

norsk shakespeare tidsskrift

«DEN ENESTE REVOLUSJONÆRE KLASSEN I VERDEN»

– **Gisèle Viennes** tenåringsdukker fremstår som nåtidige eventyrfigurer. Essay av Thomas Oberender

s. 66



Maksym Kurotsjkin

Teatersjef og initiativtaker til Veteranteatret i Kyiv, der krigsveteraner forteller egne historier. Intervju

s. 6



Oma Abi Azar

Regissør og grunnlegger av kompaniet Zoukak i Beirut, om vilkårene for å skape teater i krigstid. Intervju

s. 12



Gisken Armand

Om tekstarbeid, spillestiler og teaterfamilien på og utenfor scenen. Intervju

s. 116



How ROMANTIC

av Katerina Andreou

FOTO STIAN SERVØS



Studio Bergen

Bergenspremiere 6. mars 2025
Forestillinger 6.–14. mars 2025

Den Norske Opera & Ballett

Oslopremiere 19. mars 2025
Forestillinger 19.–22. mars 2025

NORGES NASJONALE KOMPANI
FOR SAMTIDSDANS

CARTE
BLANCHE

Bildet på forsiden av tidsskriftet er fra en utstilling av Gisèle Vienne (*This Causes Conscience to Fracture*, Haus am Waldsee, Berlin), som står til over nyttår 2025. Vienne er forholdsvis godt kjent som teaterregissør og koreograf i en norsk sammenheng, men hun arbeider også som dukkemaker, eller *med dukker*, enten det er på scenen, eller i et museumsrom. I denne utgaven skriver Thomas Oberender om utstillingen, som har undertittelen «A Puppet Play», til tross for at det ikke medvirker noen aktører og at «stykket» ikke har noen handling. Og likefull er det en teateropplevelse.

Når man kommer inn i de lyse salene i Haus am Waldsee, blir man stilt overfor figurer som man umiddelbart vil oppfatte som virkelige personer, de er i naturlig størrelse og skapt på en måte som får kroppsspråket og uttrykket deres til å virke ekte. Ja, så til den grad at én av dem, som ligger på gulvet, vekker mistanke om at hun «ikke lenger er i live.» Noe som er underlig, siden det jo dreier seg om en dukke (!).

Det mest slående, er at alle dukkene i Viennes utstilling er tenåringer. Men så startet hun også med å lage dukker da hun selv var i tenårene, som et svar, eller avkobling fra det som skjedde med hennes egen jentekropp, og for å skape en egen, indre virkelighet. «Som tenåringer, eller egentlig i enhver alder, kan kroppen være en slagmark mellom det normative, politiske samfunnet og din personlige opplevelse. Kroppen blir – på en måte som naturligvis er forskjellig og avhengig av situasjon – utsatt for en pågående brutalitet fra ulike makssystemer,» sier Vienne, som i et intervju i utstillingskatalogen tilføyer at dette ofte blir nedtonet, som uttrykk for «hormonelt raseri». «Men kroppen er også et åsted for motstand. Som voksen blir jeg fortsatt rasende, men nå er jeg bedre i stand til å forstå mitt eget sinne.» Thomas Oberender siterer John Savage, som har beskrevet tenåringer som «den eneste revolusjonære klasse i verden» (s. 66).

Men da vi bestemte oss for hvilket bilde vi skulle bruke på forsiden, designeren Elin Mejergren og jeg, ga den livløse tenåringeren på bildet også andre assosiasjoner. Like under (på forsiden) står det bilder av Maksym Kurotsjkin og Omar Abi Azar, som arbeider med teater i noen av samtidens mest utsatte krigssoner, Kyiv og Beirut. Ville ikke bildet virke i overkant morbid?

Maksym Kurotsjkin er dramatiker, og initiativtager til Veteranteatret, hvor ukrainske krigsveteraner forteller sine egne historier. I intervjuet med Aksinya Kurina (s. 6) forteller han om sine opplevelser 25. februar, da han vervet seg som soldat, om samtale blant de unge rekruttene, og sin motivasjon for å starte teatret: «Jeg innser at vi har mistet våre beste, vakreste unge mennesker. Og som en middelaldrende person som har overlevd så langt, må jeg gjøre alt jeg kan for å hjelpe dem som kan si noe nytt og definierende om denne krigen.»

MØRK HØST

Omar Abi Azar er regissør og medgrunnlegger av Zoukak Theatre i Libanon, og intervjuet av Kai Johnsen, som har samarbeidet med ham gjennom nettverket Central Peripheries og Ibsen Scope. «For oss startet ikke denne krigen med Israels angrep på Libanon. Den startet for over et år siden, med angrepet på Gaza», sier Omar, på en dårlig Skypelink mellom Oslo og Beirut. «Det har kjentes som om kroppene våre også har brent, hver dag, hele denne tiden.»

Krigen bygger på en ny måte på det *uventede*, sier Omar. «Her i Libanon startet det jo med personsøkerangrepet. Med kunstig intelligens. (...) Det er ikke lenger snakk om en kamp hvor du kan mobilisere mentalt for å slåss mot en fiende. Fienden er ikke lenger et menneske. Ikke engang mennesket bak maskinen er menneskelig.» (s. 12).

Intervjuene med Maksym Kurotsjkin; som arbeider for den militære enheten *TRo-media*, og Omar Abi Azar; som tilhører det sivile flertallet – i en krig som verken har grenser eller egentlige frontlinjer – er på mange måter utfordrende å lese i sammenheng. Men nettopp av den grunn kjennes det riktig å gjøre det.

I denne utgaven trykker vi Milo Raus tale på *ITIS* (International Theatre Institute) kongress i september, under overskriften: «Hvordan gjøre motstand», og dreier seg om hvordan høyrepulistiske partier vinner terreng i land etter land i Europa (og på god avstand til valgresultatet i USA, foreløpig). Han påpeker at budsjettkuttene som ikke bare rammer land som Ungarn og Belgia, men også Sverige (og vi kan tilføye Norge), ikke lenger handler om økonomi, men om en nyliberalistisk, politisk agenda (s. 20). Vi trykker også en artikkel av Thomas Oberender, som er skrevet på bakgrunn av at det brakvalget som det ekstreme høyrepartiet *AFD* gjorde i flere av de tidligere østtyske delstatene i september (s. 26). Han beskriver en utvikling hvor *AFD*, som andre partier har dannet en enhetsfront mot, ikke bare kommer til å påvirke kulturpolitikken, men allerede «har gjort det». Han viser til de foreslåtte nedskjæringene i det statlige budsjettet, som innebærer at Forbundet av teaterhus (for fri scenekunst), som er den mest inter-

nasjonalt orienterte og innovative delen av scenekunstheltet, strykes fullstendig. Som vi tidligere har skrevet om (shakespearetidsskrift.no), kuttet det også på delstatsnivå, og i Berlin, er det snakk om nedskjæringer på 10 eller 12 prosent – som vil ramme både institusjonsteatrene og fri scenekunst. For de som har fulgt med på hvilken betydning tysk teater har fått i løpet av de siste 20 til 30 årene, til forskjell fra omdømmeproblemet landet hadde i etterkrigstiden, fremstår det både ekstremt kontraproduktivt og absurd.

Like før denne utgaven av tidsskriftet skulle i trykken ble det kjent at Vegard Vinge og Ida Müller har takket nei til å overta teatersjefposten på Berlin Volksbühne. I tysk presse tolkes dette avslaget som et varsel om at Berlin ikke lenger er en attraktiv by for internasjonalt kjente kunstnere. Og nedskjæringene kommer på toppen av et stadig mer innskrenket yttringsfrihetssklima.

På bakgrunn av den nye internasjonale tendensene til ikke bare økonomisk, men også nasjonalistisk og kulturpolitisk «isolasjonisme», er det verdt å lese intervjuene med nevnte Omar Abi Azar, men også den greske teaterregissøren Theodoros Terzopoulos (s. 36). Intervjuet med Terzopoulos er fra 2018, men vi publiserer det i tilknytning til hans nye iscenesettelse av *Orestien*, som ble vist under sommerfestivalen i Epidauros (der den blir gjenopptatt i 2025). Intervjuet inngår i en bolk om Tragedien, som inkluderer omtaler av Thalia Theaters *Anthropolis* (en nyskrivning av greske tragedier av Roland Schimmelpfennig, i regi av Karin Beier) og av festivalen All Greeks i Gent. De at teatrene vender seg mot de greske tragediene, i en tid hvor demokratiet er under angrep, går som en rød tråd gjennom de ulike bidragene i tidsskriftet. God lesning!

Therese Bjørneboe,
redaktør





Demonstrasjon mot Björn Höcke / Afd. februar 2024.
Foto: Imaginöskra / Jochem Tack / NTB

138

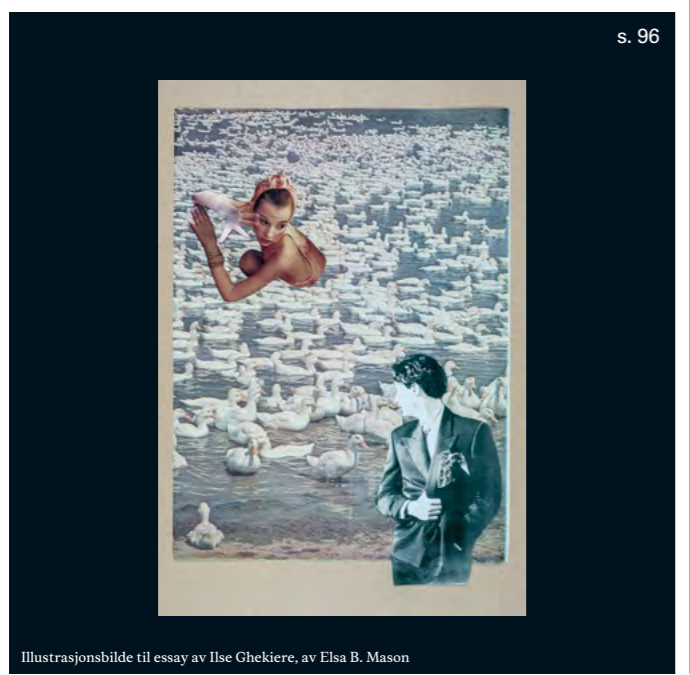
ANMELDELSER

Theresa Benér: *The Picture of Dorian Grey*, Göteborg dans- och teaterfestival
s. 140–141

Eivind Haugland: *Haugtussa, I Want Absolute Beauty, Legende*, Ruhrtriennale 2024
s. 142–146

Knut Ove Arntzen: *Glaube, Krieg und Liebe*, Schaubühne, Berlin
s. 148–149

Roland Lysell: *Kung Lear*, Dramaten, Stockholm
s. 150–151



Illustrasjonsbilde til essay av Ilse Ghekiere, av Elsa B. Mason

94

DANS

Ilse Ghekiere: «Seks korte historier om på være utøver og hva vi (ikke) eier», essay
s. 96–101

Martin Lervik: *Coda-festivalen 2024*, Oslo
s. 102–105

Melanie Fieldseth: *Oktoberdans 2024*, Bergen
s. 106–109

Keld Hyldig: *Blaff*, Oktoberdans 2024, Bergen
s. 110–111

Cecilie Lindeman Steen: *Ghost Trance Music*, Henie Onstad Kunstsenter
s. 112–115

19

KOMMENTAR

Milo Rau: «Hvordan gjøre motstand?», Åpningstale ITIs Verdenskonferanse, Antwerpen
s. 20–25

Thomas Oberender: «Ikke la deg forherde», kommentar til det tyske delstatsvalget
s. 26–30

74

ANDRE FORMATER

Vibeke Tandberg: *Havneetde* av Florentina Holzinger, Bergen
s. 76–77

Emilie Beske: *Intervju med Natalie Mellbye*, Teater Sort/Hvid, København
s. 78–82

Sander Jensen Schipper: *Intervju om borgerscenebevegelsen*, Bergen
s. 84–89

Cristina Gomez Baggethun: *Intervju med Ilene Sørbøe*, Oslo Nye Borgerteater
s. 90–93



Natalie Mellbye. Foto: Rumle Skarpe

4

TEATER I KRIG

Aksinya Kurina: *Intervju med Maksym Kurotsjkin*, Veteranteatret, Kyiv
s. 6–11

Kai Johnsen: *Intervju med Omar Abi Azar*, Beirut
s. 12–17

32

TRAGEDIEN

Thomas Irmer: *Kor i krig*, anmeldelse av *Orestien*, Epidauros
s. 34–35

Frank Raddatz: *Intervju med Theodoros Terzopoulos*, Athen
s. 36–47

Øyvind Berg: *Oidipus / Antigone*, Kilden, Kristiansand
s. 48–50

Roland Lysell: *Anthropolis*, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg
s. 51–53

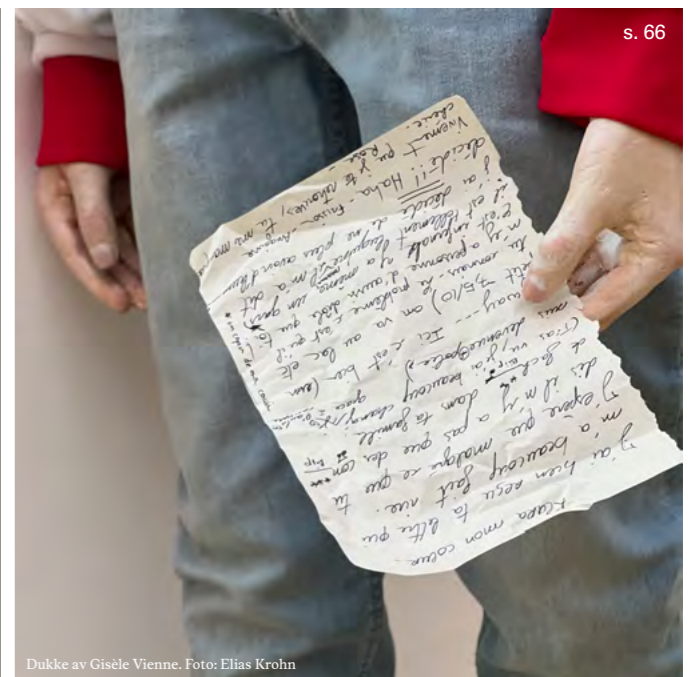
Eivind Haugland: *All Greeks*, NTGent, Gent
s. 54–63

64

FIGURTEATER

Thomas Oberender: «Den eneste revolusjonære klasse i verden»: om to utstillinger og forestillingen *Crowd*, av Gisèle Vienne, Berlin
s. 66–71

Knut Ove Arntzen: *Kill Devil*, Kilden teater, Kristiansand
s. 72–73



Dukke av Gisèle Vienne. Foto: Elias Krohn

115

KUNSTNERPORTRETT

Therese Bjørneboe: *Intervju med skuespiller Giskken Armand*
s. 116–123

124

SUZANNE OSTEN (1944–2024)

Roland Lysell: *Suzanne Osten in memoriam*
s. 124–127



Suzanne Osten. Foto: Lesley Leslie-Spinks

128

BØKER

Pia Maria Roll: *Tramteatret – barrikadestormere og tv-stjerner* av Leif Gjerstad, s. 129–131

Lily Climenhaga: *Personal Encounter with World Politics* av Julian Blaue, kommentar, s. 132–135

Marianne Solberg: *Den flyktigste av alle kunstarter*, red.: Rune Salomonsen/ BIT, s. 136–137



Orestien, Epidauros. Foto: Johanna Weber

T E A T R E R

Aksinya Kurina:
Intervju med Maksym Kurotsjkin,
Veteranteatret, Kyiv
s. 6-11

Kai Johnsen:
Intervju med Omar Abi Azar,
Beirut
s. 12-17

I K R I G



K R I G G E N S



T E A T E R



(Kyiv): – Jeg vil gjøre alt jeg kan for å hjelpe dem som kan si noe nytt og definerende om denne krigen, sier dramatikerens Maksym Kurotsjkin. Han har tatt initiativ til et helt nytt teater i Kyiv – Veteranteatret – der krigsveteraner forteller sine egne historier.

K

yiv, en by som aldri har hatt et spesielt stormfullt teaterliv, gjennomlever et stille drama. Nå, da salene er fylt opp til bakerste rad, har det dukket opp noe fullstendig nytt – et teater som ikke søker illustrasjoner, men vokser seg dypt inn i virkeligheten. Maksym Kurotsjkins Theater of Playwrights, som alltid har vært tekstorientert, legemliggjør denne tilnærmingen. Kurotsjkin, som tjenestegjør i militæret, har funnet en måte å gjøre teater til en ventil for dem som kommer tilbake fra krig – i Veteranteaterprosjektet skaper krigsveteranene sine egne historier.

Det skal bemerkes at laptopen med intervju-opptaket ble stjålet under arbeidet – uoppdaget og rutinert, slik det ofte skjer i urbane labyrinter. Men den klassiske sannheten om at «manuskripter ikke brenner» har fått annerledes nyanser i dag. Takket være teknologien har teksten blitt gjenopprettet, som om en mindre hindring skulle hatt noen som helst betydning i møte med staheten og nødvendigheten av det som ble sagt. Denne motstandskraften gjenspeiler den dypere motstandskraften til dem som hardnakket og utrettelig

kjemper, og gir sin erfaring til stemmene som fortsatt lever.

Åpningen av Veteranteatret er en viktig begivenhet i krigstidens Kyiv. Hvordan vil deres medlemmer svare på spørsmålet: Kan man kape kunst etter Auschwitz? Spørsmålet til den tyske filosofen Theodor Adorno gjentas av hver generasjon europeiske borgere. For meg er det et spørsmål om hvordan skape når etikken er gjennomsyret av voldstraumer? Kanskje spørsmålet ikke er hvorvidt kunst er mulig etter Auschwitz, men om de som jobber med kunst er i stand til å forstå hva det er som har fått volden til å bryte inn i vår sivilisasjon?

– For meg virker det som denne diskursen er en del av en komfortabel, europeisk, og svært av-intellektualisert verden. For å være berettiget til å si, til å svare på et slikt spørsmål, må man være overbevist om at Auschwitz er forbi, og at det ikke lenger ryker fra skorsteinene. Men det er ikke over! Vi ukrainere er et folk som blir ødelagt, og det betyr at alt fortsetter. Faktisk bruker vår fiende kunsten som våpen, og russisk kultur til å rettferdiggjøre folkemord på ukrainere, som vil

si å rettferdiggjøre et nytt Auschwitz.

Fram til 2014 skilte ikke det ukrainske samfunnet seg fra europeiske samfunn på noen vesentlig måte: Vi visste ikke hva krig var. Tre generasjoner ukrainere har levd i troen på at krig i Ukraina ikke var mulig. Jeg kom til å tenke på spørsmålet etter at du for noen måneder siden sa til meg at vi faktisk står i kø med kunstneriske ideer, slik som i Auschwitz, men at prosjektene vi kommer opp med ikke gir noen mening.

– Etter mitt syn, er denne setningen meningsløs fordi den stopper tanken. Den har blitt til sin motsetning gjennom å ha blitt gjentatt så ofte. I stedet for å vekke samvittigheten, roer den den ned. Kunst er, i prinsippet, umulig så lenge mennesker dreper mennesker. Kunst er en måte å overleve, overleve alt dette, på. Og i forbindelse med vårt veteranteater, redder kunsten folk fra fortvilelse, fra å være alene med sine egne tanker. Den gir dem håp om at livet ikke er over. Om at traumatisk opplevelse ikke skal leve dem for resten av livet. De gis en mulighet til å

Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe

Billedtekster

s. 4–5 Petro Kavun og Oleksiy Vorotnikov
i *Militær-mamma*, av Alina Sarnatska.
Foto: Oleh Palchuk/TRO-Media

s. 6 Dramatiker og grunnlegger
av Veteranteatret i Kyiv, Maksym Kurotsjkin.
Foto: Oleh Palchuk/TRO-Media



Billedtekster

s. 8 Oleksii Trytenko, Maksym Devizorov, Serhii Korshykov, Petro Kavun og Mykhailo Orel i *Der Achilles er, vil seieren være*, av Maksym "Mad Max" Stryzhakov. Foto: Oleh Palchuk/TRO-Media

s. 9 Sofia Brovko og Oleksiy Vorotnikov i *Militær-mamma*, av Alina Sarnatska. Foto: Oleh Palchuk/TRO-Media



leve med dem. Veteranene våre vil ikke glemme noe, men de vil være i stand til å fungere som komplekse, tenkende organismer.

«Overkvalifiseringskrise»

Mener du at teatret i dag gjør oss i stand til å komme nærmere en forståelse av volden som har revet Ukraina og Europa fra hverandre? For noen år siden virket en slik manifestasjon av arkaisme i Europa umulig. Er kunsten i stand til å forstå det nå, eller er den ikke, eller trenger den kanskje tid, avstand, for å forstå det som skjer? Jeg stiller ikke dette spørsmålet som kunstner, men som journalist. Jeg har erfart at kolleger, utenlandske journalister fra Europa og USA, ikke forstår hva det er som skjer her, hvordan folks bevissthet endrer seg under krig, eller hva konsekvensene av disse komplekse prosessene er. Jeg ønsker ikke at samtalen vår skal bli en debatt, men å snakke om hva kreative mennesker i Ukraina gjør, og hvor grensene går for hva som er mulig for kunsten i krigstid.

– Jeg er ikke filosof, men en virksom dramatiker. Som praktise-

rende dramatiker er det svært vanskelig for meg å komme med en uttømmende uttalelse om Russlands krig mot Ukraina. Jeg har mye materiale, ja til og med en viss overkvalifiseringskrise. Så snart jeg begynner å snakke, må jeg skrive en mengde kommentarer til hver eneste setning for å forklare at jeg har rett til å snakke om dette. Så jeg trenger en viss avstand, og jeg håper at jeg etter seieren vil være i stand til å skrive mer overbevisende, mer forsiktig og dypere. Men krigen fortsetter, og det er heller ikke noe alternativ å la være å skrive om den. Ukraina lider fordi dette landet fortsatt er lite kjent. I Europa og internasjonalt, tror de at de kjenner Russland på grunn av den sterke tilstedeværelsen av russisk kultur, og alle fortellingene russerne sender ut i verden.

De som har falt

– Det er derfor jeg gjør alt jeg kan for å sørge for at flere originale stemmer skal nå ut til et globalt publikum, fortsetter Kurotsjkin.

– Du er jo klar over at mange ukrainske dramatikere har skrevet

stykker om krigen. Men få av dem har direkte erfaring med krigføring. Og det er veldig viktig at de som tok til våpen og våget å motsette seg ondskapen, denne fascismen, og ikke bare med ord, men med sine egne liv, også snakker om krigen. Mange kreative, potensielle forfattere er drept. Derfor må vi gjøre hva vi kan for at de som føler seg sterke nok til å snakke, får de nødvendige verktøyene til å utvikle seg profesjonelt, slik at de ikke blir stående alene med sine første forsøk, men får mulighet til å lære seg dramatikens regler. Dramatikk er en av de sjangrene som potensielt kan skrives fort. Etter min mening er det den mest effektive måten å endre samfunnets holdninger til forfattere på. Nå har vi en mangel på forfattere med forståelige og autoritative stemmer, og det kommer til å ta lang tid før vi får bukt med dette problemet. Vi trenger å fremskynde en naturlig prosess.

Jeg har også en personlig motivasjon for å gjøre dette. Da jeg sto i køen på innrulleringskontoret 25. februar 2022, sto folk og ble kjent med hverandre, fortalte

vitser, og snakket om hvilke romaner de skulle skrive når krigen var over. De drømte om bøker og filmer. Jeg innser nå at vi har mistet våre beste, vakreste unge mennesker. Og som en middelaldrende person som har overlevd så langt, må jeg gjøre alt jeg kan for å hjelpe dem som potensielt kan si noe nytt og definerende om denne krigen, og gi oss noen nye visjoner.

Rehabiliteringsverktøy

Kan du fortelle hvordan du kom på ideen om å lage et slikt prosjekt for voksne med militær erfaring? Under hvilke omstendigheter skjedde det?

– Hele historien er slik. Jeg har en venn, Jevhen Stepanenko, som i 2019 gjennomførte Voices-prosjektet med ATO-veteraner. Det vil si med dem som har vært motstandere av Russland siden begynnelsen av krigen, i 2014. Jeg var ikke i hæren på den tiden, men Jevhen ba meg om å hjelpe til med noen dokumentariske intervjuer. Jeg ble overrasket over hvordan folk som aldri hadde skrevet noe før, åpnet seg opp. De fortalte sine

egne historier, og de hadde så mye menneskelig verdighet. Og så, i en samtale med Jevhen, oppsto ideen om å lage et veteranteater. Jevhen var med på ideen, men opptatt med andre ting. På den tiden holdt jeg selv på å skape Theater of Playwrights.

Våren 2024 begynte vi i TRO-Media å lete etter et navn til prosjektet. Det var mer enn 70 navnealternativer! Som jeg forventet, vant *Teatr Veteraniiv* (Veteranteatret) fordi dette navnet er presist og vekker sterke følelser. Takket være det trenger vi ikke å bruke tid på forklaringer. De fremste på sine felt kommer for å hjelpe til, så vi har mulighet til å få de beste dramatikerne, regissørene, skuespillerne og teaterkjennerne til å bistå medlemmene våre. Jeg drømmer om at tekstene deres skal bli publisert i innflytelsesrike utenlandske tidsskrift.

Det er imponerende hvor raskt Veteranteatret ble opprettet. Kan du fortelle hvordan du fikk det til?

– Jeg er beæret over å tilhøre en militær enhet som heter

TRO-Media (Territorial Defense-Media). Dette er kommunikasjonsavdelingen til den territoriale forsvarskommandoen til Ukrainas væpnede styrker. Det er faktisk et mediebyrå, og på en måte ganske eksperimentelt. Det gjør en god jobb med å dekke ukrainernes kamp. Byrået samler profesjonelle journalister, som nesten alltid har erfaring fra fronten. De er for tiden militært personell, så de forstår hva de skriver om og hva de filmer. Jeg er stolt av kollegene mine. Det er heltmodige mennesker. Et av TRO-Medias arbeidsområder er å bidra til å rehabilitere veteraner, mennesker med skader, traumatiske opplevelser og tap av lemmer. Og vi tenker alltid på rehabiliteringsverktøy. Veteraner blir selvfølgelig brakt tilbake til livet gjennom idrett, som er den vanligste måten, og gjennom veteranbedrifter og kulturarrangement. Det har også vært forsøk på å få dem til å spille og sette opp Shakespeare.

Jeg ville gi veteranene det beste av det vi dramatikere kan. Vi vet hvordan vi kan oppmuntre

folk til å skrive skuespill. Og vi lærer dem å unngå en type feil som kompliserer prosessen og kan trekke den ut i årevis. Og da det viste seg at vår øverstkommanderende, oberst Dmytrashkivskij, tenkte på noe lignende, og vår regissørkollega og skuespiller Akhtem Seitablajev også tenkte på det, bestemte vi oss for å slå oss sammen, bruke Theater of Playwrights sine muligheter og skape dette prosjektet. Vi var så heldige å få støtte fra teatrets mangeårige venner John Friedman og Philippe Arnault. De er slavister, som vil si at de har vært svært interessert i russisk teater. Men etter Russlands fullskala invasjon av Ukraina bestemte de seg for å bruke all sin energi på å hjelpe ukrainske dramatikere. Og så i sommer ga de oss et lite stipend, og med disse pengene kunne vi lage dette arrangementet. Vi trente faktisk folk i flere måneder, samtidig som vi utstyrte lokalene og skapte infrastruktur slik at Veteranteatret ikke bare skulle dukke opp som et enkeltprogram, men også få mulighet til å hjelpe Theatre of Playwrights.

For dette er en integrert virksomhet. De største gjennombruddene skjer når vi blander mennesker fra ulike rom, fra ulike informasjonsbøtter. Rehabilitering av veteraner gjennom drama virket som en merkelig idé i våres, men nå tror jeg på det. Det fungerer, for vi kan allerede se hvordan folk forandrer seg, og hvilken forskjell det er på hvordan de kommuniserer, snakker og oppfører seg. Til og med måten de titulerer seg på har endret seg. Det er f.eks. allerede en som kaller seg dramatiker og presenterer seg som det. Og han er faktisk dramatiker, for han har allerede sett stykkene sine bli fremført på scenen av profesjonelle skuespillere.

Festivalen, som fant sted på Theater of Playwrights 18.-19. oktober, var siste akt i denne opplæringsfasen. Vi slapp ikke tak i noen av dem som var i stand til å skrive et stykke, før det hadde vært premiere. Selvfølgelig planlegger vi å skalere prosjektet, vi vil analysere både prestasjoner og feil, og forberede et nytt sett. Kanskje vi, hvis vi finner støtte fra en filantrop, kan hjelpe del-



Billedtekster

s. 10 Yaroslav Kinal, dramatiker og sivilt medlem av Veteranteatret. Foto: Oleh Palchyk/TRO-Media

s. 11 Petro Kavun og Oleksiy Vorotnikov i *Militær-mamma*, av Alina Sarnatska. Foto: Oleh Palchyk/TRO-Media



takerne våre slik at de kan konsentrere seg om arbeidet sitt, og forsøke å gi dem stipend og å betale lærerne. Dessverre har vi ikke en slik mulighet nå.

Vi planlegger å fortelle om aktivitetene til statlige institusjoner, og vi vil se etter stipendstøtte. Men vi måtte først sjekke om ideen ville fungere, om den var levedyktig. Nå er vi overbevist, og selvfølgelig vil ingenting kunne stoppe oss.

Ikke en hermetisk gruppe

Jeg vil gjerne spørre deg om detaljene i prosessen med å studere og arbeide med stykkene. Hvor mange personer var involvert, hvor lang tid tok det å jobbe med hvert stykke? Vi forstår at vi befinner oss på kunstens område, og ikke kunstterapiens. Hvert verk har en kunstnerisk verdi, som er forskjellig. Hvordan aksepterer deltakerne denne ulikheten? Noen er talentfulle, noen er mer, eller var det noen form for evaluering? Viser du alt som er skrevet, eller ble noe utelatt?

– Vår grunnleggende oppgave er å vise alt. Vi har også

noen få sivile involvert, altså ikke veteraner. Det var viktig for oss å ikke skape en veldig hermetisk gruppe, ikke begrense oss til militære temaer. Traumer oppleves også av mennesker som ikke har kjempet, men som har vært gjennom bombardement, mistet leilighetene og husene sine, som er koner og slektninger av militære, og som lever et veldig vanskelig liv i dagens krigsherjede Ukraina. Verdien av kreative prestasjoner er selvfølgelig forskjellig, men i et drama er det fortsatt en besnærende usikkerhet til siste øyeblikk. Det kan skje at en tekst som ikke var noen favoritt, blir grunnlaget for et flott stykke. Det vil si at vi har jobbet ut fra prinsippet om kreativ tillit.

Traumer og tabuer

Forfatterne arbeider med temaer som er knyttet til det som i psykoterapien og psykologien kalles «traumer» eller «traumatiske opplevelser». Tar dere hensyn til det medisinske budet «Ikke gjør skade» overfor forfatterne, de medvirkende og publikum? Har dere noen tabuer i Veteranteatret?

– Dette er et viktig spørsmål, og vi har tenkt mye på det. Vi kaller spøkefullt Theater of Playwrights for et teater for skånsom retraumatisering, for av tolv premierer i fjor var 10 viet krigshendelser. Det var ikke fordi vi hadde bestemt oss for å skrive bare om krigen. Vi hadde bestemt oss for å skrive om nåtiden, fordi det er vår virkelighet. Og vi ville selvfølgelig ikke skade noen, så vi samlet et team av psykologer ved hjelp av en militærpsykolog, Victoria Vintoniak. Psykologene deltok på kursene, hjalp til med å skape et team og ordne opp i konflikter som potensielt kunne oppstå, eller som til og med oppsto. De var svært hjelpsomme og sørget for at vi ikke gikk over streken i forsøket på å fjerne alle tabuer. For teater, spesielt den typen teater som gjør krav på å være flaggskip i et undersøkende teater, tolererer selvfølgelig ikke tabuer. Stykkene er ikke skrevet av harmoniske mennesker, mennesker uten traumer. Så det er et stort problem, men vi var heldige, og stoppet på det riktige tidspunktet. Jeg kan helt ærlig si

«Vi kaller spøkefullt Theater of Playwrights for et teater for skånsom retraumatisering, for av tolv premierer i fjor var 10 viet krigshendelser.»

at til neste rekruttering, når vi kan gjøre mer enn bare å kreve en innsats fra deltakerne, så vil vi forsøke å gjøre det lettere for dem å løse hverdagslige og logistiske problem. Kan du tenke deg å reise fra Chernihiv til undervisningen med ett ben og protese i våre offentlige transportmidler? Å reise frem og tilbake mange ganger i uken. Vår deltaker Yuriy Vetkin var så tapper at han reiste på den måten.

Hvor lang tid tok prosessen?

– Prosjektet ble presentert 18. juni. Vi introduserte deltakerne i den første studiegruppen. Og så startet klassene umiddelbart. De ble vanligvis holdt to eller tre ganger i uken. Mellom timene var det individuelle konsultasjoner, Zoom-møter, og folk skrev. Vi jobbet i denne modusen frem til september, og da var vi ferdige med den teoretiske delen. Det vil si at det faktisk tok tre måneder, og etter dette forberedte vi oss på den fysiske realiseringen av tekstene, og laget en konkurranse mellom regissørene. Det var viktig for oss å innføre prinsippet om at

det er dramatikerne som velger regissør. Vi sørget for at det var en viss kreativ konkurranse, slik at dramatikerne kunne velge hvilken visjon som lå nærmest ham eller henne. Og det fungerte, for det var faktisk flere kandidater til alle stykkene, og dramatikerne gjorde sine egne valg.

Volodymyr Tukas stykke *Play 22. Heltens vei* fremførte vi til og med i flere versjoner, fordi vi likte en løsning som var foreslått så godt at vi til tross for at dramatikerne valgte en annen kreativ gruppe, fant en mulighet til å vise den også, det vil si at på en kveld var det to skisser av stykket basert på én tekst. Og noen har skrevet flere stykker.

Er det en trend når det gjelder sjangre i de første oppsetningene på Veteranteatret?

– Egentlig liker jeg absurditet, komedie og fiksjon. Men vi oppfordret folk til ikke å fjerne seg for langt fra sin egen erfaring. De aller fleste veteranforestillinger handler om krigen. Om hva de opplevde under krigen, hva de så, hva de hørte. Noen av dem

skriver bokstavelig, skriver ned det som skjedde med dem, mens andre generaliserer litt og lager en montasje av sine egne opplevelser, og det er også interessant. Det er også noen satiriske og fantasifulle skuespill. For eksempel et stykke av Yaroslav Kinal. Han er ikke veteran, men han er vår frivillige og prosjektdeltaker. Hans stykke *The Evader* har noen fantastiske karakterer. Men det handler også om virkeligheten, om det som skjer med oss nå.

Har dere planer om å utgi stykkene?

– Vi drømmer om det. Kanskje det blir en samling av de første tekstene til prosjektdeltakerne. Ideen ligger på bordet, men selv om vi ikke går videre med den, må vi forstå at festivalen er en del av en læringsprosess. Det er en måte å gjøre tekstene enda bedre, høre hvordan skuespillerne arbeider med dem, justerer replikker og tester tekstene ut i praksis. Det er en slags teknisk oppdagelse av teksten. Og etter festivalen vil kanskje noe av teksten endres.

Dette er det minimumet som vi er i stand til å gi dem. Her kan jeg oppriktig si at vi allerede har gitt mer enn vi er i stand til.

Fotnote

1 Originalt lyder sitatet: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.» Sitatet er fra *Kulturkritik und Gesellschaft* av Theodor Adorno, 1949. Første gang publisert i 1951. Overs. anm.

MENNESKE



ENDEPUNKT

LIGHETENS



AV Kai Johnsen

Intervju med regissør Omar Abi Azar – på en dårlig Skypelink mellom Oslo og Beirut.

Central Peripheries er et nettverk av regissører og produsenter/teatre fra Brasil, Libanon, India, Norge og Serbia, med det tilfelles at de opplever at de jobber i periferien av main-stream og de «viktige» byene/landene. Nettverket har sprunget ut av Ibsen Scope i Skien. Formålet med nettverket er å utvikle ny diskurs, felles prosjekter, gjestespill og samproduksjoner.

I forrige utgave av *Norsk Shakespeare-tidskrift* (nr. 2-3 2024) intervjuet Kai Johnsen Sankar Vanketeswaran fra Attapaddi i Kerala, India.

Billetekster

- s. 12 Omar Abi Azar. Foto: Zoukak Theatre
- s. 14 Publikum i foajeen til Zoukak i Beirut, 2022. Foto: Tammo Walter
- s. 15 Lamia Abi Azar, Danya Hammoud, Junaid Sarrieddeen og Maya Zbib i *Hamletmaskinen*, regi: Omar Abi Azar. Zoukak Theatre 2009. Foto: Randa Mirza
- s. 16 Lamia Abi Azar, Hashem Adnan, Ali Chahrour, Danya Hammoud og Maya Zbib i *Lucena*, regi: Juanid Sarrieddeen. Zoukak theatre 2013. Foto: Randa Mirza
- s. 17 Lamia Abi Azar, Danya Hammoud, Maya Zbib i *Heavens*, regi: Omar Abi Azar og Junaid Sarrieddeen. Zoukak Theatre 2014. Foto: Zoukak

Kai Johnsen: Hallo min gode venn, så hyggelig å se deg, Omar! Du ser, det er kanskje ikke hyggelig å si, litt eldre ut? Og det er ikke mer enn noen måneder siden sist vi møttes.

Omar Abi Azar: Det er ikke så lett å si hvilken alder man føler man har. Sånne som meg, teller ikke år lenger, vi teller heller antallet kriger vi har gjennomlevd. Og den krigen som pågår oppleves alltid annerledes enn den forrige. Det er annerledes i kroppen, i sinnet, i energien. Men ja, jeg føler meg mer utslitt. Og jeg føler en manglende vilje til å kjempe – slik jeg har hatt tidligere. For oss startet ikke denne krigen med Israels angrep på Libanon. Den startet for over et år siden, med angrepet på Gaza. Det var også et angrep på oss og det har kjent som om kroppene våre også har brent, hver dag, hele denne tiden. At bombene nå faller over Libanon, er bare en fortsettelse. Det er et folkemord som skjer med en enorm voldsomhet, og som sprer seg fra Jabalia (nord i Gaza, *red. anm.*) og videre, videre. Du føler at det er din egen kropp som er under angrep. Som er målskive. Og akkurat denne

følelsen kjennes helt ny. Ikke et eneste menneske her har kraft og energi til å kjenne på dette absolutt hele tiden. Samtidig må vi prøve å ta denne nye realiteten innover oss. Og da blir alder helt irrelevant. En 6-åring kan oppleve hver dag som sin siste. Kanskje jeg ikke er mer i morgen? Så, ja da, jeg er gammel.

K.J.: Hvor er du akkurat nå, Omar? Hjemme i leiligheten i sentrum av Beirut? Hvor langt unna er dere fra bombenedslagene som rammer hovedsakelig Hizbollah-strøkene litt lengre sør?

O.A.A.: Hjemme i leiligheten, cirka én kilometer nord for de mest intense bombeangrepene. Jeg bor som du vet i et kristent område, men Shia-strøket begynner i gaten rett på sørsiden av vår. Men, du kan si at jeg er relativt trygg – siden vi befinner oss i et kristent område. Det er i hovedsak de muslimske områdene de rammer.

Fienden er ikke lenger menneskelig

K.J.: Og du stoler på denne «presisjonen», at de ikke også kommer til å ramme ditt strøk?

