det store interviewmateriale, som i sig selv udgør et komplekst tidsdokument og giver indsigt i de bevæggrunde og diskussioner, der formede gruppernes arbejde. Rent teaterhistorisk bidrager afhandlingen således aktivt til at modvirke den historiske diskontinuitet, som den selv kortlægger og problematiserer. Først og fremmest er afhandlingen dog et vigtigt indspark i aktuelle diskussioner om legitimiteten og nødvendigheden af et eksPLICIT politisk teater.



Europeisk samtidsdramatikk sett fra London.



Contemporary European Playwrights
Edited by Maria M. Delgado, Bryce Lease and Dan Rebellato
Routledge 2020
430 s.

Redaktørene for denne omfattende udgivelsen, Maria M. Delgado, Bryce Lease og Dan Rebellato, er alle er ansatt ved London-universiteter. De har satt seg som mål å «presentere og diskutere et bredt spekter av dramatikere som radikalt har formet europeisk teater».

Contemporary European Playwrights tar for seg perioden fra 1989 frem til 2020, og er rettet mot «students and scholars of European theatre and playwriting». Utgivelsen er innsiktsfull, detaljrikt og bredt anlagt, men skjemmes av at britene er i overkant opptatt av seg selv.

Over sytten grundige kapitler stilles det opp en kanon over europeiske samtidsdramatikere. Et land som Tyskland får tildelt ett kapittel, og representeres ved Marius von Mayenburg og Roland Schimmelpfennig. De britiske utgivere har valgt å vie hele fire kapitler til britiske dramatikere. Der de fleste andre land representeres av en eller to dramatikere, er britene rause på egne vegne og lar seg representere av ikke mindre enn åtte dramatikere (ni, hvis man teller med dramatiker David Greig som har fått i oppgave å skrive etterord, der han kontemplerer over sitt arbeid med Aiskyllos’ *De bønnfallende*.)

I tospann
Dramatikerne presenteres i tospann. I detaljerte kapitler blir to og to dramatikere lest opp mot hverandre. Eksempelvis sammenliknes Sarah Kane med Mark Ravenhill, Lars Norén med Jon Fosse, Vasilij Sigarev med Presnjakov-brødrene. Vi blir kjent med dramatikerens bakgrunn og karrierer, resepsjonshistorien til stykkene og forskjellige omstendigheter rundt sentrale oppføringer. Hvert kapittel rundes oppskriftsmessig av med en «summary», og med fire utvalgte nøkkelproduksjoner av hver av de to dramatikerens stykker.

Denne oppdelingen i dramatikerduoer fungerer på sitt beste som et grep som belyser og åpner opp dramatikerskapene, gjennom å la dem spille seg i hverandre. Men det gjør også at boka blir ganske forutsigbar og monoton. I kapitler som tar for seg dramatikere man ikke kjenner fra før, og hvor konteksten rundt disse også er mindre kjent, blir duo-grepet dessuten forvirrende. I tilfellet med (for meg) nye bekjentskaper som f.eks. polske Weronika Szczawinska og Agnieszka Jakimiak, glir navn og steder og detaljer fort over i hverandre. Jeg husker ikke hva som handler om hvem av de to, jeg strever med å holde tråden og mister konsentrasjonen.

Introduksjonen til boka er signert de tre redaktørene, og oppsummerer prosjektet i store trekk. Her skisseres et tydelig kart over retninger i europeisk dramatikk de siste 30 år. Det gis et raskt overblikk over noen grunnlinjer i den europeiske samtidsdramatikken. Forskjeller og likheter i samfunnsmessige omstendigheter. Bevegelser i måter å lage teater på. Samtidsdramatikken ses i lys av nasjonale kontekster, av økonomiske kriser, populisme-fremvekst, utviklingen av EU.

Hvem er dramatikerens i forhold til sitt land? Hvordan påvirker landegrenser det skrevne? I kapittelet med en bosnisk (Ivana Sajko) og en serbisk (Biljana Srbljanovic) dramatiker blir begrepet «grense» tydelig problematisert. Hva kan en dramatikers verk bli til i en helt ny kontekst? Hva styrer en dramatikers fremgang i inn- og utland? (Hvorfor ble Fosses en suksess i Tyskland og en fiasko i England?) Noen, som britiske Alice Birch og debbie tucker green, blir forstått bedre ute enn hjemme, etter kapitelforfatter Marissia Fragkoes mening.

Nord og sør
Videre løftes det frem regissørdramatikerkoblinger (som Simon Stephens og den tyske regissøren Sebastian Nübling). Dramatike-

ren som regissør: Norén, Mayen-burg. Dramatikeren som over-setter, av egne og andres verk (Stephens, Fosse). Dramatikeren som skuespiller, som dramaturg. Flere av de utvalgte dramatiker-ne er barn av emigranter (Martin McDonagh, Marie NDiaye, Jonas Hassen Khemiri, Yasmina Reza). Det diskuteres også hva slags innflytelse de forskjellige drama-tikere har på hverandre. Heiner Müller har hatt tydelig innflytel-se på Martin Crimp, Ravenhill på Paravidino. Og Fosse på Norén, kunne man legge til.

Det omfangsrike innled-ningskapitlet legger først og fremst vekt på det kunstneriske og politiske, men er også innom formelle og praktiske sider av dramatikerens hverdag, som fag-foreninger og avtaleverk. I Syd-Europa er det lite organisering. Rammeverk og tariffavtaler fin-nes i liten grad. Ikke overrasken-de har Nord-Europa klart flest organiserte dramatikere og de tryggeste sosiale systemene for yrkesgruppen.

Mens de utvalgte britiske dramatikerne kun skriver drama-tikk, utgir dramatikerne i andre europeiske land verk i andre sjan-gre. Handke, Jelinek og Fosse er vel så mye skjønnlitterære forfattere som de er dramatikere. Terskelen for hva som er «eksperimentelt teater» er lav i Storbritannia, og det gjenspeiles i mottakelsen av

ny dramatikk. Det gjenspeiles også i måten store deler av denne boken er skrevet. *Contemporary European Playwrights* diskuterer gjennomgående motsetningen mellom det konvensjonelle bri-tiske teaterfeltet og et europeisk teaterlandskap med «regiteater» og en generelt sett mye større ek-sperimentell glede.

Nøkkelnavn og -institusjoner

Redaktørene etterstreber å repre-sentere dramatikere fra forskjelli-ge generasjoner. Alle bortsett fra Schwab og Kane er i live, kan man lese. Etter utgivelsen i fjor har Lars Norén dessverre falt fra. Gjen-nomgangen av hans liv og verk føyer seg inn i det siste halve årets nekrologer. Hvorfor kapitlet om de to skandinaviske kjempene Fosse og Norén har fått tittelen «Nordic grey or theatre innova-tors?» kan man lure på. (Kan de ikke være både grå og innovative på samme tid?) I delen om Fosse fortelles det om samarbeidet med Kai Johnsen, om stykkenes frem-gang i Tyskland og Frankrike med regissører som Thomas Ostermei-er og Claude Régy. Ostermeier får også en god del av æren for Noréns posisjon i Tyskland.

Som leder for Schaubühne i Berlin er Thomas Ostermeier sannsynligvis den enkeltpersonen som oftest trekkes frem. Og Roy-al Court Theatre i London er helt klart institusjonen som det stadig

vendes tilbake til. Det er ikke helt ufortjent. RCT har vært et fyrtårn for utvikling og spredning av sam-tidsdramatikk siden 1950-tallet.

Videre belyses moderne episoder med black-facing, rasis-me og casting-problematikk. Den store dramatikeren Bernard-Marie Koltès var kjent for stand-haftig å kreve at svarte roller i hans stykker skulle spilles av svarte skuespillere. Den britiske dramatikeren debbie tucker gre-n bruker omvendt casting for å rette søkelyset på hvites privile-gier, i hennes *Stoning Mary* spil-les svarte roller av hvite skuespil-lere og vice versa. Så sent som i 2002 ble for første gang en svart skuespiller (Bakary Sangaré) knyttet til ensembler ved Comé-die Francaise. Og det eneste styk-ket av en levende kvinnelig dra-matiker som er blitt oppført ved samme teater, er Marie NDiayes *Papa doit manger* i 2003.

Etter den spekkede intro-duksjonen følger et grundig ka-pittel om europeisk dramatikk mellom 1945 og 1989. Her tema-tiseres den store innflytelsen fra Brecht, skyggene fra 2. verdens-krig og den kalde krigen, og sam-tidsteateret på begge sider av jernteppet. Det var nytt for meg at Bertolt Brecht planla å skrive en kapitalisme-kritisk versjon av Becketts *Mens vi venter på Godot* da han døde. Synd at han ikke rakk det!

Unødvendig skjematisk

Hoveddelen av *Contemporary European Playwrights* består av de sytten kapitlene med drama-tikerduoer. Denne delen er grun-dig og informativ, men gjør altså boka nokså monoton. Helt mot slutten brytes denne monotoni-en opp gjennom tre kapitler med en litt annen logikk. Først et in-spirert portrett av Peter Handke, skrevet av Hans-Thies Lehmann. Så et intervju med Jonas Hassen Khemiri. Og til slutt et intervju med Marie NDiaye. Det er befri-ende å få tilgang til dramatikerne gjennom deres egne uttalelser, og det er i det hele tatt befri-ende med litt forandring! Det hadde vært deilig om strukturen gjennomgående var brukket litt mer opp. Nå fremstår utgivelsen unødvendig stiv og skjematisk. De fleste av bokens bidragsyttere er professorer og teatervitere an-satt ved universiteter i England, primært London. Man kunne nok også tjent på å invitere inn en bredere vifte av bidragsyttere.

Contemporary European Playwrights er en kunnskapsrik og ambisiøs utgivelse, og et godt verktøy for å forstå samtidsdra-matikken. Den har et tydelig sø-kelys på et Europa i endring, på migrasjon og flerkultur. Derfor blir det unektelig litt komisk at utgivelsen også preges av dårlig skjulte storhetstanker på egne vegne.



Av Anna Marie Neshelm

I *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940* får vi for første gang en helhetlig historie om de franske folke-teatrene, fra *La Belle Époque* til andre verdens-krig. Jessica Wardhaugh løfter frem kjente og ukjente teaterprosjekter, i tiårene vi forbinder med fransk sekularis-me, demokrati-sering, fascisme og populisme.

Fotnoter

1 «in line with the still uncertain dogmas of a Messianic ideology», Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia*, 182.

2 Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia*, 38.



Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940: Active Citizens
Jessica Wardhaugh
Palgrave Macmillan, 2017

EN SEKULÆR KIRKE:
FRANSK FOLKETEATER
I NASJONSBYGGINGENS TID

Dersom du hadde besøkt Paris for hundre år siden, og du hadde vandret langs Seinen med Eiffeltårnet i tankene – og hvis du, i det du kom frem til dette ganske enorme tårnet, hadde hvilt deg litt un-der byggverket, da ville du fått øye på et palass som ikke finnes lenger. *Palais du Trocadéro* sto ferdig i 1878, bare noen hundre meter fra Eiffeltårnet. Det var bygd i bysantinsk stil, og frem til *Palais du Trocadéro* ble revet i 1935 huset det den viktigste scen-en for statlig støttede folkelige teatre. I mai 1919, i anledning Walt Whitmans hundreårsdag, lanserte dramatiker og poet Georges Chennevière og komponist Albert Doyen teaterformen de kalte *Fêtes du Peuple*. Så man-ge som 6000 publikummere trakk mot det bysantinske palasset. Te-aterformen var mer konsert enn teater – en blanding av musikk og poesi, inspirert av den sosi-alistiske dramatikeren Romain Rolland sitt stykke *Le quatorze Juillet* (Fjortende juli) fra 1902. Chennevière og Doyen kom på ideen da de møttes under en per-misjon fra fronten under Første verdenskrig: Konserter, poesi og festligheter var en måte å reage-re – og protestere – mot krigens masseødeleggelser.

En fransk historie.

Frankrikes historie de siste hun-dre og femti årene har vært pre-get av statens forsøk på å forme sekulære, republikanske borgere. Franske myndigheter ville gjøre den republikanske identiteten viktigere enn religiøse, politiske og geografiske identiteter (for å nevne noen). Også i andre euro-peiske land har nasjonalstatenes institusjonalisering vært tett knyttet til det å skape «folk» om til borgere. Men Frankrikes his-torie er spesiell fordi den repu-blikanske borger-identiteten per definisjon har vært sekulær, og fordi den franske sekularismen (*laïcité*) har vært tett knyttet til skoleverket. Et poeng hos Ward-haugh, er å vise at også teatrene

var sentrale i denne prosessen med å skape borgere. Hun bruker 1905, året da stat og kirke ble se-parert, som eksempel – dette var et av de årene da folkelige teatre fikk mest finansiell, statlig støt-te. Teatrene, hevder Wardhaugh, fungerte som sekulære kirker.