O.A.A.: Nja, det vet man ikke helt lenger. Så noen sikkerhet finnes det ikke. Nei. Men foreløpig så er det altså stor presisjon. Og målrettethet. Men, joda, det er en slags illusjon om sikkerhet. Men hvem vet? Denne krigen er i hovedsak bygget på det *uventede*. Her i Libanon startet det jo med personsøkerangrepet. Med kunstig intelligens. De bruker droner, ansiktsgjenkjenning, sporer telefoners bevegelse. Basert på denne datainnsamlingen bestemmer de at *den* eller *den* er «terrorist». Det er ikke lenger snakk om en kamp hvor du kan mobilisere mentalt for å slåss mot en fiende. Fienden er ikke lenger menneskelig. Ikke engang mennesket bak maskinen er menneskelig.

K.J.: Du sier at for dere har krigen allerede vart i over et år. Men det er allikevel en stor forskjell nå de siste ukene? Bare inntil for noen uker siden lå planene deres om å arrangere den store festivalen deres i desember fortsatt fast? Men så valgte dere, for ikke så lenge siden, å avlyse?

O.A.A.: Ja, og nettopp på grunn av det nye *uventede*. Vi skjønnte at vi ikke ville være i stand til å sørge for



verken vår egen eller gjestenes sikkerhet. Men bare inntil for noen uker siden trodde vi at vi sto overfor en type krig som var en slik krig som vi kjente fra før, og der vi på enkelte nivåer kunne ta forholdsregler. Vi måtte innse at slik var det ikke. Samtidig flyttet vi ut av Beirut, nettopp fordi vi ikke lenger kunne stole på at det fantes et sett med «regler» vi kunne forholde oss til. Jeg og familien min dro nordover, resten av kompaniet til andre steder rundt om i landet. Vi var endel til og fra, man trenger hvile fra lyden av bombenedslag. Men, jo da, israelernes angrep endret mye. Ikke bare i det daglige arbeidet – det går til essensen av hva vi driver med. Det ble klart for oss at vi må revurdere måten vi arbeider med scenekunst på. Vi kan ikke bare fortsette som før, selv om vi for så vidt alltid har vært i en krigssituasjon – eller i krigslignende tilstander. Kompaniet vårt, Zoukak, startet jo, som du vet, midt under den israelske okkupasjonen i 2006. Så konteksten vår har alltid vært preget av dette krigsscenarioet. Men nå kjennes det annerledes. Vi kan ikke jobbe på den samme måten. *Essensen* i arbeidet vårt må endre

seg. Hva kan vi gjøre? – hva er det mulig å skape, midt i denne krisen som umuliggjør menneskelighet? Og vi kjenner også på en avstand til mye av det som skapes av scenekunst (og mye av det er *god* scenekunst) rundt om i verden – fordi den forholder seg til en annen virkelighet enn den som utspiller seg her.

K.J.: Går det an, selv om dette endrer seg akkurat nå, å si noe om hvordan dere tenker at dere skal jobbe fremover?

O.A.A.: Vi må forholde oss til disse spørsmålene med ydmykhet. Forsøke å kretse inn et utgangspunkt hvor de menneskelige grunnvilkårene tilsier at vi blir kriminalisert i forhold til hverandre. Når du forstår at *den andre* ønsker å utsette deg – så kan du kjenne det samme igjen i deg selv. Du kjenner på din egen villskap. Ditt eget barbari. Og konfrontert med denne katastrofen, denne apokalypsen, må du finne en ny form for integritet i forhold til den verden du trodde du forsto. Og det må handle om en ny og annerledes kompleksitet i diskursen du opererer innenfor. Og så må denne diskursen i sin

tur finne et begrepsmessig formular – for overhodet å komme i kontakt med *essensen* i denne grusomheten. Virkeligheten er grusom. Vi kan se en ny type sannhet. Og denne nye sannheten er *stygg*. Samtidig må abstraksjonen romme en mulighet for en ny form for *harmon*i. Hvilken *skjønnhet* vil fortsatt være mulig? Altså en form for diskurs som kan underbygge en *ny* sosial kontrakt – som tar innover seg at vi kriminaliserer hverandre.

K.J.: Foregår det overhodet noen aktivitet på teatret deres disse dagene? Eller er alt i oppløsning?

O.A.A.: Nei, nei. Vi er spredt, til og fra, men vi prøver å *bruke* teatret på ulike måter. Vi prøver å samle oss, samle folk. I går hadde vi en «open-mic», og det var stappfullt. Forrige uke åpnet vi huset for folk, man går jo ellers ikke ut lenger – bare for å kjenne på følelsen av å være *sammen*. Ta en drink, diskutere, utveksle. Vi prøver å adressere behovet for å være sammen om noe. Og tenker på dette som et startpunkt for hva scenekunst *kan* være. Vi starter med å åpne og samle folk i et

felles rom. Formålet er selve samlingen.

Bortkastede studier og egen-opplæring

K.J.: Og hvem er du Omar? Hva er ditt opphav? Du kommer fra en arabisk familie? Katolikker? Og du er prestesønn?

O.A.A.: Ja, faren min er prest i den gresk-ortodokse kirke, og giftet seg før han ble ordinert. Jeg er oppvokst i Beirut, og har bodd her mesteparten av mitt liv. Da jeg var barn, bodde vi i et muslimsk område. Senere flyttet vi til Øst-Beirut. Familien min var venstreside-folk, grensende til kommunister. Men jeg gikk på katolske skoler! Delvis fordi noen av disse skolene ble oppfattet som litt mer progressive.

K.J.: Så det var slik du lærte fransk (Omar snakker flytende arabisk, fransk og engelsk)? På skolen?

O.A.A.: Nei, vi snakket fransk hjemme. Moren min er av armensk herkomst, med fransk som morsmål. En del av armenerne som kom til Libanon etter første verdenskrig foretrakk å snakke fransk fremfor å snakke dårlig arabisk. De ble



latterliggjort for sin dårlige arabisk. Så jeg snakket fransk hjemme, og arabisk blant venner osv.

K.J.: Og du endte etter hvert på universitetet, vet jeg.

O.A.A.: Ja, Det libanesiske universitetet i Beirut. Hvor jeg i hovedsak ble utrolig flink til å spille backgammon. Det var det jeg drev med i 4 år! Utdannelsen var bare et stort rør. Helt bortkastet. Så det var da jeg reiste til Frankrike, etter studiene, og jobbet med forskjellige kompanier at jeg lærte mer grunnleggende ting om teater.

K.J.: Men du studerte teater på universitetet, gjorde du ikke?

O.A.A.: Å jo da. Men det var bare tull. De ante ikke hva de holdt på med. Vi var innovert det meste. Skuespillerfag, regi, teaterhistorie, dramaturgi, kostymemakeri osv. – uten noen tydelige grenser eller fagplaner.

K.J.: Inneholdt utdannelsen noen arabiske komponenter? Noe spesifikt knyttet til arabisk scenekunst?

O.A.A.: Den var løselig russisk-basert. Men som sagt bare rør! Det var jo en del av russisk kolonialisme, vet du – det å invitere mengder av teaterfolk fra den tredje verden for å lære deres mer eller mindre post-stalinistiske «metoder».

K.J.: Men hva bragte deg inn i scenekunsten? Hvordan begynte det? Bare som en naturlig konsekvens av å komme fra en velutdannet og kulturinteressert familie?

O.A.A.: Jeg startet med teater da jeg var 12 år gammel. Gjennom en fransklærer moren min kjente. Som et slags aktivitetskurs. Men fra jeg var 16 begynte jeg å opptre i profesjonelle forestillinger. Jeg stoppet egentlig aldri etter at jeg ble 12 med å drive med teater. Så at jeg begynte med teaterstudier på universitetet var vel nærmest noe forutbestemt.

K.J.: Men så Frankrike altså?

O.A.A.: Ja, jeg jobbet med Nathalie Garraud (p.t. teatersjef ved Théâtre des 13 Vents i Montpellier/Frankrike, *red. ann.*) en periode. Jeg jobbet først som aktør, etter

hvert som regiassistent. Og det var her jeg fikk min egentlige utdannelse. Noe som jeg deretter måtte prøve ut i forhold til en annen kontekst, den libanesiske. Det ble utfordrende. Hva er det jeg har, og hvordan kan det eventuelt anvendes på noe som er annerledes? På den tiden vi startet Zoukak hadde vi jo heller ingenting materielt, ingen infrastruktur å jobbe ut ifra. Noen av mine medstudenter fra universitetet og jeg startet med praktisk talt tomme hender, i 2006. Men alle var ganske bevisste på at vi trengte kunnskaper og erfaring – så vi reiste enkeltvis på at vi trengte kunnskaper og erfaring – så vi reiste enkeltvis rundt i Europa og jobbet med ulike prosjekter og kompanier. Så, omtrent i 2008, da jeg hadde kommet tilbake fra Frankrike, følte vi at vi hadde fått vår andre utdannelse, og kunne starte på ordentlig. Selv om de fleste av oss kunne fått karrierer i utlandet så bestemte vi oss for at det var i Libanon vi måtte arbeide. Vi forsto at det å skape innenfor en definert kontekst både gir og krever noe mer av oss. Vi kan se veggene som omgir oss – og vi kan bidra til å bryte dem ned. Utenfor «boksen» er du virkelig *blind*. Jobber du utenfor din egen

kontekst, så krever det en utrolig finstilt apparatur for overhodet å kunne fornemme hva som er sant.

Brecht og live-art

K.J.: Og hva slags forestillinger laget dere de første årene?

O.A.A.: Vi laget blant annet fire forskjellige varianter av Heiner Müllers *Hamletmaskinen*. Det var den første arabiske oversettelsen av denne teksten. Vi mente at fragmenteringen og problematiseringen av historien i stykket kunne gi oss et verktøy til å forstå vår egen historie. Og de kravene Müller reiser til skuespilleren, om egen utforskning av et materiale, én historie, historien – var akkurat det vi i Zoukak var på jakt etter. Denne formen for forpliktende og undersøkende dramaturgi. Og det skulle vise seg å bli grunnlaget for vår metode og tilnærming. Du vil nesten alltid gjenkjenne denne holdningen i arbeidet vårt. Dette kunne du kanskje se i *Lucena, obedience Training* fra 2013 (som gjestet Ibsen Scope samme år), en forestilling som stilte spørsmål ved de autoritære modellene som styrer både historien, religionen, samfunnet og teatret selv – gjennom en slags penetrasjon av Ibsens



utilgjengelige *Keiser og galileer*. Også forestillingen *I hate Theatre I love Pornography* (vist i Skien på Ibsen Scope i 2020) rommer denne formen for performative undersøkelser av maktstrukturer. Vi prøver å gjøre oss selv som teaterskapere til en resonans-kasse for undersøkelser av vår egen verdens historie.

K.J.: Ja, det stemmer ganske godt med mine opplevelser av forestillingene. Er dette deres egen metode, eller tenker du at dere har hentet, eller blitt inspirert av andre til å komme frem til en slik orientering?

O.A.A.: Nja. Vi er alle autodidakter! Vi har lest mye, sett mye, vært med på mye. Og på veien fanger man jo opp ting. Brecht er selvfølgelig viktig. Pirandello kan du finne spor av. Arianne Mnouchkine og Théâtre du Soleil har sikkert påvirket oss. Samtidig er det nok enda tydeligere trekk av performance og live-art. Mye av det koker ned til en form for fysikalitets dramaturgi. Hva beveger, og hva beveger ikke kroppen? Gjennom en slags åpenbaring av det som skjer med kroppen i akkurat dét øyeblikket. Dette blir

igjen styrende for dramaturgien og dialektikken som forestillingen prøver å generere. Kroppen er bærer av historiene. Så må man lytte til den, uten å vite hvor man vil ende opp.

K.J.: Og stedet deres, Omar? Det er jo et avansert lite teater med to scener, men det er også et lite samfunnshus som brukes til ulike former for forsamling og deling? Hvor lenge har dere hatt det?

O.A.A.: Da vi kom ordentlig i gang i 2008 brukte vi en liten leilighet i en boligblokk som scene. Og det knøttlille stedet klarte vi faktisk å gjøre til en av Beiruts viktigste kunst-arenaer. Der begynte vi også å lage festivalen vår. Den hittil største festivalen vår utspilte seg i og omkring den lille leiligheten. Og etter hvert fikk vi *standing* både hjemme og ute. Så vi forsto at vi var kommet i en posisjon hvor vi kunne ekspandere – og finne et større sted. Så i 2016 fant vi det fabrikkliknende lokalet vi har nå.

K.J.: Og hvor kommer pengene fra?

O.A.A.: Overhodet ingenting lokalt.

Vi støttes i stort monn fra Sveits, i forhold til å holde hele virksomheten gående. Og så får vi midler fra en rekke andre europeiske fond- og støtteordninger, mer på prosjektbasis.

Bortenfor identitet og nasjonalstat

K.J.: Når jeg ser Zoukaks forestillinger så har de deres egen tydelige signatur. Men samtidig kan jeg kjenne igjen noe som allikevel ikke fremstår fremmed fra mitt ståsted. Finnes det noe tydelig «arabisk-teatralt» der, syns du?

O.A.A.: Det finnes ikke noe man kan kalle arabisk teater. Teater ble importert til Libanon, og det kan tidfestes til en oppsetning av Molières *Den gjerrige* på 70-tallet.

K.J.: Jo, jo. Men teater er jo noe...

O.A.A.: Vi har selvfølgelig fortellerkunsten. Og den typen dialektikk, basert på en slik fremstillingsform, finner du massevis av i våre forestillinger. I en slags «punk»-versjon kanskje. Og vårt, noen vil kalle det brechtianske, forhold til publikum – det kommer også herfra. Brecht hentet jo selv inspirasjon til sin dialektikk fra det asiatiske.

Samtidig er vi ikke opptatt av å fremstå som «arabiske». Vi ønsker ikke å spille på denne identiteten. Det er veldig lett å spille identitet! Vi vil stille spørsmål til den og fremstillingen av den! Er jeg en arabisk aktor? Nei, jeg er ikke en arabisk aktor! Jeg fastholder min rett til å være en del av en større fortelling, en større verden. Scenekunsten utgjør min verden! Vi har ingen mulighet til å få et stort publikum her i Libanon. Stort sett spiller vi våre forestillinger bare noen få ganger. Ofte blir vi kritisert av de som eventuelt ønsker å programmere oss ute i verden: Hvorfor er dere ikke mer arabiske? Hvor er det arabiske i forestillingene deres? Det libanesiske? Hvor er sløret til kvinnene? Hvor er hummussen? Det er akkurat den holdningen vi ønsker å problematisere!

K.J.: Dere har vært i en slags kontinuerlig krigstilstand i årtier nå, Omar. Men på *toppen* av dette så er det, hver gang jeg har besøkt dere i Beirut, som om det ikke stopper der... Det er alltid nye katastrofer! Sist var det bare måneder etter den gigantiske eksplosjonen i havnen (2020, *red. anm.*) som ødela store deler av



byen. Galopperende inflasjon. Og alltid støter jeg på mennesker som, til min store sorg, må jeg si, har planer om å forlate Libanon. De snakker om de vanskelige levekårene, om depresjonene som rammer dem. Og hver gang jeg er der er det nye folk som har dratt. Denne årelatingen, som aldri synes å opphøre. Hvordan tenker du at disse omstendighetene virker inn på arbeidet deres?

O.A.A.: Litt enkelt sagt, så er vårt arbeid en vedvarende reaksjon på denne bevegelsen. Vi ønsker å bli. Og arbeidet vårt uttrykker dette. Du kan si det blir styrende for det dramaturgiske innholdet i forestillingene våre. Og selv om vi reiser mye og spiller mange steder i verden – så hersker det ikke noen som helst tvil – vi ønsker å bli. Og her kommer identitetsspørsmålene inn igjen. Vår identitet er ikke at vi er libanesiske. Vår identitet er stedet og konteksten vi befinner oss i. Og det blir for snevvert å snakke om dette som noe «libanesisk». Vi er bl.a. den tredje verden. Som er noe helt annet enn de glansede bildene av Vesten som unge mennesker her blir eksponert for og lengter mot. Den virkelige virkeligheten befinner seg *her*.

Den såkalte «sikkerheten» som Vesten mener å kunne gi til unge mennesker, er falsk, det er dette som dreper. Vi ønsker å befinne oss et sted hvor *trygghet* vil si venner, familie, minner – ikke liggende på en sofa hvor dagens viktigste spørsmål er hvordan været vil bli.

K. J.: Og det er i denne forbindelsen at jeg aldri har sluttet å bli rørt over det brede arbeidet Zoukak gjør. Dere arbeider så mye og konsekvent med å fasilitere for andre, for unge, for at mennesker skal kunne oppdage og utøve scenekunst, i nabolag, på skoler. Dere er så opptatt av å *bygge*. Å skape noe.

O.A.A.: Vi prøver å bygge et økosystem rundt oss. For vi har ikke noe sånt. Vi er avhengige av at andre også skal være virksomme. Å tenke én-veis, å tenke på mennesker kun som et publikum – er usunt. Vi prøver å få ting til å gro. Vår måte å være kunstnere på, er også å være borgere. I et land som ikke tillater folk å være borgere. For å være en del av et samfunn må du *skape* samfunn. Og du må ta innover deg hva slags mennesker som finnes rundt deg.

Hos oss er det masse flyktninger fra hele regionen. Det er folk fra Sri Lanka, fra Etiopia. Det er disse vi må bygge sammen med. Vi må bringe dem sammen. Skape et sammensatt «sammen». Dette er det «landet» jeg bor i.

K.J.: Jeg gir meg ikke helt. Føler du deg «libanesisk» på noen måte? Hva betyr Libanon for deg?

O.A.A.: Jeg føler meg knyttet til mange land, jeg. Jeg føler meg knyttet til India. Der har jeg vært og arbeidet flere ganger. Jeg har venner i India. Jeg føler meg knyttet til Norge. For jeg har venner i Norge. Jeg føler meg knyttet til USA, for jeg har venner i USA, og jeg har jobbet i USA. De er en del av min identitet. Like fullt mener jeg at jeg har rett til å stille kritiske spørsmål til deres måte å leve på, politikken dere fører. Jeg reiser. De kommer hit. Vi deler noe.

Fremtiden finnes ikke

K.J.: Tenker du at du her gir uttrykk for en personlig holdning, til dette med å relativisere nasjonsbegrepet, eller tenker du at dette utgjør en «arabisk» måte å se på verden?

O.A.A.: Det er ikke noe spesifikt arabisk i dette. Det er knyttet til evnen til kritisk tenkning. Som vi har praktisert gjennom scenekunsten. Måten din å se på verden formes av et stort spekter av impulser – og det er disse impulsene som igjen får deg til å skape verden. Dette er ikke noe som er *gitt* på noe nivå! Det handler om *prosesser*.

K.J.: Har du noen råd til oss, her i Norge, som du jo kjenner en del gjennom årene, i forhold til perspektiver vi burde anlegge når vi skal prøve å forstå det som nå foregår i Midtøsten?

O.A.A.: Jeg kunne anbefalt dere skyldfølelse, undersøkelse, jeg kunne ha ulike forslag. Men jeg driver ikke med sånt. Tenk deg at du får en forsker til å forestille seg fremtiden? Vi, her i Gaza og Libanon, prøver for tiden å forestille oss en *nåtid*. Det er det jeg kan si. Prøv å forestille dere en nåtid, vår nåtid.

K.J.: Ok. Men deres nåtid blir jo i så stor grad skapt av krefter, mange av dem vestlige, utenfor dere selv.

Så en eller annen fremtid må man jo prøve å tro på?

O.A.A.: Det som ikke kan gjøres om på, har allerede skjedd. Fremtiden finnes ikke om 100 år. Den finnes i dag. Menneskeligheten har kommet til et slutt-punkt.

K.J.: Men dette kom jo ikke som noen overraskelse?

O.A.A.: Sånt kommer alltid som en overraskelse. Det er alltid en overraskelse. Det er ikke noe man kan venne seg til.

K.J.: Og hva tenker du om Hizbollah? Hva mener du at de eventuelt burde gjøre nå?

O.A.A.: De er borgere av dette landet. Dette landet er nå i krig. Det er et angrep på hele dette landets befolkning. Så dette er ikke på noen måte tidspunktet for å kritisere eller ikke kritisere Hizbollah. Jeg går gjerne i en diskusjon om Hizbollah og deres interne politikk, men det er ikke det vi snakker om nå. Det pågår en krig mot en befolkning. Hele regionens befolkning. Libanon, Libanon, Iran, Syria, Irak, Sudan. Det er Vesten som holder på å kolonialisere disse landene. De har investert enorme summer i dette kolonialiseringssprosjektet. Og nå vil de ha utbytte.

K.J.: Hva tror du at du driver med om ett år Omar?

O.A.A.: Jeg vet ikke.

K.J.: Du har jo alltid snakket om at du skal slutte med regi. Men du har for ikke lenge siden hatt stor suksess med en operaoppsetning på Spoletofestivalen i USA. Jeg ser at du er trist, sliten, lei. Eldre. Men jeg kjenner jo ennå denne *gnisten* din Omar!

O.A.A.: Jeg har fortsatt planer om å slutte med regi! Og jeg mener at jeg er i min fulle rett til å være full av selvmotsigelser! Så jeg er hvert fall helt sikker på at jeg, hvis jeg lever, om et år, fortsatt vil ha en viss glede av mine selvmotsigelser.

DNS PÅ NYE SCENER!

Etter påske i 2025 skal teateret renoveres, og stenges da for publikum. Men vi spiller forestillinger hele året, og møter deg både på DNS og på helt nye scener. **Velkommen!**



DEN STUNDESLØSE



JAKTEN PÅ PRINSESSA



VILDANDEN



TAKK FOR GAVEN



GJESTENE



DIKKEDOKKEN



MUSIKALEN
Den Utrulege Historie
om Den Kjempestore
PERA
Av Jacob Martho Stød
Sjette av Julius Bratton / Anker Lindberg



ANTIGONE



MUSIKALEN
SÅ SOM I HIMMELEN
AV KAY POLLAK, CARIN POLLAK & FREDRIK KEMPE



VAMP I TEATRET
VÅKEN DRØM

KOMMENTAR

Åpningstale til kongressen «Embrace and Connect», International Theatre Institute (ITI), i Antwerpen, 19. september 2024.

HVORDAN

BJØRRE

MOTSTAND?



Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe

Billedtekst
Milo Rau på Times Square, New York City.
Foto: IIPM



Kjære venner¹,

U eg har kommet fra Sentral-Europa, nærmere bestemt Wien. Wien er den 5. største og raskest voksende byen i EU, takket være innvandring fra Øst-Europa: fra det tidligere Jugoslavia, Ungarn, Ukraina osv. Demografer anslår at Wien vil gå forbi Paris i folketall neste år. Bratislava, hovedstaden i Slovakia, ligger en times tid unna, og Budapest, hovedstaden i Ungarn – Victor Orbáns rike – litt over to timer. Begge nabolandene styres av autoritære regimer.

For tre dager siden deltok jeg på en debatt i Amsterdam, sammen med teatersjefen for det slovakiske nasjonalteatret, Matej Drlicka, som nylig fikk sparken av den slovakiske kulturministeren. Ministeren – en tidligere programleder på tv, som ble sagt opp av kanalen hun jobbet for, etter å ha kommet med homofobe uttalelser – begrunnet oppsigelsen sin med at repertoaret var for «aktivistisk» og ikke «nasjonaltnok», med andre ord: for globalt og mangfoldig. Kulturlivet har seinere varslet en streik, og så langt har 300 institusjoner tilsluttet seg.

Da jeg hørte om oppsigelsen – det var i midten av august – ringte jeg til Matej. Han ba meg om å skrive et åpent brev til statsministeren Fico, og det gjorde jeg, sammen med 2000 kulturarbeidere fra hele Europa. Vi skrev: «Der man begynner å måle ekspertenes arbeid ut ifra politisk ettergivenhet – for så, dersom den mangler, å kalle det aktivisme – er det slutt på det demokratiske samfunnet og dermed også på den kunstneriske friheten.»

I Østerrike, ligger det høyreekstreme FPÖ (Det østerrikske frihetspartiet), an til å vinne valget 29. september (noe det som kjent gjorde, *red. anm.*). Den forventede koalisjonen med övp, det konservative Folkepartiet, ser ut til å oppnå et absolutt flertall på 60 prosent. Sammen med Elfriede Jelinek – som jeg for tiden arbeider med i et felles teaterprosjekt – publiserte jeg derfor et opprop mot FPÖ, som – og det sier vel alt – driver valgkamp under Joseph Goebbels-sitatet «Festning Østerrike». De «to kjønnene» skal nedfelles i grunnloven, «remigrasjon» skal gjennomføres radikalt, og så videre. I tilfelle valgseier vil FPÖ «få all makt over de tre avgjørende elementene – regjering, territorium og mennesker», slik de har kunngjort. Innenfor kulturpolitikken vil FPÖ gjøre som sine forbilder Ungarn og Slovakia: kutte støtten til «Woke-arrangement», spesielt European Song Contest og Wiener Festwochen (festivalen jeg leder).

Det enkle spørsmålet som melder seg, er hvordan gjøre motstand? Kanskje noen av dere har lest bøkene mine – senest for eksempel *Theatre is Democracy in Small* eller *The Reconquest of the Future*. Der spør jeg om hvordan man kan skape motstandskunst, hvilke former den vil ha, hva dens skjønnhet består i, og hvilke grenser den har. I dag vil jeg spørre om hva vi kan gjøre strukturelt, som felt, som en sammenslutning av teater-skapere. Jeg kommer derfor til å snakke om penger, politikk, generasjonsskifter og historie, og nesten utelukkende fra mitt perspektiv, dvs. det sentral- og østeuropeiske.

1

Det annet komme.

Eller: Oppgi alt håp, du som går inn.

Denne talen inngår i en turné kalt «Resistance Now». Etter publiseringen av de to åpne brevene – det ene til Det slovakiske nasjonalteatret, det andre rettet mot FPÖ – hadde jeg behov for å komme i kontakt med andre kunstnere, for å finne ut hvilke konkrete angrep de utsettes for. For hjelpeløsheten vi kjenner, skyldes bare en ting: at vi ikke slutter oss sammen, men kjemper alene, i heroisk ensomhet, så å si. Det vi trenger, er rett og slett en Kampenes Internasjonale. Temaet for ITIS konferanse er «Embrace and Connect», og det er nettopp det jeg vil oppfordre til. For å bekjempe nasjonalismen trenger vi globale allianser.

Å snakke om kunst betyr som kjent å snakke om penger. I 2019 – før jeg flyttet til Wien og fortsatt var kunstnerisk leder for NTGent – demonstrerte vi mot budsjettkuttene til den flamske regjeringen, som den gang (og fortsatt) var dominert av det høyrekonservative partiet NVA. Streiken, og en mengde appeller, hadde ingen effekt. Da vi la det kunstneriske programmet for de kommende fem årene, under Covid, gjorde vi det innenfor rammene av et allerede redusert kulturbudsjett. Prosessen med å fordele tilskudd var metaforisk talt som å dele ut mat etter en naturkatastrofe: Institusjonene og de frie gruppene ble slått sammen i én pott, som i sin tur hadde altfor lite penger til rådighet.

Førstemann til mølla: På velkjent nyliberalt manér, ble det egentlige problemet – altfor lave subsidier – oversatt i en interessekonflikt. Akkurat nå pågår det en lignende prosess i Tyskland og Nederland, men som dere alle vet, er nedskjæringer til kultur, et skritt på veien mot kunstnerisk sensur. På 1980-tallet, da den nyliberale doktrinen vokste fram, husker jeg at det virket som en god idé å slå ulike aktører sammen. I Tyskland ble det for eksempel grunnlagt flersjanger-hus, en prosess som skjøt fart etter gjenforeningen. Etter hvert oppdaget man imidlertid at det var en grense, at en ytterligere strømlinjeforming av kunstinstitusjonene ville gå ut over kunsten, ødelegge mulighetene til eksperimentering.

Fra 00-tallet ble mange globale strukturer etablert eller reetablert. Det oppsto et internasjonalt turnénettverk, en pulserende og uavhengig scene, det nå avdøde Hans-Thies Lehmann kalte «postdramatisk teater»: et teater som var forpliktet på eksperimentering, internasjonal utveksling, søken etter en global form – en slags andre modernisme, som jeg og min såkalte «globale realisme» sprang ut av. Da nyliberalismen dukket opp igjen mot slutten av 2010-tallet, like før Covid, tenkte jeg: Hvorfor nå igjen? Under budsjettkuttene jeg nevnte i Flandern ble det bestilt en uavhengig studie som så på forholdet mellom investering og avkastning i alle sektorer – og kultursektoren kom best ut, med 8 euro i fortjeneste for 1 euro i inves-

tering. Jeg trenger vel ikke si hva som skjer med 1 euro investert i forsvaret?

Så da budsjettkuttene kom tilbake, forsto jeg at det denne gangen ikke handlet om penger, men om politikk. Det handlet om å forandre samfunnet, bryte opp relasjoner – mellom den uavhengige scenen og de store husene, mellom ulike sjangre, kontinenter og kunstneriske ståsteder. I forrige uke besøkte «Resistance Now!»-turnéen vår Stockholm, Sveriges hovedstad: der hadde nettopp landets viktigste uavhengige kompani, Konträr, fått inndratt sin støtte. Som i Flandern for noen år siden, eller i Nederland nå for tiden, var det ingen som tok seg bryderiet med å spekulere på om det hadde med sparing – eller noen andre, rasjonelle økonomiske ting – å gjøre. «De vil at vi skal forsvinne», fortalte teatersjefen Freja Hallberg. For som jeg sa, kultur er den mest produktive sektoren i Europa.

Vi befinner oss kort sagt på et sted i historien hvor visse liberale illusjoner går mot slutten – eller rett og slett bare forsvinner, slik som de uavhengige kompaniene. I Øst-Europa er den såkalte oppryddingen nesten fullført, her i Vesten har vi den vanlige atlantiske forsinkelsen, men innen utgangen av dette tiåret vil dette arbeidet være gjort også her – av NVA i Belgia, «Frihetspartiet» i Nederland og hva de nå alle sammen heter. Min ungarske venn Kornel Mundruczo satte opp sitt siste stykke – *Parallax* – i Wien i fjor vår, fordi det ikke var mulig i Budapest. President Orbán forbød ikke arbeidet hans, slik det ble gjort under kommunismen – han trakk bare ganske enkelt all økonomisk støtte tilbake. Vi lever i en tid der man ikke bekjemper ideer ved å kritisere dem, men ved å nekte dem økonomisk støtte.

Jeg tror de fleste av oss som er til stede tilhører den såkalte mellomgenerasjonen, som i sosiologien kalles «generasjon x»: nyliberalismens «gyldne generasjon». For å holde oss til Europa: Den foregående, ofte latterliggjorte sekstiåttgenerasjonen, styrtet kommunismen i øst og sloss for borgerrettigheter i vest. Min mor, som er født i 1950, er typisk 68'er. I tre år av sitt voksne liv kunne hun ikke stemme, ettersom stemmerett for kvinner ikke ble innført i Sveits før i 1971. Legaliseringen av homofili, abort osv. skjedde på samme tid. Det dreier seg altså om ferske hendelser, men for meg, som er født i 1977, virket alt dette fjernt, og som en del av det liberale demokratiets naturlige utvikling.

Da jeg begynte å jobbe med teater på slutten av 90-tallet, først i Tyskland, deretter i Europa og senere over hele verden, så det ut som om Fukuyamas teori om *The End of History* ble bekreftet. Det liberale demokratiet, den sosiale markedsøkonomien og idealer som var knyttet til dem – f.eks. ideen om transnasjonalt samarbeid, fri bevegelse av mennesker, avkolonisering, ideen om et polyfont verdensteater, som ble institusjonalisert av de store festivalene – hadde seiret. Det var en tid da alle begynte å tenke i begrep av «prosjekter»: Fremtiden var åpen. Form

«Det handler ikke om ett prosjekt mer eller mindre, det handler om hvordan vi ønsker å leve.»

var alt, og alt politisk var allerede gjort. For politikk luktet av fortid, av foreldregenerasjonen vår. Jeg vil til og med gå så langt som til å si at politikk på den tiden på det verste luktet av ufrihet og i beste fall skole.

Mer filosofisk kan man si at Europa i disse årene, da revolusjonene i 1989 fortsatt var nært forestående, var stolt over endelig å ha realisert opplysningstidens universelle utopi, ideen om Europa som et kontinent med demokrati og deltakelse for alle. Og det som virkelig var imponerende, var at Europas dobbelte skyld – nemlig kolonialismen og holocaust – for alvor ble bearbeidet i disse årene, både sosialt og kunstnerisk. For å si det med Hegel, var dette dialektiske år: Det som ble gjort, ble samtidig kritisert – institusjonene spesielt – og det man laget, var ikke teater, men meta-teater. Noen europeiske *idées fixes* ble lagt i graven: ideen om den hellige kanon, det kunstneriske geniet, ideen om å forbedre verden gjennom kunst, og så videre. Alt ble dekonstruert, teksten, forfatteren, det tragiske, språket, sjangrene, dramaet. Det var en vidunderlig frigjøring.

Jeg vet ikke nøyaktig når alt dette begynte å smuldre opp. Postdramatikk ble til drama igjen, global kultur ble umerkelig til nasjonale kulturer, beriket med en dash eksotisme. Dere kjenner sikkert historien om frosken som sitter i en vannkjele: Han merker ikke hvor varmt det er, fordi temperaturen stiger grad for grad – og til slutt dør han, uten å merke det. Selv oppfattet jeg de første tegnene på en ny nasjonalisme som ekkoer fra en fortid som allerede var dømt til å dø: som en overstadig beruset gjest som blir kastet hylende ut av en nattklubb. Det tok meg nesten ti år å forstå at historien faktisk gikk baklengs. Og at vi sannsynligvis kom til å tape slaget.

«Oppgi alt håp, du som går inn»: Når Dante, veiledet av Vergil, går inn i underverdenen i begynnelsen av *Divina Commedia*, står dette berømte mottoet over porten. Dante hadde som kjent ikke bestilt denne horror-tripen til underverdensens zombier. Han hadde gått seg vill i skogen – og derfor var alle veier som førte ut riktige, selv om de førte til dødsriket. Og derfor ber jeg dere: Gi opp alt håp. For kampen vi fører er politisk på en måte som ikke kunne vært mer politisk. De troende vet hva «Messias' gjenkomst» betyr: apokalypsen, slutten av verden slik vi kjente den. Og nyliberalismens (og nasjonalismens) «gjenkomst» betyr det samme for kulturen: Det handler ikke om ett prosjekt mer eller mindre, det handler om hvordan vi ønsker å leve.

Kong Oidipus.

Eller: De som husker fortiden, er dømt til å gjenta den.

Apropos skog, så har dere sikkert hørt ord-taket Å ikke se skogen for bare trær. Det betyr at jo bedre og mer konkret du kjenner et problem, dess mindre kan du bidra til å løse det. På debatten i Amsterdam for noen

dager siden var det en statsviter til stede. Hun gjorde meg oppmerksom på at dersom en allianse av europeiske høyrepartier skulle bli enige om sin holdning til Putin, så ville de ha absolutt flertall i Europaparlamentet. Men trusselbildet ser forskjellig ut fra land til land på grunn av historie og geografi. For den tyske, østerrikske eller franske høyresiden er Russland en partner i forsvaret av en nasjonalistisk politikk mot EU. For de baltiske statene, eller Ukraina, er det derimot logisk å se på Russland som en trussel mot nasjonal uavhengighet.

Hvis uenighet blant demokratiets fiender er et gode, er uenighet mellom dets venner et problem. Jeg trenger ikke å minne om alle fraksjonskampene som preger enhver kunstdebatt, for eksempel mellom den identitære venstresiden, som har sitt utspring i borgerrettighetsbevegelsen, og den klassiske marxistiske venstresiden, som er opptatt av fordeling, og anser språklig og institusjonell kritikk av den typen vi driver med her, for å være en elitistisk gimmick. Men det er også en annen konflikt som splitter den liberale, europeiske venstresiden: konflikten mellom to konkurrerende traumer, Holocaust og kolonialismen.

Jeg reiser hele tiden fram og tilbake mellom Belgia, Nederland og Frankrike, på den ene siden, og Tyskland og Østerrike på den andre. Tyskland og Østerrike – de landene som utførte folkemordet på jødene – er dypt preget av skyldfølelse, særlig i debatten om kunst. Men så snart jeg kommer til Frankrike, Belgia eller Nederland, kommer traumat fra den koloniale fortiden til syne, de millioner av døde i det tidligere Belgisk Kongo, Indonesia eller Fransk Nord-Afrika, for eksempel. Det er derfor Israel-Palestina-krigen først og fremst leses som en okkupasjonskonflikt, og det siste, folkemorderiske kapitlet av flere tiår med undertrykkelse av den palestinske befolkningen og urbefolkninger over hele verden.

For noen dager siden var jeg på den nederlandske teaterprisutdelingen, og i annenhver tale ble krigen i Gaza fordømt som det den er, ifølge FN: et folkemord. I Østerrike og Tyskland, er derimot begrepet «folke-mord» forbeholdt Holocaust, og anses ikke bare som antisemittisk propaganda når det gjelder Gaza, men det er forbudt ved lov å bruke det. Da jeg inviterte den franske forfatteren Annie Ernaux og den tidligere greske økonomiministeren Yanis Varoufakis, begge kritikere av Israels politikk, til Republikkens råd (som er et intellektuelt rådgivende organ under Wiener Festwochen), ble både de og jeg stemplet som antisemitter i tyskspråklige medier.

Og ikke innbill dere noe annet: Den nederlandske teaterprisutdelingen ville blitt stengt av politiet i Tyskland. Det bringer meg til mottoet for siste del av min tale, som er en inversjon av et sitat fra filosofen Santayana, som alle lærer på skolen: «De som ikke husker fortiden, er dømt til å gjenta den.» Jeg

2

«I teatret må det ikke være en 'brannmur' av demokrati, det må være plass til fascisme, fordervelse, dumhet.»

tror det motsatte er tilfelle: Ved å stirre på sin egen fortid, sine egne forbrytelser (eller sin egen lidelse), blir hver familie ikke bare, som Tolstoj så vakkert uttrykte det i begynnelsen av *Anna Karenina*, ulykkelig på sin egen måte, men fikseringen på fortiden forhindrer oss også, som i greske tragedier, for eksempel fortellingen om Oidipus, fra å se nåtiden for det den er: en tragedie med sitt eget omfang.

På samme måte som kong Oidipus utløser pesten i Theben ved å nekte å gi fra seg sin tolkningssuverenitet over fortiden, dekker de tyskspråklige landene på tragisk vis over de militære grusomhetene på Gaza- og Gazastripen nettopp på grunn av sitt ansvar for fortidens skyld. På den andre siden blir den nødvendige solidariteten med de demokratiske kreftene i Israel forhindret av det manikeiske synet på konflikten som en ren kolonikrig, der den palestinske siden – og i ekstreme tilfeller til og med masseorderne i Hamas – alltid har rett.

I tillegg til den sykliske modellen i den klassiske tragedien, der volden stadig gjentas, finnes det imidlertid en annen original teaterfortelling. Det er Aiskhylos' *Perserne*, som utvikler en estetikk preget av skjør medfølelse med fienden. *Perserne* utspiller seg ved det persiske hoffet, rett etter at storkongen Xerxes' flåte ble senket i Salamis. En dikter som selv kjempet mot perserne – som hadde en klar plan om å utsette de greske byene – skriver et stykke fra deres synsvinkel. Er vi fortsatt i stand til en slik dialektikk i dag? Sannsynligvis ikke, men vi har ikke noe annet valg.