Fransk historie har vært – og er – preget av spenninger som oppstår når minoriteter yter motstand mot de sterke politiske føringene for å skape homogeni-tet blant franske borgere. I Ward-haugh's bok blir vi presentert for hvordan disse spenningene ut-spilte seg på franske scener. I fem kapitler tar hun leseren med i fem case-studier av folkelige teatre som hver av dem repre-senterte en utopi for det franske fellesskapet som skulle komme: kommunistisk, fascistisk, anar-kistisk, republikansk og katolsk. *Popular Theatre and Political Utopia* er en enormt detaljrik bok, og de historiske kildene får mye plass i teksten. Det gjør at boka til tider er tung å lese. Men disse detaljene er helt avgjørende for at Wardhaugh skal kunne doku-mentere hvordan de abstrakte og konkurrerende utopiene om folkets fremtid tok form i kjøtt og blod på scenen. Personlig sy-nes jeg dette er aller mest enga-sjerende i boka femte kapittel, som handler om anarkistisk tea-

ter på 1890-tallet. Her utforsker Wardhaugh grensene mellom det performative og voldelige på små parisiske scener og i trupper på reise. Vold og terror til tross, anarkistene hadde på denne tiden sympatisører blant toppolitikere og byråkrater. *C’est la France!*

«Folkelig teater er en politisk handling» «Popular theatre is a political act», slik konkluderer Wardhaugh. Og med denne setningen svarer hun også på et spørsmål som klør litt gjennom hele lesningen: Hva *er* egentlig folketeater? Fortida er umulig å gripe fullstendig. Teaterhistorie står i en særklasse fordi forestillingene er øyeblikkskunst allerede i sin samtid, og i ettertid er det få kilder som kan gi oss følelsen av hva som *virkelig* skjedde mellom publikum og skuespillere. Når Wardhaugh konkluderer med at de folkelige teatrene var politiske, handler det om en endring i fransk kulturliv i disse tiårene fra 1870 til 1940, der kunst i større grad enn før gikk fra å følge idealene om kunst for kunstens skyld, til å tjene politiske mål.

Folketeatrene fra den tredje republikk er vanskelige å definere historisk også av andre grunner enn teaterets øyeblikkskarakter: Flere av eksemplene på folketeater som Wardhaugh beskriver var politiske prosjekter som aldri fikk en fast form. Noen ganger blir vi tatt med inn i debatter i tidsskrifter, aviser eller i nasjonalforsamlingen, om hva folketeatrene skulle være, uten at noen av ideene tok form utenfor diskusjonene. En debatt gikk

ut på om folketeatrene skulle demokratisere repertoaret som allerede ble spilt på boulevardteatrene (Racine, Molière, Shakespeare, Sardou, Dumas, osv.), eller om de skulle ta en helt ny form (som *Fêtes du Peuple* var et forsøk på). Andre debatter handlet om hvem folket egentlig var: den katolske menigheten? Kvinner som menn? Innbyggerne i den lokale byen? Parisere? Proletariatet? Rettroende?

Teater som medisin mot rølp Det som etter min mening fungerer aller best i *Popular Theatre and Political Utopia* er det komparative. Nettopp fordi Wardhaugh bygger analysen sin på et så rikt og variert kildemateriale, er funnene hun gjør virkelig viktige for fransk så vel som internasjonal teaterhistorie. For eksempel får vi vite at aktørene bak anarkistisk, kommunistisk og statlig støttet teater, alle var enige om at det var behov for å skape alternativer til café-konsertene og kabaretene. Flere av folketeatrene ble initiert som reaksjoner mot de populære, små scenene, som hadde vokst til å bli en av de viktigste underholdningsformene i Frankrike i andre halvdel av 1800-tallet. Og kanskje var det disse som var de *virkelige* folkelige teatrene: det var dit folk flest faktisk søkte seg til for å bli underholdt. Staten, kommunistene og anarkistene hadde alle ulike grunner til å ønske folk vekk fra café-konsertene og kabaretene. Staten ville forebygge alkoholforbruket blant innbyggerne. Kommunistene og anarkistene ville ha et alternativ til de kommersielt drevne scenene.

Andre funn som vokser ut av den komparative analysen, er fellestrekk – og fellesskap – på tvers av de ideologiske fløyene: Léon Chancerel, dramatiker, skuespiller, regissør og elev av den mer berømte Jacques Copeau, var en viktig aktør i katolsk, folkelig teater i mellomkrigstiden. Han arbeidet med å utvikle et katolsk teater som ville hjelpe frem individets selvbevissthet og virke utviklende for samfunnet som helhet. Chancerel jobbet både teoretisk og med skuespillere for å skape det han (gjengitt på engelsk) kalte «dramatic social service». Ideene hans var blant annet inspirert av agitprop, kunstformen en gjerne forbinder med kommunistisk estetikk og propaganda. Chancerel hadde venner blant kommunistiske dramatikere og skuespillere. I sine teoretiske verk skrev han at repertoarene og teknikkene i sovjetisk teater var «i tråd med dogmene i messiansk ideologi, som fremdeles er uklare».¹

Wardhaugh viser dessuten at folketeatrene på tvers av fløyene var mer folkelige i idé enn i praksis. I 1905 måtte *Théâtre du Peuple* i nabolaget Montmartre i Paris gi opp prosjektet med å tilby publikum sosialistiske og bevisstgjørende forestillinger, skrevet av dramatikere som Romain Rolland og Octave Mirbeau. Både arbeiderklassen og det borgerlige sjiktet i dette nabolaget klaget på programmet. Det borgerlige publikummet ville ikke kjøpe billetter på grunn av prisene («Det må være forferdelig dårlig dersom prisene er så lave»). Arbeiderklassen ville ikke

besøke *Théâtre du Peuple* fordi de ikke ville høre til den gruppa teateret henvendte seg til («Folk kan dere være selv! Vi er akkurat like borgerlige som dere»)² Rolland, som reflekterte over det mislykkede forsøket konkluderte med at det ville vært en større suksess dersom teateret hadde blitt kalt *Det borgerlige teateret*.