For der politikken svikter, der den jager etter nasjonale diskursgevinster, er det bare kunsten som kan hjelpe: et sted der empati med andre, men også med egne blinde flekker, blir mulig. Et sted der en ny, tragisk poesi med alle sine motsetninger og moralske fallgruver kan vokse frem. Et sted der vi, til tross for de mange trærne, forsøker å se skogen. Et sted for internasjonalt samarbeid, for utveksling, et sted der den nyliberale konkurransen mellom offer- og overgriperfortellinger blir til en slags global solidaritetsfortelling mellom ulike historier om skyld og lidelse. For vi kan ikke overvinne vår spesifikke blindhet alene – bare sammen.

Kritikk av renhet.

Eller: Bare sosialdemokratisk realisme er verre enn sosialistisk realisme

En setning som jeg alltid sier når stemningen blir «for god» på møter som dette: Det eneste som er verre enn sosialistisk realisme, er sosialdemokratisk realisme. Med det mener jeg selvfølgelig ikke sosialdemokratiske partier, men den diskursen – som jeg også deltar i her – som aksepterer systemisk urettferdighet overalt, bortsett fra i kunsten. Eller mer presist: Det trygge teaterrommet, der toleranse og frigjøring hersker, er bare baksiden av (eller sannheten om) et globalt system av undertrykkelse og utbytting. Og der den sosialistiske realismen, hvor estetisk overfladisk den enn var, fortsatt arbeider

det med utopien om en annen verden, nøyter den sosialdemokratiske realismen seg med det som vanligvis kalles «engasjement»: den estetiske eller diskursive *placeboen* for reell praksis, for reell endring. Revolusjon som et performance- eller studieobjekt.

Forstå meg rett: Jeg anser den sosialdemokratiske oppdaterte liberalismen for å være en fullt ut forsvarlig politisk måte å forholde seg til historieløshet og menneskets mentale begrensninger på. Men i kunsten, i teatret, på scenen, er det nettopp antagonismen, hjelpeløsheten, mildheten, men også ondskapskapen i mennesket, i menneskelige relasjoner, som gang på gang må ødelegge enhver moralsk selvsikkerhet. I teatret må det ikke være noen «brannmur» av demokrati, i teatret må det også være plass til fascisme, fordervelse, dumhet – alt må ha sin plass. Eller sagt på en annen måte: Vi søker det grenseløse, det globale i vårt arbeid, og vi bør ikke legge skjul på de grensene som bestemmes av det historiske øyeblikket, vår opprinnelse, vår natur og i siste instans våre kroppene.

For hvorfor skulle vi sitte sammen her, hvis ikke alle, hver for oss, var ufullstendige og forsvarsløse. Og dersom vi skal være ærlige, er noen av de opplyste mytene om moralsk renhet og lojalitet mot opplevd urettferdighet ikke så helt ulike høyresidens myter, som jeg har kalt nasjonalistiske. Derfor vil jeg erklære krig mot enhver purisme, ethvert engasjement som innebærer kontroll. For at dere skal forstå mitt begrep om den negative definisjonen av kanon som min generasjon vokste opp med: Jeg har ingenting imot folkekultur eller elitistisk kultur, ingenting imot korpsmusikk eller Mozart-operaer. Neste år skal jeg åpne Wiener Festwochen sammen med blant andre et brassband og Wiens guttekor – bare at de skal opptre sammen med kongolesiske operasangere, Pussy Riot og Laurie Anderson. Noen hundre meter herfra, på Den flamske opera, satte jeg opp Mozarts *La Clemenza di Tito* forrige sesong – sammen med fantastiske sangere, men også med folk vi castet fra byen: Søramerikanere, afrikanere, folk fra Midtøsten og så videre. Antwerpen er kanskje styrt av høyresiden, men i virkeligheten er det en mangfoldig by.

Jeg er derfor glad for at Lua, som talte før meg², lovpriste urenheter. Det finnes ingen taler, ingen talerposisjon som er pålitelig, som burde være pålitelig. Jeg husker at jeg så Luas første utstilling, *Short of Lying*, og umiddelbart visste at dette var en kunstner som måtte jobbe på NTGent. Nesten samtidig, i 2017, organiserte jeg et såkalt «verdensparlament» på Schaubühne i Berlin: I likhet med det som skjer her, diskuterte vi mulige temaer og grenser for et verdensdemokrati med 100 delegater fra hele verden, det vil si hvordan man kan overvinne nasjonale og dermed nykolonialistiske maktstrukturer. Da et parlamentsmedlem fra Tyrkia nektet å anerkjenne det armenske folkemordet som et folkemord, ville de europeiske parlamentsmedlemmene kaste ham ut av parlamentet.

«Kunsten må forbli fri, det vil si: kompleks – mangfoldig og ubehagelig.»

Men da reiste presidenten i vårt verdensparlament, en politiker fra Namibia, seg og sa «Tyrkia er den eneste nasjonen som anerkjenner det tyske folkemordet på hereroene. Hvis han må gå, så går jeg også.»

Jeg vet ikke hvordan dere ville ha håndtert situasjonen, sikkert bedre enn jeg gjorde. Men det er nettopp den politiske kunsten jeg snakker om: La oss ikke stole på vår moral, vårt engasjement, vårt perspektiv, vår egen historie – la oss forbli mistenksomme. Så, om dere tillater meg å korrigere Dante: Jeg tror ikke vi skal gi opp håpet i kampen mot zombiene fra den nyanasjonalistiske underverdenen, men bare illusjonene våre. Som James Baldwin en gang sa: «I vår tid, som i enhver annen tid, er det umulige det minste man kan forlange.» Men la oss ikke glemme at vi alle er uferdige, at det umulige forfører oss like mye som det skremmer oss, at alle har en del av sannheten, og at ingen har hele sannheten. Og det er derfor vi er avhengige av hverandre.

En lovprisning av skjønnheten.

Eller: Motstanden har ingen form, motstanden er form

Enhver klassisk tragedie har fire akter, selv om de fleste tror at den har fem. Det bringer oss til det siste, kanskje viktigste punktet, til *deus ex machina*: til skjønnhetens pris. Jeg har nettopp gjort narr av den sosialdemokratiske realismen. Og misforstå meg rett: det er ikke en oppfordring til sosialistisk realisme, propaganda, agitprop eller en slags folkefrontspolitikk. Jeg mener (og gjentar ofte), at skjønnheten og skandalen er to søstre som ble adskilt ved fødselen. Men fremfor alt tror jeg, i motsetning til alle sosialistiske eller fascistiske realister, at motstanden ikke *har* en form, men at den *er* en form. La meg forklare.

Som dere kanskje vet, blir stykkene mine jevnlig rettsforfulgt eller utsatt for kampanjer i så forskjellige land som Sveits, Tyskland, Taiwan, USA, Brasil, Russland og Belgia. Argumentene er alltid politiske: Følelsene til den ene eller andre delen av befolkningen vil bli såret, det være seg ortodokse i Russland eller katolikker i Frankrike eller Brasil – selv om de sistnevnte verken var involvert eller informert. I Paris lanserte, for eksempel, en katolsk prest på høyresiden en underskriftskampanje mot en av forestillingene mine, et poetisk barneteaterstykke om overgrep, *Five Easy Pieces*. 10 000 «bekymrede katolikker» undertegnet brevet, som ble publisert i enkelte medier. På premierekvelden marsjerte man foran teatret, det ble kastet maling-bomber, og publikum kunne knapt komme inn i salen.

Men forestillingen tilbakeviste alle beskyldningene: poesien, humoren, friheten til barneskuespillerne oppløste alle projeksjonene, slik snø smelter i solen. De ortodokse kosakkene som var lojale mot Putin, og som stormet *Moskvaprosessene* i Moskva, hadde en lignende opplevelse: De ville banke oss opp, men satte seg deretter forvirret ned i publikum da de så sine favorittprester og

sin favorittprogramleder på tv debattere med dissidenter på scenen. «Det var som en surrealistisk drøm», fortalte direktøren for Sakharov-senteret, som siden er blitt stengt, «bortsett fra at det var virkelig.»

Det jeg vil si, er at teater ikke trenger å være politisk; det er politisk uansett. Teater må være surrealistisk, sprøtt, hallusinatorisk, uutholdelig motsetningsfylt. Noen ganger – som nå i Slovakia, Ungarn og Østerrike – må kunsten bli et våpen for å forsvare ens egen frihet. Appellen fra Elfriede Jelinek og meg, rettet mot FPÖs nasjonalistiske og kunstfiendtlige valgprogram, er et rop om hjelp fra det sivile samfunnet. For kunsten må forbli fri, det vil si: kompleks – mangfoldig og ubehagelig, strålende og forvirrende som virkeligheten selv. Brassbandmusikk og skeive forestillinger, Tsjekhov og historiefortelling, ritualer, alt dette er teater. For teater, som all annen kunst, har aldri et klart «budskap», det er alltid tvetydig. Teatret er derfor alltid upålitelig: det er en institusjon som ble bygget opp mot alle andre institusjoner – mot ideen om en institusjon i seg selv – og som samtidig har til hensikt å bli den ideelle, den mest demokratiske institusjonen av alle.

Det er derfor det politiske teatret jeg snakker om gjør et poeng av å stille seg mellom alle fronter og reise grunnleggende spørsmål om hvordan vi lever sammen, om vår tro og hvordan vi representerer verden. En ting er å sette opp et teaterstykke i dagens Moskva – det er noe helt annet å gjøre det i Palestina, Italia, Brasil, Ungarn, Den demokratiske republikken Kongo eller Østerrike. Det er dypt politisk å gå inn på en scene som menneske. For det er alltid en politisk eller sosial situasjon du reagerer på, om så bare gjennom publikum, som projiserer sine egne synspunkter, håp og traumer på scenen. Jeg husker en paneldiskusjon i Paris for noen år siden: Jeg kritiserte den kjedelige, europeiske klassiske karaoken, den evige gjentakelsen av de samme kanoniserte stykkene.

En kunstner fra Iran avbrøt meg og sa: «Å fremføre Tsjekhov i Teheran er en revolusjon, det betyr frihet! Ikke snakk nedsettende om Tsjekhov!» Og hun hadde rett. Fordi hver og en av oss er fanget i sin egen blindhet, og gang på gang glemmer at motstand ikke *har* noen form, motstand *er* formen – og den ser forskjellig ut overalt. Da vi snakket om fremveksten av det radikale høyre i Amsterdam for noen dager siden, presenterte en av tilhørerne seg som slovakisk, og stilte Matej Drlicka spørsmålet: «Var vi for milde? Er det derfor vi tapte kampen mot de høyre-radikale?» Matej tenkte seg om et øyeblikk og sa til slutt: «Det er ikke noe galt med å være mild. Vi må forsvare vår mildhet. Og til slutt vil vi beseire dem – med kjærlighet.»

Takk for den jobben dere gjør. Takk for deres sjenerøsitet og tålmodighet. Og la meg gratulere med temaet for årets kongress, som er viktigere enn noen gang: «Embrace and Connect».

3

4

Fotnoter

¹ Taler ble holdt til International Theatre Institute (ITI) sin 37. verdenskongress i Antwerpen, Belgia, 19. september 2024. *Red. ann.*

² Lua, Luanda Castella, er performance-kunstner, regissør, knyttet til NTGent og og Artist in Residence på deSingel International Art Center. Hennes keynote-speech på ITI-kongressen hadde overskriften «Hijacked Imagination & The Aesthetics of Speculation». *Red. ann.*

Kommentar til dagens tyske kulturpolitikk og AfD's valgfremgang, av Thomas Oberender.

IKKE

LAD DEG

FØRREDE
FORREDE
FORREDE



Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

Artikkelen er skrevet i etterkant av det tyske delstatsvalget, og ble første gang publisert i Berliner Zeitung, 02.09.2024, under overskriften: «Die AfD haucht 'Bravo'». Dette er en noe omarbeidet versjon for Norsk Shakespearetidsskrift.

september 1997 oppdaget to barn som lekte i forgården til teatret i Jena en koffert med et hakekors på. De trodde at det var en rekvisitt som noen hadde glemt igjen og leverte den til teatret. Da noen åpnet den dagen etter, ble de sjokkert over å oppdage at kofferten inneholdt en fungerende bombe, med 10 gram TNT, selv om det manglet batteri i detonatoren.

Bomben var en advarsel, som var plassert der av Jena NSU (Nationalsozialistische Untergrund), før de året etter gikk under jorda og begikk en serie drap på personer med innvandrerbakgrunn som sjokkerte hele Tyskland.

Denne historien har jeg hentet fra boka *Volkstheater* av forfatter og journalist Peter Laudenbach, som har gjort grundig research på omkring 100 høyreekstremistiske angrep, på festivalarrangører, regissører, bloggere og gallerister, som ble utført mellom 2016 og 2021. Han analyserer mønstrene i den høyrepopulistiske kulturkrigen og fremveksten av truende allianser, som begynnende med AfD's uttalelser i delstatsparlamentene, har ført og fortsetter å føre til markeringer av fiendebilder og intimiderende oppførsel fra høyreekstremister utenfor parlamentene.

Kartleggingen av kulturkampen til den nye høyresiden tydeliggjør at AfD's valgsuksess i de nye delstatene ikke bare vil påvirke kulturpolitikken, men at den allerede har gjort det. Det faktum at koffertbomben ble

plassert foran teatret i Jena, treffer meg også direkte fordi jeg vokste opp i Jena selv, og så mine første forestillinger der, før jeg senere kom tilbake som scenetekniker i forbindelse med gjestespill fra Theater Rudolstadt. Jeg har viet en stor del av mitt yrkesliv til noe det bare skulle et batteri til for å sprengre i luften.

Hva er på ferde i Øst?

I 1989 gikk det et støt gjennom Tyskland og Øst-Europa, da fløyelsrevolusjonene veltet den europeiske etterkrigsordenen over natta. Mens årene gikk, forble endringene ensidige. I altfor stor grad ble endringene etter 1989, *de andres* oppgave, de fra Øst-Tyskland, fra Øst-Europa, eller i resten av verden. Forbundsrepublikken gjorde det godt.

Dagens unge politikergenerasjon har vokst opp med en følelse av historisk kontinuitet. Den gamle Forbundsrepublikken, som de opplevde i sin ungdom, ble grunnlagt som et demokratisk svar på fascismen og erfaringene fra Weimarrepublikken, og utviklet seg, på tross av ulike kriser, til et stabilt samfunn med liberale verdier og sterk økonomi. Dens selvtilit og selvbylde har aldri blitt rokket ved av noe av det som skjedde i de nye delstatene, for eksempel. Bestemoren min, som er fra Sonneberg, levde i fire forskjellige tyske stater – noe som må virke helt bisart for en som er født i Hannover i 1980.

For den unge generasjonens vesttyske politikere, er det eneste som har kastet skygge over bestandigheten av et sosio-økonomisk

kontinuum, de sotete skyene fra forurensningen og utryddelse av arter. Her fungerte De grønne som korrektiv. I denne generasjonen fins det en misjonerende holdning som blir tatt for gitt og som springer ut av følelsen av at deres samfunnsmodell er den overlegne.

I hele Europa har det politiske landskapet vært i endring, men i de demokratiske folkepartiene i Forbundsrepublikken var det lite som forandret seg. Da De Grønne kom på banen ble de oppfattet som en trussel mot systemet. Som om «hippiene» ønsket å ødelegge Tyskland. Da Die Linke dukket opp på den politiske scenen, ble de hånlige møtt som overlevninger fra diktaturet i DDR. Og da tyske EU-skeptikere, økonomisk konservative og Nato-motstandere grunnla AfD, ble det allerede fra begynnelsen sett på som Hitlers tilbakekomst. Jan N. Lorenzens dokumentarfilm *Wir waren in der AfD – Aussteiger berichten* (2024) kaster et kjøligh blikk på denne utviklingen.

Og nå har partiet en oppslutning på 32,8 prosent i Thüringen, 30,6 prosent i Sachsen og 29,2 prosent i Brandenburg. Hva er på ferde i Øst? Det som kjennetegner og har preget AfD politisk, har utspring i Vest-Tyskland, og har også en vesttysk historie, fra «rekrutteringsstoppen» mot fremmedarbeidere etter oljekrisen i 1973, til det innvandringsparanoide «Heidelberg-manifestet» til tyske professorer i 1981 og Thilo Sarrazins kontroversielle forslag om en ny sosial- og befolkningspolitikk i boken *Deutschland schafft sich ab* (2011), som utkom to år før stiftelsen av AfD.

Selv om AfD skulle bli holdt utenfor delstatsregjeringene i Thüringen og Sachsen, vil det øve politisk innflytelse på de andre partiene. Det vil fortsette å bombardere uønskede kulturarbeidere med parlamentariske utredninger og fortsette med å flytte «grensene for hva som kan sies», slik de har gjort det i årevis, lengre og lengre over i soner av respektløshet og retorisk og politisk eskalering som endrer standarden for hva som er sivilisert og normalt. Det er ikke lenger nok å riste på hodet.

En nasjonalt orientert kulturrevolusjon
Bak Björn Höcke, den ledende kandidaten i Thüringen og representant for den mest ekstreme høyrefløyen i AfD, står det en spindoktor. Han heter Götz Kubitschek, og som høyreekstrem publisist spiller han omtrent samme rolle for Björn Höcke som Steve Bannon spilte som høyreekstrem ideolog og publisist for Donald Trump. Den grusomme sannheten ved valget i Thüringen og Sachsen er at Björn Höckes AfD har en plan. Under valgkampen definerte deres motstandere seg først og fremst som anti-AfD, men hva er deres egen visjon?

«Når folk lengter etter et alternativ», sier filosofen Lea Ypi, «vender de seg vanligvis dit hvor det fins. For øyeblikket er det bare høyresiden som formulerer en radikal systemkritikk og kommer med løfter om en

annen fremtid. Venstresiden har hittil mislykkes i å gjøre det. Til dels forsvarer den status quo. Som om det vi har, er til det beste for alle.»

Grunnleggelsen av De grønne har gjort partiprogrammene til SPD og CDU «grønnere». AfD forsterker vår tids polariserende tendens, oppløsningen av «objektive sannheter», og gir oss mer frykt og kaos i gjengjeld. Partiet antyder at det tilsynelatende bare er sterke ledere fra deres egne rekker og en homogen folkemasse som kan redde oss fra undergangen.

I dokumentarfilmen *Rechts. Deutsch. Radikal* kom den kjente tv-reporteren Thilo Mischke frem til en slik konklusjon. AfDs konfliktuelle politikk er opptakten og bakgrunnsmusikken til en nasjonalt orientert kulturrevolusjon, og i enden av den står slutten på demokratiet slik vi kjenner det.

«Tyskland først»

«Tyskland først»-propagandaen som spres gjennom AfDs politikk, ligger farlig nær *Zeitwende*-politikken og dens kulturpolitiske konsekvenser, slik disse hintes til i forslaget til kulturbudsjett. Det legger også tydelig vekt på nasjonale prioriteringer. Den nasjonale film- og spillstøtten skal styrkes, et nasjonalt «fyrtårn» som Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Den preussiske kulturarvstiftelsen) økes med 17 millioner euro, mens kulturfondet skal halveres og den statlige støtten til Forbundet av frie kulturhus (dvs. programmerende scener for fri scenekunst, *overs. anm.*) skal kuttes fullstendig.

Det samlede budsjettet til det tyske utenriksdepartementet skal kuttes med én milliard, med fokus på besparelser innen humanitær bistand og stabilisering. Dette inkluderer kutt på rundt 60 millioner til utenriksdepartementets kultur- og sosialpolitiske budsjett. Dette har allerede ført til drastiske kutt i føderale tyske mellomleddsorganisasjoner som DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) og Goethe-instituttet og har allerede forårsaket en første bølge av instituttnedleggelse og regionale reformer.

Delstaten Berlin har vedtatt innstramninger i kulturbudsjettet på 130 millioner euro, en reduksjon på 12 prosent, som først og fremst truer eksistensen til de uavhengige sceneinstitusjonene. På føderalt nivå forutsetter den foreløpige budsjettplanleggingen for tiden et kutt på 40 prosent i kulturbudsjettet, mens donasjonene til den utenlandske kringkasteren Deutsche Welle ble betydelig økt i forbindelse med epokeskiftet.

Logikken i regjeringens «epokeskifte» proklamerer ikke bare en geopolitisk «systemrivalisering» mellom den vestlige verden og Kina og Russland, men resonnerer også med en innenrikspolitisk utfordring der konstitusjonelt orienterte aktører konfronteres av nye kulturnasjonalister, med AfD i front. Til de nye budsjettforslagene kan jeg se for meg at AfD puster «bravo». De truende kut-

«AFDS POLITIKK ER OPPTAKTEN TIL EN NASJONALT ORIENTERT KULTURREVOLUSJON, OG I ENDEN AV DEN STÅR SLUTTEN PÅ DEMOKRATIET SLIK VI KJENNER DET.»

tene i den føderale kulturstøtten vil ramme nettopp de områdene av kulturen som for tiden gir energi, skaper nettverk og utfordrer det nasjonale kulturlivet med alternative perspektiver i form av festivaler og nyskappende initiativ, og som står i opposisjon til den diffuse «nasjonale kulturen» som AfD ønsker å fremme.

Hvorfor er det dem vi tar knekken på? Hvorfor truer vi internasjonale plattformen som HAU (Hebbel am Ufer) i Berlin, FFT i Düsseldorf eller Mousonturm i Frankfurt, som har stått for de mest innovative impulsene i teatret de siste tiårene? Uten disse arenaene ville ikke arbeidet til Rimini Protokoll, Gob Squad eller Florentina Holzinger, for å nevne noen, vært mulig. Det europeiske kunstsenteret i Hellerau i Sachsen, som gjør et uendelig viktig kulturarbeid både i og utenfor regionen, har vært utsatt for fiendtlighet fra AfD i lengre tid.

Har endring blitt for utmattende? Har arenaer for åpne, kontroversielle eksterne debatter, slik som bokmessen i Frankfurt, Berlinale eller documenta blitt for konsensusbrytende til å fortsette å nyte godt av statens beskyttende hånd? Et budsjettkutt på 600 000 euro, som i tilfellet med Mousonturm, der Rainer Werner Fassbinder satte opp stykkene sine, kan ikke kompenseres med kostnadsbesparende tiltak og er et skremmende signal til dagens fassbindere.

AfD har ankommet kulturpolitikken

Hva er det som har gjort disse stedene, som er så viktige for kulturell fornyelse og forandring, så upopulære blant dagens politikere? Og hva vil dette bety for academia? I et essay om hvordan Gazakonflikten i dag diskuteres i Tyskland, pekte sosiologen Teresa Koloma Beck på en diskursiv eskalering som på kultur- og vitenskapsfeltet nesten utelukkende dreier seg om hvem som har lov til å si hva under hvilke betingelser, hvem som i det hele tatt får delta i diskursen, og hvem som blir ekskludert fra den. Og saken i seg selv?

I samfunn som oppfatter seg selv som demokratiske og åpne, kan beskyldningen om antisemittisme i dag ramme hvem som helst, og slik blir genuine erfaringer skjøvet ut av fellesskapet. Det erstattes av et nytt posisjoneringspress, og debatten blir mer polarisert, slik at all energi rettes mot å bevare ens egen legitimitet. Hvis man vil forstå noe av det kulturelle skiftet vi er inne i, hjelper det å følge med på denne debatten og tendensen til å gjøre den sosiale og samfunnsmessige dimensjonen av denne politiske diskusjonen til et minefelt for tilsynelatende «desperadoer». Det umiskjennelig nye er at konflikten ikke bare utspiller seg i Midtøsten, men her, i vårt eget land.

Ingen vil høre det, men AfD har allerede nådd kulturpolitikken. De har lagt frem det første utkastet til en anti-BDS-resolusjon for Forbundsdagen. Ingenting beskytter den nye høyresiden mer effektivt enn den proklamerte lojaliteten til Israel. La oss derfor

«HAR ARENAER FOR ÅPNE, KONTROVERSIELLE EKSTERNE DEBATTER, SLIK SOM BOKMESSEN I FRANKFURT, BERLINALEN ELLER DOCUMENTA BLITT FOR KONSENSUS-BRYTENDE?»

ikke spørre hva valget i Thüringen, Sachsen og Brandenburg kommer til å bety for kulturpolitikken, men hva deres konfliktuelle instinkt allerede har rotet til så langt.

Hvorfor er en «Tyskland først»-kulturpolitikk allerede på vei, slik det fremgår av det foreliggende budsjettforslaget? AfD har ikke engang kommet til makten, men er allerede mektige på grunn av presset i retning av nasjonale og identitetsorienterte kulturpolitiske beslutninger.

DDR gikk under på grunn av «business as usual». Er det det som truer oss i dag? Som en «business as usual»-holdning til AfD, som gjør et hvert annet spørsmål om hva vi ønsker å forplikte oss til overflødig? Den eneste reelle reformpolitikken, etter Willy Brandt og Gerhard Schröder, sammen med De grønnes konsept om en bærekraftig omorganisering av vårt økonomiske system, kom i 2022 innenfor den såkalte trafikklyskoalisjonen (den forhenværende regjeringskoalisjonen bestående av SPD, De Grønne og FDP, *red. anm.*). De lekkede tekstmeldingene fra Springer-forleggeren Matthias Döpfner¹ viser tydelig hvilken motstand denne ideen utløste.

Øst og Vest

Tyskland har lenge vært rikt nok til at ingenting måtte endret seg, og til at enhver krise har blitt løst med penger. Men pengene er borte. BRICS-landene bretter opp ermene, og Asia smiler. Pengene som den gamle Forbundsrepublikken bare kunne «fortsette som før» med, i håp om at det tidligere Øst-Tyskland ville forandre seg til det bedre ved hjelp av økonomiske hestekurer, har blitt knappe i krigstid.

Husene i Jena og Weimar er vakre, og de nye motorveiene har bedre asfalt. Men det er ingen som snakker om at husene i bykjernene fra Bautzen til Kühlungsborn nå hovedsakelig tilhører vesttyskere. Landskapene blomstrer, særlig i områder som er drastisk avfolket etter at to millioner mennesker har forlatt dem etter gjenforeningen. I Sachsen er det nettopp i regioner med tidligere gruveindustri, i de tynt befolkede områdene og i grenseområdene mot Polen at AfD har hatt størst fremgang. Det høyrepopulistiske partiet blomstrer der hvor landsbygda lider.

Vi trenger et nytt mot for å akseptere det uenkelige, dette andre synet på historiens gang i landet slik det er blitt. Det er en tragedie at, av alle partier, og Sahara Wagenknecht-alliansen gjør krav på det for seg selv. Det hjelper ikke med «business as usual». «Enhetsfronten» mot AfD har på en bisarr måte gjort AfD sterkere, så lenge denne enhetsfronten ikke har utviklet en alternativ idé om samfunnet.

Å bevare det felles huset, må ikke innebære en svekkelse av pluralistiske synspunkter og deres plass i budsjettforslaget, selv om de ofte også er *trouble makers*. Demokratiet lever av uenighet. Frykten for harde kontroverser, som er iboende for alle drama, må ikke bli et kulturpolitisk argu-

ment for å trekke støtten tilbake. Fordi teatre er steder der konflikter utkjempes på en eksemplarisk måte ved at de forskjellige perspektivene og motivene ikke reduseres, er det der de eksplosive koffertene med hakekors på ble plassert av NSU. Dette fordi de identitære aktivistene ønsker å sprengre ideen om at samfunnet vårt er basert på åpen forhandling av konflikter.

Ja, pengene som kunne blitt brukt på å moderere raseriet blir knappere. De lekke tekstmeldingene fra Matthias Döpfner i begynnelsen av regjeringskoalisjonen foregrep det som vil drive Forbundsrepublikken fra 2021 videre. Motstand mot reell endring, mot en faktisk endring i politikken, i håp om at en valgt reformregjering kan bli splittet av sin reformresistente partner, og deretter sprengt, og det foraktede gamle øst holdes under vann som en ekkel byrde. Vi må drømme om en annen fremtid, i øst og vest.

Et kulturelt «no go»-land

For til slutt å nærme meg spørsmålet om hvilken innvirkning valget vil få på den fremtidige kulturpolitikken, tenker jeg først og fremst på internasjonale oppfordringer til boikott av Forbundsrepublikken, som «Strike Germany» eller «Ravers for Palestine», som er uten sidestykke i landets historie. Forbundsrepublikken var internasjonalt godt likt, men er plutselig blitt et kulturelt no-go-land for mange intellektuelle og kunstnere. Leserne av New York Times rister på hodet over den innenrikspolitiske utviklingen. Nå er det vi som er problemlandet. Og dette i en tid da en utenriksminister og en kultur- og medieminister fra De grønne sitter ved makten.

De siste årene har jeg underskrevet opprop til fordel for kulturaktører i utlandet som har blitt truet av høyrenasjonalistiske politikere. I Ungarn, Polen, Nederland, og nå senest i Slovakia og Nord-Makedonia, har det vært mulig å observere hva man står overfor når departementer og domstoler besettes og reguleres av høyrepopulister, lederstillinger i kulturorganisasjoner og statlige medier byttes ut, støtteordninger for uavhengige kulturprodusenter avvikes og en ny identitetspolitikk basert på opprinnelse, språk, nasjon og religion etableres.

Boken til Peter Laudenbachs beskriver i detalj hvordan dette har foregått i mer enn et tiår, men det finnes også en bevegelse – «Die Vielen», de mange – som motsetter seg dette. De manges «enhetsfront» mot AfD's deltakelse i delstatsparlamentene holder fortsatt stand, og i Thüringen er det dannet mindretallsregjeringer i stedet for å rive brannmuren til Höcke-fraksjonen. Men steinene i muren blir varmere og varmere. Vi må møte AfD's målbevisste kulturkrig med mer enn den tapre gleden ved å forbli fargerik. «Ikke la deg forherde i disse harde tider», sang systemsprengerer Wolf Biermann. Flertallet i de nye delstatene stemte på demokratiske partier.

«FORBUNDSREPUBLIKKEN ER PLUTSELIG BLITT ET KULTURELT NO-GO-LAND.»

«EN NY IDENTITETSPOLITIKK BASERT PÅ OPPRINNELSE, SPRÅK, NASJON OG RELIGION ETABLERES.»

Fotnote

1 Mathias Döpfner er journalist, kunstsamler, administrerende direktør og forlagsdirektør i Springer Group, som inkluderer avisene Bild og Die Welt. I april 2023 publiserte ukeavisen Die Zeit private tekstmeldinger fra Mathias Döpfner der han ba om mediestøtte til FDP for å sprengre «trafikklyskoalisjonen» innenfra, slik det skjedde i november 2024. I tillegg kom han gjentatte ganger med nedsettende kommentarer om østtyske statsborgere i disse tekstmeldingene. «Ossiene er enten kommunister eller fascister. De gjør ikke noe i mellom. Motbydelig.» står det, blant annet. T.O.

NORGESPREMIERE
8. FEBRUAR
Hovedscenen





MATTHEW LOPEZ
ARVEN

Inspirert av romanen *Howards End* av E.M. Forster. Oversatt av Arne Lygre.
Regissør: Johannes Holmen Dahl



For mer info og fullt kunstnerisk lag:



Foto: Erling Hebbert



TRAGEDIEN

Thomas Irmer:
Kor i krig,
anmeldelse av *Orestien*,
Epidauros
s. 34–35

Frank Raddatz:
Intervju med
Theodoros Terzopoulos,
Athen
s. 36–47

Øyvind Berg:
Oidipus/ Antigone,
Kilden, Kristiansand
s. 48–50

Roland Lysell:
Anthropolis,
Deutsches Schauspielhaus,
Hamburg
s. 51–56

Eivind Haugland:
All Greeks,
NTGent, Gent
s. 54–63

(Epidauros): Theodoros Terzopoulos' iscenesettelse av *Orestien* avsluttes i dyp skeptisisme og høylytte Palestina-protester.



Tasos Dimas som Vaktmannen i første del av *Orestien*, regi: Theodoros Terzopoulos, Athen Epidauros Festival 2024. Foto: Johanna Weber



Orestien, regi: Theodoros Terzopoulos, Athen Epidauros Festival 2024. Foto: Johanna Weber



Orestien
Av Aiskhylos
Oversatt til moderne gresk av Eleni Varopoulou
Regi og bearbeidelse: Theodoros Terzopoulos
Regiassistent: Savvas Stroumpos
Scenografi, kostymer og lysdesign: Theodoros Terzopoulos
Komponist: Panagiotis Velianitis
Athen Epidauros Festival, samproduksjon med National Theatre of Greece Epidauros, 13. juli 2024

Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

I begynnelsen lyder surringen fra tusenvis av fluer over høytalene. Den lave kveldsblå himmelen står 30 grader over det enorme amfiet med 12 000 tilskuere. Hvilken tid som gjelder på dette unike stedet i det østlige Peloponnes – en forhistorisk, moderne eller nåtidig – viskes ut i de tre delene av *Orestien*. Det er en forestilling som gang på gang utfordrer tidsfølelsen. Den amerikanske, forhenværende kulturforfatteren Henry Miller, skrev kort tid etter utbruddet av andre verdenskrig den slående setningen: «The road to Epidauros is like the road to creation.»

Kor i krig

Terzopoulos' metode

Dramaet åpner i det tiende året av det greske hæertoget mot Troja, og i samme øyeblikk som vaktmannen dukker opp på scenen, blir slutten på krigen signalisert med et ildtegn. En lang og pinefull vaktpost er over, og Tasos Dimas viser vaktmannens utmattelse gjennom rytmisk pusting og en stammende fremførelse av prologen.

Koret, som deretter skrider inn i en lang linje, skaper også sin rytme gjennom pustestøt. På den sirkulære scenen som Terzopoulos har designet for oppsetningen, minner koret om en prosesjon, som med stiliserte bevegelser og jevne mellomrom stikker store kniver ned langs kanten på skiven.

Dette koret er selve cruxet i forestillingen; det kan skifte utseende som en levende skulptur, og er gjennomgående koreografert i store bilder. Likevel snakker det ikke som et kor, men fremfører teksten som enkeltpersoner. Det gir en ganske forbløffende, stadig skiftende effekt, som helt på slutten av kvelden kulminerer i et avsluttende kor; som kanskje ikke lenger er en del av selve forestillingen.

Alle som kjenner til Terzopoulos og hans kompani Attis, vet at dette

er en metode han har utviklet for å forene tale, kroppslighet og bevegelse, og som delvis er rekonstruert fra gamle teknikker, men som han har forvandlet til et moderne uttrykk. Koret er utviklet gjennom Attis' workshops i tilknytning til et nytt «Dionysos-teater», der det legges spesiell vekt på kollektive, fysiske formasjoner. Denne oppsetningen av *Orestien* er produsert av Nasjonalteatret i Athen, og det er overraskende nok første gang Terzopoulos setter opp der.

Berliner Ensemble og Müller

Så selv for den viktigste greske regissøren i sin generasjon, har det vært en lang vei (se også intervju, s. 36, *red. anm.*). Terzopoulos ble født i en nordgresk landsby i 1947 og utdannet seg til skuespiller i Athen fra 1965 til 1967. Under militærdiktaturet flyttet han i 1972 til Øst-Berlin, der han fikk en omfattende kunstnerisk utdannelse på Berliner Ensemble, som mesterstudent under Ruth Berghaus. Men hans egentlige mentor var Heiner Müller, som på den tiden var husdramatiker ved Berliner Ensemble. Müller har trolig hatt en vesentlig innflytelse på Terzopoulos' ideer omkring det å tenke nytt om

antikkens teater, og her er to ting spesielt viktige: spillets fysiske forankring i forholdet mellom teksten og kroppen, og en dypere (ikke bare ytre) referanse til samtiden. I 1985 grunnla Terzopoulos sitt eget teaterkompani, Attis, som har vært en forutsetning for utviklingen av hans egen metode for trening. Sentralt for det Terzopoulos kaller «Dionysos' tilbakekomst» er en holdning om at teksten er kroppens eie – at den ikke bare blir transportert gjennom hodet. Et annet kjennetegn ved dette teatret dedikert til Dionysos, er det intensive koristiske arbeidet.

Koret som hovedrolle

Derfor er det neppe feil å si at det 21 medlemmer store koret er opphøyd til en differensiert hovedrolleinnehaver, som skaper både atmosfære og den visuelt-romlige rekkefølgen til de tre dramaene som blir fremført i Epidauros. I første del, *Agamemnon*, er det likevel karakterene som står i sentrum: som en besluttosom Klytaimnestra, bærer Sophia Hill nettet som hun skal drepe Agamemnon med, som et folielignende slep over gulldrakten sin. Agamemnon fremstår som en gladiatorlignende krigsherre i slitte gullbukser og

blottlagt overkropp. Savvas Stroumpos kan uanstrengt (uten mikrofon) dundre den moderne greske oversettelsen til Eleni Varopoulou, som er laget for denne oppsetningen, ut i publikum. Cassandra, hans krigsbytte og tvungne elskerinne, ligger under sin monolog opp-ned på trappetrinnene i en liten trapp som antyder inngangen til palasset. På slutten av forestillingen går Evelyn Assouad, en skuespiller med syriske røtter, døden i møte med en lang klagesang på arabisk. Her åpner Troja-Mykene seg direkte mot nåtiden. David Maltezes *Ægisthos* blir, slik det er vanlig i nyere tolkninger, en nokså perifer medskyldig i kongemordet.

Koret bruker knivene til å skape formasjoner av vold og nød. Noen ganger liggende på bakken eller bare i form av en smal, utveisløs gate, viser de menneskene bak hendelsene gjennom gester som uttrykker avvisning eller opprør.

Eumenidene og nåtiden

I tredje del, *Eumenidene*, blir forbindelsen til nåtiden både synlig og hørbar. Etter at Athene (Aglaiia Pappa) har passivisert erinnyene og forvist dem under jorden, for å skape en demokratisk orden, dukker disse

skikkelsene, som har blitt undertrykket med makt, opp igjen på den nyetablerte Areopagen, og utfordrer freden som Athene og Apollon har etablert gjennom utdrivelsen av Orestes. Terzopoulos viser imidlertid også at både gudene og innbyggerne stiller seg temmelig likegyldige til denne trusselen. Deretter hører man ekstremt høylytt maskingeværlid og nyheter om nåtidig pågående kriger – som en smertefull inntrenging fra verden utenfor i den hittil strengt stiliserte oppsetningen. Til slutt samler Giulio Germani Cervi fra koret (i andre forestillinger: Yannis Sanidas) de blodige klærne som ligger strødd omkring i en sirkel, og legger seg deretter under dem selv, i det rødflygende lyset. Det er et beklemmende sluttbilde som får halvsirkelen med 12 000 tilskuere til å holde pusten.

Palestina-kor

Terzopoulos presenterer en ekstremt pessimistisk tolkning av *Orestien*, med tanke på vår egen samtid. Demokratiet, som til syvende og sist var en gave fra gudene i form av Areopagos, etter Orestes' soning, ser ikke bare ut til å være truet, men forspilt, eller på vei mot sin slutt. Det er en radikal tolkning, som

bryter med den politiske iscenesettelsestradisjonen av stykket, og som burde gi teatret, men ikke bare teatret, noe å tenke på.

Sammenligner man denne oppsetningen av *Orestien* med andre store produksjoner de siste tiårene, har Terzopoulos skapt en forbindelse mellom en dypere og mer ekstern tilknytning til nåtiden. I Peter Steins berømte og forholdsvis mer antikverende produksjon fra 1980 sto pasifisering som fredstanke mye mer i forgrunnen i tredje del. I sin oppsetning fra 2007 ved Deutsches Theater i Berlin konsentrerte Michael Thalheimer seg helt om det blodige familiedramaet, mens Volker Lösch i Dresden i 2003 fylte koret med amatører og dermed oppfant et borgerkor og deretter borgerteatret, som kom til å få store konsekvenser for teatret i Tyskland. I Eirik Stubøs oppsetning på Norske Teatret i fjor forble erinnyene i det minste synlig tilstede – et spørsmål som dagens tolkninger av Athens skjøre struktur til syvende og sist må ta hensyn til.

Terzopoulos, som er alvorlig syk med polymyalgi og har annonsert forestillingen som sitt siste store kunstneriske arbeid, mottok, synlig svekket, men med et mildt smil, stående ovasjoner etter de to

forestillingene i Epidauros. Det var et øyeblikk av anerkjennelse av hans bidrag til verdensteatret. Et bidrag som ble befestet med denne oppsetningen. Etter applausen vendte koret, som for det det beste av unge skuespillere, tilbake og oppildnet publikum til å rope «Free Palestine!» i en fellessang (for første gang). Det var enda en bekreftelse på alle tidsplanene i *Orestien*.

(Forestillingen blir også spilt under festivalen i Epidauros sommeren 2025. Red. anm.)

«Demokratiet ser ikke bare ut til å være truet, men forspilt, eller på vei mot sin slutt.»



Intervju med regissør Theodoros Terzopoulos.

Teatrets dionysiske røtter

Frank Raddatz: Terzopoulos, teatret ditt kjennetegnes ved at det er sentrert omkring kroppen. Kropp og energi er fundamentet. Dette teaterspråket forbindes til dels med tradisjonen fra den russiske avantgarden, og spesielt med den biomekaniske metoden til Vsevolod Meyerhold.

Theodoros Terzopoulos: Det er i beste fall en overfladisk forbindelse mellom Meyerholds tilnærming og metoden som jeg har utviklet, og som ikke har noe med biomekanikken å gjøre. Bare hvis man ser på de fysiske øvelsene på en veldig formell måte, kan man dra noen paralleller. Meyerhold var for eksempel glad i en gest som er diametralt motsatt av min forståelse av energi: Du løfter armen over hodet, bøyer den og åpner hånden. Den energetiske akselen går fra hoften via ribbeina eller brystet og armhulen over i armen, og så videre inn i hånden og ender i fingrene. Det er en ekspresjonistisk gest som man ofte ser i filmene til Sergei Eisenstein eller i andre filmer fra den tidlige sovjettiden, eller i datidens teaterfotos.

Denne typen teatralitet går tilbake til Vera Fjodora Komissarsjevskaja, som var lærer for en rekke store russiske skuespillerinner på slutten av 1800-tallet. Effekten ble skapt ved at man løftet armen eller begge armene over hodet. Rent teknisk blir kroppens utseende forstørret, slik at oppmerksomheten trekkes mot skuespilleren samtidig som det antydes en følelsesmessig dybde. En av de store russiske skuespillerinnene, Alla Demitova, som spilte i sovjettiden og fortsatt er aktiv, behersker denne teknikken perfekt. Dette mønsteret kan også gjenkjennes i Bauhaus, i konstruktivismen, i den tyske avantgarden og i Mary Wigmans ekspressive dans.

For noen år siden inviterte jeg Aleksej Levinskij, som verden over gjelder som den fremste eksperten og utøveren innenfor biomekanikk, til Hellas for å holde et seminar. Det ga meg en mulighet til å utforske eventuelle likheter. Men skuespillerøvelsene mine er utformet på en nesten motsatt måte. Der går all energi gjennom ryggraden. For å sikre uhindret flyt av energi må rygg-

raden være helt rett. Hvis den er krum, blokkeres energien. Denne oppreiste holdningen samsvarer med bestemte pusteteknikker. Pustens økonomi påvirker i siste instans tekstens mening. Det er stor forskjell på om skuespilleren sier en replikk med full pust eller med resten av pusten. De samme versene eller setningene kan få motsatt betydning med ulike former for pust. Men mitt sentrale prinsipp fins ikke i Meyerholds verk. Og skuespillere som praktiserer disse teknikkene, ville ikke finne på å blande dem sammen.

Jeg føler meg nærmere Stanislavskij. Ikke hans sene periode, men den første, da han arbeidet med Marina Lilina, som senere ble hans kone, og var en skuespiller som også Eisenstein satte stor pris på. Lilina legemliggjorde tradisjonens metode på en forbilliglig måte, det vil si at kroppen var så stor, utstrakt og fleksibel som mulig, med vidåpne, store armhuler og en voluminøs stemme. Alt skulle være stort. Det var et system for kodifisering av både gester og følelser. Når man ser Eisensteins filmer på en slik bakgrunn, forstår man betydning-

Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

Intervjuet er tidligere publisert i *Lettre International* nr. 122, 2018

Billedtekst

s. 36 Koret i *Orestien*, regi: Theodoros Terzopoulos, Epidauros 2024. Foto: Johanna Weber



«Jeg er ikke interessert i en perfekt regulering av energien, men i å slippe den løs.»

gen av Stanislavskij som forgjenger i hans viktigste og tidlige fase. Eisenstein så på en produksjon som en levende organisme. Og det er dette arbeidet med energi i teatret dreier seg om. For energien kan ikke reproduseres, slik som en tekst skuespilleren har lært utenat, den må gjenskapes igjen og igjen.

Etter hvert som han ble eldre, vendte Stanislavskij seg mot en finmasket psykologisk realisme, der det dreide seg om atmosfære, fargning, fint avstemte rytmer osv. Man må ikke glemme at Stanislavskij levde et svært isolert liv i Sovjetunionen. Han fikk knapt lov til å forlate huset sitt og var under konstant overvåkning. Derfor ble stuen hans laboratorium og en prøvescene der han arbeidet med så lite energi som mulig for å kunne øve i hemmelighet og uten å vekke oppmerksomhet. Lee Strasberg besøkte Stanislavskij på denne tiden. Og dette stedet, overvåket og kontrollert av de sovjetiske myndighetene, var arnestedet for den psykologiske realismen som skulle komme til å triumfere i USA.

Det psykologiske teatret som erobret Broadway, var i siste

instans en variant av Eisenstein, nemlig minimaliseringen. Absurd nok la denne minimaliseringen grunnlaget for skuespillerkunsten i amerikansk film og dennes suksesshistorie, som vedvarer den dag i dag.

Energi-prinsippet

Jeg, derimot, arbeider verken med forstørrelse eller minimalisering av energi, men med dens dynamikk. I motsetning til Stanislavskij og Strasberg er jeg ikke interessert i en perfekt regulering av energien, men i å slippe den løs. Modellen er spiralen, som vil si en jevn, men ikke lineær økning i energi. Selv om skuespilleren ikke snakker frontalt til publikum, vil stemmen hans være så til stede i energimodus at publikum kan høre ham. Hvis energien står i sentrum av skuespillerens opptreden, virker ikke iscenesettelsen realistisk.

Hver ytring kommer fra dypet, er forbundet med hele kroppen og bæres av hele kroppen. Vi ser svetten piple, spyttet dryppe – alle i publikum føler, ser og hører at energien er til stede. Når den dyriske energien er på et lavt nivå,

slik den er i samtalen vår, kan ingen på noen meters avstand høre hva som blir sagt. Derfor vil et teater der denne energien knapt er til stede, i økende grad ty til teknologisk forsterkning.

FR.: Du har laget en lærebok med over tusen øvelser for skuespillere og har holdt workshops i mange deler av verden i flere år.

T.T.: Prinsippet er å lære hvilken vei energien tar i kroppen og å lede den med størst mulig klarhet. For å gjøre dette må jeg først lære meg å skille mellom de syv energisonene og deretter forbinde dem med hverandre ved å løse opp alle blokkeringer – fra foten eller hælen til nakkevirvlene. Det handler om å skape en total kropp. Forutsetningen er at ryggraden ikke er blokkert på noe punkt. Workshopene starter med å frigjøre mellomgulvet slik at alle kan kjenne sitt senter under navlen. Deretter frigjøres de andre områdene sakte. Det tar ti dager å integrere hele kroppen i denne energiflyten. Etterpå føler kroppen seg mye bedre og frigjort fra mange

spenninger. Denne friheten i den sentrerte kroppen er grunnlaget for spillet. Det er det energetiske grunnlaget for den dionysiske metoden.

FR.: Produksjonene dine er samtidig veldig strenge og involverer ofte enorm disiplin.

T.T.: De som arbeider med frigjøring av energi, står overfor utfordringen med hvordan de skal forhindre at frigjøringen fører til kaos. Det dramatiske teatret binder de sceniske hendelsene til teksten, men det energetiske teatret skaper rom som er konstituert på en helt annen måte og som har sin egen dynamikk. I dramateksten kulminerer handlingen: konflikten skaper et sammenstøt på det symbolske nivået. Det energetiske teatret arbeider med frigjøring, det vil si økning og frigjøring av energi. Men for å stabilisere et energifelt må energien ikke bare genereres, men kanaliseres. For å kanalisere energien bruker jeg geometriske grunnelementer – sirkelen, diagonalen og så videre. Geometri er det motsatte av kaos. Og i denne geometrien har skuespilleren, hvis han behersker teknikken, en enorm frihet.

Den ontologiske spenningen mellom orden og kaos, disiplin og anarki, er grunnlaget for enhver forestilling. I øyeblikket av katastrofe, som fins i enhver tragedie fordi det er en avgjørende egenskap ved det tragiske, bryter ordenen sammen og geometrien kollapse. Det er i dette øyeblikket jorden skjelver, og naturens orden suspenderes. Denne tilstanden er en uunnværlig del av det dionysiske. Dionysos er også kjent for å være en destruktiv gud. Han bringer orden til sammenbrudd. Hvis vi forstår det dionysiske, slik forsokratikerne gjorde, som en spenning mellom to ontologiske poler, orden og kaos, så ligger det dionysiske til grunn for mitt teaterarbeid som en energetisk hendelse. Teatret mitt handler om denne dionysiske energien. Det er i denne tradisjonen det opererer.

Det er også et universelt prinsipp. For denne energetiske eller dionysiske metoden fungerer overalt i verden. Så langt har jeg undervist i metoden min i til sammen tjue land – i Russland, Korea, Japan, India, Kina, Italia, Tyskland og så videre. Menneskekropper over hele verden er like.

Likevel er det store kulturelle forskjeller – for eksempel når det gjelder konsentrasjonsevne. Kineserne er de som lærer raskest, men de er litt kaotisk anlagt og tenderer mot anarki. I Latin-Amerika, Colombia, Mexico og Brasil, er kroppene også åpne, men man har ofte problemer med disiplinen. Tyskerne trenger mye tid fordi de tenker og tenker, og kroppen deres har en tendens til å være lukket når det gjelder energi. Men når energien slippes løs, bryter den virkelig ut.

Til syvende og sist kan forskjellene sees fra person til person, fordi man i stor grad er knyttet til kollektivets historie og kulturelle tilnærming til kroppen. Likevel er det fysiske grunnlaget det samme. Dette ser man også ved at det finnes mange svært forskjellige kulturelle tradisjoner rundt om i verden som er basert på å håndtere dyrisk energi, enten det er butoh i Japan eller sufienes danser i den islamske verden, yoga i India, voodoo fra Afrika eller til og med kampsportene i Asia. Energi er en veldig god partner. En generøs venn som forandrer liv. Ikke bare i teatret, men også i det virkelige liv.

Rituell basis

FR.: Nøkkelordet dionysisk er allerede nevnt. Det handler også om en rituell tilnærming: den samme pusten, den enhetlige bevegelsen skaper en kollektiv kropp på scenen.

T.T.: Ritualet handler alltid om tabubrudd. Noen ganger er det basert på nettopp det. Jeg kommer fra en familie fra Pontos, som ligger ved Svartehavet, og er mer påvirket av Orienten enn av Europa. Barndommen min var preget av ritualer. Det var folk som danset over glødende kull. Det hører til mine tidligste minner. Våre liv var ritualorienterte. Derfor ga barndomsopplevelsene mine meg en affinitet for både ritualer og energetiske tilstander.

Å arbeide sammen med kroppens energi skaper et kollektiv. To mennesker utgjør ikke et kollektiv, men skaper en antagonisme, en spenning. Men tre eller fire personer kan allerede danne et kollektiv. Selv en såpass liten gruppe kan markere en slags sirkel og dermed skape et energetisk rom. Jo flere aktører som er involvert, desto mer stabil vil energien være. I den greske tragedien er det koret

«Koret, det vil si den kollektive kroppen, er tragediens grunnlag – ikke hovedpersonen.»

som skaper dette energifeltet. Det er permanent til stede for å sikre at handlingen foregår i et rituel, dvs. energetisk ladet rom. Det er betydningen av det dionysiske. Det dionysiske er ikke en hendelse i språket, men i kroppen eller den kollektive kroppen. I Tyskland og andre land, der teatret har vært et opplysningsprosjekt, har man aldri anerkjent disse sammenhengene.

FR.: Å flytte det teatral fra språket til et felles fysisk grunnlag har enorme politiske implikasjoner. Du har for eksempel satt opp Aiskhylos' *Perserne* med greske og tyrkiske skuespillere i Istanbul og Epidauros. Det de har til felles, er kroppen, mens språk eller kultur er det som skiller dem.

T.T.: Jeg satte opp teater med tyrkere og grekere allerede på 90-tallet. I begynnelsen var begge parter handlingslammet, men under prøveprosessen utviklet det seg et vennskap. Med årene har dette forholdet blitt veldig avslappet. Men da vi gjestespilte i Epidauros med *Perserne*, ble

strømmen kuttet. Heldigvis hadde teatret egne generatorer, så vi hadde nok lys til å fullføre forestillingen.

Perserne ble valgt som den viktigste forestillingen i Hellas det året. Forestieren hadde vært i Istanbul – i Hagia Irene foran et publikum på to tusen. Den greske og den tyrkiske kulturministeren holdt taler. Det ble en stor politisk begivenhet. Men denne opphevelsen av kulturelle grenser springer ikke ut av et løsevet politisk program, men snarere av den dionysiske metodens logikk. Energi aksepterer ingen grenser.

I 2017 iscenesatte jeg Euripides' *Trojanerinnene* på Kypros på fem forskjellige språk, i forbindelse med organiseringen av den europeiske kulturhovedstaden Paphos. I tillegg til kvinner fra det delte Kypros, det vil si tyrkiske og greske kyprioter, deltok kvinner fra andre delte eller omstridte byer: én fra Syria, én fra Israel, én fra Kroatia og én fra Bosnia.

Ulike nasjonaliteter, med ulike språk, med ulike teatertradisjoner og ulike teaterbegreper kan

skape et kollektiv med utgangspunkt i den felles kroppen. Teatralt sett snakker de ett språk. Med det mener jeg ikke stemmene deres, det felles språket er den enhetlige kodingen av bevegelse, av pust, det vil si korets basis. Koret, det vil si den kollektive kroppen, er tragediens grunnlag – ikke hovedpersonen. Den kollektive kroppen og dens energi danner grunnlaget for kodifiseringen som det sceniske språket springer ut av.

Selv om denne kodifiseringen standardiserer de fysiske uttrykkene, fjerner den ikke forskjellene. Kropper bærer med seg svært ulike historiske minner. Det er forskjeller mellom kulturer, det vil si svært ulike historiske og geografiske avtrykk. Forskjellene på det språklige planet er ikke på langt nær så store som forskjellene mellom de erfaringene som har blitt lagret i kroppens arkiv. De involverte kulturenes egenart kom i iscenesettelsen av *Trojanerimene* til uttrykk i monologene, som har stor variasjonsbredde. Min drøm ville være et prosjekt med tjue nasjonaliteter fra hele verden for å gi det globale en form eller en kropp på teatrets nivå.

Gleden ved det ukjente

FR.: Globaliseringen tvinger mennesker sammen i et omfang vi aldri har sett maken til, samtidig som fremmedfrykten og ønsket om identitet ser ut til å vokse.

TT.: Først må man akseptere at man er fremmed for seg selv: Jeg er en fremmed. Jeg er den fremmede. Identitet er fremfor alt ideologi, og ideologi er basert på frykt. På frykten for å være alene: med eksistensen, som også betyr med døden. Så jeg må innse: Først og fremst er jeg en utlending. Bare sekundært en greker, om i det hele tatt. Jeg er med andre ord i slekt med andre fremmede, så å si. Når jeg først har forstått dette, ligger veien åpen for nysgjerrighet på det fremmede. En nysgjerrighet som jeg tilfredsstiller ved å arrangere internasjonale workshops eller ved å besøke fremmede land og kulturer. Derfor gir det mening å arrangere internasjonale festivaler eller delta i interkulturelle prosjekter.

Denne grunntanken om interessen for det fremmede fikk meg til å videreføre ideen om tverrkulturelt samarbeid og førte

til opprettelsen av Theatre Olympics. En organisasjon som jeg grunnla i 1993 i Delfi sammen med Nuria Espert, Antunes Filho, Tony Harrison, Juri Ljubimov, Heiner Müller, Tadashi Suzuki og Robert Wilson. Vi har formulert en felles vilje til å knytte teatertradisjonene sammen med teaterets nåtid og fremtid ved å organisere felles samarbeid. Logoen vår er designet av Robert Wilson. I løpet av de siste 25 årene har vi arrangert åtte internasjonale festivaler. Først i Delfi, deretter i Shizuoka (Japan), Moskva, Istanbul, Seoul, Beijing, Wrocław (Polen) og i år i 17 byer i India¹.

Transnasjonalt teater innebærer alltid mye arbeid. Det forutsetter mennesker som ser teater som noe annet enn et middel til å oppnå kunstnerisk suksess. Når jeg sier at mitt teaterkonsept innebærer å krysse grenser, er det bare logisk å organisere livet mitt deretter. Jeg er som regel aldri lenge på ett sted og kan ikke tenke meg å drive et repertoarteater med et balansert program, og ta hensyn til publikumstall og billettinntekter. Jeg har ofte fått tilbud fra Nasjonalteatret i Athen, men det er uaktuelt. Det strider mot min estetikk, som innebærer en nomadetilværelse. I flere tiår har jeg reist og arbeidet utenfor Hellas i mange måneder hvert år. Om det er i Tyrkia, Russland, Kina, USA eller Italia, er til syvende og sist irrelevant. Overalt er energien grunnmaterialet for min kunst.

Hvis jeg aksepterer energiens rom, dens virkelighet og arbeidet med denne virkeligheten, kan jeg engasjere meg uten frykt når det skjer et sprang, en grenseoverskridelse, noe uforutsett. Fra energiens perspektiv finnes det ingen grenser, ingen begrensninger. Energi kan overskride både landegrenser og kulturelle forskjeller. For tyrkerne, for eksempel, og for grekerne, var det en skjellsettende opplevelse å danne en enhet i energimodus, fordi alle umiddelbart innser at det bare finnes én menneskekropp, som ikke kan differensieres i henhold til nasjonale eller språklig-kulturelle grenser.

F R.: Din nomadiske natur viste seg tidlig. Etter skuespillerutdannelsen i Hellas, som du måtte forlate under juntaen, førte den deg overraskende nok til DDR. Du var regi-

Billedtekster

s. 40 Theodoros Terzopoulos, med plakaten Helene Weigel, 1. mai-feiring på Alexanderplatz i Berlin.

Foto: privat

s. 41 Theodoros Terzopoulos med Heiner Müller, Berlin.

Foto: privat

«Identitet er fremfor alt ideologi, og ideologi er basert på frykt.»



«Müllers innflytelse gjorde at jeg også intellektuelt kunne nærme meg denne sammenfletningen av antikk og modernitet, av en revolusjonær epoke og myte.»



assistent ved Berliner Ensemble i Øst-Berlin.

TT.: Jeg flyktet til DDR. Det var et virkelig lykketreff at jeg fikk fortsette utdannelsen min ved det verdensberømte Berliner Ensemble. Samtidig sto Brechts teaterkonsept i konflikt med hele min erfaring, fordi jeg i utgangspunktet ikke delte hans grunnleggende idé om rasjonalitet som fundament for teatret. Jeg gikk gjennom Brechts metode og arbeidsmåte, lærte hvordan man forbereder en forestilling, så Brechts arbeidsbøker for første gang og lærte å sette pris på dem, men teatralt sett aksepterte jeg aldri denne tilnærmingen. Det var selvfølgelig en utrolig interessant tid likevel. Men jeg kom fra Hellas og hadde et middelhavstemperament, så det var ikke en lett tid. Verken på BE eller i DDR. Men det avgjørende i DDR var mitt møte med Heiner Müller. Jeg ble umiddelbart fascinert av ham. Ikke bare av tekstene hans, men hans måte å tenke på. Det var nok den viktigste opplevelsen i mitt liv. Før det

hadde jeg akseptert tragediebegrepet slik det var vanlig på Max Reinhardt-tiden – som et voluminøst skuespill som egentlig ikke hadde noe å si oss moderne mennesker. Heiner Müller avviste dette på det sterkeste. Samtalene med ham om tragedien, antikken og mytene åpnet helt nye perspektiver for meg. Siden den gang har jeg iscenesatt Heiner Müller både i Hellas og mange andre deler av verden. For eksempel den russiske urpremierer på *Quartett* med Alla Demitova. Jeg satte også opp *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* med henne i flere russiske byer.

I alle produksjonene mine er det noe av Müllers ånd eller patos. Müller hadde også en ontologisk forståelse av teatret og dets opprinnelse. Hans stadige henvisninger til de døde, til morgendagens spøkelses, til masken, forankrer på tragisk vis revolusjonstiden fra 1789 til Müllers DDR-nåtid i ontologisk forstand. Denne forbindelsen mellom det 20. århundre og

antikken og tragediens verden var helt overraskende for meg, og et perspektiv som opptok meg i årevis. Jeg hadde noen følelsesmessige forutsetninger som sto i motsetning til et slikt syn, men Müllers innflytelse gjorde at jeg også intellektuelt kunne nærme meg denne sammenfletningen av antikk og modernitet, av en revolusjonær epoke og myte. Hans refleksjoner hadde en helt annen virkning på meg enn Brecht, som jeg forstod, men som ikke utløste noe i meg. Müller hadde stor innflytelse på min kunstneriske utvikling. Han mente at den permanente konfrontasjonen med den vestlige kulturens mytisk-tragiske grunnlag er forutsetningen for en annen historie, ja, til og med for fremtiden. Hans innflytelse strakte seg ikke bare til iscenesettelser av hans egne stykker. Jeg har også iscenesatt Lorca og Brecht. Men det var møtet med Müller som ga meg den inspirasjonen og de ideene som til slutt førte til min metode, til mitt energiske engasjement for tragedien og teatret.

Jeg arbeider i mange land med denne energien, med dette systemet. I Russland, i Italia, i Spania, i Tyrkia. Men svært sjelden i Frankrike og Tyskland. Der har teatrene i for stor grad vært et opplysningsprosjekt. Derfor tenker jeg av og til at folk i vår kultursfære, i nedslagsfeltet til Asia, ved Europas bysantinske pol, forstår Heiner Müller bedre enn tyskerne. Han var et fremmedlegeme i Tyskland. Akkurat som Einar Schlee. En annen stor regissør som arbeidet med energi. Også han var altfor radikal for Tyskland og er nå glemt eller har ikke funnet noen etterfølger.

Maske og dobbeltgjenger

FR.: Heiner Müller har knyttet moderniteten, inkludert problemene med det moderne, historien og det sosiale, sammen med det arkaiske alfabetet og bokstavert dem på nytt. Han har skapt en grammatikk som forener det 20. århundrets politisk-sosiale virkelighet med grunnleggende koordinater slik vi kjenner dem fra den greske antikken. Hvis vi tar



«Vi må ikke glemme at teatret er basert på hellig lek eller lek i hellige rom.»

Billedtekst
s. 42–43 Koret i *Orestien*, regi: Theodoros Terzopoulos, Epidaurus 2024. Foto: Johanna Weber

Müllers epigram «Der Tod ist die Maske der Revolution» (Revolusjonen er dødens maske), markerer denne sekvensen på en levende måte overgangen mellom politisk intervensjon par excellence og en eksistensiell virkelighet. Hvordan kan masken settes i perspektiv fra et energetisk synspunkt?

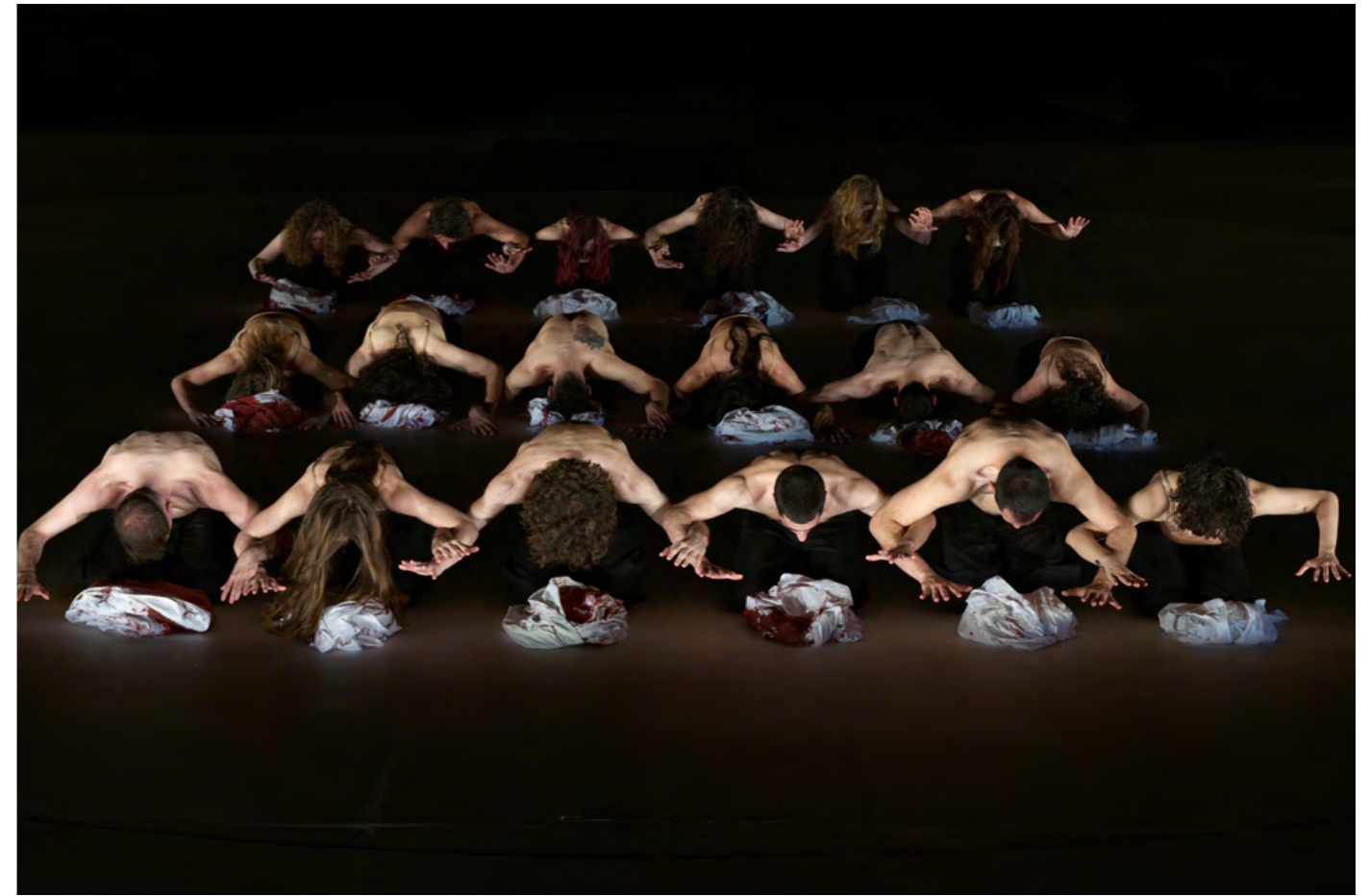
T.T.: Under masken, det vil si vårt hverdagslige ansikt, befinner den energetiske eller dyriske dobbeltgjengeren seg. Masken er sosial i sin natur. Den korresponderer med hverdagens behov og rutiner. Dens funksjon er å garantere arbeidslivet. Energetisk sett fører arbeidet med mellomgulvet til en frigjøring av masken. Den åpnes, og ansiktet frigjøres. Dette er en svært viktig, men også arbeidskrevende prosess. Når denne masken, som er noe ganske annet enn hverdagslighet, eller ansiktet åpnes, kommer andre sider ved personen frem i lyset.

Skuespilleren har også en annen fremtoning på scenen enn i det normale livet, der han lett blir oversett, mens hans tilstede-

værelse på scenen tiltrekker seg all oppmerksomhet. Det er på samme måte med masken. I løpet av livet lærer man å skjule sine intensjoner. Å skjule ansiktsuttrykk. Denne kamouflasjen får et eget liv ettersom masken er den delen av kroppen der individet skjuler erfaringer, holdninger, innstillinger, begjær, osv. Mye av dette gjenspeiles i masken og stivner. Når vi arbeider med energien, blir hele kroppen friere, og etter hvert avsløres den andres maske, dobbeltgjengerens maske, under masken. Nye elementer av personen kommer til syne.

Øynene, ørene, musklene – alt begynner å bevege seg, inkludert ansiktsuttrykkene, og endrer den kjente strukturen. Energimasken er en maske, men en frigjort maske eller en uskyldens maske. Når Heiner Müller skriver: *På et eller annet tidspunkt vil DEN ANDRE komme meg i møte, antipoden, dobbeltgjengeren med mitt ansikt av snø*, er det nettopp denne prosessen som menes. Det betyr at individet, erfaringen, traumatet, det fortrenge begjæret

som ligger lagret i ansiktet og ansiktets muskler, vil oppløses. Individet forsvinner til fordel for en ennå ubeskrevet energetisk maske som har noe uskyldig over seg – dvs. er hvit som snø – fordi den traumatiske energien er oppløst. Denne masken er åpen for erfaring, historie, tragedie, ritualer og grunnleggende åndelige opplevelser. Denne åpenheten er nødvendig for at mennesket selv også skal kunne bli en maske for ikke-menneskelige krefter. For eksempel masken til en død person. Denne opplevelsen er sannsynligvis teatrets ur-scene: mennesker spiller en død persons liv og tar på seg den dodes egen-skaper for en tid. Det er en forvandling. En reise gjennom tiden, men også en reise gjennom ulike identiteter. Eller personer. Det romerske ordet for person er maske. En person er alltid en maske. Teatret behandler dette i leken. Vi må ikke glemme at teatret er basert på hellig lek eller lek i hellige rom, der en person kan bli masken til en gud, et dyr eller et landskap.



FR.: I ritualene som går forut for teatret, er det guden bak masken som snakker. Det var nok hele poenget med disse festlighetene, med dans, musikk og kollektivt inntak av narkotika, å få guden til å tale. Men det var definitivt høydepunktet i den rituelle aktiviteten.

T.T.: Guden viste seg i ritualen. Teatret er guden ikke lenger med oss. Han har allerede forsvunnet. Men i Asia og Latin-Amerika finnes det fortsatt kulturelle tradisjoner der denne opplevelsen er levende. Når folk i min hjemlandsby gikk over glødende kull på bestemt festivaler, var de i ekstase. Ekstase er en kategori innenfor tragedien og betyr: å være utenfor seg selv. I det borgerlige teatret med dets representative tilbud er det ikke lenger noe tegn til dette. I representasjonsteatret er alt selvinnløsende, det vil si at alt er identisk med seg selv. Ingenting kan forvandles til noe annet. Alt er innelåst i identitetens fengsel. Ofte ser man karakterene rasle med gitteret. Men det energiske

teatret er basert på dynamikk. Fra en spiral og i neste sving kan alt bli til sin motsetning.

Metamorfose

FR.: I Platons såkalte krig mot Homer hadde håndhevelsen av identitetsbudet overfor metamorfosen høyeste prioritet. I mytene, i *Iliaden*, forvandler gudene seg, de bedrar og tar på seg fremmede identiteter. Denne metamorfosen ble bekjempet av platonsk filosofi med moralske argumenter: Guder lyver ikke.

T.T.: For meg er metamorfosen det viktigste elementet i arbeidet vårt. Denne typen teater, i likhet med teatrets rituelle opphav, er på mange måter basert på metamorfose. Det er ikke bare skuespilleren som gjennomgår en forvandling, men også tilskueren. Hvis denne metamorfosen ikke finner sted, er det ikke teater, men et manifest, opplesning eller forelesning. Mine venner i Rimini Protokoll, for eksempel, gjør utvilsomt en veldig god jobb. Men det er ikke teater i den forstand. Det er heller ikke en

installasjon. Det er mer en demonstrasjon. Et nyttig engasjement for å påvirke samfunnet. Men fra et energetisk synspunkt er teater alltid metamorfose. Forvandling er det egentlige målet med den energetiske prosessen.

På gresk har man ordet «Epecina» – som er noe sånt som livet etter døden. For å nå dette gjennom ulike stadier. Det finnes en rituell teleologi, som betyr at hvert ritual eller hver stasjon bringer meg nærmere det hinsidige stedet. For hvert ritual overvinner jeg et virkelighetsnivå, jeg transcenderer virkeligheten og når til slutt Epecina-sonen – en sone av absolutt null, av intethet, av Becketts Ingenting. Noen ganger når man denne på en prøve. Ingen flere tekster, ingen flere ord, ingen flere lyder, bare en pause. Dette varer i omtrent en time, hvor rommet åpner seg, tiden åpner seg, og så skjer det en uventet metamorfose. Stemmene forandrer seg. Det som tidligere var blokkert, har forsvunnet, og stemmen får volum. Plutselig

snakker noen av skuespillerne, både kvinner og menn, i en veldig høy sopran, andre i en dyp bass. Når det oppstår slike resultater, betyr det at denne tilstanden frembringer noe, gjør noe med oss.

Hvis Dionysos er teaterguden, betyr det at metamorfosen er teatrets hemmelige sentrum. Man kan for eksempel ikke binde Dionysos, fordi han kan forvandle seg selv. Han kan ikke fikseres, fordi han ikke er underlagt loven om identitet. Når han forlater byen Theben i *Bakkantinnene*, tar han form av en okse, slik Zeus av og til gjør. Teaterguden viser oss at vi kan ta på oss alle mulige identiteter. Det er teatrets reise. En gang er jeg menneske, så er jeg gud. Jeg er en morder. Jeg er et offer. Jeg er én ting, og så er jeg det motsatte. Det er budskapet i det energetiske teatret, og det er nettopp derfor det er et dionysisk teater. Det endelige målet med alle disse øvelsene og workshopene er å formidle metamorfose og åpenhet for andre tilstander utenfor vår hverdag. Dette krever lærere med presise kunnskaper,



«Man må lære seg å ta av seg det borgerlige egoet, identitetsmasken. Alle er redde for det.»

Billedtekst
s. 44–45 Koret i *Orestien*,
regi: Theodoros Terzopoulos,
Epidauros 2024. Foto: Johanna
Weber

gode skuespillere og svært seriøse regissører.

FR.: Man kommer ikke langt uten metoder når utøveren insisterer på sitt eget ego. I motsetning til et opplysningens og rasjonalitetens teater, altså representasjon, er det en nærhet til den mytiske verden, som av og til beskytter en irrasjonalitet som politisk sett virker ganske tvilsom.

T.T.: Man må lære seg å ta av seg det borgerlige egoet, identitetsmasken, og kaste den fra seg. Alle er redde for det. Men det finnes teknikker for det. Når du har gått gjennom denne prosessen, blir du belønnet ved at du ikke lenger er alene bak rustningen din. Du kan forlate monadens ørkener og føle deg – og er – forbundet med andre og med verden på en ny måte. Myten er alltid innbakt i ritualer, i en opplevelse av fellesskap, som er utgangspunktet for alt teater. Det handler ikke om kick, om øyeblikk av intensitet – det finnes også – men først og fremst om å utdype vårt forhold til verden.

Myter er et fruktbart materiale for å utvikle nye kunstneriske språk som er i stand til å bryte gjennom nåtidens dominans og åpne horisonter for fremtiden. Samtidig inngir myter alltid en dyp frykt. Derfor har det historisk sett vært nødvendig å avmystifisere mytene ved å rasjonalisere dem og forklare deres logiske funksjon ved hjelp av vitenskap. I tillegg har de gjentatte ganger blitt misbrukt for å etablere en nasjonal identitet. Denne bruken og instrumentaliseringen har alltid vært og er fortsatt farlig. Men hvis vi skiller mytene fra deres mørke og blodige opphav, kan vi ikke utnytte deres energi som en kilde til fremtiden. Hvis vi skiller dem fra hverandre og ikke gir dem noen plass i våre tanker, følelser og drømmer, vil de uunnværlig gi opphav til uhyrligheter som fascisismen og bli brukt av den.

I stedet må vi lære oss å forholde oss til mytenes paradoksale karakter. De er farlige fordi de tilhører det uforståelige og overmenneskelige verden, men samtidig gir de oss muligheten til å orientere oss i verden. Myter gir

oss tilgang til tingenes mørkere sider. De er dypt forbundet med skrekken fordi de minner oss om det ukontrollerbare, voldelige elementet som ligger til grunn for vår eksistens, og som ikke lar seg temme av kulturen. Mytene er menneskets mareritt, samtidig som mennesket er født av dette marerittet. Marerittet er menneskets hjem, og det er vår oppgave ikke å la oss hemmelig dominere av dette opphavet. Den mytiske verden fremkaller derfor en helt annen forestilling enn Edens hage, som vi så gjerne vil vende tilbake til fordi den er så vakker, så paradisisk. Myten, derimot, er preget av en dimensjon av usikkerhet, tvetydighet og fremmedgjøring, i bunn og grunn av skrekk. Den handler om det som skjer utenfor hagen. Den er ikke et sted for lengsel. Men den gir oss nøkler som kan få stor betydning for menneskelivet, hvis vi er i stand til å håndtere dem. Det vanlige svaret på mytenes ambivalente natur er å forsøke å glatte over indre spenninger og trivialisere dem. Å bruke dem

som dekorasjon for å pynte på den menneskelige erfaringen viser bare at vi ikke har forstått deres sannhet. Det er alltid – før eller senere – en høy pris å betale for dette. Modernitetens historie har bevist at man ikke blir kvitt skrekken ved å rasjonalisere og trivialisere den. På et psyko-fysisk grunnlag handler mine tragedieoppsetninger alltid om å møte myten med all vår kraft. Myten kan ikke uten videre underkastes humanistiske standarder for å fornekte tilværelsens ubeskrivelige, mørke og skjulte sider. En fortrenningskultur som får det skremmende og usigelige til å forsvinne, er ikke til hjelp for noen. Tvert imot ligger myten og tragediens kvalitet i at den holder fast ved marerittet og nekter å avsløre skrekkenes ontologiske dimensjon, mens det i samtids-teatret nærmest er et tabu å ta opp denne dimensjonen.

FR.: Det tragiske er uglesett fordi det forbindes med patos, det heroiske, det sublime, som Nietzsche, med henvisning til

Wagner, en gang omtalte nedsettende som dragedreperens program.

T.T.: Han har rett i at det ikke handler om å produsere sublimitet. Det er bare en sofistikert måte å dyrke og dermed trivialisere skrekken på. Det borgerlige teatret, derimot, er en strategi for å fjerne publikums frykt gjennom å skjule og å fornekte skrekken uten å la den passere. Begge tilnærmingene har utgangspunkt i romersk kristendom der energien, i motsetning til i Bysants, aldri ble akseptert. For den romerske kristendommen var alltid frykt et avgjørende motiv. Men energi er bare farlig fordi man aldri vet hvor den vil føre en.