Teatrene som ikke finnes lenger I 1935 ble *Palais du Trocadéro* revet ned og erstattet av det nyklassisistiske *Palais de Chaillot*. I de siste femten årene før nedrivningen, hadde palassets scene vært åsted for Firmin Gémiers *Théâtre National Populaire*. Dette var det viktigste, statlig finansierte folketeateret i fransk mellomkrigstid. Det er et poeng hos Wardhaugh å fortelle historiene om folketeatrene i Den tredje republikk på deres egne premisser. I fransk teaterhistorie har Gémier gjerne blitt lest som en forløper til Jean Vilar, en av de store teaterdirektørene i franske etterkrigstid. Vilars teater ble også høtende *Théâtre National Populaire* (i Gémiers ånd), og i dag er Vilars virke synlig gjennom festivalen i Avignon, som etter alt å dømme skal huse og fremføre forestillinger også i år. *Popular Theatre and Political Utopia* kan kaste lys over vår egen tids sammensatte teatervirkelighet, men den gjør aller best i å ta oss med tilbake til teatrene som ikke finnes lenger – og som forblir uforståelige for oss helt til noen gjør en innsats i å forklare dem. Jessica Wardhaugh har skrevet en bok som lykkes i å gi leseren innsikt i teaterprosjekt som ellers kunne forblitt obskure for oss i dag.

«Andre debatter handlet om hvem folket egentlig var: den katolske menigheten? Innbyggerne i den lokale byen? Parisere? Proletariatet?»

Berit Einemo Frøysland:
Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer
Wiener Festmonate
s. 182–183

Berit Einemo Frøysland:
The Mother
The Wooster Group,
Wiener Festmonate
s. 184–185

Svante Aulis Löwenborg:
Etter stillheten
av Lars Norén,
Nationaltheatret
s. 186–187

Blaff og legender

(Wien): *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* av René Pollesch under Wiener Festwochen er ei ekstravagant feiring av blaff og legender – eit samansurium i storleik XL som er både smart og underhaldande.

Av Berit Einemo Frøysland

Fotnote
1 <https://www.derstandard.at/story/2000127086276/rene-pollesch-wir-ziehen-wir-parallelen-zwischen-brechts-produktionsprozess-und>



Kathrin Angerer i *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer*. Regi: René Pollesch. Wiener Festwochen 2021. Foto: Lunda Zscharnt

Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer
Tekst og regi: René Pollesch
Scenografi: Nina von Mechow
Kostyme: Tabea Braun
Videokonsept, kamera: Jan Speckenbach
Lys: Kevin Sock
Soufflage: Leonie Jenning
Dramaturgi: Johanna Kobusch
Wiener Festwochen og Berlin Volksbühne
Theater an der Wien, 8. juni 2021

Wiener Festwochen feirar 70 år og har i år blitt til Wiener *Festmonate* med eit program som varar frå mai til oktober. Wien har som dei fleste andre byar praktisk talt låge i brakk sidan november i fjor, våren baud på hyppige snøfall og stemninga har mildt sagt vore i kjellaren. Frå 19. mai har Wien opna opp att, vel å merke med eit omfattande hygienekonsept der alle må kunne framvise negativ koronatest, bevis på vaksine eller overstått infeksjon. Euforien ved å no kunne oppleve kunst og kultur er å spore i den sommarvarme kveldslufta. Det yrer av liv framføre inngangen til Theater and der Wien som ligg like ved den kjende, men enno ikkje proppfulle turistattraksjonen Naschmarkt. Kva passar vel betre til å feire at ein har komen seg i gjennom denne vinteren enn ein Pollesch-premiere? *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* er ein koproduksjon mellom Wiener

Festwochen og Volksbühne. Etter sommaren tek René Pollesch over som teatersjef for det tidlegare DDR-teateret på Rosa Luxemburg Platz i Berlin og med det endar forhåpentlegvis den turbulente perioden for teateret under fleire katastrofe-leiarskap i tida etter at Frank Castorf-æraen var forbi i 2017 (sjå intervju i Norsk Shakespeare-tidsskrift nr. 2-3 2017).

Tanzfilm, Brecht og Wrestling
Theater an der Wien har historisk sett vore eit teater fyst og fremst for operettar og musikalar og interiøret i salen er gammalmodig utsmykka i gull. Det er ikkje fyste gong at Pollesch tek heller ukonvensjonelle val av hus for sine oppsettingar. I 2019 gjorde han med *Glauben an die Möglichkeit der völligen Erneuerung der Welt* ein utflykt til det massive show-teateret Friedrichstadtpalast (sjå *NST* nr. 4 2019) og det latar til at han i kunstnarskapet sitt er spesielt dregen mot ein slik kontekst. Førstillinga i kveld gir seg ut for å vere mykje på ein gong: Ein hyllest til dansefilmen (Tanzfilm), altså i retning Fred Astaire, Hollywood. Utover dette spelar tittelen på eit av dei mest kjende verka til Bertolt Brecht, *Die Gewehre der Frau Carrar* frå 1937 og Kathrin Angerer er ei

av dei store stjernene frå Castorf-æraen (no ofte å sjå i Pollesch sine oppsettingar og på Burgtheater). Me er på eit filmsett for opptaka til ein fiksjonell filmatisering av dette stykket i Hollywood i 1938. I tillegg handlar det i kveld om Wrestling, den populære forma for underhaldningskampsort som vart særleg populær i USA (til dømes på 1980- og 90-talet med minneverdige legender som Hulk Hogan), der utfallet for kampane er førehandsbestemt, altså ein *fake* sport. Med seg på scena har dei 7 skodespelarane òg 7 unge dansarar frå motion*s dansestudio i Berlin som sørgjer for ivrige dansenummer til fengande popmusikk.

Ekstravagant
På scena står eit enormt hjul som i grunnen liknar litt på *Riesenrad* i fornøylesparken Prater, men som viser seg å vere eit dreiarande rom (ein bar) oppå ei dreiarande scene (scenografi: Nina von Mechow). Lågmælt Hollywood-musikk spelar i bakgrunnen. Plutseleg er det i gang, skodespelarane strøymer ut på den dreiarande scena i ekstravagante kostymer (av Tabea Braun), Kathrin Angerer i ein diva-fjærboa-hatt og i høghæla sko, Martin Wuttke i ein dandy-kvitdress, alt glitrar og glimrar, dei

drikker cocktails, det er stort, det er høgt, det er herleg! Alt blir filma av kamerateamet frå ein enorm kran og projisert på veggane. Etter so lenge utan fysiske opplevingar hoppar eg til i stolen og gliser bak FFP2-maska av rein fryd, so gøy er det. For å nytte seg av ein kritikk-urklisjé: Eit fyrverkeri.