Den hjelper deg med å kontrollere den, men man kan aldri kontrollere den fullstendig. Den greske sivilisasjonen aksepterte dette og forsøkte å forstå og frigjøre energien. Den antikke sivilisasjonen var basert på dette – frigjøringen av sentrum i motsetning til monoteismens ensidighet. Den anerkjenner bare én ting.

Den ene Gud. Den ene sannheten. Det ekstreme i den ene eller den andre retningen. Det gode eller det onde. I min oppsetning av *Trojanerinnene* ser man Hekabe gråte, og det betyr at også tyranner gråter. Men det er derfor de fortsatt forblir tyranner. Dette er en eldgammel tankegang og en eldgammel forståelse av teater. Man ser både det ene og det andre, for tyrannen blir aldri en privatperson. Denne splittelsen, som det borgerlige teatret viser, er fremmed for antikken. Akkurat som ubrutt heroisme. Denne kulturen var for intelligent til det.

Vi må ikke la oss forføre av monoteistiske drømmer: Skrekken er reell og har en ontologisk og eksistensiell dimensjon som vi ikke må fornekte. Vi må se sannheten i eksistensen i øynene, uten et monoteistisk løfte om frelse. Tilværelsen er full av avgrunner som består på tross av all fornuft og logikk. Hele vår eksistens er tross alt basert på ytterligheter som død og drap og seksuelle utskjelset. Disse tabubruddene, overskridelsene av begjæret og

«Myter gir oss tilgang til tingenes mørkere sider. De er dypt forbundet med skrekk.»



Billedtekst
s. 46–47 Koret i *Orestien*, regi: Theodoros Terzopoulos, Epidaurus 2024. Foto: Johanna Weber

«Pengene har overvunnet både naturen og kulturen og har tatt over plassen til det åndelige.»



dets mørke drifter, er grunnlaget for det tragiske kunstverket: Eros og Thantos er hjemme i disse avgrunnene. For meg er det eneste som teller et teater som konfronter vår tids mareritt og dermed – og det er kanskje hemmeligheten – opplever og fremstiller alle tiders redsler som nærværende.

Det er disse marerittene, og ikke historiske hendelser, de historiske hendelsenes redsler og informasjon om dem, som er metamorfosens materiale. Det er derfor mytene er kunstens viktigste og rikeste materiale. For kunstneren betyr dette å søke etter det ukjente, etter det han ikke forstår, etter det uforutsigbare, det uvanlige, livets paradokser.

Eksistens og mareritt

FR.: Myten formidles gjennom fortellingen, det vil si den språklige teksten, ikke sant?

T.T.: Grammatikken i min estetik er basert på det faktum at kroppen inngår i et dynamisk forhold til myten, både til samtiden og til minnet. Energiens bevegelse eller

dynamikk bringer for eksempel gjentatte ganger minner frem for bevisstheten, som på et høyt energinivå ufrivillig gjenopplever bilder fra fortiden som stiger opp fra glemselens dyp. Energien i den energetiske kroppen løser ikke tilværelsens eller mytens gåter. Bevisstheten står i et spenningsforhold til myten eller dens fortellinger gjennom minnets strøm, og deltar i den ontologiske gåten: Hva er mennesket? Men aldri for å løse den definitivt. Mytene eller deres protagonist Dionysos, teaterguden, inviterer menneskene i det energiske teatret til å huske den arketypiske kroppen, den kroppen Antonin Artaud ville gjenopplage.

T.T.: Det er derfor jeg ser Dionysos som en formidler som åpner opp for tilgang til nedgravde kilder, visjoner og minner, gjennom de energetiske komponentene. Dette har liten gjenklang i vårt teknologifiserte kultur. Det vi opplever, er snarere en dehumanisering av mennesket ved hjelp av maskiner. Det vi virkelig trenger, er en ny

psykofysisk og kroppssentrert måte å tenke på. En tenkemåte som kan stå seg mot den akademiske filosofien, som alltid er uten konsekvenser.

FR.: Du er opptatt av kommunikasjon bak og utenfor språket, hinsides informasjon. Noen ganger viser du forestillingene uten teksting, selv om det brukes flere språk. Du har ofte jobbet med Janis Kounellis, som skapte rom der det ikke var teksting, selv om det for eksempel ble snakket tyrkisk, gresk og tysk.

Som i Delfi, sommeren 2018, der det ble snakket fem forskjellige språk i orakelstedets ruiner. Det var en babelsk forvirring, men tilskuerne var likevel svært fokuserte og forsøkte å følge med på det som skjedde. Begrepet forståelse, som forestillingen deres av og til handler om, har åpenbart lite med informasjon å gjøre. Publikum kan bare delta hvis de er med.

T.T.: Jeg ønsket å bruke så lite teknologi som mulig i det hellige

landskapet. Ikke kunstig lys. Ingen projeksjoner. Det var et eksperiment for å lage teater slik som i oldtiden. Tilsynelatende fungerte det. Det var i hvert fall en stor suksess. I dag blir publikum informert fra morgen til kveld, men i teatret må man forstå på en annen måte: Man må føle, sanse, assosiere og tenke. Det er det avgjørende – å tenke selv. Publikum kan også se symbolske referanser som jeg ikke har gjenkjent, eller ha andre tanker og sine egne assosiasjoner. Det er bra, for det som foregår i publikums hode trenger ikke å stemme overens med min fantasi. Alle følger sin egen idé. Det er denne differensieringen eller individualiseringen vi trenger i informasjonssamfunnet. Hvis tilskueren forstår alt, blir han en passiv konsument. Men når forståelse og ikke-forståelse er i balanse, må han tenke selv. Hvis man ikke forstår noe, begynner man å tenke. Det er akkurat det jeg ønsker, selv om jeg risikerer at alle tenker forskjellig. Når tilskueren tenker, er han ikke lenger en konsument. Han blir aktivert. Rent politisk er det et stort skritt. Det er

en av de få formene for fremskritt jeg liker.

Tid og energi

FR.: Antonin Artaud beskyldte vestlig teater for å ha skjøvet alt som ikke er ord, som ikke er dialog, i bakgrunnen. Slik sett kan man si at teatret ditt synliggjør en virkelighet bortenfor språket, under språket.

T.T.: Jeg ser faktisk meg selv i denne tradisjonen. Hvis alt er definert av språket, blir iscenesetelsen konstituert av beskrivelsen av kontekstene. Da kan verken tilskueren, tiden eller rommet åpnes opp. Ordets dominans fører til et lukket konsept der ingen dynamikk, ingen transformasjon kan finne sted, for da må jeg forlate hverdagsvirkeligheten. Selv om hverdagen skulle forhandles på scenen. Estetisk praksis er aldri profan, på samme måte som tiden i en forestilling ikke er identisk med tiden i hverdagslivet. Den energetisk ladede tiden er ikke lineær. Den følger andre rytmer, andre lover. Dette er ikke i seg selv

en god ting. Det har overhodet ingenting med moral å gjøre. Energien er hinsides godt og ondt. Djevlske rom kan også åpne seg. Ja, de må åpne seg slik at opplevelsen av og eksistensen til det forferdelige blir manifest. Ondskapen er en del av det forferdelige. Ondskapen hører kunsten til fordi mennesket ikke bare er godt, men – som vi vet – også har et destruktivt potensial. Det energetiske teatrets oppgave er å gjøre folk oppmerksomme på dette – de skal gjenkjenne sin egen motsetningsfylte natur i det energetiske teatret.

FR.: Dionysos er også en ambivalent karakter. Euripides viser ham i det minste som en som stilt overfor Pentheus ikke forstår en spøk, og som lar kongen av Theben løpe inn i en åpen kniv eller bli maltraktert av bakkantinnene, inkludert sin egen mor.

T.T.: Dionysos fører byens konge ut i ødemarken, ut i friheten, og Thebens hersker takler ikke dette. Han gjemmer seg, blir oppdaget

og styrtet. I dag sitter ikke Pentheus lenger i trærne; spionsatellittene hans sirkler rundt jorden.

Men Dionysos er på ingen måte en tyrann og fundamentalist, slik som den ortodokse guden. Dionysos er gal, viklet inn i sin patos, full av fortvilelse, han tviler på seg selv. Men han produserer verken skyld eller skam. Tvert imot – han gir total frihet, og er dermed det viktigste elementet i et demokrati. Teatret er demokratiets medium. Dionysos er demokratiets gud. Som frihetens gud er han metamorfosens gud, men han er også en naturens gud.

For at det nye skal komme, må det gamle dø. Han forbinder naturen med byen og med den åndelige virkeligheten. Han beskriver nettopp denne forbindelsen: Naturen, byen og Gud. Du kan bruke kultur i stedet for by, da får du aksen: natur, kultur og det guddommelige. Vi har mistet denne forbindelsen til det guddommelige. Men for meg er det dionysiske den mest essensielle ontologiske forbindelsen, og jeg er ikke en anakronist. Selv om den

dyriske energien ikke ser ut til å spille noen rolle i den digitale verden i dag, tror jeg at Dionysos vil oppleve en renessanse, slik han gjorde i Firenze på 1500-tallet eller i Tyskland på 1800-tallet, med Hölderlin og Nietzsche. Og det er fordi det er nødvendig. Eller for å si det på en annen måte: I dag lever vi i et globalt Mahagonny. Det finnes ikke noen annen idé om livet enn akkumulering av penger. Pengene har overvunnet både naturen og kulturen og har tatt plassen til det åndelige. Denne veien er i ferd med å ødelegge jorden. Slik er situasjonen. Derfor er det bare energiens vei som gjennstår.

Fotnote
1 Intervjuet ble gjort i 2018. Theatre Olympics er senere arrangert i St. Petersburg (2019) og i Ungarn (2023). Red. ann.

(Kristiansand): Når scenens grå baklyskatedral svartner og Oidipus (Henrik Rafaelsen) står som en blindet skygge på forscenen, og når Kreon (Fridtjof Såheim) til slutt vedkjenner at han har ingenting igjen – da kjenner vi gudskjelov enda en gang, at disse tragediene lever.

Oidipus/ Antigone

av Sofokles
Oversettelse: Arne Lygre
etter en versjon av Marie Lundquist
Bearbeidet av Cecilia Ölveczky og Eirik Stubø
Regi: Eirik Stubø
Scenografi og kostyme: Kari Gravklev
Lydsdeign: Mathias Langholm
Lundgren
Dramaturg: Endre Sannes Hadland og Cecilia Ölveczky
Kilden teater, 6. september 2024



Birgitte Larsen (Antigone) i Oidipus/Antigone, regi: Eirik Stubø. Kilden 2024. Foto: Lars Gunnar Liestøl



Den døde er naken

Hvorfor sette opp Sofokles i dag?

Vi har klimaaktivister som fyker rundt lik blussende antigoner med lovbrudd, kunsthærverk og trafikkrøbbel. Vi har terrorister som gjør langt verre ting – gjerne under påskudd av å forsvare en guddommelig orden. Vi har mennesker i sentrale maktposisjoner som i alle fall ikke viser mer selvinnsikt enn Oidipus i åpningsscenen.

Jo da, det er mange grunner til å sette opp Sofokles. De sju av stykkene hans som har overlevd er blant verdenslitteraturens mest kanoniserte. Alt i alt skrev han, ved siden av sivile og militære verv på topplan i verdens første demokrati, hele 123 teaterstykker. Det var Sofokles som revolusjonerte teaterkunsten ved å bringe inn den tredje skuespilleren. Slik åpnet han scenerommet for det René Girard døpte «mimetisk begjær», med en dypere og mer dunkeldriftig mimesis enn forgjengernes etterlikninger.

Antigone er blitt vår tids heltinne, Oidipus vår antihelt. Men så enkelt er det likevel ikke, og dette er nok den viktigste grunnen til å sette opp Sofokles i dag: Han nyanserer, ofte med enkle, men fiffige grep og handlinger som framstår like naturlige, for ikke å si selvfølgelig, som de er uforutsigelige for

aktørene.

Jo da. Ionien ligger tomme-tjukk som den mest uskyldsrone skyld (*Oidipus*) eller den absolutte adskillelse mellom lov og rett (*Antigone*). Derfor er det gledelig at Eirik Stubø, på Kilden i Kristiansand, har gjenopptatt et forestillingskonsept han utprøvde som teatersjef på Dramaten i Stockholm i 2017/2018, ved å spille det første og det siste av Sofokles' Theben-dramaer: *Oidipus* før pause, *Antigone* etterpå. Bob Dylan («The Times They Are a-Changin») og David Bowie («Starman») i pausen, «Heroes» til slutt.

Oidipus

Men først går vi inn i salen og ser en høy lysrigg over Kari Gravklevs tomme, grå scenerom – gulv mot koksgrått, vegg mot aske, med et omfattende trommesett på baksce- nen. Et par taburetter, et smalt bord vis a vis trommesettet, to stoler med notestativ foran. Skuespillerne rusler rundt og småprater. De går i ganske hverdagslige kostymer, nåtidig pent antrekk som gir et nøytralt inntrykk, nesten abstrakt? Henrik Rafaelsen, som skal til å spille kong Oidipus, tar noen slepende skritt fram og annonserer at skuespillet foregår i

Theben og ble oppført i Athen, jeg tror han sier i 427 f.Kr. De to yngste i koret (Elias Moussaoui Anseth og Ragnhild Meling Enoksen) sitter bak notestativene og forteller dystert om pesten som kveler Theben inntil kore- lederen, Ulla Marie Broch, fra en benk i venstre scenekant, henvender seg til direkte til Oidipus og ber ham redde byen. Han er byens fremste mann, han har reddet dem før og må kunne gjenta bragden!

Så er spillet i gang og skue- spillerne står spredt i scenerommet. Tomheten mellom dem ruver. Sofokles la dramaet til ei mytisk tid som også reflekterte den tida i bronsealderen da Theben var stort og rikt og Athen en fattig, liten avkrok.

I mellomtida hadde Theben alliert seg med Xerxes under persernes invasjon, noe som gjorde byen til Athens erkefiende og en perfekt skueplass for mørke og incestuøse intriger.

Stubø har strøket forhistorien til det minimale, fortellingen beveger seg fort framover, spillet er lavmælt og intensiveres når en motvillig Teiresias – skarpskåret gestaltet av Trini Lund – forteller Oidipus akkurat det kongen overhodet ikke vil høre: Det er han som er morderen.

Kong Oidipus er blitt kalt verdens første detektivhistorie, og det er symptomatisk for Sofokles' kunst at detektiven er morderen.

Resten av skuespillet beskriver tyrannen Oidipus' langsomme implosjon. Innlednings- vis forsøker han å legge skylda på andre, særlig svogeren Kreon, foreløpig lett slentrende spilt av Fridtjof Såheim. Etterhvert som sannheten går opp for kongen vendes vreden innover. Tragedien blir fullkommen da han mot slutten blinder seg selv og begir seg på ørkesløs vandring i eksil mens han klandrer seg selv for ikke å ha råd- ført seg med andre. Det var nettopp dette de gjorde i det demokratiske Athen, de drøftet ting i plenum.

I det tomme scenerommet blir skuespillet verken historisert eller aktualisert. Alt vi får servert er den nakne fortellingen. Dette legger store krav på skuespillerne, som ikke har mye å lene seg på og som likevel mestrer balansen med stille innesprengthet. Ann-Sofie Rase framstiller dronning lokaste med stor hjertevarme og stadig større desperasjon. Lokastes skjebne er også gripende: Hennes første mann, pederasten Laios, fikk forbannelsen («hvis du får en sønn, skal han drepe



Henrik Rafaelsen (Oidipus) og Vera Velle Hellang (Antigone, som barn), i Oidipus/Antigone, regi: Eirik Stubø. Kilden teater 2024. Foto: Lars Gunnar Liestøl

deg») kastet over seg etter å ha vold- tatt en ung prins. Derfor ble hennes førstefødte satt ut på fjellet for å dø, med gjennomborede føtter (Oidipus = klumpfot). Etter Laios' død dukker det opp en kjekk, ung mann med et skarpt hode, og som ikke deler Laios' tendenser. Etter alle solemerker får de et lykkelig ekteskap med to sønner og to døtre, og alt er såre vel inntil dette stykket begynner.

Helt til slutt ber Oidipus om å få med seg døtrene Antigone og Ismene i sitt blinde eksil, men Kreon nekter ham den nåden. Sønnene blir ikke engang nevnt og i begynnelsen av *Antigone* har de allerede drept hverandre.

Henrik Rafaelsen har denne mjuke monumentaliteten som blir stående, selv etter at Oidipus revner. Det er forbausende, nesten liketil godt gjort, men til tross for et ren- dempet spill og en bra konsentrert fortelling sitter ikke *Oidipus* så godt som den burde – i alle fall ikke på premieren. Koret klinger ofte hult, noe som nok skyldes tekstvalg mer enn framføring, men dette kommer jeg tilbake til.

Antigone

Opprullingen i *Oidipus* er spennende å følge, men for teateret

er det problematisk at de skjebne- svangre handlingene allerede er skjedd. Som scenekunst er *Antigone* mye mer akutt. De fatale handlinge- ne foregår her og nå, og i stedet for hovedrollefigurens langsomme implosjon får vi en dramatisk konfrontasjon mellom de to hoved- karakterene Kreon (Fridtjof Såheim) og Antigone (Birgitte Larsen¹). Larsen spiller Antigone med et idealistisk dirrende stivsinn som fint matcher Såheims mer sinnsbevegelige Kreon.

Bakgrunnen er: Oidipus' to sønner, Eteokles og Polyneikes, krangler om kongemyndigheten. Eteokles seirer og krones, Polyneikes vender tilbake fra eksil med en hær; denne kampen skildres i Aiskhylos' skuespill *De sju mot Theben* (467 f. Kr.). Brødrene dreper hverandre og Kreon blir konge. Skuespillet starter idet han kunngjør at Eteokles skal gravlegges, men Polyneikes skal bli liggende som et annet åtsel. Det er dødsstraff for å bryte begravelse- forbudet, som ikke bare strir mot Antigones rettferdighetsfølelse – det strir også mot skikk og bruk og det Antigone kaller en guddomme- lig eller gudegitt orden. Mange år- hundrer etterpå skulle Antigones retorikk her danne grunnlaget for det som ble formulert som naturetten.

Antigone nekter å bøye seg for Kreons befaling.

Hun gravlegger broren. Dette oppdages av vakten Kreon har satt ut, og konstabelen, spilt av Ann Ingrid Fuglesteit, rapporterer dette til kongen med befriende komisk timing.

Kreon krever at straffen skal fullbyrdes og bøyer ikke av før Teiresias har advart ham om ytterligere blodsutgytelse, men når han endelig forsøker å rette opp fadeseen er det for seint. Kreons sønn Haimon («Blod»), godt spilt av Elias Moussaoui Anseth, har allerede begitt seg til grotten der Antigone er innesperret. Han finner henne hengt og tar sitt eget liv, det samme gjør hans mor (Ann-Sofie Rase).

Kreon står igjen med tre selvmord i sin nærmeste familie, alle er hans skyld, tilbake er kun Ismene (Ragnhild Meling Enoksen), som tidligere tryglet om å straffes med Antigone. Underveis har vi fått noen av verdensdramatikens mest slående replikkvekslinger – mellom Kreon og Antigone, men også mellom Kreon og den veltalende Haimon. Det er ingen kommunikasjon mellom dem. Antigone og Kreon bruker til dels samme ord, men legger vidt for- skjellig betydning inn i dem. Kreon

frukter anarki, han er det bestående mann og handler ut fra en forestilling om at bare han kan sikre stabiliteten i riket. Antigone påberoper seg en ikke-instrumentell rettsorden som omfatter både levende og døde. Men når lov og rett skiller lag, trumfer makten – og Antigone blir stående som et feministisk ikon og alle trassige opprøreres ideal. Hun uttværes i våre dager av teoretikere som Luce Irigaray og Judith Butler, men det er i konflikten med Kreon hun gnistrer, og det er originaldra- maet vi stadig må vende tilbake til.

Akkurat på dette punktet svikter det litt i denne oppsetningen.

Tekstgrunnlaget

Oversettelsen er ikke ambisiøs nok. Jeg nevnte *Oidipus*-koret: Skuespillerne derfra viser at de utmerket godt behersker kunsten i *Antigone*, hvor ordkunsten blir merkbart strammere når konflikten skrur opp, eksempelvis:

ANTIGONE

Hvem vet hvilke lover som gjelder i de dodes rike?

KREON

En fiende blir ikke en venn bare fordi han er død.

ANTIGONE
Jeg ble ikke født for å dele hat, men kjærlighet.

KREON
Den kjærligheten kan du dele med de døde!

Jeg mener det burde stått «dødsriket» i Antigones første replikk her, men ellers har jeg ingen innvendinger. Dette er godt, naturlig talemål med stort emosjonelt trøkk. Andre steder er det mange arkaiske vendinger og talemåter vi bare hører fra scener med klassikerpretensjoner, som «smittespredere, ei fulgt av tårer», eller «alle de prøvelser som himmelen oss sender», eller den gjentatte bruken av ordet «vinning», eller «jeg er ikke så dum at jeg higer en ytre glans». Det er ingen som snakker sånn, «en ytre glans», og det fins mange sånne formuleringer i denne teksten, oversatt til norsk av Arne Lygre, etter en svensk originaltekst av Marie Lundquist, som er bearbeidet av Cecilia Ölveczky og Eirik Stubø og

som videre bygger på svenske oversettelser fra gresk av Emil Zilliacus (*Oidipus*, 1942) og Hjalmar Gullberg (*Antigone*, 1935).

Det er altså veldig langt fra originalteksten.

Til tysk fins det over hundre oversettelser av *Antigone*, til engelsk sikkert enda flere – blant annet av Seamus Heaney og Anne Carson – teatrene svikter sitt ansvar når norske scener må nøye seg med tolkninger som allerede låt gammelmodige rundt andre verdenskrig. Riktignok er disse her oppjustert av Marie Lundquist og Arne Lygre, men dette er inkonsekvente bearbeidinger som ikke tar hensyn til verstekniske spørsmål. Som oftest legger de seg i et stilmessig mellomleie bak et knekkprosaisk røykteppe, der det godt kan få lov til å låte litt arkaisk, for eksempel med en klossete syntaks, men der det overhodet ikke tas hensyn til de prosodiske elementene som bidro til at disse tekstene i sin tid ble kanoniserte. Aristoteles vektla dette i poetikken, at versene måtte få

tyngde av fyndige formuleringer med fonetisk pregnans.

Martin Heidegger mente at den andre korsangen i *Antigone* kunne ha dannet grunnmuren for all vestlig metafysikk. Han refererte til Hölderlins oversettelse fra 1804 hvor det heter: «Ungeheuer ist viel,» det vil si: «Mye er uhyrlig,» med omvendt ordstilling. Bertolt Brecht og mange andre har siden overtatt denne formuleringen. Jeg skal ikke skryte på meg noen særlige gresk-kunnskaper, men det ordet som her er oversatt som «uhyrlig» er δεινός, som i min ordbok betyr: «1. *terrible, fearful*, in milder sense, *awful* (...) 2. *implying Force or Power, mighty, powerful*, for good or ill. 3. *wondrous, marvellous, strange*. » I teksten som spilles på Kilden er frasen oversatt: «Verden er full av underverk.» Dermed forsvinner dobbeltheten, det urovekkende, selvmotsigelsen, paradokset som Sofokles og de greske retorikerne visste å utnytte til fulle, og som ofte ble glattet over i oversettelser til nordiske

språk i første halvdel av forrige århundre.

Dette er en av mine kjepphester og nå skal jeg la den ligge. Det går utmerket godt an å nyte språkføringen i denne forestillingen uten å heftes av slikt, men sviktende språkføring slår virkelig gjennom i noen av korpartiene. Til en viss grad kan dette oppveies av at Henning Seldal, perkusjonisten, legger et rytmisk velklingende lydteppe under store deler av replikkvekslingen. Neste gang kan dette kanskje danne grunnlaget for mer musikalske tekstsegmenter?

Uansett er det en bragd å fortelle så mye, så voldsomt og så gripende – på så kort tid.

Jeg er enig med Antigone, men jeg skjønner også Kreon. Den døde er naken.

Fotnote

1 I programmet står det Birigitte, som om hun var en danske fra Mjøstraktene. Programansvarlig, les korrektur!

3

(Hamburg): Fokus förflyttas från gudar och spådomar till människorna som inte vill veta att de inte vet något i Roland Schimmelpfennigs och Karin Beiers bearbetning av i dessa orostider aktuella antika grekiska dramer: Dionysos (fritt efter Euripides *Bacchanterna*), Laios (nyskrivet) samt Ödipus, Iokaste och Antigone fritt efter Sofokles Konung Oidipus och Antigone).



Av Roland Lyell

Anthropolis I–V: Prolog, Dionysos, Laios, Ödipus, Iokaste, Antigone
Av Roland Schimmelpfennig efter Aischylos, Sofokles och Euripides
Regi: Karin Beier
Dramaturgi: Sybille Meier, Christian Tschirner
Scenografi: Johannes Schütz
Kostym: Wicke Naujoks
Musik: Jörg Gollasch
Ljus: Annette ter Meulen
Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, maratonföreställning den 17, 18 och 19 november 2023



Carlo Ljubek i *Dionysos Anthropolis*, regi: Karin Beier. Foto: Monica Rittershaus

Människan i centrum: Anthropolis

Nedblodade i bara överkroppar och svarta läderbyxor lyser Eteokles (Maximilian Scheidt) och Polyneikes (Paul Behren) stående i statisk kamp-position som en levande skulptur i en spotlight till vänster på scenen. Längre bak hänger deras släkting, Kreons son Menoikeus (Daniel Hoevels), upp och ned i en talja. Han har förgäves offrat sig för en fredlig utgång av kampen i Thebe. Grävita projektioner av höghus syns ibland på scenens sidor och i fonden. Det talas om att upprätta en korridor för de flyende. I över en timme har Iokaste (Julia Wieninger), brödernas mor och farmor, skallig i vit kostym (precist genomtänkt kostymering: Wicke Naujoks), vid ett långt svart bord till höger outröttligt sökt medla mellan kämparna, gång på gång, men aldrig lyckats rubba någons position. Mot sönnernas djärva energi förmår hon intet. Sällan ligger regissören Karin Beier och författaren Roland Schimmelpfennig i sitt antik-projekt, som omfattar fem dramer, närmare dagspolitiken än här – men utan särskilda staters eller terror-grupperns nämnande.

Dionysos och Kadmos

På Schauspielhaus i Hamburg går man längre bakåt i historien än

de grekiska tragödnerna och börjar med att skildra hur Oidipus farfars farfar Kadmos syster Europa bortförs av Zeus i gestalt av en vit förälskad tjur, en tjur som representeras på scenen som ett allt mer ruttnande kreaturskadaver. Kadmos söker sin syster överallt, men utan att finna henne. Av den manshär som uppstått ur tänderna från en dödad drake återstår fem nakna män, i Hamburg iförda svarta kalsonger, som lägger grunden till Thebe genom att skotta upp en jordhög.

Denna prolog gestaltas blott delvis; till större delen berättas den av Michael Wittenborn med beundransvärd nyansering. Vi ombeds att se händelserna för vårt inre öga! Ännu urskiljer vi inte några roller och rätt vad är erbjuder den blonda långa kraftfulla aktrisen Lina Beckmann oss gratis vin i foajén i pausen, men ändrar sig och ber om ursäkt. Trots allt får publiken sin paus, men får betala pausdrinkarna själv. Efter paus följer först autentisk dionysisk vinprovning under ledning av Beckmann, som excellerar i sin favoritroll som gränsöverskridande servitris. Hon blandar rödvin med champagne. Få aktriser kan som Beckmann snabbt vända burlesk i djupaste allvar, när hon efter sorti

och ny entré, spelar Agave i Schimmelpfennigs lätt bearbetade version av Euripides *Bacchanterna*.

Den nye guden Dionysos (Carlo Ljubek), son till Kadmos dotter Semele som förbränts av Zeus blix, har anlänt förklädd till Thebe. Siaren Teiresias (Wittenborn) och Kadmos (Ernst Stötzner) berättar för varandra om honom, men Kadmos dotterson Pentheus är avvissande i sin bleka trotsiga återhållsamhet. Han vill inte erkänna Dionysos som gudomlighet och vill straffa bacchanterna, kvinnorna som i extas dyrkar denne vingud. Detta motiverar den nye guden att lömskt utsätta Pentheus för en grym hämnd. Kristof Van Boven visar skickligt fram först Pentheus åtsnöda puritanism, sedan hans bortträngda latenta femininitet, och imponerar allra mest när han i en scen gör entré ridandes på den vita hingsten Sam, som i en välkoreograferad biroll spelar sig själv. Lätt låter sig skeptikern Pentheus luras av Dionysos att förklädd (sic!) i bar överkropp och svarta kalsonger klättra upp i ett träd för att se kvinnornas Dionysosfirande.

Skakande är scenen där en jublande Lina Beckmanns Agave i vit glänsande aftonkläanning gör entré med sonen Pentheus avslitna huvud.

Black Box teater
Vår '25

- Mariblanca/Berstad/
Helgebostad Premiere
- Dragana Bulut
- Marie Bergby Handeland Premiere
- Maria Lloyd Premiere
- Rosalind Goldberg
- Jacob Oredsson
- Oslo Internasjonale
Teaterfestival
- Theater F Premiere
- Becker/Moviken/Utzig Premiere
- Ymist*
- Corentin JPM Leven Premiere
- + Plattform

* I samarbeid med Nationaltheatret
Følg med for oppdateringer
Illustrasjon: Kjersti Alm Eriksen / Ymist

blackbox.no



Lina Beckmann i Laios Anthropolis, regi: Karin Beier. Foto: Monica Rittershaus



1. David Striesow i Oedipus Anthropolis, regi: Karin Beier. Foto: Monica Rittershaus | 2. Maximilian Scheidt, Paul Behren och Julia Wieringer i Lokaste Anthropolis, regi: Karin Beier. Foto: Thomas Aurin | 3. Lilith Stangenberg i Antigone Anthropolis, regi: Karin Beier. Foto: Thomas Aurin



I svarta hinkar ligger de övriga delarna av hans kropp som hon demolerat i striden. Efter jublet för fadern Kadmos långsamt likt en terapeut fram henne till insikten att det är sonens, inte ett lejons, huvud hon bär i ena handen och att det är hon som dödat honom. Dionysos dom, där Kadmos och hans hustru Harmonia portförbjuds från Thebe, är hård, alltför hård, enligt de drabbade. Tjugo taiko-trumslagare (ljuddesign: Jörg Gollasch) och svartgrå projektioner har förstärkt Pentheus våldsamma undergång.

Laios – Beckmann än en gång

Helt nyskapad är andra dramat, *Laios*, där Schimmelpfennigs skrivteknik är mer nyansrik än någonsin tidigare. Först skildras hur en gestalt med vingar, inte en fågel, inte en sjungande katt, utan mera en kvinna, det vill säga sfinxen. Sfinxen har bytt kön från manligt till kvinnligt och flugit från Egypten till Grekland. Laios, Oidipus far, vill inte bli kung, delvis på grund av den redan kända spådomen, delvis eftersom han lever i djup manlig gemenskap med en viss Chrysis. Han måste övertalas, eftersom han är den ende ännu levande av den rättmätiga kungaätten.

Texten med Laios som huvudperson gestaltas av en hyperenergilin Beckmann, medan övriga rollfigurer dels representeras av fem masker upphängda på stavar, dels via en film som projiceras på väggen i fonden. Beckmann antar skilda rollgestalter genom maskering, frustar och bråkar, men samlar sig då och då i eftertänksamhet. Det intressanta med denna pjäs är att hon skisserar fyra olika handlingsalternativ, där den småningom förverkligade versionen blott blir en väg bland många ursprungligen möjliga. Beckmann går suveränt ut och in i sina rollskisser. Språket är svävande lätt; det antyder mer än det konstaterar.

Denna del av *Anthropolis* inbjöds till Theatertröffen i Berlin och Beckmann har för sina insatser utsetts till årets skådespelerska av tyska kritiker i *Theater heute*.

Ödipus

Med en 38 personer stark kör på övre raden gestaltas så tredje delen, *Ödipus*. Schimmelpfennig följer här Sofokles i härlarna, men en långhårig hippieprästinna i lila och gult med otaliga accessoarer (Karin Neuhäuser) har införts. Hon sitter först framme vid rampen och skapar

kontakt med pythian, vars trefot i Delfi ju är jordens centrum, men än mera skapar hon kontakt med oss i publiken. Hennes insikt är «Jag är, jag vet inte vem. Jag kommer, jag vet inte varifrån. Jag går, jag vet inte vart. Det förundrar mig att jag är så glad». Djupsinnig blir hon ett slags resonör, skönjbar i bakgrunden även efter sin entrémonolog.

Spelstilen i detta drama, starkt präglad av eftersträvad inlevelse i rollerna, för tankarna till Stanislavskij. Oidipus, tolkas av David Striesow, som för snart två decennier sedan fick sitt genombrott som Lady Macbeth i plisserad grå kjol i Jürgen Goschs iscensättning just mot Ernst Stötzner, då en naken hänger sig utan överlever – eftersom hon skall bli huvudperson i Schimmelpfennigs fjärde pjäs, *lokaste*, som beskrivits ovan.

Antigone
Efter fjärde dramat, där lokaste i vit herrkostym stått i fokus som den besinningsfulla medlerskan, följer den femte och sista delen, *Antigone*. Här står Ernst Stötzners Kreon för rättsstaten och lugnet, hos Schimmelpfennig mera en förnuftig realpolitiker än en tyrann. Det handlar om statens bästa.

En rad aktörer söker förmå honom att begrava den förlorande syster-sonen Polyneikes efter dennes misslyckade angrepp på Thebe, men lyckas först när det är för sent. Schimmelpfennig och Beier vill till varje pris med Hans-Thies Lehmanns skrifter i ryggen undvika Hegels dialektiska syn på dramat, där Antigone i tragisk konflikt tvingas välja mellan att bryta statens/Kreons förbud för henne att begrava sin bror eller att trotsa ättens och de närståendes tvång att ge den döde Polyneikes en sedvanlig begravning. I stället betonas författaren och regissören den rad alternativ och förslag som figurerar i dialogen och svär mot varje form av symmetri.

Antigone, här entydigt en känslomänniska, gestaltas av Lilith Stangenberg som totalt bryter mot de övriga aktörernas, inklusive den 1920-talsklädda systemen Ismenes (Josefin Israel), spelstil där beräknade blickar och gester ger replikerna psykologiskt djup. Stangenbergs stil, som utvecklades på Volksbühne i Berlin, är fysiskt våldsam och akrobatisk, men hennes furiösa solonummer är välkoreograferade. Hon dansar, först ensam, senare med ett skelett, sjunker ned på golvet, kryper, reser sig, tvingar

fram eller skriker ut de korta replikerna. Hon gnider de thebanska kritstenarna mot varandra, så att de stegvis blir till ett vitt pulver som snöar över henne själv och flyger ut över medaktörer och de första raderna i salongen. Till sist har alla kläder, också den långa brunröda peruken, åkt av och hon bärs över scenen som en skulptur i fosterställning av Kreons rådgivare. I detta drama finns ingen segrare, blott förlorare. Antigone är död i fångenskap. Haimon, Antigones kusin och tilltänkte lojale make, har hängt sig. Kreon har mist båda sina söner. Teiresias har förgäves sökt hjälpa, men misslyckats eftersom människorna vägrar inse att de inte vet att de inte vet något. För honom själv tycks järtecknen ha slutat tala.

Schimmelpfennig har tänkt sig en spektakulär slutmonolog av en kvinna, kanske i grön paljettklänning, som återser sfinxen. I Beiers iscensättning har Teiresias fått ta över epilogen. Han ger oss ingen lösning på dramernas problem utan problematiserar vidare. Dramatikerna ger inga svar; de visar blott olika möjligheter. De lägger blott fram problem för oss åskådare. Teiresias avslutar med en rad varianter på temat den gåtfulla människan; hon

som samtidigt skapar och förgör. Människan adopterar hundar och katter från hemmet för herrelösa djur, men dödar sina egna barn. Människan söker handla rätt, men handlar ständigt fel. Ingenting är märkligare än människan.

(*Forestillingen spilles vidare i 2025, red. anm.*)

«Människan söker handla rätt, men handlar ständigt fel. Ingenting är märkligare än människan.»

KUNSTNERISK

OG SOSIAL

MAKSE

MOENS TRINING



Billedtekster

- s. 55 Åpningsparade, All Greeks, arrangert av NTGent, 2024. Foto: Rojin Delfan
- s. 56 *All you can greek III / Alkestis outdoors* av Victoria Deluxe/Joeri Happel. Foto: Rojin Delfan
- s. 57 *Hoe was je?* av Manouvre. Foto: Rojin Delfan
- s. 58 Åpningsparade, All Greeks, arrangert av NTGent, 2024. Foto: Rojin Delfan
- s. 59 *Exhaust* av Kris Verdonck. Foto: A Two Dogs Company / Koen Broos.
- s. 60 Pleun van Engelen og Jonathan Michiels i *I went to Troy and all I got was another Greek tragedy*. Foto: Rojin Delfan
- s. 61 *Het lied der smekende moeders* av og med Stefan Hertmans. Foto: Rojin Delfan
- s. 62 *Women in Troy, as told by our mothers* av Tiago Rodrigues/Dood Paard. Foto: Rojin Delfan
- s. 63 *Our private lives / Bedroom* av BERLIN/Beyond the Spoken. Foto: Rojin Delfan



(Gent): I mai og juni rettet NTGent søkelyset mot det moderne teatrets utgangspunkt. I en enestående kraftanstrengelse lot festivalen All Greeks oss stifte bekjentskap med alle de gjenværende greske tragediene.

Klokka har akkurat passert halv seks om morgenen 1. mai 2024. En liten gruppe mennesker er samlet i grålysningen utenfor hovedbiblioteket i Gent. I takt med soloppgangen markerer en performance av kunstneren Ruben Mardulier, inspirert av tragedien *Prometeus i lenker*, startskuddet for festivalen All Greeks. Det var det siste kunstneriske prosjektet forhenværende teatersjef ved NTGent, Milo Rau, rakk å planlegge før han overtok som kunstnerisk leder for Wiener Festwochen sommeren 2023 (se festivalrapport fra Wien og intervju med Milo Rau i forrige utgave av tidsskriftet, nr. 2-3/2024, *red.anm.*). I løpet av åtte uker i mai og juni tok forskjellige belgiske kunstnere, teaterkompanier samt lokale organisasjoner og kunstplattformer for seg alle de 32 overleverte greske tragediene etter de tre tragediedikterne Sofokles, Aiskylos og Evripides. Teaterforestillingene, performancene, happeningene og diskursformatene dette resulterte i ble presentert gratis på ulike steder i den flamske byen. På samme måte som tragediene opprinnelig ble fremført ved soloppgang under Dionysosfestivalen i det antikke Athen, var også de fleste arrangementene i Gent lagt til morgengryet og tidlig formiddag. Performansen denne onsdags morgenen



ble etterfulgt av en åpningsparade gjennom sentrum til NTGents hovedscene Schouwburg, som befinner seg mellom den majestetiske Sint-Baafskatedralen og det middelalderiske klokketårnet Belfort. I paraden bidro ulike lokale frivillige lag og grupper med kor-, danse- og musikkinnslag underveis.