Martin Wuttke, som òg er både Castorf- og Burgtheater-stjerne, bryt musikken tvert av og tek til å snakke med oss, noko om at byrjinga på eit teaterstykkje er det lågaste punkt, som eg ikkje heilt får med meg for medan han snakkar snublar han slapstick-aktig, igjen og igjen. Fysisk sett er det ein fryd å sjå på, det ser «ekte» ut. Det snublast i gjennom heile stykket, forvirringa og kaoset rår i den over mange år perfeksjonerte Pollesch-stilen: Den teoretiske og filosofiske diskursen ligg alltid som eit bakteppe og saman med dei mange popkulturelle referansane blir det heile både underhaldande og smart på ein gong. Den stadige vekslinga av perspektiv blir effektivt understreka ved kameraarbeidet (video-konsept av Jan Speckenbach), i blant rullar det ned eit transparent kinolerreret framføre oss, slik at me får enorme nærbileter av det som skjer i tillegg til å skimte den «verkelege» handlinga bak scena.



Martin Wuttke i *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer*. Regi: René Pollesch. Wiener Festwochen 2021. Foto: Lunda Zscharnt

Spinning Room
I det snurrande rommet oppstår det som mange med meg i min generasjon kanskje vil tenke på som ein Team Antonsen-effekt. Det er eit såkalla Spinning Room, henta frå ei berømt scene i musikalen *Royal Wedding* frå 1951, der Fred Astaire dansa på tak og veggjar. Den komiske effekten blir nytta til fulle heile førstillinga gjennom, skodespelarane går på veggane, klyv og klatrar og held seg fast for harde livet. Ordspela kring *drehen* (på tysk dreie, snurre, men òg filmopptak, å filme) er av jelinekske proposjonar, det er doble og triple tyngar i både ord og handling, noko som når sitt toppunkt når heile teamet forsvinner ut bak scena for å ta ein pause slik at Wuttke kan rulle seg ein sigarett (sich eine drehen), fordi han er «völlig verdreht» etter å ha blitt snurra rundt som eit stykke tøy i ein tørketrommel. Frå salen kan ein sjå dei som små figurar der ute frå eit unikt djupt perspektiv, i tillegg til på film. Medan dei røyker og lener seg mot ei gravemaskin som står der, fortel Angerer om fryktelege auditions der alle er som ho, berre yngre og vakrare. Med det minner ho om Bette Davis sin diva-rolle, Margo Channing, i filmen *All about Eve* av Joseph L. Mankiewicz, om ei stjerne sin korte glanstid (filmen

står oppført som «anbefaling» i programbladet). Heller skulle ho ville vere lege, påstår Angerer.

Blaff og legender
Ein tekst av Michel Foucault, *Das Leben der Infamen Menschen* blir parafrasert og er òg å finne som referanse i programbladet. Det er ein sær sers lesevverdige introduksjon til ein antologi om nokre tekstar som dukka opp att etter to og eit halvt århundre, under utgravingane av Hôpital général og Bastille i Paris: 2-3 setningar om små, ubetydelege liv, om mennesker som ikkje har etterlete seg noko anna frå sin eksistens enn dette, eit blaff. Dei er knappe rapportar om forskjellige tilfelle, intriger, episodar, visse små liv i kollisjon med makt. På scena er eit slikt altfor kort ettermøle ikkje til å halde ut, ei altfor kort glanstid, eller ikkje noko glanstid i det heile, det blir forsøkt å samanfatte kvarandre og dei ubetydelege liva står i sterk kontrast til den høge stjernefaktoren og ekstravagansen i det me ser.

Fake
«Es scheint die Situation zu sein, ist aber eine andere» («Det verkar til å vere ein situasjon, men er eigentleg ein heilt annan», *mi omsetjing*) seier skodespelar Maria Rosa Tietjen om fenomenet



Kathrin Angerer i *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer*. Regi: René Pollesch. Wiener Festwochen 2021. Foto: Lunda Zscharnt

wrestling, der utfallet er «scripted». I fylgje Pollesch blir det med wrestling-fenomenet trekt parallellar til Brecht sin produksjonsprosess av *Die Gewehre*, då han enno ikkje kjende til utfallet av den spanske borgarkrigen (yttrar Pollesch i eit intervju med Der Standard!). Interessant er det i alle fall at i dette stykket blir den påståtte grensa mellom verkelegheit og fiksjon stadig viska ut med ulike verkemiddel. Det eine gir seg ut for å vere ein ting, er i verkelegheita noko anna. Til og med dressen til Martin Wuttke ser ut til å vere av eit edelt stoff, dandy-aktig – men so har den desse tre stripene på sida, the brand with the three stripes, slik at det ikkje blir nokon av delane.

Litt-men-ikkje-heilt
Ein er misnøgd med situasjonen, skodespelarane spør: kva har wrestling med saken å gjere, skulle ikkje dette vere ein dansefilm? Litt dansefilm er det likevel, for mellom kvar scene dukkar det opp eit *nesten* spektakulært dansenummer. Dei unge dansarane kjem frå ein kveldsskule. Skrekk og grul! «Kveldsskule» blir i blant nytta av oss profesjonelle danseskunstnarar som eit frykta og nedsettande ord for å skildre dans som ikkje held eit høgt nok teknisk

nivå til å kunne kalle seg profesjonell. Koreografien er som teken rett ut i frå ein danseklasse, eg trur nesten ikkje mine egne auger over det standardiserte materialet innan release-teknikk, jazz og moderne eg ser. Men samtidig er det bevart ein slags rørende naivitet som profesjonelle dansarar for lengst har kvitta seg med, ein slags inderleg danseglede. Ved å opphalde seg i dette midt i mellom-landskapet, litt-men-ikkje-heilt, smetter stykket seg elegant utanfor ein kvar form for definisjon.