I Aiskylos' tragedie må titanen Prometheus bøte for at han tar ilden fra de tyranniske gudene og gir den til menneskene. At han ikke lar seg knekke av torturen og frihetsberøvelsen han utsettes for av Zevs som straff, er også det underliggende budskapet i åpningstalen til kurator Matthias Velle senere på dagen: Prometheus viser oss viktigheten av å kjempe mot overmakten og stå opp for rettferdighet og demokrati. Ikke uten grunn rammes talen inn av ytterligere korsang fra lokale kor (bl.a. «Din tanke er fri») – som representant for den vanlige borgeren har koret en helt sentral funksjon i de greske tragediene – og slik trekkes linjene fra antikken til arbeidernes dag og målgruppen for hele festivalen: byens innbyggere.

Festival med sosialt oppdrag

Det ble nemlig raskt klart at festivalen i stor grad først og fremst hadde en sosial funksjon. Det var tydelig at arrangørene ønsket å engasjere et bredest mulig lag av befolkningen med festivalen, og ved første øyekast så det også ut til at de til en viss grad lyktes med

dette. De fleste arrangementene kunne vise til en overraskende god publikumsoppløsning, enten de begynte ved soloppgang eller litt senere på formiddagen. Det hjalp selvfølgelig at flere av prosjektene arbeidet med lokale aktører. Scenekunstneren Silke Thorrez og tretten ungdommer mellom fjorten og atten år fra det lokale teaterverkstedet LARF! tematiserte for eksempel barn på flukt ved hjelp av *Heraklidene* (også kjent som *Herakles' barn*) av Evripides. Kompaniet De Roovers gikk sammen med medisinstudenter og forelesere fra universitetet i Gent i tillegg til helsearbeidere, pårørende og (tidligere) pasienter fra byens universitetssykehus. I lys av egne, personlige pleie- og sykehistorier så de nærmere på lidelsene til Filoktetes i Sofokles' tragedie med samme navn. Ideene bak begge forestillingene var gode og knyttet dem tematisk godt til tragediene de behandlet, men rent kunstnerisk nådde de ikke helt opp. *Heraklidene* var først og fremst helt greit amatørteater med ungdommer i alle rollene, som i stor grad fokuserte på en mer eller mindre originaltro gjenfortelling av den opprinnelige tragedien og dens flyktningehistorie. Dessverre evnet den ikke å trekke nevneverdige paralleller til dagens historier om barn på flukt, til tross for temaets sprengkraft. *Filoktetes* bidro med interessante vitnemål fra aktørene, men ble noe statisk i formen og fungerte

mer som selvterapi for dem som var med enn den gav ny innsikt til oss i publikum. I et kunstpedagogisk og sosialt perspektiv var imidlertid begge forestillingene viktige bidrag til festivalen.

En forestilling som imidlertid fungerte svært godt både som sosialt prosjekt og kunstnerisk verk var *All you can greek III / Alkestis outdoors* av kultursenteret Victoria Deluxe og regissør og skuespiller Joeri Happel. Victoria Deluxe samler mennesker med ulik bakgrunn og alder rundt forskjellige kunstneriske prosjekter. Satsningen kan kanskje best beskrives som et utvidet borgerteater, og for All Greeks hadde undergruppen «Vertelatelier» (fortelleratelier), bestående av seks personer med erfaringer fra egen psykisk sykdom, tatt for seg *Alkestis* av Evripides. I tragedien, der kong Admetos' avtale med gudene om å utsette sin egen død fører til at kona Alkestis tar hans plass i dødsriket, kastes Admetos inn i dyp sorg når han skjønner hva han har forårsaket. Forestillingen til Victoria Deluxe finner sted i bakhagen til det psykiatriske sykehuset og museet Dr. Guislain, og både plassen og utøverne gir en helt egen autentisitet til stoffet. Med mye humor og en rå og direkte spillestil som lener seg på originalens vekslende mellom tragiske og komiske elementer, og uten å legge til andre fremmedtekster enn låtene «People are strange» av The Doors og

Eels' «I need some sleep», blir historien om Alkestis til en historie om å lide av dyp sorg eller depresjon og kjempe seg tilbake til livet etterpå, slik også Herakles til slutt bringer Alkestis tilbake til livet i Evripides tragedie. Vi får ikke høre noen personlige vitnemål fra de seks som står på scenen, men erfaringene de har er som skrevet inn i kroppene deres og måten de behandler teksten på. Dette gir figurene de spiller en egen troverdighet og slik skapes en forestilling som både underholder, berører og engasjerer. Rett og slett godt og viktig teater for både utøvere og publikum og ett av festivalens klare høydepunkter.

Festivalen bød også på prosjekter som ikke tok mål av seg til å være en forestilling, men som heller introduserte publikum for pågående sosialt arbeid. *Hoe was je?* (et ordspill som både kan bety «Hvordan hadde du det?» og «Hvordan vasker du?») av den lokale kunstplattformen Manoeuvre var et slikt prosjekt. Med hovedfokus på tekstil arrangerer Manoeuvre flere sosiale kunstprosjekter der veien og ikke nødvendigvis sluttresultatet er målet. De ønsker å bruke kunstens relasjonelle kraft til å bringe mennesker sammen og slik bidra til å utvikle samfunnet. I *Hoe was je?* møtte vi en gruppe kvinnelige migranter fra land som Pakistan, Afghanistan og Tyrkia med ull og veving som felles lidenskap. Til All Greeks hadde de for-

dypet seg i *Kvinnene fra Trakis* av Sofokles, og det var først og fremst ullen – om enn noe uklart på nøyaktig hvilken måte – som forbandt de kvinnelige migrantene med tragedien. I Sofokles tekst er det nemlig et stykke ull som avslører at det den sjalu kongsdatteren Deianeira tror er et magisk kjærlighetsmiddel, isteden er en etsende gift som tar livet av mannen, skjortejegeren Herakles («ti det jeg brukte, da jeg strøk med salven nys / den hvite høitidsdragt, en haandfull lubben ull, / er borte, ikke tæret hen av nogen ting / derinde, men den svandt, fortæret av sig selv / paa stenen hvor den laa.»¹). Hapningen var tredelt og begynte ved soloppgang med en prosesjon gjennom byen, der deltakerne og publikum bar ubehandlet ull fram til den gamle tømmerhavna. Del to var hoveddelen – etter frokost og fram til tidlig ettermiddag ble ulla bearbeidet på gamlemåten ved å vaskes, tørkes og tvinnes for hånd ved elvebredden. Dagen ble avsluttet med en stille prosesjon tilbake gjennom byen, der tøyroller med innbroderte navn på palestinske ofre i Gazakrigen ble båret fram til Zondernaampark («parken uten navn»). Hapningen viste et sterkt samhold mellom de kvinnelige migrantene, også på tvers av språkgrensene, men som utenforstående publikummer var det vanskelig å få et godt innblikk i hva som foregikk. Prosjektlederne forholdt seg først og fremst til deltakerne og informerte

ikke publikum i noe særlig grad med mindre man selv aktivt tok kontakt. Selv om det var interessant å være vitne til det gamle tradisjonshåndverket satt ut i praksis, oppsto det dermed ikke noe genuint møte mellom publikum og deltakerne i det estetisk og sosialt ellers så interessante prosjektet. Istedenfor opplevdes det mer som å være flue på veggene på en av deres jevnlig samlinger, og med unntak av teatrets medarbeidere, var det etter hvert ingen andre utenforstående tilstede. Det var synd, Manoeuvres integrerende formål tatt i betraktning.

Tragediens dialektiske funksjon

I boken *Tragedy, the Greeks and Us* (se anmeldelse i nr. 1/2022, red. anm.) argumenterer filosofen Simon Critchley for tragedienes dialektiske funksjon: «In my view, tragedy invites its audience to look at (...) disjunctions between two or more claims to truth, justice, or whatever without immediately seeking a unifying ground or reconciling the phenomena into a higher unity.»² Dette setter han opp imot filosofiens streben etter den ene rette sannheten: «I want to defend tragedy against philosophy, or, perhaps better said, to propose that tragedy articulates a philosophical view that challenges the authority of philosophy by giving voice to what is contradictory about us, what is constricted about us, what is precarious about



us, and what is limited about us. (...) tragedy is the experience of moral ambiguity. Justice is always on both sides and one is swayed one way and the other by argument and counter-argument. Justice is slowly twisted into its opposite and vice versa. The truth of tragedy (...) consists in bearing ambiguity, living with ambiguity. Justice (or power or law or whatever the key term that is in play in the play) is not one, but is at least two, possibly more.»³

Når vi leser tragediene konfronteres vi med flere sannheter på samme tid, det er i brytningen mellom forskjellige argumenter og syn, og (den til tider smertefulle) aksepten av at begge sider kan ha rett, vi kan oppnå erkennelser om våre egne liv. Med dagens polariserende og tidvis uforsonlige debattklima i bakhodet, oppleves dette som et særlig interessant aspekt for en festival som har det offentlige byrommet som arena. I tråd med tragedienes diskurspotensiale ble annenhver uke avsluttet med en utendørs panelsamtale knyttet til temaet for den aktuelle festivaluken. Jeg fikk med meg panelsamtaler om kulturarv og psykisk helse som i seg selv var interessante, men som verken var særlig godt besøkte eller kunne by på større kontroverser eller meningsforskjeller. I større grad enn ved mer «vanlige» festivaler, der dette ofte også er tilfelle, opplevdes det likevel denne gangen som en tapt mulighet – den opp-

rinnelige Dionysosfestivalens sentrale plass i demokratistaten Athen og Critchleys teorier tatt i betraktning. På mange måter utble nemlig den virkelige meningsbrytningen både i diskursdelen av programmet og ved de mer sosialt rettede prosjektene. Til tross for at publikumstilstrømmingen gjennomgående var solid, var det først og fremst et relativt homogent, hvitt middelklassepublikum som møtte opp. I de forestillingene som involverte «vanlige folk» som utøvere, så særlig familie og venner ut til å utgjøre store deler av publikum. Dette var også i hovedsak de eneste gangene publikum ble noe mer mangfoldig. Ellers ble Gents demografi lite reflektert i publikumssammensetningen, selv når festivalen foregikk i bydeler som Muide nord i byen, der migrant- og arbeiderklasseandelen er høy. Dette er selvfølgelig ikke en unik problemstilling for All Greeks, men i et klasseperspektiv er ikke nødvendigvis arrangementer på formiddagen, gratis eller ei, det mest tilgjengelige tilbudet. Slik kan festivalen, til tross for alle gode hensikter, også ha skapt et hinder for seg selv og ønsket om å være en festival for alle byens innbyggere.

Tragedien som aktivisme

I tråd med Simon Critchleys teorier tvinger også spørsmålet seg fram om hvorvidt den aktivistiske formen egentlig er forenelig med

tragedien. Dette ble særlig tydelig i to kunstneriske arbeider, som begge tok tak i viktige temaer, men innholdsmessig ikke gjenspeilet kompleksiteten i stoffet i tilstrekkelig grad.

Teaterkompaniet Action Zoo Humain og dets kunstneriske leder Chokri Ben Chikha, som er *artist in residence* på NTGent, hadde i forbindelse med All Greeks gått sammen med masterstudenter ved KASK School of Arts og det belgisk-palestinske bandet Bani Adam om å lage den kunstneriske intervensjonen *Tunnelvision* basert på *Perseerne* av Aiskhylos. Tragedien ble skrevet i 472 f.Kr. og omhandler slaget ved Salamis i 480 f.Kr., der den persiske invasjonsmakten tapte for de greske styrkene. Aiskylos deltok selv i krigen på gresk side, men i tragedien tar han for seg tapene til det persiske folket. Selv om *Perseerne* på den ene siden advarer mot overmakt, er det også en empatisk tragedie, der Aiskylos setter seg inn i og beskriver lidelsene til fienden og på den måten viser sin empati med dem. Med utgangspunkt i krigen mellom Israel og Hamas, som i mai hadde pågått et halvt år, og debatten om Israel skulle utestenges fra å delta i Melodi Grand Prix eller ikke, hadde Action Zoo Humain og masterstudentene skapt det uoffisielle palestinske bidraget *Silenced by Music*.

Intervensjonen foregikk i gaten utenfor universitetsbiblioteket i Gent, der det var

rigget til et militærgrønt telt med en rød løper foran inngangen. For å slippe inn i teltet måtte vi legitimere oss overfor et par unge menn i kamuflasjekjoller. Særlig nøye studerte de imidlertid ikke legitimasjonen vår, og det virket lite sannsynlig at de ville avvist bestemte nasjonaliteter (ville for eksempel noen med et israelsk pass blitt bortvist?) overhodet. Dermed fikk prosedyren mer symbolsk verdi enn konkrete følger. Vel inne i teltet fikk vi se musikkvideoen til det uoffisielle bidraget. Da gjennomspillingen var ferdig ble vi informert om at målet var å samle inn 200.000 unike fingeravtrykk for å kunne kvalifisere bidraget til den faktiske finalen i Melodi Grand Prix. Vi kunne velge om vi valgte å støtte aksjonen eller om vi var imot, i så fall måtte vi sette fingeravtrykket vårt med en annen stempelfarge. Dessverre hadde studentene som konfronterte oss lite autoritet, og hele aksjonen og det påståtte kravet om 200.000 fingeravtrykk virket helt fiktivt. Dermed kostet det lite å sette fingeravtrykket sitt under det uoffisielle bidraget, selv om jeg ble sluppet inn i teltet såpass sent at jeg ikke hadde fått med meg hele sangen og dermed egentlig ikke visste fullt ut hva jeg var med på å støtte. Intervensjonen, som altså fant sted for Melodi Grand Prix i mai, kritiserte EBU's påståtte apolitiske holdning og Israels deltakelse i sangkonkurransen. På kompaniets hjemmeside stilte de spørsmålet om det egentlig er noen som har empati med det palestinske folket som ikke fikk stå og vifte med flagget sitt på arenaen i Malmö. Egentlig er svaret på dette spørsmålet veldig enkelt, i hvert fall i en flamsk kontekst som er minst like propalestinsk som den norske: De aller, aller fleste. Det verken var eller er vanskelig å ha empati med de palestinske lidelsene eller uttrykke dette. Imidlertid ville intervensjonen vært mer i tråd med budskapet i *Persene* og særlig i Belgia hatt større effekt om den også nevnte og anerkjente lidelsene på israelsk side. Slik kunne de for eksempel ha argumentert for et palestinsk bidrag, men også akseptert og forsvart den israelske deltakelsen. Den heller amatørmessige reenactmenten av kontrollpostsituasjonen og den ensidige, overfladiske vinklingen var i beste fall dårlig scenekunst. Verst var det likevel at det ikke gav oss noen nye erkennelser eller skapte rom for differensierte og opplysende samtaler. I denne sammenhengen var faktisk videoteaseren til kompaniets helafaktiske produksjon av *Perseerne*, *PERZEN: triomf van empathie* (*Perseerne: empatiens triumf*), som hadde premiere i slutten av juni – mer virkningsfull. Der konfronterte regissør Chokri Ben Chikha folk på gata med tematikken i stykket. Ville det for eksempel vært mulig, spør han, for en ukrainer å vise empati for russerne eller for en jøde å uttrykke empati for Adolf Hitler? Symptomatisk nok utble imidlertid også denne gangen spørsmålet om en palestiner kunne ha vist empati for en israeler og omvendt. Dessverre må man nesten si, for der aktivismen og samfunns-



debatten når sine grenser har kanskje kunsten en sjanse?

Ajax som klimaversting

Også performansen *Exhaust* av den renomerte flamske multikunstneren Kris Verdonck var interessent i denne sammenhengen. Performansen, som i juni også ble vist som avslutning på årets utgave av Wiener Festwochen, tok utgangspunkt i *Ajax* av Sofokles. Etter Akilles' død i den trojanske krigen bestemmer havgudinnen Thetis at rustningen hans skal gå til den tapreste av de greske krigerne. Ajax mener at det er ham, og blir fra seg av raseri da kong Agamemnon og broren hans kong Menelaos velger å gi denne utmerkelsen til Odyssevs isteden. Det ender med at han går amok og dreper alt kveget soldatene skal leve på, hvorpå han tar sitt eget liv da han innser hva han har gjort. I *Exhaust* trakk Verdonck paralleller mellom ødeleggelsene Ajax forårsaker med sin ukontrollerte, destruktive adferd og den skaden industrialiseringen har påført naturen og klimaet. Forbrennermotoren er gjort til representant for industrialiseringen, og anklagene som Verdonck rettet mot den, er samtidig en reaksjon på Filippo Marinettis «The Futurist Manifesto» fra 1909, der det maskinelle fremskrittet lovprises og fortiden avvises i et radikalt, fascistisk, voldsforher-

ligende språk⁴. Voldsaspektet var et ytterligere sentralt element i performansen, der den avsluttende symbolske likvideringen eller ofringen av forbrennermotoren viste til offerritualenes og hevnspiralenes resende og katharsiske effekt i de greske tragediene: «Violence purifies violence. / Violence kills violence. / To death. / Death to the slayer of all life.» Teksten finner gjenklang i radikaliteten til Extinction Rebellion, som sammen med flere andre miljøorganisasjoner overvar performansen.

Med symbolsk start på Kinderrechtenplein (barnerettighetsplassen) ble forbrennermotoren trukket gjennom byen troende på en vogn ikke helt ulikt likvogner som brukes i store, offentlige gravferder. I prosjonen bak vogna fulgte publikum i svarte dommerkapper og med små trebrett med tilhørende hammere. Slik gav prosesjonen følelsen av å være en del av både et begravelsefølge og et rettsoppgjør. Underveis stoppet prosesjonen et par ganger, så skuespiller Benjamin Verdonck (for øvrig ikke i familie med Kris Verdonck, *red. ann.*) i rollen som hoveddommer kunne rope ut anklagene mot forbrennermotoren mens den ble startet opp med alt det medførte av bråk og eksos. Selve domsavsigelsen og likvideringen fant sted på plassen foran NTGents hovedscene Schouwburg. Da dommen var avsagt ble



motoren fyrt opp til full guffe til den eksploderte i en stor ildkule. Likvideringen var fullført.

Exhaust var på ett av de kunstnerisk mest solide bidragene under festivalen. Tekstens poetiske kraft og innholdsmessige radikalitet var suggererende og skremmende på samme tid. Det estetiske uttrykket var gjennomført og teknisk overbevisende og gav det sosiale, aktivistiske aspektet en tydelig kunstnerisk ramme. Som teatral happening og klimademonstrasjon på én gang vekket prososjonen de forbigåendes oppmerksomhet der den bevegde seg gjennom sentrum av Gent en lørdag formiddag tidlig i mai. Den avsluttende eksplosjonen var en overraskende, men logisk utgang på den radikale ansatsen til prosjektet. Likevel etterlot den voldsforherligende tonen en litt bitter bismak. Der Odyssevs i tragedien avviser hevnglogikken og bidrar til å tilgi og rehabilitere Ajax ved å gi ham en grav mot Agamemnons og Menelaos vilje, ble forbrennermotoren som stedfortreder for den industrielle revolusjonen hovedsakelig fordømt i *Exhaust*. I sin aktivistiske iver ble performansen dermed relativt endimensjonal, selv om det var enkelt å slutte opp om hovedbudskapet. I så måte representerer virkeligheten i all sin kompleksitet det virkelige tragiske, mens performansen egentlig gjorde det hele veldig

enkelt. En større ambivalens hadde i hvert fall gjort en allerede solid kunsthappening enda bedre.

Når skal vi endelig lære?

Det skulle isteden vise seg at de kunstnerisk mest interessante arbeider var de som gikk til kjernen av Crichtleys teorier. Med utgangspunkt i myten om Andromake, som mistet både mannen og sønnen i Trojakrigen og ble tatt som krigsbytte av sønnens mor, grekeren Neoptolemos, etter at Troja hadde falt, skapte den unge skuespilleren Pleun van Engelen den dialogbaserte forestillingen *I Went To Troy And All I Got Was Another Greek Tragedy*. I form av et slags metateater spilte van Engelen og motspilleren hennes Jonathan Michiels både «seg selv» og de to rollefigurene Andromake og Neoptolemos. Slik beveget forestillingen seg kontinuerlig mellom de ulike fiksjonslagene, og den sentrale konflikten om hvem som har den moralske retten på sin side i en krigssituasjon, fikk konsekvenser også på spillernivå. Det gjorde at relaterte problemstillinger rundt rettferdiggjøring av krig, sivile ofre, konflikter som går i arv og vårt ansvar for tidligere generasjoners handlinger («Når ender egentlig en krig? Når er ikke lenger navnene våre belastet av historien?») grep rett inn i vår egen samtid. Uten å nevne noen

ekspisitt, sa dermed denne forestillingen mer om aktuelle konflikter som Ukraina- og Gazakrigen enn det de mer aktivistiske bidragene evnet å gjøre. Inntrykket ble forsterket av at forestillingen argumenterte for at sannheten og virkeligheten er komplekse, samtidig som den var intelligent nok til å advare mot konspirasjonsteorier. Likevel insisterte den på at vi må fortsette å høre på hverandre, fortsette å prøve å forstå og tilgi hverandre. De avsluttende replikkene var talende for forestillingens humanistiske ansats: «Hvordan ender det da?» «Jeg vet ikke. Kanskje det ikke har en ende?»

En liknende slutt fikk også klagesangen *Het lied der smekende moeders* (De bønnfallende mødrenes sang) av den renommerte flamske forfatteren og dramatiker Stefan Hertmans. «Wanneer gaat het over / Of gaat het nooit meer over» (Når går det over / Eller går det aldri mer over?) leser Hertmans, som selv proklamerer teksten sin fra et karnappvindu på rådhuset i Gent. Klagesangen tok utgangspunkt i *De bønnfallende* av Evripides, der en gruppe mødre klager sin nød over at kong Kreon nekter dem å gravlegge deres sønner som falt i krigen om Theben. Et sentralt motiv i tragedien er et forsvar av folkestyret mot tyranniet, der de politiske strukturene i Athen fungerer som et forbilde på et velfungerende demokrati

som sikrer likhet og frihet til alle. I tillegg er tragedien en appell for å løse konflikter gjennom dialog istedenfor væpnet kamp. Originalen oppleves overraskende moderne både språklig og tematisk, og det er lett å trekke paralleler til aktuelle konflikter og debatter. I sin versjon bruker Hertmans de sørgende mødrene som bakteppe for en tekst som beklager den menneskelige lidelsen væpnede konflikter forårsaker. Samtidig beskriver han hvordan det først og fremst er sivilbefolkningen som rammes, mens den politiske og militære ledelsen – som er ansvarlige for å sette i gang krigene og er mest opptatt av å ivareta egen makt – gang etter gang slipper unna. I likhet med *I Went To Troy And All I Got Was Another Greek Tragedy* nevner ikke teksten aktuelle konflikter direkte, men trekker veksler på antikke og moderne voldelige konflikter ved å liste opp steder de er sterkt knyttet til, blant annet Babij Jar, Gaza, Sparta, Theben, Tel Aviv, Moskva, Kyiv, Soweto, Srebrenica og Kinshasa. I et nøkternt, men svært poengtert poetisk språk har Hertmans skrevet en klagesang som er et forsvar for mannen mannen (og kvinnen) i gata, som går i rette med imperialismen og korrumperte makt og som konfronterer oss med spørsmålet om når vi endelig skal lære. *Het lied der smekende moeder* fortjener å bli oversatt til mange språk og lest opp på torg

og i teatre over hele verden – det er vår felles historie som står til doms.

Sorg som utløsende handlingselement

I forordet til boken *Grief Lessons*, der den kanadiske forfatteren Anne Carson har oversatt fire av Evripides tekster, skriver hun: «Why does tragedy exist? Because you are full of rage. Why are you full of rage? Because you are full of grief.» Sorg som utløsende handlingselement er et ytterligere element som gjennomsyrrer de greske tragediene. I *Orestien* er det sorgen over tapet av Ifigeneia og Agamemnon som starter den sentrale hevns spiral. Mødrene i *De bønnfallende* sørger over sine falne sønner. I *Hekabe* av Evripides sørger Hekabe over og hevner datteren Polyxene og sønnen Polydorus, som henholdsvis ble ofret av grekerne på Akilles' grav og drept av kong Polymestor av Trakia. Andromake klager over mordene på mannen Hektor og sønnen Astyanax og Antigone kjemper for å få begrave broren Polyneikes i tragedien som bærer hennes navn. For å nevne noen. Dødsfallene er på sin side stort sett resultat av krigshandlinger, og viser – slik også Stefan Hertmans fikk fram i sitt bidrag – hvor motivisk tett knyttet de antikke tragediene er til vår egen samtid. Dette er også Simon Critchley inne på: «We might add a further question to Carson's list:

If tragedy is the rage that follows from grief, then why is one full of grief? Because we are full of war and people have been killed. Tragedy might be defined as a grief-stricken rage that flows from war. We live in a world whose frame is war and where justice seems to be endlessly divided between claim and counterclaim, right and left, conservative and progressive, believer and nonbeliever, freedom fighter and terrorist, or whatever. Each side believes unswervingly in the righteousness of its position and the wrongness of, as is usually said, evil of the enemy. Such a belief legitimates violence, a destructive violence that unleashes counterviolence in return. We seem trapped in a cycle of bloody revenge and locked into vicious circles of grief and rage caused by war.»

Det er en overvekt av sørgende kvinner i de greske tragediene. Til tross for at mange av kvinnefigurene og diskusjonene de utløser – også omkring kjønnsroller – i lesningen av originaltekstene ofte kjennes overraskende aktuelle (særlig med tanke på at det antikke Hellas var et sterkt patriarkalsk samfunn og at alle involverte i teaterfestivalen var menn), er kvinnene og deres konflikter alltid prisgitt menneskes skjebner. Dette var noe det nederlandske kompaniet Dood Paard grep tak i i forestillingen *Women in Troy, as Told by Our Mothers*. Forestillingen



gen ble laget av ensemblet i samarbeid med den anerkjente portugisiske regissøren og kunstneriske lederen for teaterfestivalen i Avignon, Tiago Rodrigues. For noen år siden skapte han den moderne tragedien *Catharina or the Beauty of Killing Fascists*. Der konstruerer han et annet moralsk dilemma, idet han spør hvordan vi best omgås høyre-ekstreme krefter på fremmarsj. Er det for eksempel legitimt å bruke vold selv for å stoppe andre hatefulle ytringer og voldshandlinger? Med utgangspunkt i fem sentrale kvinnefigurer fra Evripides' *Trojanerinnene* og Homers epos *Iliaden* – Briseis, Helena, Cassandra, Andromake og Hekabe – kastet Rodrigues og ensemblet i *Women in Troy, as Told by Our Mothers* et nytt, feministisk lys over den antikke tragediekrivningen og kvinnens rolle i den. Dermed utfordret de også klassiske motiver og stilte spørsmål om hvordan tragediene hadde sett ut om de var skrevet av kvinner.

Det er en skarp og intelligent tekst Rodrigues og Dood Paard har utviklet. Med mye humor gav de oss flere nye perspektiver på de velkjente historiene. Det var imidlertid litt forunderlig at en forestilling som hadde kvinneperspektivet som tema, valgte å gi mest taletid til de to mannlige skuespillerne. I tillegg var ikke forestillingen utviklet spesielt for All Greeks eller lokasjonen de

spilte på (som for øvrig også gjaldt flere andre forestillinger på festivalen). Et par dager tidligere sto den på programmet på NTGents hovedscene, og det er litt synd at de ikke droppet de scenografiske bakveggene for utendørsversjonen slik at forestillingen hadde kommunisert mer med omgivelsene. På samme måte som de greske amfiteatrene hadde naturen som bakteppe, ville det gitt en ekstra kvalitet til forestillingen også her.

Generalprøve for ny kunstnerisk ledelse

Med en varighet på åtte uker er det umulig å diskutere alle forestillinger og arrangementer som ble avholdt i løpet av festivalen. Blant annet bidro Milo Rau selv med forestillingene *Antigone in de Amazone* og *Medea's Kinderen*, og det renommerte flamske kompaniet STAN (tidligere tg STAN) viste i samarbeid med Olympique Dramatique og Toneelhuis Antwerpen forestillingen *Klytaimnestra*. Verdt å nevne er imidlertid det eneste bidraget som foregikk på kveldstid – *Our private lives / Bedroom* av kompaniet BERLIN og kunstnerplattformen Beyond the Spoken. Bak disse står nemlig to av NTGents tre nye kunstneriske ledere, henholdsvis Yves Degryse og Barbara Raes, og det var derfor nærliggende å anta at forestillingen ville gi oss en liten pekepinn om hvilken kunstnerisk retning de ønsker å ta teatret i i årene som kommer.

Som i andre av BERLINS arbeider var film også et sentralt element i *Our private lives / Bedroom*. Rett etter mørkets frembrudd rundt kl. 22 projiseres det et tverrsnitt av en leilighet i virkelig størrelse på ytterveggen til en høyblokk. Slik oppleves det som om vi faktisk titter inn i en av blokkleilighetene. I leiligheten befinner det seg en rekke kvinner, mens en mann ligger død i senga på soverommet. I programbrosjyren kan vi lese at det dreier seg om Agamemnon som har blitt drept av Klytaimnestra. I soverommet befinner det seg også en ung mann, det er Orestes som har kommet for å ta avskjed med faren. Degryse og Raes skriver i programmet at de har skapt tragedie nummer trettitre, som de ønsker skal være en slags mellomtragedie, der Orestes får muligheten til å ta avskjed med faren, noe han ikke får hos Aiskylos. Ut ifra det som skulle komme til å skje, virket det som om de var særlig inspirerte av Orestes åpningstale i *Sonoffret*: «Akk far, jeg fikk ei gråte, da du fant din død. / Jeg var ei med blant dem som bar deg til din grav, / og nu er denne loddet det eneste jeg har / den første offergave fra din arme sønn.»⁵ I *Our private lives / Bedroom* derimot, steller Orestes liket sammen med kvinnene i leiligheten, kler på det og svøper det i et likklede. Etter hvert kommer det flere på besøk for å ta avskjed, blant annet et kor

som rett før sto og varmet opp utenfor blokk, slik også andre av de besøkende kommer og forlater leiligheten i filmen via plenen utenfor. Foran blokk er det også tent flere lys og hengt opp bilder av avdøde, og en nabo kommer ut med te til alle som har møtt opp for at vi «skal ha noe å varme oss på» i sorgen. Filmen varte i nærmere to timer, før en loop som skulle gå hele natten tok over. I loopen sitter en kvinne og leser dikt ved siden av den døde Agamemnon, ett av mange avskjedsritualer menneskene i filmen tar del i. Beyond the Spoken er da også en plattform for «ikke-ankjent sorg», der Barbara Raes skaper avskjedsritualer for mennesker som av ulike grunner ikke har fått bearbeidet sin sorg. Slik gikk bidraget til kjernen av både Degryse og Raes sine respektive kunstneriske praksiser. Teaterfilmen hadde noe meditativt over seg som skapte en konsentrert og behagelig atmosfære, samtidig som samspillet mellom ute og «inne» hadde et interessant teatralt potensial som gjerne kunne blitt utnyttet i enda større grad. I lengden ble avskjedsritualene av begrenset interesse å overvære, det var vanskelig å få øye på hvordan hevnen skjulte seg bak hver enkelt av karakterenes handlinger, slik programbrosjyren beskrev. Samtidig manglet forestillingen rett og slett en tydelig nok konflikt til at den ble noe særlig mer enn et

estetisk interessant sørgeritual. NTGents program for sesongen 2024/2025 er inndelt i to hovedlinjer – «kunst og teknologi» og «kunst, omsorg og ritualer» – og en av premierene lar attpåtil publikum være flue på veggen i livet til menneskene i en boligblokk. Slik opplevdes *Our private lives / Bedroom* helt klart som en generalprøve på teatrets nye kunstneriske profil, der Milo Raus politiserte kunstaktivisme må vike for et sosialt fokus. Hva som gir mest spennende teater, gjenstår å se.

Frister til gjentakelse

Muligheten til å stifte kjennskap med flere av de mer ukjente og lite spilte tragediene, og samtidig bli minnet på hvor overraskende aktuelle flere av dem er, var en av de fremste kvalitetene til All Greeks. Samtidig var det veldig inspirerende å oppleve hvordan teatret la til rette for at festivalen skulle være et lavterskeltilbud for hele byen. Selv om innbyggerne benyttet seg av dette i ulik grad, var festivalen synlig i byrommet og skapte engasjement blant flere enn de som til vanlig oppsøker teatret. Et gratistilbud i samme størrelsesorden har jeg til gode å oppleve hos et norsk institusjonsteater, selv om teatrene her hjemme – til tross for trange tider – er mye bedre finansiert enn i Belgia. Belgias teatersystem, med turnerende grupper

istedenfor faste ensembler, bidro imidlertid til at den kunstneriske kvaliteten var prisgitt det enkelte kompani. Kunstnerisk sett var festivalen derfor relativt ujevn, selv om høydepunktene totalt sett veide opp for de svakere arbeidene. I bunn og grunn skiller ikke Simon Critchleys teorier om tragedienes moralske tvetydighet seg fra det som kjennetegner gode konflikter i moderne drama, og både i festivalsammenheng og den aktuelle samfunnskonteksten ble det tydelig hvor viktig dette elementet er. Utfordringen for liknende, fremtidige festivaler vil være å sørge for at det kunstneriske totalnivået hever seg samtidig som den sosiale og inkluderende rammen styrkes ytterligere, uten at det går utover det enkelte kompaniets kunstneriske autonomi. Det er i hvert fall god grunn til gjentakelse!

Fotnoter

- 1 Sitatet er hentet fra Peter Østbys oversettelse fra 1924. Oversettelsen er tilgjengelig på Nasjonalbibliotekets nettsider: https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_20100707060357?page=495
- 2 Critchley, Simon: *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York, 2019
- 3 Ibid.
- 4 Se f.eks. <http://bactra.org/T4PM/futurist-manifesto.html>
- 5 Sitatet er hentet fra Peter Østbys oversettelse fra 1926, i bearbejdet utgave utgitt av Gyldendal i 1963 (5. opplag 2022)

Thomas Oberender:
«Den eneste revolusjonære
klasse i verden»: om to
utstillinger og forestillingen
Crowd, av Gisèle Vienne, Berlin
s. 66–71

Knut Ove Arntzen:
Kill Devil, Kilden teater,
Kristiansand
s. 72–73



FIGURTEATER

DE
M
E
N
E
N
E
S
T
E

RE
V
O
L
U
S
J
O
N
A
R
E

K
L
A
S
S
I
S
K

(Berlin) Gisèle Viennes tenåringsdukke fremstår som nåtidige eventyrfigurer. I høst og til vinteren stilles figurene til den franske koreografen og regissøren ut på to utstillinger i Berlin.

This Causes Consciousness to Fracture – A Puppet Play
Av Gisèle Vienne
Haus am Waldsee,
t.o.m. 12. januar 2025

Ich weiß, dass ich mich verdoppeln kann.
Gisèle Vienne und die Puppen der Avantgarde
Georg Kolbe Museum,
t.o.m. 9. mars 2025

Crowd
Av Gisèle Vienne
Sophiensæle,
13. november 2024



Oversatt fra tysk av
Therese Bjørneboe

Billedtekster
s. 64–65 Dukke fra utstillingen *This Causes Consciousness to Fracture* av Gisèle Vienne. Haus am Waldsee Berlin.
Foto: Elias Krohn
s. 67 Dukke fra samme utstilling.
Foto: Elias Krohn

D

et er fortsatt en sjeldenhet at kunstnere som er berømte og anerkjente i teatersammenheng, ikke bare vekker oppsikt i billedkunstverdenen, men også blir presentert med egne utstillinger. Robert Wilson er ett av unntakene, likedan belgiske Jan Fabre og Jan Lauwers, som begge har studert ved kunstkademier. Utstillingen av Wilfried Minks på Centre Pompidou og Anna Viebrocks utstillinger av objekter og rom hører også til unntakene, men det er ikke mange eksempler.

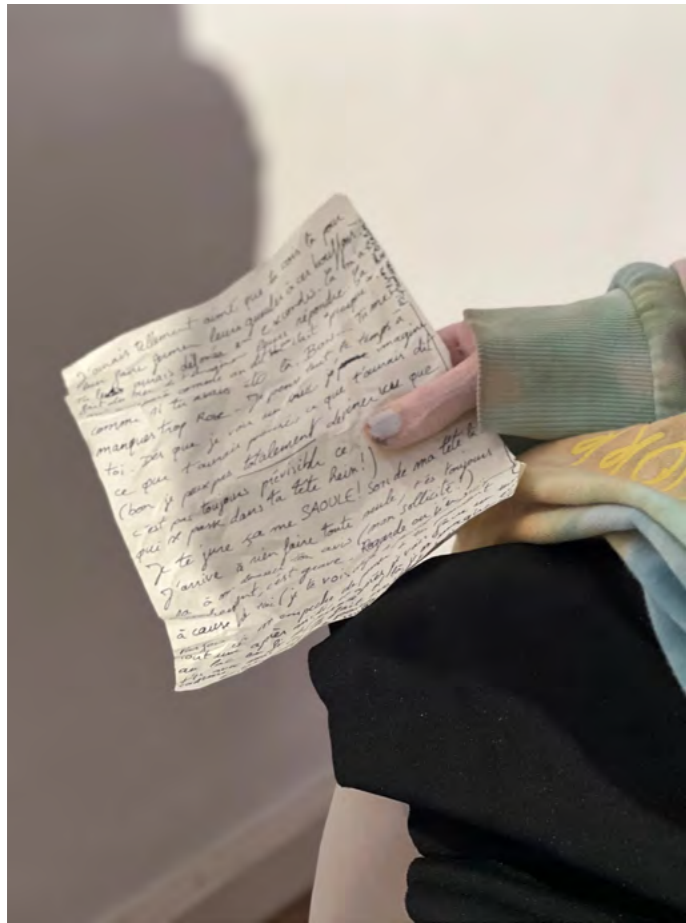
Dette er overraskende siden billedkunstnere som Tacita Dean, Berlinde de Bruyckere, Shirin Neshat, Wolfgang Tillmanns og Neo Rauch ofte inviteres til å lage scenografier til operaer og teateroppsetninger. I tillegg blir utstillinger på museer og biennaler stadig mer teatrale, eksempelvis Henrike Naumanns møblerte-rom-installasjoner, de immersive installasjonene til Olafur Eliasson og Pierre Huyghe og kunstritualene til Tino Sehgal.

At den fransk-østerrikske regissøren, koreografen og billedkunstneren Gisèle Vienne (f. 1976) presenteres med to utstillinger i Berlin, både på Georg Kolbe-museet og Haus am Waldsee, har gitt henne enorm oppmerksomhet og skapt en liten sensasjon i Berlins kunstverden. Begge utstillinger har fått enorm pressedeckning og ført til nye besøksrekorder.

Gisèle Vienne, som Festival d'Automne viet en omfattende retrospektiv utstilling i Paris (fra september 2021 til januar 2022), blir i sammenheng med utstillingene i første rekke presentert som billedkunstner, der nest som teaterregissør og koreograf. Vienne har laget dukker sammen med sin mor, Dorle Vienne-Pollak, som også er kunstner, fra hun var elleve år gammel. Hun studerte senere filosofi og figurteater, før hun i 1999 grunnla sitt eget teaterkompani. Hun har regissert i tjuen år, og helt fra begynnelsen av har forestillingene vært sterkt preget av koreografi og tilstedeværelsen av dukker. Hun har skapt mer enn hundre tenåringsdukker, med delikate ansikter og i full størrelse, hvorav et par dusin blir vist på utstillingene i Berlin.

«Et dukkespill»

Vienne har kalt utstillingen i Haus am Waldsee *This Causes Consciousness to Fracture*, etter et musikkstykke av komponisten Catarina Barbieri. Den ambiente musikken beveger seg fra rom til rom, og setter tiden i spill, som på morgenen etter en fest. Musikk benyttes sjeldent i utstillingssammenheng. Den knytter kunstobjektene subliminalt sammen gjennom en både tiltrekkende og uhyggelig atmosfære, akkurat som Gisèle



Viennes figurer. Utstillingen bærer undertittelen «Et dukkespill».