Det blir diskutert og føreslått, og det blir fortalt historier, visstnok frå barndomen: Angerer fortel om ei bølge som banka alle, men som ein dag hadde med seg ein mjølpose i skulegarden og som fortrylla alle med å kaste mjøl opp i lufta. Dette spelet med forventning er akkurat det som gjer også dette stykket so fortryllande å vere vitne til. Stadig blir interessa mi heldt ved like ved at det kjem små forstyrningar av forventningane, overraskingar. Det vitnar om Pollesch sin popularitet, det er ikkje utan grunn at dette og tradisjonen han kjem frå er i verdsklasse. Samtidig er det ikkje berre eit stykkje laga for publikum, det er òg laga for og om teateret sjølv, og det er ei feiring som eg meir enn gjerne er med på.

Brecht, gangsters og ombruk

(Wien): The Wooster Group brukar opp att frå sitt eige reservoir i sin tolking av *The Mother* og har samtidig fått fram New York-aspektet av teaterstykket sin historie.

Av Berit Einemo Frøysland



The Mother, regj Elizabeth LeCompte, Wooster Group 2021. Design: Irfan Brkovic

The Mother. A learning play
Av Bertolt Brecht
Regi: Elizabeth LeCompte
MedThe Wooster Group
Originalmusikk: Hanns Eisler
Med ny musikk av: Amir ElSaffar
Soundcollage, Live-mix: Eric Sluyter
Video: Irfan Brkovic
Lys: David Sexton
Wiener Festwochen, Museumsquartier, 13. juni 2021

Brecht på engelsk – i Wien? Nokon vil kanskje lure på om det er verd det. Men når det er den legendariske teatergruppa Wooster Group det er snakk om, kan ein legge all tvil til side. The Wooster Group har ikkje gjesta Wien sidan 1997, attpåtil er dette ein verdspremiere. Det er meir enn god nok grunn til at det blir rift om billettane til denne oppsettinga i Wiener Festwochen på Museumsquartier. NewYork-gruppa, med regissør Elizabeth LeCompte i spissen, har denne gongen teke føre seg Bertolt Brecht sitt marxistiske Lehrstück *Die Mutter* (1932), basert på ein roman av Maxim Gorki frå 1906, satt til Russland like før revolusjonen. Stykket fylgjer Pelagea Wlassowa, den analfabete mora som tek det på seg å dele ut flygeblad fordi det

er for farleg for sonen hennar Pavel. Etter kvart blir ho sjølv dedikert revolusjonær. Med assistanse frå Goethe Institut har gruppa saman arbeida fram omsetjinga og det har blitt arbeida intenst og lenge med stykket som eigentleg skulle ha hatt premiere i 2019. Det har dei gjort med sin særeigne intertekstuelle stil – dei siterer og rekontekstualiserar, ikkje berre med materiale frå verdsarva, men òg frå sitt eige virke. Nesten alt i denne produksjonen stammar frå tidlegare arbeid dei har gjort, frå rekvisittar, til tekstbrokkar og idear.

Virtuost

Ein sengegavl utan seng utgjer sentrum av rommet, lenger fram står eit langt langt bord som kan få det heile til å minne om eit prøverom snarare enn ein premiere. I taket heng det ei snor som blir nytta både til klestørk og for å annonsere kvar me er med ein provisorisk lapp for dei ulike scenene. Det heile ser litt heime-sneka ut, bortsett frå projeksjonen på bakveggen, av eit dystert fabrikk-landskap (Irfan Brkovic). Forteljar for kvelden, The Teacher (Jim Fletcher) set stykket i kontekst for oss publikummarar. Han lærer oss om Lehrstück, gir oss eit lite

føredrag med stor overtyding som gradvis minskar, han nøler og det oppstår ein hakk-i-plata effekt. Nesten umerkeleg er det «eigentlege» stykket av Brecht i gang. The Mother, Pelagea Wlassowa (Kate Valk) er flytande i rørsle og tale, men det er noko kunstig over det heile, samtidig som det er veldig virtuost. Det tek ei stund før eg forstår kva dette kjem av. Deler av stykket går føre seg med voice-over frå skodespelarane sine eigne stemmer teke opp på førehand, og det er nesten umogleg å skilje mellom når det er opptak og når det er live. Dette grepet var visstnok til å byrje med eit smitteverntiltak, fordi det gir mindre aerosolar i lufta. I blant blir stemmene manipulert og forvridd, eller det oppstår «snakkesynging» som gruppa er so kjende for. Synginga høyrst heilt «off» ut, ingen synt på same tid eller i same tone, samtidig har det noko over seg som stemmer på ein prikk. Korleis dei får det til står føre meg som eit mysterium, men tydeleg blir i alle fall det faktum at gruppa er godt samkøyrd og rutinerte etter mange tiårs eksistens.

Brecht i New York

Originalmusikken av Hanns Eisler har fått ny drakt ved Amir

ElSaffar, noko som har blitt eit langt meir nedtona og NewYork-jazza lydbylde. Dei revolusjonære arbeidarane Mascha (Erin Mullin) og Semjon (Ari Fliakos) snakkar som om dei skulle ha vore i ein gammal filmklassikar, Semjon har til og med ein italiensk NewYork-gangsteraksent. Då Brecht var invitert til NewYork for å fylgje prøvane av oppsettinga med det sosialistiske teaterkompaniet Theatre Union i 1935, var han so misnøgd med adaptasjonen at han visstnok skal ha reist seg opp midt under premieren og ropt «this is shit, this is crap, I won’t have it». Deretter skal han ha dratt for å sjå det han eigentleg likte med Amerika, nemlig gangsterfilmene. På denne måten har The Wooster Group teke Brecht sine preferansar med inn i sin adaptasjon av ein adaptasjon og samtidig fått med NewYork-aspektet av eit tysk skodespel satt til Russland.

Den mekaniske spelestilen kan òg minne litt om ein «Italian run», ein form for prøve der skodespelarar går i gjennom eit stykke i ekspressfart, for minnet sin del. Målet er å vere so tydeleg det berre går, medan større aksjonar blir markerte for å halde tempoet oppe. Akkurat den effekten oppstår når Jim Fletcher kjem inn i leiligheita



Kate Valk (i midten) i The Mother, regj: Elizabeth LeCompte, Wooster Group 2021. Foto: Nurith Wagner Strauss

som politi og gjennomfører ein razzia, han flerrar ultrapresist opp ei pute som det flyter billig vatt ut av medan han samtidig kommenterer det han gjer. Det same oppstår når Ari Fliakos spelar Wassil, slaktaren, det går i ekspressfart medan han gjer nokre presise og absurde rørsler som ikkje ser ut til å henge saman med karakteren i det heile, meir som to karakterar i ein, eller ei mengde tidlegare koreografiar sett inn i ny kontekst. Italian run er noko ein gjer for minnet sin del og på eit vis er det noko av det som òg er viktig for denne gruppa. Med sin ny-distribusjon av verdsarva blir det til ein form for minnepraksis.