«Stykket» begynner i forværelset med en langhåret jenteskikkelse som sitter på en sokkel og viser ryggen til de som kommer inn. Det tar et øyeblikk før man gjenkjenner figuren som en dukke. Som utdannet dukkemaker konstruerer Gisèle Vienne figurene slik at de kan bevege seg og innta helt naturlige positurer. Besøkende kommer og går bak ryggen på jenta, som sitter tett inntil veggen, stirrer urørlig på et sammenkrøllet brev hun har i hånden og ser ut til å være fortløpt i egne tanker.

Som alle teaterfigurene på utstillingene blir tenåringsdukken i naturlig størrelse forvandlet til en skulptur i et museumsrom. Hun vender ikke ansiktet ut, men er fordypt i sin egen stillhet, hvilende på et sted som betrakteren ikke kan nå. Det minner om den amerikanske billedhuggeren Duane Hansons *Tired and Loaded*-figurer, men Gisèle Vienne avbilder kun unge mennesker i grenselandet mellom barndom og inntreden i voksenverdenen.

Denne overgangen merkes i ulike spor. Jenta på sokkelen er iført en hettegenser, leggvarmere og svarte flamencosko, men sett bakfra, kunne det gråblonde, lange håret tilhørt en voksen. Som med alle figurene sine har

Gisèle Vienne modellert det sterkt sminkede ansiktet i leire, som hun så har støpt av i resin og malt med akrylmaling. Ansiktsuttrykket minner om barneportrettene til den belgiske maleren Fernand Khnopff (1858–1921), som hadde lignende, maskeaktige og distanserte uttrykk, selv om de ser betrakteren åpent inn i øynene fra sine dukkeaktige positurer.

Hundre år senere, har Gisèle Vienne modellert ansikter etter fotografier, og laget avstøpninger av hender og føtter fra virkelige tenåringer til dukkekropper av tre og glassull. Da jeg forlot utstillingen, la jeg plutselig merke til alle tenåringene med sine fast fashion-klær, Halloween-T-skjorter og baseballcaps overalt i hele byen. Man kan se hvordan de unndrar seg fra å bli presset inn i bestemte former for sosialt liv, og hvordan de kjemper med motstridende krefter i seg selv.

Retten ved siden av portvakten Rose, som sitter og leser, åpner det seg en dør som gir utsyn til to rom, det ene bak det andre, med et avsperringsbånd som nekter publikum adgang. I det første rommet ligger en jente med forvridd ben på det hvitkledte plastgulvet, som på en scene. Hennes stilling og øyne som stirrer ut i luften, vekker mistanke om at hun ikke lenger er i live, noe som er underlig med tanke på at det er en dukke. I nisjen bak viser Vienne det tause tablået av

en tenåringsfest. Figurene ligger på og under en sofa, sitter på huk på gulvet mellom chips og konfetti, og ser ut til å lytte til Caterina Barbieris musikk i et kort øyeblikk.

Det intime stillebenet av festen og disse døde menneskene følges i neste rom av en serie med 13 Snøhvit-kister, der noen av dukkene har skitt på skosålene og blåmerker på beina. Kanskje disse glasskistene kan bevare deres barnlige renhet, men verden har allerede satt preg på dem. Det er nesten utelukkende dukker av jenter med hvit hudfarge, slik som kunstneren selv. Alle tenåringene som ligger i kister, bærer dødsmasker.

Frosset i tid

I Georg Kolbe-museet kan man komme helt tett på Viennes figurer, for i det høye hovedrommet står det plutselig en flokk på åtte litt eldre tenåringer i hvite joggesko og varme jakker, som ser ut til å ha kommet utenfra, og som noen av guttene ser tilbake på gjennom vinduene. Besøkende kan bevege seg gjennom denne gruppen av ventende tenåringer og spre seg i selskapet deres. I et hjørne av rommet sitter en skolepikeligende dukke på en campingkrakk med en miniatyrdukke i fanget.

I museet er det den besøkende som beveger seg, ikke gjenstanden. Her er alt som

«De går som i søvne for å finne sitt eget språk, sin egen mote, sine egne koder, idoler og steder.»

Billedtekster

s. 68:1 Portvakten Rose, fra utstillingen *This Causes Consciousness to Fracture*.

Foto: Elias Krohn

s. 68:2 Portvakten Rose.

Foto: Elias Krohn

s. 69:1 Dukke fra samme utstilling.

Foto: Elias Krohn

s. 69:2 Dukke fra samme utstilling.

Foto: Elias Krohn

vises frosset i tid, som figurene til Gisèle Vienne. I stedet for det levende mennesket i teatret, betrakter man noe materielt dødt i museet. Og likevel virker det som blir observert svært tiltrekkende og ladet med empati fordi det er uberørbart. Som disse tenåringene.

Prostitusjon og kyskhhet

Den tyske dramatikerne Botho Strauß har beskrevet skuespillernes tilstedeværelse på scenen som en unik blanding av prostitusjon og kyskhhet. Prostitusjon på grunn av kroppene som blir vist åpent frem på scenen, og fordi de er tilgjengelige for publikum mot betaling. Og kyskhhet på grunn av deres urørlighet. Begjæret de vekker, er desto mer provoserende fordi det, liksom den fjerde veggen, beskytter dem mot kontakt med oss. Viennes tenåringer bygger selv denne fjerde veggen. Dukken er imidlertid, i motsetning til skulpturen, laget for å bli berørt. Den reagerer ikke på oss, men vi reagerer på den eller gjennom den. I den finner vi oss selv, og samtidig mister vi en del av oss selv i den.

Dukken er åpen for vårt ønske om kontakt. Den er alltid der for oss, aldri aktiv og likevel alltid aktivbar. Det er nettopp dette som fanges opp av kunstverdenens nye catch-word, hvor man snakker om rom

og objektets «agency», og med dette mener at de går inn i et aktivt forhold til oss og at noe som likner liv flytter inn i dem. Dukker er skapt for å aktiveres. Allerede før de har noe med kunst å gjøre, representerer de en forbindelse til moren og hjelper oss til å danne noe som ligner et «jeg» og til å gå ut i verden. Men den bittersøte tiltrekningskraften til Gisèle Viennes figurer kommer nettopp av at hun bruker og avviser dette spillet, ved at tenåringene hennes legemliggjør det som vil forbli utilgjengelig, og likevel beveger seg, kraftfullt og sart i en helt annen verden.

Viennes tenåringer fremstår som nåtidige eventyrfigurer i et samfunn av måpende jevnaldrende, eldre medelever, lærere og foreldre, som sjokkeres over det livet som bryter frem foran dem så snart de for et øyeblikk inntar det indre perspektivet til dukken. Dukker er laget for å bli brukt. Men tenåringer er mennesker som står på en terskel der de innser at de, slik som Bartleby, «helst ikke» vil bli brukt. De beskytter seg mot oss, de eldre, med størst mulig nøytralitet og går som i søvne for å finne sitt eget språk, sin egen mote, sine egne koder, idoler og steder.

I dagligtalen betegner det dukkeaktige den speilblanke tilstanden til noe som ikke viser følelser i møte med oss. Ingenting etterlater seg spor i dukkens ansikt. Dette



Billedtekster
s. 70:1 Serie av 13 Snøhvit-kister i *This Causes Consciousness to Fracture*. Foto: Elias Krohn
s. 70:2 Foto av dukke på samme utstilling. Foto: Elias Krohn
s. 71 Foto av dukke på samme utstilling. Foto: Elias Krohn

dype ønsket om å overleve alle livets farer, uberørt, å alltid forbli i seg selv, en eksistens uberørt av livets spill, er dukkens urkraft. Fra hennes synspunkt er selve livet bare et spill. Og akkurat som når man leker med dukker, er det bare spilleren som forandrer seg, mens dukken forblir hermetisk, utilgjengelig, fastlåst i sin egen verden. Hva kan være sterkere og mer tiltrekkende? Dukkens verden trosser væren og legemliggjør en væren vi ikke har til rådighet. John Savage beskrev tenåringer som den eneste revolusjonære klassen i verden.

«Fra dukkens synspunkt er selve livet bare et spill.»

I likhet med barn og dyr, berører dukker på scenen skuespillerne deres eget nærvær ved å trekke all oppmerksomhet mot seg selv, og mystikken i deres egen, uforutsigbare verden, tiltrekker seg alltid mer oppmerksomhet enn de profesjonelle som kjenner og aksepterer hvordan forestillingen fungerer. Skuespillere må alltid oppføre seg, og stort sett som forventet. Barn, dyr og dukker gjør ikke det. Dukkan kan forbli det den er, og som en menneskelignende figur i Gisèle Viennes stykker står den for et liv som lever sitt eget liv.

Det er med dukker som tenåringer som ikke lenger spiller de voksnes spill, men med en følelse av uskyld reagerer mot volden, utdanningssystemet og foreldrene med en egen form for utilgjengelighet. Fremfor alt viser de oss selv, men på en vidunderlig frigjort måte. Men tenåringer, som man gjerne sier må lære seg livets alvor, og som derfor stadig blir oppdratt og ofte mer tolerert enn de blir elsket, vet mer om livet enn voksne. De ser verden som den er, allerede fullt klar over den, men utenfra, som romvesener, og helt opp til slutten av tenårene har de styrke til å gjøre motstand, til å skape andre rom og kjempe for dem.

De oppfatter fortsatt fremmedgjøringen og de spirende kreftene og følelsene i seg

som av en annen art enn den de kommer til å besitte som voksne. Stilen, følelsene og trassigheten deres immuniserer dem mot dragningen over tersklene de står på i disse Berlin-utstillingene, og blant alle de besøkende. Og det de opplever i sitt eget hormonelle kjøkken, tankeverden og usensurerte fantasi, dukker opp på scenen i Gisèle Viennes skuespill i form av dukker som hun smugler inn som blindpassasjerer i de voksnes teater.

Buktalerkunst

Den andre Vienne-utstillingen, kuratert av Joanna Kordjak, er en kunsthistorisk utstilling om dukker. I et hus dedikert til billedhuggeren Georg Kolbe gjør den et poeng av å sette Gisèle Viennes tenåring i sammenheng med historien om figurer på terskelen mellom dukke og skulptur, slik de ble utformet av europeiske avantgardkunstnere i det 20. århundret. Blant de utstilte skattene, som kommer fra tyske og mange internasjonale samlinger, finner vi dukker av kunstnere som Maria Jarema, Ada Bertram, Eva Regine-Hildenbrand, Käthe Rothacker, Nina Simonovich-Efimova, Sophie Taeuber-Arp og Lotte Pritzel, hvis voksarbeider inspirerte Rainer Maria Rilke til hans store dukkeessay i 1921.

I tillegg til en tidlig dokumentarfilm av Lotte Pritzel, kan man også se tidligere upubliserte fotografier av dukken av Alma Mahler i naturlig størrelse, som maleren Oskar Kokoschka, som var forelsket i henne, bestilte fra Lotte Pritzel. Kokoschka, som flere tiår senere underviste Dorle Vienne-Pollak, som står oppført i rulleteksten til de første Gisèle Vienne-dukkene som skulptør, maler og mor til Gisèle. Blant de store oppdagelsene i denne utstillingen er verdenspremierer på hennes film *Kerstin*. Den er oppkalt etter dukkespilleren Kerstin Daley-Baradel, som på kinolerretet vekker sin brors hanskedukke til live og gir den en stemme som buktaler.

Måten dukkespillerens sjel går inn i denne tingen av tre og stoff i hendene hennes, hvordan hun vekker den til live, samtidig som hun adlyder gjenstandens egenskaper, treghet og tyngdekraft, er en av de mest magiske opplevelsene man kan få på disse utstillingene. Denne kunstneren viser at dukker har en egen kraft og er en av de få midlene mennesket har til å komme i kontakt med det ikke-menneskelige. Vi lykkes av og til med dyr, nesten aldri med planter, bortsett fra gjennom psykoaktive og somatiske effekter, men Kirsten Daley-Baradel vandrer inn i denne tingen foran øynene våre, og det som

er igjen av henne leker og snakker med den, og dermed seg selv, og noe helt annet som slutter seg til henne.

Kirsten, som i virkeligheten utdannet seg innenfor dukketeater ved Ernst Buschskolen i Berlin før hun begynte ved dukketeaterensemblet i Halle og deretter startet en verdensomspennende karriere i samarbeid med Gisèle Vienne, er temaet for stykket *Crowd*, som ble vist på Sophiensåle i Berlin i forbindelse med utstillingen. Etter at den svært talentfulle dukkespilleren og buktaleren døde, utviklet Gisèle Vienne koreografien til en rave, der det ironisk nok ikke opptrer noen dukker, som om det ikke lenger var mulig i 2017, etter Kirstens død.

Techno-klubb

Og likevel fremstår figurene i *Crowd* som dukker, som marionetter, ledet i sakte film gjennom en liten dør inn til en techno-klubb, en etter en, helt til den elektroniske musikken setter i gang og de isolerte gjestene blir til en gruppe og reisen begynner. *Crowd* er et stykke om tiden som går, og der den oppleves på en helt annen måte enn i hverdagen. I stykket strekkes, komprimeres og fragmenteres tiden av dansernes bevegelser, bevegelsene loops og formes som et kroppsmønster og av denne maskinmusikken. Det er et stykke

uten tekst, på samme måte som technoen til KTL, Underground Resistance og Jeff Mills er musikk uten tekst, men oppløses i eller av en komponert transe.

Selvsagt finnes det antydninger til historier i dette stykket, som utvikler seg mellom de sterkt typifiserte figurene på dansegulvet, dekket av partysjøppel, for så å oppløses igjen, men dansernes egentlige møter finner sted i musikkens matrise, som frigjør hver og en av dem fra egoet i bestemte faser av raven. Den kobler dem til den ikke-menneskelige kraften og åndeligheten i lyden, hvorfra de glir tilbake i seg selv, til et annet jeg, som kanskje egentlig er dem selv, i det gode så vel som i det vanskelige, og som fører alle sammen til et klimaks der danserne lar kroppene synke til bunns som en dukkespillers marionett, og ånden er et annet sted.

Plutselig synker ravefestens 80 desibel til null, det oppstår en stillhet som sprer seg i og rundt utstillingens dukker, og så reiser en av raverne seg langsomt og danser som en 'techno-kali' spøkelsene tilbake og inn i kroppene. Det ville være upassende og grunnleggende feil å se koreografien i dette 100 minutter lange ritualet gjennom det litterære teatrets linse. *Crowd* er en åndelig erfaring, hvis struktur gjør en annen livsmatrise håndgripelig, noe som først og fremst kommer til syne gjennom et annet tidsregime som bestemmer dansernes sakte og raske *fast forward*-bevegelser.

Selv om figurene inngår i relasjoner med hverandre i løpet av raven, er deres avgjørende forhold i dette stykket ikke til andre mennesker, men til en matrise som blir tilgjengelig for dem gjennom musikken, og som har sitt helt eget veikart for rennelse, åpenbaring og tilbakevending til verden. I Viennes forestilling kan enkeltfigurer forlate matrisen, som Neo i *Matrix*-verdenen til søstrene Wachowski, og bevege seg ubemerket som agenter i en annen tidsdimensjon og i de andre figurenes situasjon, men i bunn og grunn leker stykket, i likhet med Viennes dukketeaterforestillinger på utstillingene, med det øyeblikket da ånden forlater kroppen eller tar bolig i den.

Det uhyggelige som Viennes arbeid fremkaller i tenåringsdukkene, i tilstedeværelsen av gjengangere i de utstilte figurene og repetisjonene i iscenesettelsene, overskrider samtidig disse kunstverdenene. Utstillingene er i like stor grad dukketeater som teater- og danse-iscenesettelsene viser fram kropp som dansende skulpturer, som i sine stroboskopiske bevegelser plutselig viser oss et annet «hjem». Ved å vise forbindelsen mellom visuelt og performativ kunst, blir det tydelig at Berlins mindre institusjoner gjør de største tingene for tiden. Og disse tingene holder seg ikke til etablerte grenser.

(Kristiansand): *Kill Devil* er navnet på en figurteater-forestilling om den dansk-norske slavehandel i tilknytning til sukkerrørplantasjene i Dansk Vestindia. Det er også navnet på en dårlig sukkerbasert rom som ble brukt til å holde slavene under kontroll.



Kill Devil, regi: Petter Width Kristiansen. Kilden teater 2024. Foto: Lars Gunnar Liestøl



Av Knut Ove Arntsen

Figur- og skyggeteater om slavehandelen

Kill Devil
Regi: Petter Width Kristiansen
Scenografi: Kjersti Alm Eriksen
Storyboard og manusutvikling: Pelle Ask
Dramaturg: Deise Faria Nunes
Illustratør: Håvard Steensen
Lysdesign: Vitor Mendes
Historisk rådgiver: Roar Løken
Medvirkende på scenen: Pelle Ask, Laura Christina Brøvig Vallenes, Petter Width Kristiansen og Kjersti Alm Eriksen
Kilden teater, Intimsalen, premiere 18. oktober 2024

I den dramatiske fiksjonen befinner vi oss i Dansk Vestindia, dagens amerikanske Virgin Islands, med øyene Sankt Thomas, Sankt Croix og Sankt Jan. Det begynte med koloniseringen av Sankt Thomas under Christian 5. i 1671 og hovedstaden ble hetende Charlotte Amalie, oppkalt etter dronningen. Den dansk-norske kongen og borgerskapet i sentrale byer i riket, slik som København, Bergen, Trondheim, Kristiansand og andre sørlandsbyer var sterkt engasjert og sukkerraffinerier ble grunnlagt ettersom det var stor etterspørsel etter sukker i det nye oppadstigende borgerskapet.

Det gjaldt å være med på det nye sukkereventyret og å tjene penger på den såkalte trekanthandelen, med skip som fraktet slaver fra Gullkysten i Vest-Afrika til Vestindia og sukker og andre produkter tilbake til havnebyene i nord. Denne for tjenesten la det finansielle grunnlaget for senere industriell utvikling både i Danmark og Norge, en betydning som er mer av en hemmelighet enn at det foregikk en handel med mennesker. Det har vært kjent siden Thorkild Hansen utga boken *Slavenes kyst* (utgitt på norsk i 1997), men kunnskapen om slavehandelen på Afrika var det ikke mange som

brydde seg så mye om i disse årene. I den senere tid har imidlertid den dansk-norske slavehandelen og Norges rolle fått mer oppmerksomhet. Ved unionsoppløsningen i 1814 tok den slutt for Norges vedkommende, selv om nordmenn senere i andre sammenhenger engasjerte seg i kolonialismen. Dette komplekset, og da særlig tiden før 1814, har vært et kontroversielt diskusjonstema i flere artikler, medieoppslag og utgitte bøker.

Et stridsspørsmål

Et av stridsspørsmålene som ligger litt i luften når det gjelder denne forestillingen, er om Norge hadde noen skyld i dette. Norge var jo ikke en selvstendig stat i denne perioden, men et lydrike under den danske staten som siden midten av 1800-tallet er omtalt som Danmark-Norge.

Like fullt, uten at jeg mener at nordmenn i dag burde skamme seg, er det ikke til å komme bort fra at norske handelsborgere så vel som sjøfolk var sentrale i slavehandelen. Det er tilstrekkelig bevist at norske handelsskip spilte en betydelig rolle. Forestillingen viser også hvordan norske embetsmenn periodevis bestyrte disse koloniene.

Erik Bredal fra Brønnøysund i Nordland var en av embetsmennene som særlig trekkes frem, ikke minst fordi han i 1716 koloniserte nabøyen til Sankt Thomas, Sankt Jan.

En annen embetsmann som nevnes spesielt i forestillingen er Philip Gardelin, som døde i 1740. Han innførte et strafferegime for slaver som gjorde opprør mot det danske styret, og det med en brutalitet som ble kjent i hele regionen.

Historien fortelles som skyggeteater

Denne historien, eller kanskje heller *disse* historiene, fortelles i alle sine brutale detaljer som figurteater og skyggeteater, og med innslag av *performance lecture* i betydningen av at regissøren selv, Petter Width Kristiansen, bryter ut av fiksjonen og forteller direkte til publikum, samtidig som han viser bilder. Også i begynnelsen av forestillingen leses det høyt fra brev og andre dokumenter fra datiden, samtidig som scener virkeliggjøres gjennom bruk av skyggeteater i tillegg til de dokumentariske projeksjonene. Det siteres fra teologen og naturhistorikeren Erik Pontoppidan i Bergen og andre som ga kommentarer i samtiden.



Kill Devil, regi: Petter Width Kristiansen. Kilden teater 2024. Foto: Lars Gunnar Liestøl

Opplesningen veksler pussig nok mellom dansk skrivemåte og norsk tale på den ene siden og bruk av nynorsk på den andre. Det kan være at man derigjennom vil markere den norske nasjonalromantikken som en del av denne fortellingen, noe som også enkelte bilder antyder.

Skyggeteater er utskårne figurer og modeller som projiseres bakfra på en utspent leretsduk innenfor en prosceniumsramme. Denne form for prosceniumsramme har røtter i barokkens illusjonistiske sceneoppstillinger som ble videreført i markedsteatrets lille format. Plattformscener med enkle illusjonsmaskiner ble også brukt av italienske omreisende kompanier som fremførte pantomimer – også kalt harlekinader. De ble gjerne spilt på markeder i store deler av Europa. Teatersjef Vallborg Frøysnes gir oss i programmet opplysningen om at prosceniumet brukt i denne forestillingen er tegnet etter den norske paviljongen på Verdensutstillingen i Paris i 1889.

Leken med illusjon

Illusjonen spiller en vesentlig rolle i forestillingen, og scenografen Kjersti Alm Eriksen bygger videre på skyggespilltradisjonen ved å koble

den opp mot bruken av såkalte «ombres chinoises», kinesiske skygger som ble populære i kunstnerkabaretene fra slutten av 1800-tallet. De var inspirert av øst- og syd-asiatiske skyggespill med figurer som belyst bakfra ble projisert. Det kunstneriske teamet tar også i bruk den barokke teknikken med sidevinger. Det mest spektakulære bildet eller tablået i denne forestillingen, er det som illuderer det frådende havet. For det var jo på havet med slaveskipene at transporten av slaver og varer fant sted, og havet kunne være brutalt det også, ikke bare menneskene. Det bildet som vises ligner også på en grotte, med en kanal innover hvorfra røyk fra en røykmaskin siver gjennom og utover publikum. Sidevingene griper inn i hverandre og skaper en rotasjonseffekt som forsterker det visuelle og taktile inntrykket av en roterende trakt. Når dette bildet kulminerer, begynner aktørene å rive ned kulissene i en slags avsløringsprosess. De tekniske detaljene og figurteateraktørene blir stående i blikkfeltet, og publikum ser hvordan de arbeider med å sette opp et nytt scenebilde.

Havets forbannelse

Det nye scenebildet er en mesterlig visning av seil på en fullrigger som vinden griper fatt i og flerrer opp. Naturens krefter er som sagt sterkt til stede, og gjenskerper tilsynelatende teknikken til det barokke kulisseteateret med vindmaskiner og tordenbrak. Eller riktignere sagt: De løser og forsterker de gamle teknikkene gjennom en fabelaktig lys og lyddesign som jeg antar er elektronisk styrt. I denne siste scenen på havet er det forestillingen når sitt høydepunkt eller katarsis om man vil. I beste mening uttrykkes det at naturen er lumsk og farlig, samtidig som den er en straffende instans. Muligheten til å overleve et slikt forlis var ikke mange, og sjøfolkene går til grunne og blir selv slått ned av de drepene kreftene. Slavene var uansett dømt til et liv i ufrihet og ville ikke blitt spart under noen omstendigheter.

Noe uferdig på premieren

Det er en spennende idé å fortelle historien om dansk-norsk slavehandel og slaveholdet ved hjelp av skyggeteatrets og figurteatrets virkemidler. Forestillingen har en opplysningsmessig og samtidig høy teknisk ambisjon, men noen ganger

kan det virke som om det er skyggeteatret som er forestillingens egentlige tema; altså det å vise hvor langt man kan komme med skyggeteater i forhold til historien som fortelles. Premierer er ofte preget av noe uferdig, med detaljer i spill og scenografi som ennå ikke har falt helt på plass. Slik var det i denne forestillingen, men jeg tror nok at den tar seg inn etter hvert slik at ambisjonen om opplysning og det å vise de tekniske detaljene går opp i en enhet. Det er først da den vil bli helt seg selv og gjøre maksimalt inntrykk, både emosjonelt og politisk, uten at det tekniske kan synes som et mål i seg selv.

Vibeke Tandberg:
Havneetyde av Florentina
Holzinger, Bergen
s. 76–77

Emilie Beske:
Intervju med Natalie Mellbye,
Teater Sort/Hvid, København
s. 78–82

Sander Jensen Schipper:
*Intervju om borgerscene-
bevegelsen*, Bergen
s. 84–89

Cristina Gomez Baggethun:
Intervju med Ilene Sørbøe, Oslo
Nye Borgerteater
s. 90–93

EMPORIO ARMANI
A N D R E

F O R M A T E R

Havneentyde på verftet i Laksevåg i august 2024, anmeldt av billedkunstner og forfatter Vibeke Tandberg.



Havneentyde, av Florentina Holzinger, på Smien Laksevåg Verft, august, 2024. Foto: Nayara Lette



Av Vibeke Tandberg

Vår tids dystopi gir Floretina Holzingers kunst mening.

Havneentyde
Koreografi, konsept, regi av Florentina Holzinger
Kuraterer av Nora-Swantje Almes
Med: Andrea Baker, Annina Machaz, Blathin Eckhardt, Born in Flamez, Florentina Holzinger, Gibrana Cervantes, Fleshpiece, otay:onii, Luna Duran, Netti Nüganen, Sophie Duncan, Xana Novais.
Bestillingsverk av Bergen Kunsthall i samarbeid med Phileas – The Austrian Office for Contemporary Art, med støtte fra Federal Ministry of Republic of Austria: Arts, Culture, Civil Service and Sport, Brynildsens Legat, Bergesenstiftelsen, EGD, Bergen Kommune og Austrian Embassy Oslo.
24. august 2024, Smien Laksevåg Verft, Bergen

Klimaovergrep og folkeutryddelser, nekrokapitalisme, dysfunksjonelle demokratier og teknologisk autoritarianisme – vi utsetter våre egne livsvilkår i en halsbrekkende fart. Aldri før har universet vært vitne til en planet befolket av en mer kannibalistisk art enn det mennesket er. Vi vet alt, men klarer ikke gjøre noe med akselereringen mot avgrunnen, vi er utryddingstruet

av systemene vi selv har skapt og håpet om en fremtid er blek. Denne sårbarheten er et givende utgangspunkt for å forstå Florentina Holzingers kunst.

I Holzingers univers spiller menneskekroppen hovedrollen i forestillinger der sårbarhet og styrke måles mot maskiner og natur, der menneskekropper med superkrefter og uforklarlig høye smerteterskler skaper bilder gjennom koreografi, akrobatikk, body-art, sex og stuntkoordinerte vågestykker. Forestillingene stjeler fra formspråket til alt fra sirkus, amatørteater og freakshows, til dans, opera, konserter og performancekunst, og de parasitterer tematisk på alt fra gresk mytologi og religion til punk, klassisk dramatik og reality-tv. Det kan virke som et slags antiteater, antitekst, antiopera, antinarrativ, en slags antikunstpraksis i sin helhet. Kroppens fysiske muligheter i ekstreme vågestykker og som oftest i gigantiske produksjoner, om det er på scener eller i offentlige rom, er det nærmeste man kommer en kortfattet karakteristikk av kunstopplevelser i sann *gesamt-kunstwerk*-stil, frigjørende ribbet for patriarkalsk historie – det mannlige blikket er fullstendig ute av ligningen i Holzingers univers.

I Laksevåg

Havneentyde er ikke noe unntak fra dette etterhvert så emblematiske scenespråket med sine store bilder, store maskiner, nakne kropper og fysisk krevende prestasjoner. Ytterst på en betongmolo på et verft i Laksevåg utgjør en 70 meter høy kran, et helikopter, en redningskøyte, en fiskebåt og to gaffeltrucker, kulissene til åtte nakne kvinner inkludert Holzinger selv, som spiller ut noe som både er en nøye planlagt koreografi, men som også er, like nøye, overlatt naturelementenes tilfeldighet, til havet, vinden og været. Anført av to slags punk-sirener med bassgitarer som blir skipet inn til moloen med en fiskeskøyte, setter forestillingen i gang, langsomt og støvende, mot klimakset der Holzinger og en medspiller er heist opp til toppen av kranen hvor de lager klangmusikk med hammere mot bronseklokker og to overdimensjonerte vindspill av hule metallrør, akkompagnert av de skrikende sirenene på moloen og et sirkelende helikopter over hodene. I overgangen fra det menneskelige vindspillet til sluttbildet, heises tre andre nakne sirener opp etter kroker festet i huden på ryggen, i henholdsvis gaffeltruckene og kranen, og fore-

stillingen kulminerer i bildet av en naken kvinne med langt ravnsort hår som virvler høyt der oppe i luften, flankert noen titalls meter nedenfor av de to andre heist opp i wire på gaffeltrucker, alle hengt opp etter kroker tredd inn i blødende rygger.

Ekte vågestykker

Det er store bilder, det er barokt. Det er også performance-tradisjonen tro, publikum er først og fremst statister for dokumentasjonen, vi er vitner til en risikosport der utøverne kan falle ned på betongmoloen fordi huden på ryggen strekkes så langt at den kanskje ryker eller det sirkelende helikopteret kan kræsje i kranen og eksplodere. Publikum har status som sannhetsvitner til en mulig katastrofe. Selv sier Holzinger om sine etyde at de utgjør rommet der hun kan eksperimentere, prøve ut stunts og ideer uten en overbyggende dramaturgi eller et narrativ. Etydene fungerer også ofte som forarbeidet for elementer i sceneproduksjonene, og stykkene handler, i likhet med en etyde i klassisk musikalsk forstand, om perfektionering av vanskelige partier som krever spesielle tekniske ferdigheter. *Havneentyden* er i så måte en

perfeksjonering av menneskelige vindspill, av helikopterstup, av selvskadning, den er en øvelse i patos, eksentrisme, i autentisk risiko, og kroppen er instrumentet som det spilles på.

For Holzinger er trening og perfektionering av ferdigheter et kunstnerisk mål i seg selv: «What is physically possible is often that which the mind can comprehend, so I try to educate my mind more than anything», har hun uttalt i et intervju. Og fordi Holzingers iscenesatte vågestykker også er ekte vågestykker, fordi kroppene er ekte kropper, og fordi etyden er ufordøyd, uferdig, ufordøyd, som en skisse til noe som kanskje skal bli til noe mer en gang, er den en merkelig frigjørende opplevelse. Det gir ikke mening å forsøke å rasjonalisere det vi ser. *Havneentyde* er ikke en påstand eller et argument, den kan kanskje best forstås som et gutturalt brøl, som en protest mot språkets og kunnskapens makt, som en slags illustrasjon av det den spanske filosofen Marina Garcés kaller en *poshum tilstand*. Ifølge henne lever vi uten å se for oss en fremtid fordi vi ikke vet hvordan vi skal overleve katastrofene vi selv har utløst. Vi kan alt og vi vet alt,

men vitenskap gir ikke mening fordi den ikke lenger kan løse problemene våre. Garcés ser den eneste måten å unngå våre egen utryddelse på som et radikalt opplysningsprosjekt, vi må utvide våre kunnskaper og bruke dem på en ny måte. Eller for å si det med Holzinger: Hvis de fysiske realitetene er grensene for det vi klarer å forestille oss, så er det viktigste vi kan gjøre å utvide vår egen forestillings-evne.

Frigjørende lek med styrke

Og som en overlevelsesstrategi for vår tid der støvende, rasende superheltinner har hovedrollen, peker *Havneentyde* ikke minst mot vår tids virkelige helter, de som redder båtflyktninger i Middelhavet, de som redder liv i Gaza, Sudan og DR Congo, blant mange andre av vår samtid tragedier, de som arbeider for å bedre våre livsvilkår, de som har sine superkrefter forankret i grunnleggende medmenneskelighet, en kvalitet som fra kanten av stupet i vår maktesløshet er delegert bort til instanser utenfor oss selv. Forestillingen etterlater en slags frigjørende utmattelse over å se med hvilken styrke menneskekropper leker med, samarbeider

og overvinner, maskiner og natur – frigjørende fordi muligheten for så mye mot og så mye styrke, muligheten for at vi kan bli til noe annet enn det vi er, til noe mer og bedre enn det vi er, er selve utgangspunktet for frihet.

Marina Garcés insisterer på at vi må bli kvitt troen på og underdanigheten til systemene vi lever under, for at vi skal kunne skape en levelig fremtid for oss selv. I *For en radikal opplysningsstid* (2017) skriver hun avslutningsvis: «Mot det apokalyptiske dogmet og dets messianske og løsningsideologiske monokroni (enten fordømmelse eller frelse) er læringens mening å arbeide i en allianse av viten som samordner mistro og tillit. Jeg forestiller meg den nye radikale opplysningsstiden som et arbeid utført av veversker som på én og samme tid både er ukuelige, mistroiske og tillitsfulle. Vi tror ikke på dere, er vi i stand til å si, mens vi fra mange ulike steder gjenskaper tidens og verdens tråder med finslippte og uslitelige verktøy.»¹

Holzingers kunst peker på samme måte direkte mot malstrømmen i vår prekære samtid, en tid da alt vi gjør på bakgrunn av alt vi vet står i kontrast til hvordan vi

egentlig vil leve. Kunsten hennes stritter på denne måten mot konklusjon, mot tolkning og instrumentelle overbygninger, det er snarere som om hun sier, se på oss, se hva vi er i stand til, akkurat på samme måte som barn gjør når de vil ha oppmerksomhet, overveldet over sin egen kropps frigjørende ferdigheter. Holzinger og hennes mannskap er vår tids veversker med sin utrettelig tøying av grensene for menneskets begrensninger for å utvide kunnskapen om vår art. Og det peker mot en fremtid, en der det fremdeles finnes mennesker.

Fotnote

¹ *For en radikal opplysningsstid* Marina Garcés, utgitt av H//O//F, oversatt av Kaja Rindal Bakkejord, 2022. Originaltittel: *Nueva ilustración radical* (2017).

Havneentyde, av Florentina Holzinger, på Smien Laksevåg Verft, august, 2024. Foto: Nayara Lette



DET ER
VIGTIGT,
AT VI
BLIVER
VED
MED AT

FE
RE
FE
TI
UD
M

(København):
Interview med
scenograf, instruktør
og kunstnerisk
direktør Nathalie
Mellbye om
Sort/Hvids aktuelle
laboratoriumsformat,
Klub Kreatur.

Nathalie Mellbye
Kunstnerisk direktør for Sort/Hvid

Scenograf Nathalie Mellbye har inden for de sidste år også markeret sig som iscenesætter. I 2023 tiltrådte hun som kunstnerisk direktør for Sort/Hvid.

Mellbye kommer fra en stilling som huskunstner på Aarhus Teater, hvor hun bl.a. har skabt vanvids-fetish-ægteskabsdramaet *Traum*, som hun modtog en Reumert for Årets instruktør ved Reumert 2024. Nathalie Mellbye har skabt scenografi og kostumer til en lang række forestillinger på teatre fra Det Kongelige Teater til Oslo Nye Teater og Kilden.

Mellbye er født i Norge, hvor hun også stadig skaber kunstneriske projekter.

Sort Hvid
Sort/Hvid er dansk teaters avantgarde-scene. En scene for kunst og politik.

Teatret blev grundlagt i 1972 under navnet CaféTeatret i indre by. Dramatiker og instruktør Christian Lollike overtog teaterledelsen i 2011.

I dag har Sort/Hvid til huse i et nyrenoveret scenekunsthuse i en tidligere slagtehal i Kødbyen på Vesterbro i København.

Under scenograf og instruktør Nathalie Mellbyes kunstneriske ledelse udvikler Sort/Hvid tværkunstneriske hybrider i et mangearmet repertoire baseret på eksistentiel nødvendighed og æstetisk radikalitet, performativ sanselighed og visuel ekspressivitet. Programmet spænder fra totalinstallationer til korte, slagkraftige formater.



AV
Emilie Bøge

N

athalie Mellbye sidder i sofaen med sin nyfødte datter i armene, jeg selv på gulvtæppet med en kop kaffe og en kat i favnen. Hun spørger, om det er okay, at hun sidder med 'patten' ude og ammer. Det er det selvfølgelig. Datteren hviler roligt i sin Adidas-tracksuit med de monokrone hvide striber, og bag os står en kæmpe bogreol med titler i alle tænkelige retninger.

Dagen forinden mødte jeg selv samme Nathalie på Sort/Hvid i København, hvor hun siden september 2023 har været kunstnerisk direktør. Teatret, der ligger i en gammel slagtehal i Kødbyen i København, er i perioden 2021-2029 udvalgt af Statens Kunstfond til at være centrum for værker på tværs af form og genre, der udvikler rammerne for musikdramatik. Som en del af teatrets fokus på musikdramatisk udvikling, har Sort/Hvid introduceret et nyt koncept – Klub Kreatur.

Ved mit besøg stod dørene vidt åbne, og de skabende kunstnere og processen var aftenens

hovedaktør. Her til den første Klub Kreatur var det sanger og sangskriver Afskum, der sammen med fire musikere har samarbejdet med iscenesætter Astrid Gade i aftenens anledning. Med en dåseøl inkluderet i billetprisen fandt jeg mig til rette i teatrets foyer, mens DJ headrush slog stemningen an. Ved showstart blev vi ledt ind i et af teatrets sale, hvor publikum kunne stå omkring det kvadratiske podie. Fra loftet hang en kæmpe-mæssig glorie eller uro beskyttet med knive og omsluttet af Afskum. Gennem sit musiske univers og med sin unikke vokal blev vi taget med på en intens rejse gennem undersøgelsen af *hertet og kniven*.

Tilbage i lejligheden spørger jeg nysgerrigt ind til overvejelserne bag formatet, og Nathalie kortlægger hendes tanker om skiftet til kunstnerisk direktør og hendes drømme for Sort/Hvid med formater som Klub Kreatur.

Hvad er Klub Kreatur?

– Da jeg overtog teater Sort/Hvid, så var det med et ønske om

at finde ud af, hvordan vi kunne skabe plads til at præsentere flere forskellige kunstnere og lave nye konstellationer af samarbejder, både mellem scenekunstnere, men også kunstnere udenfor teaterbranchen. Det er et hus, som ressourcemæssigt har mange muligheder og scener, men som ofte, som andre teatre, bliver begrænset af de længere spilleperioder, hvor man har sat sig på hele huset og alt personalet. Klub Kreatur er en anden og ny måde at invitere et mangefold af kunstnere ind og give mulighed for at udforske sceniske eksperimenter. Det er en one off aften, hvor publikum lukkes ind i eksperimentet. Umiddelbart efter visningen afholdes en artist talk, der åbner processen op for refleksion og showcaser deres kunstneriske praksis for et lille intimt publikum.