Pandemistopp

The Teacher informerer tørt, men ikkje utan humor at det ikkje var nok pengar i «banco teatro» til stykket, eit nikk til produksjonsprosessen av verket. The Wooster Group går rundt finansielt gjennom billettsal, turnear, individuelle sponsorar og fundraising. Berre 15 pst. kjem frå statleg og føderal støtte. Denne finansieringsmodellen gjorde dei naturleg nok sær s utsatt i pandemien og kompaniet fekk seg ein reell knekk. Heldigvis eig kompaniet hovudkvarteret sitt, *The Garage* i SoHo. Men på grunn av den mangelfulle modellen for

statleg støtta kunst i USA har gruppa altså vore heilt avhengige av å reise på turnear til Europa og å finne co-produsentar her for å kunne finansiere seg. Det er nok eit eksempel på dilemmaet ein står ovanfor med scenekunstproduksjon i møte med både klimaendringar og reiserestriksjonar. I førre utgåve av *Norsk Shakespearetidsskrift* (Nr. 1 2021) var denne problemstillinga hovudtema. Korleis kan ein sikre berekraftige produksjonsmåtar og samtidig internasjonal utveksling og kvalitet når grunnlaget for produksjonsprosessar og infrastruktur ser so ulikt ut?

Enkel – Kompleks

Stykket held seg stort sett tru til tid og stad og ligg tekstleg nær originalstykket (meir enn René Pollesch, den andre produksjonen i Wiener Festwochen med Brecht som utgangspunkt (se s. 182). Kostyma er frå tidskoloritten, med proletariske arbeidsklede i blått, her er flygeblad og suppekjeler. Men det skjer i blant rare ting. Wlassowa har ved eit tilfelle på seg eit forklede i plast, men med hol i, med andre ord misser bruksplagget all nytteverdi. Ved eit tidspunkt blir det heist opp ein tv med biletet av eit flagg som glir over i det bakre bildet, det er eit

grep som gir ei absurd kjensle. Med forholdsvis enkle middel trer dei ulike scenene i kraft – det står «soup» på suppekanna, «soap» på såpa og når me er i fengsel og hos slaktaren henger dei opp ein lapp i klessnora som det står «prison» og «butcher» på. Samtidig er denne einfeldigheita villeiande. Dette er ikkje noko studentstykke. Referansenivået er so høgt at ein som ung tilskodar i blant kan bli sittande med ein mild desperasjon over å ikkje fatte alt so godt som ein skulle ynskje – eller den velkjende og nyttelause kjensla av at ein skulle ha blitt fødd tidlegare og ha fått med seg den legendariske gruppa frå start. *The Mother* er rutinert til fingerspissane, men fortryllar meg ikkje som tilskodar og førestillinga kjennest hakket for lang. Eg faller inn i grubleri over kva det eine og det andre måtte bety, stadige forsøk på å dekode utan resultat som gjer at eg observerer det heile med ein distanse. Men lært noko, det har eg.

«Referansenivået er so høgt at ein kan bli sittande med ein mild desperasjon.»

Stilla musik

I Nationalteatrets uppsättning av ett av Lars Noréns sista stycken bjuds publiken in att lyssna på samtalen. Skillnaden mellan scenversionen och den strömmade versionen visar på problemen med digitala överföringar.

Av Svante Aulis Löwenborg



Bobo Hedin, Liv Osa og Kai Remlov i *Etter stillheten*, regi: Eirik Stubø. Nationalteatret 2021. Foto: Øyvind Eide

Etter stillheten
Av Lars Norén
Översättning Arne Lygre
Regi Eirik Stubø
Scenografi och kostym Erlend Birkeland
Ljusdesign Norunn Standal
Nationalteatret, Amfiscenen, 3 juni 2021

På National Digital från 16 april
TV-regi Stein-Roger Bull
TV-produktion NEP Norway

Texten är baserad på en tidigare kritik av den digitala versionen, publicerad på NST:s nätsida 18 april.

Etter stillheten är en uppsättning som skulle ha haft premiär i november 2020, och efter ett antal nya försök, presenterades den på Nationalteatrets digitala kanal i april. Pjäsen hade slutligen scenpremiär 3 juni. Uppsättningen är verkligen något jag har velat se – på scenen – inte minst efter Lars Noréns bortgång 26 januari. På mer än ett sätt blev den mer och mer till ett sorts testamente.

Fram ur skuggorna

Van som man kanske är under dessa tider vid tv-serie-dramatikens effektiva slöseri med

mer eller mindre angelägna berättelser, förströelser som speglar behovet av att både få berätta och höra på historier, ger regissör Eirik Stubø och hans medarbetare med en av Lars Noréns allra sista texter publiken chansen att lyssna inåt. Detta fungerar acceptabelt som digital teater, men är oslagbart i scenisk form. Låt oss ta den sceniska formen först. Det är lågmält, ovanligt fåordigt för att vara Norén – och vältempererat skulle man kunna säga med tanke på Bach. Musikvalet påverkar stämningen, C-durpreludiet från Bachs Wohltemperierte och G-dur sviten för cello, bearbetad för klaver, lägger bakgrundstenen. Vikingur Ólafsson och Christian Badzuras dunkelt meditativa och nästan glasartat sentimentala Bachtolkning fungerar oväntat bra, som hade de gjort inspelningen just för denna produktion. Det har de inte. All musik är pålägg. Jag är mindre övertygad om jazzmusiken, som mer har stråk av nostalgisk tidsreferens.

Ensemblen är den bästa tänkbara. Kai Remlov spelar en fader som gör besök hos sin son, spelad av Fridtjof Såheim. Denne, Sonen-författaren, befinner sig i

sitt arbetsrum och skriver på ännu ett stycke. Scenen befolkads av få andra. Pojken, som verkar vara författaren som ung, spelad fint av Bobo Hedin, Modern, som plötsligt reser sig ur soffan längst bak på scenen. Hon spelas med en genomlyst form av frånvaro av Liv Berntoft Osa. Och så är det en kvinna, Birgitte Larsen, kanske en tillfällig iakttagelse av en person författaren mött, kanske en gammal flickvän. Det ofödda barnet, författarens syster som aldrig fick leva, finns också i hennes gestalt. Möjligen är Kvinnan den vuxna materialiseringen. Mest av allt är hon Modern som ung. Rollen passar Larsen mycket bra, den här skådespelaren är om något bra på att osäkert stappla omkring i en osäker tillvaro, som på hal is, vag, försiktig och ändå mycket bestämd. En tolkning är att Modern var en annorlunda person före den cancersjukdom som dödade henne, och eftersom sjukdom förändrar människor radikalt, visar Liv Berntoft Osa och Birgitte Larsen så olika sidor av samma person att detta upplevs som mycket sant.

Det är i den oerhört njutbara dialogen, där framför allt Såheims och Remlovs munhuggeri från två så olika och ingrodda positioner,

som man känner igen Lars Norén allra mest. De fortsätter älta sina missnöjen med den ene och den andre, och pratar på fast de vet vad den andra ska säga. Detta har redan sagts hundratals gånger, inte minst i dussintals av pjäser av dramatikern själv. Det är faktiskt en del av storheten med Noréns dramatik att han finner så levande möten även i det som repeterats så många gånger. Det är en finslipning av exakt tonträff som sker här, underbart att lyssna på och fint levererat och framlyssnat av skådespelare och regi. Detta hur man verkligen pratar var unikt för Noréns penna, han slutade aldrig att lyssna till hur folk sade ting.

Att det finns personer som kommer fram ur skuggorna, har Norén från förebilden Eugene O'Neill. Modern bär i hela denna kvartett av pjäser prägel av den skuggliknande Mary Tyrone i O'Neill *Lång dags färd mot natt*. Det är personer ur Sonen-författarens egen erinran, som kommer på besök under en dryg timme, pjäsens speltid, när hans förtvivlan är som starkast. Ändå äger föreställningen en ovanligt ljus stämning, mest för att Såheims mörker balanseras med lätthet runt honom. Musikaliteten, det svävande i de kvicka, lätta



Kai Remlov og Liv Osa i *Etter stillheten*, regi: Eirik Stubø. Nationalteatret 2021. Foto: Øyvind Eide

replikerna, allt detta vägs upp mot Såheims inåtvända dysterhet och lystrande spel. Så här har jag sällan eller aldrig sett Norén spelas. Förutom när kanske jag sett Eirik Stubø göra Norén tidigare.

Stubø har lång erfarenhet som uttolkare här, särskilt minns jag *Ljus*, eller *Lys*, som spelades på Det Norske Teatret 2009. Den oväntade vändningen i den pjäsen gjorde att allt lyftes upp på ett helt annat plan, om jag minns rätt genom att helt enkelt presentera en ny karaktär och hennes mer angelägna historia mot slutet av stycket. *Etter stillheten* har drag av uppgörelse, inte minst den mellan far och son. Men den är också en försoning med det som aldrig blev gjort och aldrig blev sagt. Vändningen i slutet, när faderns ärende till sonen utsägs, kommer till synes i förbigående. Det är mer av en stilla önskan om något som skulle ha hänt, än ett resultat av styckets uppgörelser. Som att pjäsen vill säga: det är när man gett upp försöken som man verkligen kan mötas.

Pjäserna om familjen – och världen

Etter stillheten bygger på en svit av dramer som tar avstamp i Lars Noréns egen barn- och

ungdom på ett värdshushotell i Skåne, det som tagit form i klassikerna *Natten är dagens mor*, *Stillheten* och *Kaos är granne med Gud*. Intressant nog skrev Norén *Stillheten*, som i korthet handlar om hur familjen hanterar beskedet om moderns cancer, efter det att han av misstag sett en uppsättning med ett i hans eget tycke grovt osant porträtt av fadern i *Natten är dagens mor*. Detta kunde Eirik Stubø berätta i ett nätsant samtal om Noréns författarskap från Kulturhuset i Stockholm 18 februari.

Som reaktion tillfogade Lars Norén alltså en pjäs som i tid ligger mitt emellan de båda andra, mer berömda pjäserna. Det finns förstås fler stycken som tar upp snarlika familjära relationer, inte minst *Modet att döda* från 1980, även det ett möte mellan far och son. Eirik Stubø satte upp *Stillheten* på Kulturhuset stadsteatern i Stockholm 2011. *Etter stillheten* blir därmed en pjäs som bildar avslutningen på en kvartett, men den är skriven långt senare i ett obestämt 2010-tal, långt efter Moderns och Faderns död, långt efter 1980-talspjäsernas återskapande av 1950-talssverige. Det finns även ett klassiskt arv, Noréns egen tv-produktion

Ett sorts Hades från 1996 visar på det. En form av limbo, en litterär form av Hades, där dramatikern kan få folk att komma till tals med varandra. Människorna materialiserar tankar och minnen. Om Noréns specialitet i början var uppgörelser inom ramen av en lyssnande, musikaliskt byggd text, där han också räfsade för att svepa med sig delar av samhället, verkar det som att de senare texterna äger en fascination över och dragning mot mer okända rum och erfarenheter, som är svåra nå med vanlig realism. Som att Lars Noréns testamente är att man åtminstone måste försöka att nå dem, med teaterns och dramatikers hjälp. Han hade stark tro på vad teatern kan göra.

Den digitala tiden och teaterns tid

Strömningen på National Digital, som Nationalteatret kallar sin lösning med digitala överföringar, är i sig en bra satsning. Med några få väl utvalda, välproducerade produktioner kan man säkert få folk att orientera sig kring teaterns repertoar, dess bredd och olika uttryck. Nationalteatrets digitala version av *Etter stillheten* är inte dålig tv-teater, men man arbetar här inte tillräckligt känsligt med styrande av åskådarens blick och

koncentration, med närbilder och dramatiska klipp. Musiken får också en större och mer förförande roll än vad den har på scenen. Det i sig skapar hinder att lyssna på texten och följa skådespelarna, det blir en filmatisk manipulation av känslor som inte finns när föreställningen spelas från scenen. Kanske det är helt naturligt, när överföringen i sig har oundvikliga konsekvenser. Men alltså: denna föreställning är mer gripande och mer angelägen på scenen. Lars Noréns texter är skrivna för att först och främst spelas på en scen.



MYKJE Å GLE SEG TIL:

HAUSTEN 2021