Nathalie fortæller om eksperimentfasen som et rum, man normalt sjældent får adgang til som publikum, og som hun selv synes

Billedtekster

s. 74-75 *Fængselsfugl*, regi: Ilene Sørbøe. Oslo Nye Borgerteater 2024. Foto: Lars Opstad

s. 79 Scenograf og kunstnerisk direktør Nathalie Mellbye, på Sort/Hvid. Foto: Luna Stage



«Klub Kreatur er et sted hvor man kan arbejde quick and dirty»

er vildt magisk. I daglig tale beskriver man det måske som teatermagi og gør det mærkeligt uhåndgribeligt. Men jeg oplever, at der i Klub Kreatur bliver skabt et rum, hvor publikum får lov at opleve det kunstneriske produkt, mens det er ved at blive skabt. En mulighed for at arbejde med noget, man ikke altid helt ved, hvor ender, og som netop emmer af det abstrakte begreb 'teatermagi'.

Kan man lukke publikum ind i den samme atmosfære, som man er i, når man er i det skabende rum?

– Klub Kreatur er et sted, hvor man kan vove at fyre et eksperiment af, fordi det ikke skal være noget mere end den ene aften. Derfor kan man måske tage nogle hurtigere, intuitive og powerfulde valg, som er lystbetonede. Arbejde *quick and dirty*, som jeg kalder det. Ofte når vi

laver teaterproduktioner i sin fulde helhed, bruger man sine discipliner på én måde, men når man gør det i et kortere format, arbejder man enormt instinktivt, man arbejder på en måde med en meget mere klar, kreativ og hurtig kraft. Repetition er som regel en vigtig faktor i scenekunsten. Jeg synes selvsagt, at det er dejligt med processer, der har fordybelse og tid til at udvikle produktioner i fuld skala, hvor vi arbejder mod præcision, og hvor vi spiller det samme hver aften i en længere periode, og det stadig føles levende. Det er jo det, vi er eksperter i. Men det er en anden kraft, der kan fyres af, når det er et tilstedeværende, én gangs 'her og nu'.

På sigt håber jeg også at kunne lave de her Klub Kreaturer lidt mere løsrevet fra en længere periode, fx hvis man står og har et andet event eller parallelt med at en forestilling spiller.

Hvilke kreaturer er det, der gæster Sort/Hvid?

– Drømmen var at facilitere flere tværkunstneriske møder og mere kreativ kraft ved at invitere forskellige kunstnere ind og måske også nogle lidt atypiske kunstnere i forhold til scenekunsten – og når jeg siger scenekunsten, så er det alle de her former, vi arbejder med: musik, dans, teater.

Hos Nathalie, der tidligere har været på Studio-scenen på Aarhus teater, hvor hun bl.a. gjorde sig bemærket med sin rå musikalske og stærkt visuelle og sanselige iscenesættelse af *A Clockwork Orange* (2022), er det ofte det ekspressive, det visuelle og den rumlige undersøgelse, som står i forgrunden.

– Jeg synes det er sjovt at udvikle forventningerne om, hvad teater er, når man så også inviterer billedkunstnere eller skulptører eller musikere ind i et procesmøde,

Billedtekster

s. 80 Balletdanser Isaac Glenister i *Collider!* af Esben Veile Kjær, til Klub Kreatur, maj 2024. Foto: Rumle Skafte

s. 81 Amada Drew i *Dronning Annabell*, af Faun Vium, til Klub Kreatur, maj 2024. Foto: Rumle Skafte

s. 82 Tur i Limousine under PERSONA NON GRATA til Klub Kreatur, maj 2024. Foto: Rumle Skafte

«Det er vigtigt at vi bliver ved med at lave kunst, som også er brutal, og at vi ikke bliver puritanere.»



som vi blandt andet har gjort med Faun Vium og Esben Weile Kjær tilbage i foråret.

Esben er hovedsageligt billedkunstner, og som han sagde i sin Artist Talk, så er han pissebange for black boxen – og pissebange for narrativet. Altså det, at hver gang man laver en teaterforestilling, eller hver gang man er i et teaterum, så ligger der en konvention om, at det er narrativet, der udspiller sig.

Et mangfoldigt kuld

– Publikum må godt udfordres lidt i, hvad er det for nogle fortællinger, der bliver fortalt. Hvad er det for nogle ingredienser, vi bruger? Hvilke typer kunstnere fortæller hvilke fortællinger?

Så den mangfoldighed har vi også haft for øje, når vi har sammensat de her kreaturer, som vi har kurateret gennem open calls; billedkunstnere eller netop musikere ind i et procesmøde,

forskellig musikbaggrund, men også med blik for, hvilke kunstnere, der nødvendigvis ikke har så nem adgang til teaterscenen. Hvad kan vi lære af dem? Kan det sparke gang i dansk teater?

I Danmark finder man mange professionelle scenekunstnere, som ikke har en fast scene. De uafhængige scenekunstnere arbejder ofte fra projekt til projekt, og fra open call til produktionsstøtte. Det er et mangfoldigt felt, som gennemæssigt ofte adskiller sig fra det, der bliver præsenteret på de etablerede teatre. Det er blandt andet her, der skabes radikale scenekunstneriske eksperimenter. Nathalie er ikke bange for at give pladsen til dem.

– Der er så mange kunstnere derude, som har noget på hjertet, men de mangler plads til at kunne udføre eksperimenterne. Det er vigtigt, at vi bliver ved med at mutere. Derfor har vi gjort en indsats for at komme i kontakt

med nogle nye kunstnere til Klub Kreatur, som vi ikke kendte i forvejen, og vi er kontinuerligt i kontakt med uafhængige scenekunstnere også i andre regi end Klub Kreatur. Her møder vi en enorm idérigdom, men desværre støder vi også på udfordringen, at vi ikke har fysisk plads til at udforske alle de interessante idéer. Klub Kreatur er også et rum til at undersøge nogle interessante idéer.

Et vigtigt møde med publikum

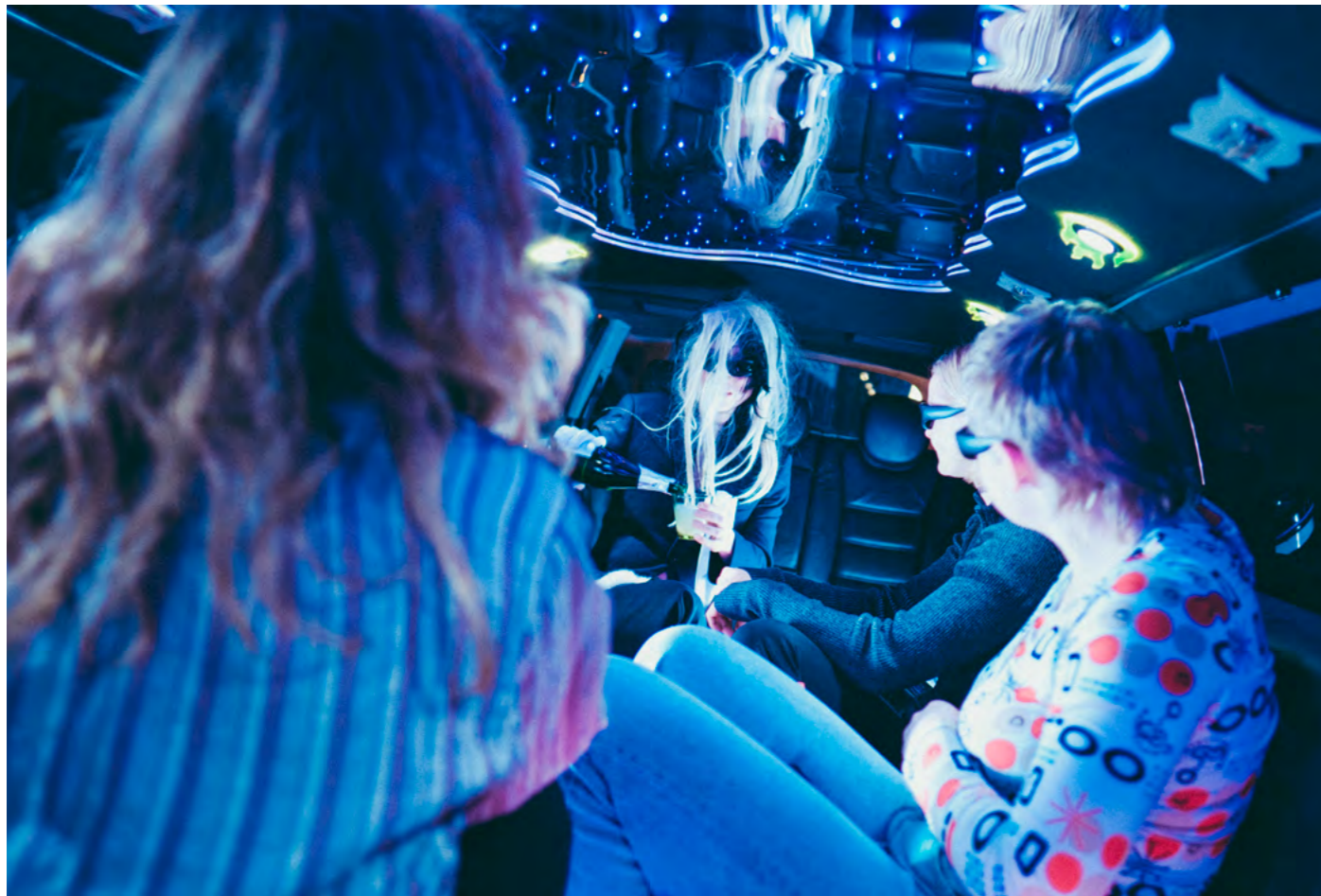
– Jeg tror, at mødet mellem publikum og aktører er super nødvendigt. Vi gør det jo for at dele vores kunst med nogen. De her små eksperimenter handler på mange måder om at finde ud af, hvordan 'virker min kunst'. Som aktør har du brug for det møde.

Jeg synes, det er vigtigt for aktørerne at kunne få muligheden for at lave nogle publikumsinteragerende undersøgelser eller netop undersøge det aspekt af sin kunst

også. Hvordan møder det sit publikum? Og det er også en gave for publikum, fordi de kan komme ind og se noget, som ikke nødvendigvis er færdigt, som står i det der lidt rå, *first time meeting*, som jeg selv elsker, fordi de medvirkende har noget på spil. Måske ser nogle ting kikset ud, og der er måske noget, der ikke fungerer, men det kan også være charmerende at kigge på noget, der fumler lidt. Det håber jeg i hvert fald.

– For mig er der næsten altid mere skønhed i, at der er noget, der går i stykker, eller at det lever, fordi der er ikke nogen, der rigtigt ved, hvordan man redder den her. I det møde kan det være noget vildt poetisk, fordi det er bare tilstedeværende.

Jeg kan også mærke, at selvom jeg er på barsel og ikke engang er på Sort/Hvid lige nu, så emmer huset af en vild energi og skaber glæde fra de to nuværende Klub Kreatur-hold.



Vi bliver afbrudt af Nathalies datter, der vågner fra en mælke-drøm. Hun har sparket den ene sok af, og den buttede lille fod er helt bar.

Efter koncerten i Klub Kreatur fulgte en artist talk, der bar præg af en vild, young rock' n' roll energi og en impulsivitet, der ikke så let lod sig tøjle eller begrænse. Han sparkede døren ind til noget nyt! Hvor var det forfriskende med en ny stemme i teaterrummet, og jeg genkender den unge sangers upolerethed og nerve i Nathalie.

Hvordan relaterer det sig til din egen kunstneriske praksis?

– Jeg har virkelig brugt meget af min tid, da jeg var færdiguddannet, på at søge penge til mine egne projekter, f.eks. gennem Logen, som er et performancekollektiv, som nu har eksisteret i 10 år. Det spændende med Logen er, at det netop er en gruppe, som arbejder meget processuelt hele vejen, også efter premieredato.

Foruden Nathalie består det tværkunstneriske og grænse-udvidende performancekollektiv i dag af instruktør Anja Behrens og skuespiller Patrick Baurichter. De har netop samproduceret storhedsvanvidsprojektet *Gilgamesh* med Sort/Hvid. En totalinstallation, hvor teatret var forvandlet til uigenkendelighed og med en varighed på over tre timer, der blandt andet bød på kollektiv korsfæstelse på tømmerflåde, penetrering med røde pølser og en stor biografpremiere. En kollega sagde til mig, efter at have set performanceen, at hun ikke mente at den var for alle, men at hun netop tænkte, at det lige var noget for mig. Hun havde ret.

I *Gilgamesh* var det tænkt, at Nathalie foruden at være scenograf også skulle agere performer, men med en baby i maven, måtte hun nøjes med det indledende arbejde. Man kan dog stadig opleve den kunstneriske direktør blåmalet og højgravid som den prostituerede karakter Shamhat

i den indledende film, der også var en del af værket.

Logens laboratorium

– Her var det vigtigt for mig at kunne skabe det visuelle, altså de konceptuelle rammer rundt i rummet og kostumerne, rekvisitterne, tankerne, så arenaen fandtes for resten af performerne og holdet i Logen til at gå i udviklingskrig med.

Logen er meget inddragende eller har et ønske om at nedbryde den her barriere mellem os og dem, i form af performer og beskuer. Så tror jeg, at i den her omgang, at det var én stor undersøgelse, der udgjorde et stort format. I et mindre format er det nemmere at komme intimt til hinanden, man afkoder rummet hurtigere, når man er samlet i et meget lille, intimt rum. I *Gilgamesh* spredte vi os ud over det hele. Det var en kæmpe, kæmpe installation.

En del af undersøgelsen var blandt andet, hvordan man kan lave transgressiv kunst; altså kunst,

hvor man presser sine egne eller publikums grænser uden at gøre det grænseoverskridende på en forkert måde. Så man får lavet et rum, der virkelig værner og hvor man er klar over den magtposition, man har, når man faciliterer processer, som arbejder med det transgressive.

Det er virkelig vigtigt for mig, at vi bliver ved at lave kunst, som også er brutal, og som er sanelig, kønlig og kønslig. At vi ikke bliver puritanere.

– Med et fire-dages forløb som Klub Kreatur er det afgørende at skabe gode rammer. Aktørerne kommer ofte med en energi, der signalerer, at de er klar til handling. Derfor er det vigtigt at have de rette mennesker og kompetencer i huset, som arbejder konstant på at gøre det til et imødekommende sted – et sted, der både er professionelt og tålmodigt og som gør kunsten modig.

TA EIN TITT PÅ VÅRPROGRAMMET TIL DET NORSKE TEATRET

ren 2025 våren 2025 våren 2025 vå



ren 2025 våren 2025 våren 2025 vå

DET NORSKE TEATRET | OBOS | netnordic | SJÅ FULLSTENDIG PROGRAM FOR 2025 PÅ DETNORSKETEATRET.NO

«DET ER INGEN FRAMTID FOR TEATRET UTEN BORGER- SCENEBEVEGELSEN!»

(Bergen): Vibeke Flesland Havre startet Bergen Borgerscene i 2014, inspirert av den tyske Bürgerbühne Dresden og pionerene Miriam Tscholl og Katja Heiser. Her deler de sine synspunkt og tanker om et format med voksende betydning – også på institusjonsteatrene.

Vibeke Flesland Havre har siden 2014 vært kunstnerisk leder for Bergen Borgerscene, hvor hun har spesialisert seg på å lage medskapende forestillinger basert på levd liv. Hun har også jobbet aktivt med kunnskapsformidling, og har holdt en rekke kurs om borgerscenebevegelsen i internasjonale sammenheng.

Miriam Tscholl jobber som regissør og kurator. Mellom 2009 og 2019 var hun kunstnerisk leder for Bürgerbühne ved Staatsschauspiel Dresden. Hun har også satt opp en rekke produksjoner ved andre tyske by- og statsteatre. I 2014 initierte hun den første Bürgerbühne-festivalen, og er personen bak konseptene *Bürgerdinner* og *Montagscafé*.

Katja Heiser arbeider som teater- og kulturarbeider og er spesielt interessert i performative, deltakende og forskningsmessige teaterformater. Heiser er kunstnerisk leder for kulturkaféen Freital som er et interkulturelt prosjekt i distriktene, og koordinator for skoleprosjektet *Come Together – A transcultural project with Banda Comunale*. Hun var også med å starte Missingdots Performance Company.



Billedtekst
Fra venstre: Sander Jensen Schipper, Katja Heiser, Miriam Tscholl og Vibeke Flesland Havre. Foto: Hjørdis Stensvik

Til tross for store forskjeller, har borgerscenene til felles at de jobber med ikke-profesjonelle skuespillere eller såkalte «hverdags-eksperter». Begrepet «hverdags-eksperter» ble først brukt av det tyske kompaniet Rimini Protokoll, og viser til aktører som kun representerer seg selv på scenen eller forteller historier fra sine egne liv. Våren 2024 feiret Bergen Borgerscene sitt 10-årsjubileum, og det ga oss anledning til å samle Vibeke Flesland Havre fra Bergen, og Miriam Tscholl og Katja Heiser fra Bürgerbühne Dresden til en samtale om Borgerscenebevegelsen.

I år fyller Bergen Borgerscene ti år. Vibeke, har du lyst til å fortelle hvordan prosjektet startet?

Vibeke Flesland Havre: På mange måter startet Bergen Borgerscene som en forlengelse av Miriams arbeid med Bürgerbühne Dresden. I 2014 dro jeg til Tyskland under Bürgerbühne-festivalen, hvor jeg fikk mulighet til å se forestillinger og diskutere hvordan vi kunne videreutvikle

denne typen teater. Så egentlig tok jeg Miriams idé, og hun har vært en stor inspirasjon for arbeidet vårt.

Miriam Tscholl: Jeg er utrolig stolt over å ha fått et «søskenbarn» i Bergen. Et søskenbarn som samarbeider og utveksler både ideer, tanker og kunnskap.

V.F.H.: Da jeg kom tilbake, var jeg veldig inspirert av alle inntrykkene og av manifestet som Miriam hadde skrevet. Likevel måtte jeg tilpasse formen til et norsk publikum – for noen ting er jo ganske forskjellige. Katja har også vært en viktig samarbeidspartner, da hun har vært sentral i å utvikle *bürgerclubb* og *bürger-workshop*.

Katja Heiser: Jeg startet som frilanser med å lage mindre Bürgerbühne-forestillinger for såkalte «klubber». Etter hvert ble jeg bedt om å ta ansvar for et forskningsprosjekt om deltakende teater, hvor jeg samarbeidet med Bergen Borgerscene, Káva Cultural Workshop i Budapest og Bürgerbühne Dresden.

Med borgerscene som form Miriam, har du lyst til å utdype manifestet som Vibeke nevnte?

M.T.: Jeg vil ikke kalle det et manifest. Det var heller et ønske om å utforske hva vi gjorde og hvorfor vi gjorde det. Det nye med Bürgerbühne var ikke selve kunstformen, for den var allerede vanlig, særlig innenfor den frie scene-kunsten, som hos Rimini Protokoll. Jeg tror en av de viktigste faktorene for Bürgerbühne var at institusjonsteatret kom med støtte, team, rom og verksteder – akkurat som i alle andre produksjoner på teatret.

Så det sentrale var ikke at teaterformen var ny, men at den ble profesjonalisert på en måte?

M.T.: Ja – da vi startet opp Bürgerbühne i 2009, var det mange i Europa som arbeidet med interaktivt teater. Det var heller ikke nytt å trekke ikke-profesjonelle aktører inn på scenen. Men det var ingen borgere eller ikke-profesjonelle aktører involvert i en institusjonell kontekst, og de statlige teatrene hadde heller ikke



«Når du lager borgercene, har du ikke profesjonelle skuespillere, men de er profesjonelle i sine liv og erfaringer.»

Billedtekster

s. 86 Jubileumsforestillingen *10 år* på Den Nationale Scene 2024, regi: Vibeke Flesland Havre. Fra venstre: Johanne Magnus, Elio Lislerud, Shelmith Øseth, Luca Fossen, Vegard Sandnes Larsen og Henrikke Meidell. Foto: Sebastian Dalseide

s. 87 Fra venstre: Sander Jensen Schipper, Katja Heiser, Miriam Tscholl og Vibeke Flesland Havre. Foto: Hjordis Stensvik

jobbet på denne måten før. Borger-scenebevegelsen manglet en fast scene med langtidsfinansiering, et fast kunstnerisk team og en infrastruktur. Samtidig var det et spørsmål om hvilken form det skulle ha. Vi kan jo ikke gjøre det samme med ikke-profesjonelle aktører. Derfor måtte vi finne helt nye teaterformer, hvor vi kan bruke den ikke-profesjonelle skuespillerens ekspertise. Kombinasjonen av dette var innovasjonen med Bürgerbühne Dresden.

V.FH.: Ja, det er et veldig viktig poeng at vi må kunne dra nytte av institusjonene, ressursene og ekspertisen. Et annet poeng er at hele produksjonsapparatet må være profesjonelt. Vi kan ikke støtte aktørene hvis det ikke er stabilitet og trygghet i produksjonsapparatet. Det blir derfor problematisk hvis teaterinstitusjonen ser på borger-

sceneoppsetninger som en mulighet til å undervise «lærlinger». Hvis ikke alle i produksjonen er profesjonelle, fungerer det ikke.

Ville dere sagt at dette skiller borgerteatret fra andre interaktive og publikumsorienterte teaterformer?

M.T.: Jeg tror ikke det er mulig å generalisere. Hvis vi ser på Tyskland som eksempel, er det et svært mangfoldig felt. Det er mange frilansere som lager små lavbudsjettprosjekter på amatørnivå, som kanskje blir kalt Bürgerbühne 2 – eller det nye borgerteatret. For meg refererer begrepet til forestillinger som er laget av et profesjonelt team, med ikke-profesjonelle skuespillere, og som utforsker kunstneriske former, ofte dokumentariske eller biografiske. Men fordi begrepet «borgercene» er så vidt og upresist, ser vi et spekter av ulike tilnærminger.

K.H.: Det er også mange som har en teaterpedagogisk tilnærming. De setter ikke-profesjonelle eller amatørskuespillere på scenen og prøver å få dem til å spille som om de var profesjonelle. Men dette er dømt til å mislykkes – det fungerer rett og slett ikke. Når du lager borgercene, har du ikke-profesjonelle skuespillere, men de er profesjonelle i sine liv og erfaringer. Vi pleier derfor å kalle dem «hverdags-eksperter». Hverdags ekspertene bidrar med sin personlige ekspertise og livshistorier, mens teatermakerne bidrar med sin ekspertise innenfor teaterets form og estetikk. På den måten er alle involverte eksperter, og alle er nødvendige.

Mellom kunstnerisk verdi og sosialt ansvar

Når hverdags ekspertene kommer med sin egen ekspertise, hvordan lar dere dem forme forestillingene?

Eller heller: hvordan er produksjonsprosessen deres?

M.T.: Da jeg startet hadde jeg en veldig definert fremgangsmetode, fordi jeg ønsket et høyt kunstnerisk nivå. Men nå har jeg blitt tryggere på formen. Ikke bare fordi Bürgerbühne har fått stor popularitet i Tyskland, men også fordi jeg har en sterkere tro på formens iboende kvaliteter. Så nå utforsker jeg også mulige sosiale tilnærminger til den kreative prosessen. Jeg har funnet ut at det ikke er én tydelig måte å lage borgercene på, fordi denne formen er enormt variert både sosialt og estetisk. Borgerteatret trekker byen inn i teatret og bygger broer mellom teatret og folket. Samtidig handler det ikke bare om en pedagogisk og sosial debatt. I Tyskland legges det også stor vekt på hvem som skal få snakke om problemene sine, og hvordan hverdags ekspertene kan formidle ting de kanskje ikke har

funnet ut selv. Så det handler ikke bare om kunst, men også en debatt om makt og avmakt.

V.FH.: Da jeg lagde min første borgerceneoppsetning, bestemte jeg meg for å starte uten noe annet mål enn å se hva folk hadde på hjertet.

Jeg satt meg ned under Festspillene i Bergen og delte ut gratis kaffe til alle som ville dele en historie med meg. Midt i Bergen sentrum lagde jeg en hage med ekte gress og blomster. I begynnelsen var det ikke mange som kom, men snart stod folk i kø for å fortelle om livene sine. Jeg lyttet til alle sammen, og når jeg merket at en historie hadde potensiale, filmet jeg dem. På denne måten samlet jeg inn et stort antall historier. Felles for mange av historiene var livets omdreiningpunkt. Mange av de jeg snakket med hadde tøffe liv, men de fortalte alle om mennesket de var før det vonde, før omdrei-

ningspunktet. Så jeg kalte forestillingen *Det var en gang et menneske*, fordi det var en gang et menneske før det vonde.

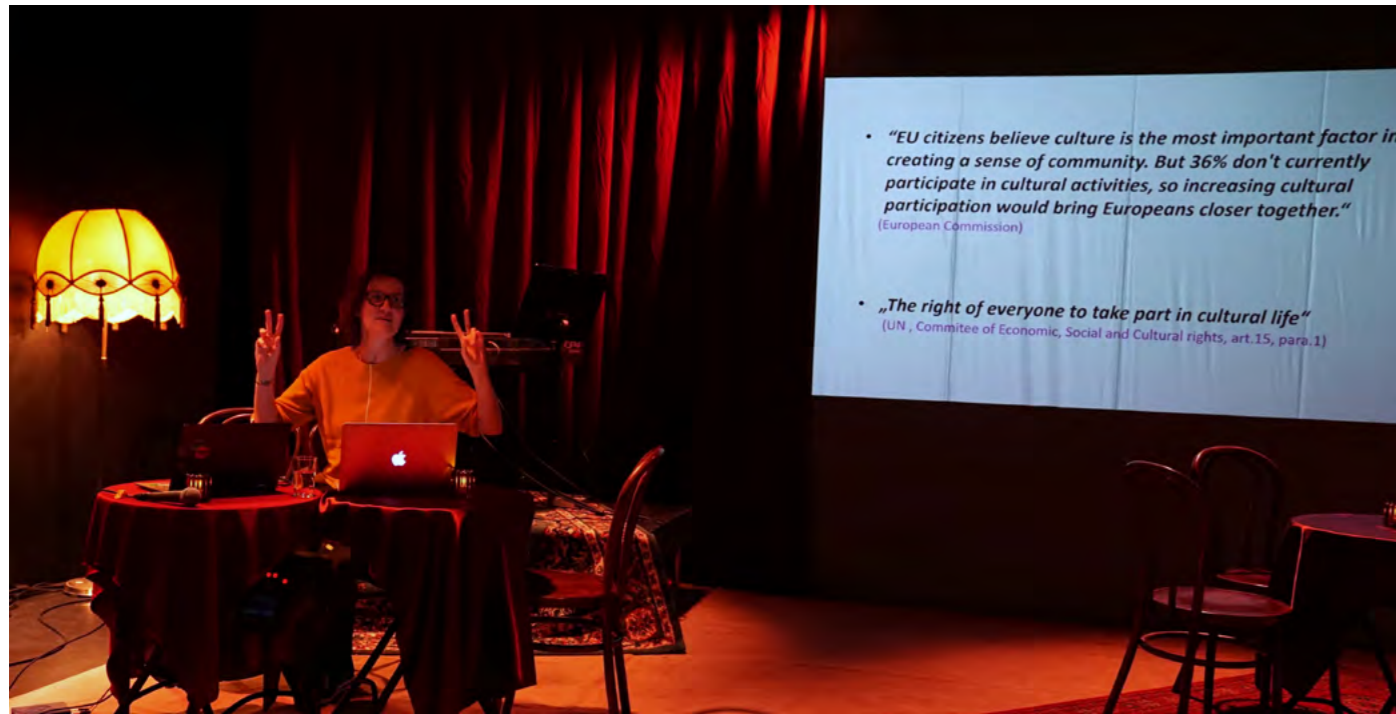
Å finne historiens plass på scenen
 Hvordan går dere fram for å gi historiene plass på scenen?

M.T.: Det å velge ut fortellingene, iscenesette dynamikk, kontrast og konflikt – er det viktigste vi som regissører må utforske. Kanskje gjør jeg dette ved å velge eksperter med ulike erfaringer eller motstridende meninger. Eller ved å bearbeide hver enkelt fortelling så de får en god oppbygning. Uansett er det viktig at fortellingene blir gitt tilbake til fortelleren. Fortellingene kan ikke behandles som vanlig teatertekst, fordi det faktisk er livet til aktøren. Det at aktørene er ikke-profesjonelle og forteller om sine egne liv, tvinger regissøren til å møte dem i øyehøyde. Det å velge og forme fortellingene blir

derfor et samarbeid mellom regissøren og hverdags ekspertene. Dette endrer også synet på hva som er regissørens rolle. Det er ikke en total regi, men et samarbeid mellom regikunsten og aktørens levde liv.

K.H.: Møtet mellom fortelleren og publikum er også veldig viktig. Hvis du jobber med biografisk materiale, må du av og til beskytte skuespillerne, men du må også beskytte publikum. Jeg tenker derfor mye på hva som kommer til å utspille seg mellom tilskueren og aktøren. Dette innebærer å bearbeide materialet med en dramaturg, og å forme historiene slik at de beholder sin originalitet, men blir fortalt på en måte som ikke støter publikum eller de andre aktørene.

For eksempel jobbet jeg med en forestilling basert på møter og fordommer mellom innvandrere og ikke-innvandrere, hvor temaet var kjærlighetshistorier i Bollywood



og Hollywood. Tyske deltakere skulle fortelle hvordan de trodde kjærlighetshistorier ble fortalt i muslimske miljøer, mens muslimer skulle fortelle om deres tanker rundt vestlig kjærlighet. Dette kunne gjøres på mange måter, men jeg ønsket at publikum skulle kjenne seg igjen i fordommer, noe som åpnet opp for humor og kontraster. Her var det viktig at fortellingen ble fortalt på en måte som fikk publikum til å kjenne seg igjen i fordommene, og ikke ble støtt av dem. Derfor er metodene og formen helt avgjørende i borgerscenen.

M.T.: Her er jeg veldig uenig. Misforstå meg rett, men jeg vil ikke beskytte aktørene på samme måte. Jeg tror det er viktig å ikke undervurdere aktørene. Selv om de ikke er profesjonelle, er de likevel voksne mennesker. Beskyttelse kan lett bli til undervurdering og overbeskyttelse. Når noen spør meg hvordan jeg ivaretar aktørene, svarer jeg at det handler mer om å skape bånd og tillit mellom produksjonsapparatet og aktørene.

Når relasjonen er til stede, kan aktørene ta ærlige avgjørelser selv.

Å være eller å spille på scenen

M.T.: Jeg vil også påpeke at det er en utvikling i hele Europa der institusjoner samarbeider med innbyggerne i byene, og at dette blir større og større. I Tyskland tror jeg at mer enn halvparten av teatrene har store prosjekter eller avdelinger som dette, og en fremtid uten disse formatene er ikke lenger tenkelig. Jeg kan ikke se for meg en framtid for teatret uten borgerscenebevegelsen. For noen år siden ville jeg vært mer nølende, men de siste 15 årene har vi sett at borgerscenebevegelsen stadig blir større – ja, selv universitetene underviser i hvordan man bruker hverdags-eksperter på scenen.

V.F.H.: Men det som er viktig for meg, er at menneskene vi bruker, ikke er profesjonelle. Det er derfor vi kaller det borgerscene, fordi det er vanlige borgere, ikke skuespillere, og de er på scenen

som seg selv. Så jeg er veldig streng med aktørene: Hvis de begynner å gå inn i skuespillermodus, sier jeg nei, jeg tror ikke på deg fordi du spiller. Aktørene skal være seg selv på scenen, levende og autentisk. Når historiene er valgt, jobber vi med hvordan de skal fremstå på scenen.

Men hvordan kan hverdags-eksperter unngå å spille på scenen?

M.T.: Dette er en kompleks diskusjon, fordi autentisitet ikke eksisterer på scenen. Det finnes bare ulike måter å fremstille ideen om det autentiske på. Det handler om ulike strategier for å iscenesette det som beveger seg mellom autentisitet, skuespill og forestilling. Samtidig vil jeg utfordre borgerscenens dogme om ikke å spille. Noen av hverdags-eksperter er virkelig dyktige skuespillere, så det blir unaturlig å ikke benytte dette på scenen. Men vi må avvike fra ideen om at spillet skal være kunstig. Hverdags-eksperter tar utgangspunkt i seg selv, men det

gjør profesjonelle skuespillere også.

V.F.H.: Absolutt. Jeg liker også å diskutere hva som skjer når du over gjennom et forløp eller en historie for å sette den på scenen. Selv om du viser din egen historie, så innebærer det fortsatt en form for skuespill. En annen viktig ting jeg snakker med hverdags-eksperter om, er skillet mellom det personlige og det private. Min erfaring er nemlig at noen vil dele mer enn de egentlig er komfortable med på scenen.

Vil du utdype dette?

V.F.H.: Jeg jobber med at øvelsesperioden og fortellerverkstedene skal være åpne rom. Faktisk starter jeg alle verkstedene med å inngå en taushetsklæring mellom meg og aktørene. På den måten kan vi fritt utforske alles fortellinger og historier. Selv-følgelig blir ikke alle fortellingene en del av forestillingen, men det er en stor styrke å ha mye materiale i starten av prosessen.

Jeg pleier å ta opp alt som skjer på verkstedene, for deretter å transkribere alt og lese fortellingene. Dette har jeg gjort i 9 år – ja, det tok meg hele 9 år før jeg innså at jeg kunne bruke kunstig intelligens for å transkribere.

(Alle ler).

V.F.H.: Etter seminaret bruker jeg mye tid på å lese gjennom materialet, noe som gir meg god kjennskap til rytmen i fortellingene. Samtidig kan jeg kartlegge om det er noen spennende følelser som vi kan utforske på scenen og på fortellerverkstedene. Deretter jobber jeg med forestillings tema og oppbygning. Vanligvis har jeg tenkt ut et slags tema før jeg velger ut gruppen med hverdags-eksperter. Men mye av skapelsesprosessen skjer gjennom møtene på forteller-verkstedet.

Særlig husker jeg det var en mann som ble med på alle fortellerverkstedene våre, uten å si et ord. Likevel utstrålte han en positiv energi, og jeg la merke til hvordan folk slappet av i hans

nærvær. Til tross for hans taushet, innså jeg at det var en historie bak ham. Han pleide å sitte stille i hjørnet, men alltid til stede. Han var en del av gruppen, men samtidig utenfor i sin stillhet. Til slutt, etter en stund, delte han også sin historie med oss. Han var viktig for å finne temaet *En plass i solen*, som handlet om innenfor- og utenforskap.

Paradigmeskifte og framtidens publikum

Etter intervjuet gjør alle seg klar for et fagseminar som tar for seg hvordan borgerscenen og andre medskapende teaterprosjekter kan utvikle scenekunsten som demokratisk kunstform. Gjennom fremlegg og debatt blir det undersøkt hvordan borgerscenen både har vært, og er, sentral i utviklingen av lokale og internasjonale teaterstrømninger.

Førsteamanuensis i drama og teater ved NTNU, Ine Therese Berg, trekker fram hvordan kulturen i dag står ved et paradigmeskifte. På den ene siden skal

det være inkluderende, mens det på den andre siden skal være av klassisk estetisk kvalitet. Borgerscenebevegelsen fremstår som et møtepunkt mellom det inkluderende og det tradisjonelt høykulturelle. Ved å dra hverdags-eksperter inn på de store teaterinstitusjonene, slik som Den Nationale Scene, åpnes det for at flere skal kunne delta i det som tradisjonelt beskrives som høykulturelt.

Når det gjelder publikumsutvikling, fokuserte seminaret på to hovedaspekter: Å nå mennesker fra forskjellige sosiale lag som vanligvis ikke går på teater, samt å utvide publikums begrep om hva teater er. Miriam Tscholl peker på den økende etterspørselen etter inkludering fra publikum. Kravet om inkludering gir borgerscenebevegelsen et enormt potensial i å møte fremtidige publikumsgrupper. Publikumstallene fra Bürgerbühne Dresden viser hvordan borgere på scenen har bidratt til å tiltrekke seg et bredere publikum. Tscholl viser til at hver aktør i snitt tar med seg 25 publikummere, og

at mange av dem er nye teatergjengere. Det har også blitt påvist at mange av disse nye publikummerne oppsøker andre forestillinger. Seminaret ble avsluttet ved å konstatere at borgerscenebevegelsen kommer til å ha en voksende plass på den norske teaterscenen: «Det er ingen framtid for teatret uten borgerscenebevegelsen!»

Billedtekster
s. 88 Miriam Tscholl under fagseminaret i Bergen. Foto: Hjørdis Stensvik
s. 89 Vibeke Flesland Havre under fagseminaret i Bergen. Foto: Hjørdis Stensvik

BORGERTEATER I

STORAMME

Oslo Nye Borger-
teater har nylig vist
sin andre forestilling,
Fengselsfugl. Vi har
snakket med teatrets
kunstneriske leder
Ilene Sørbøe.

TIDER



Billedtekst
Fengselsfugl, regi: Ilene Sørbøe. Oslo Nye
Borgerteater 2024. Foto: Lars Opstad

H

vordan oppsto Borgerteatret?
– Da Runar Hodne ble sjef på Oslo Nye hadde han en visjon om å sette i gang en demokratiseringsprosess. Det har ført til at vi nå har Den kulturelle parkdressen, som er gratis teater for barnehager. Og Unge Nye, som er en egen teaterutdannelse for barn. Vi har fokus på skeiv tematikk i Teaterkjeller'n og på Centralteatret, hvor vi ønsker å få inn nye stemmer. Og så har vi Borgerteatret. Da Runar spurte om jeg kunne tenke meg å være kunstnerisk leder for Borgerteatret, tok det en stund før jeg skjønte potensialet i å bruke teatret som et samfunnspolitisk og sosialt rom, som samtidig kan gi publikum en kunstopplevelse. Med Borgerteatret er linken mellom den lille verden i teatersalen og den store verden utenfor helt klar. Målet er at scene og sal sammen kan reflektere over historiene og perspektivene som blir presentert. Etter hver forestilling er det en spørsmålsrunde, der publikum får stille menneskene på scenen spørsmål og de kan dele sine tanker.

Prosess og rekruttering
Hvordan balanserer du mellom å la deltakerne eie sin egen historie, og behovet for å utfordre fortellingene deres?
– Prosessen starter med at jeg prøver å bli kjent med flest mulig mennesker med tilknytning til tematikken. Jeg søker deltagere som personlig har mye å tjene på å stå på en scene, samtidig som det er viktig å samle ulike mennesker med ulike perspektiver. Senere intervjuer jeg deltagerne, og de forteller meg sin livshistorie fra barndommen og frem til i dag. Dette intervjuet skriver jeg om til en monolog på fem til femten minutter. Ved neste møte, får deltageren lese monologen sin for første gang, og vi setter vi oss ned og bearbeider den sammen. «Hva mener du her? Blir det for privat å dele?» Det er en grundig prosess, og jeg føler meg trygg på at når monologen kommer på scenen, er den personlig, men ikke utleverende.

Vibeke Flesland Havre fra Bergen Borgerscene har fortalt oss at hun

*tar utgangspunkt i menneskene og så oppstår tematikken etterpå. Du går motsatt vei; du velger først tematikken. Når du så velger deltakerne, er representativitet et mål? I *Fengselsfugl* har du for eksempel valgt bort innsatte med alvorlige forbrytelser bak seg ...*
– Nei, jeg har med én person som sitter inne for grov vold. Men dette er åpent for tolkning, hva er en alvorlig forbrytelse? Hvem har for eksempel tatt skade av at du har solgt dop i årevis? Eller hvis du har fem barn og fortsetter å havne i fengsel, hvem blir egentlig straffet? I prosessen med *Fengselsfugl* ble det veldig viktig for meg å ha med en pårørende. I tillegg måtte jeg ha med minst én kvinnelig innsatt, og én innsatt med minoritetsbakgrunn. Jeg måtte også ha med to fengselsbetjenter; en mann og en kvinne. Representasjon av perspektiver er nødvendig for å belyse en såpass kompleks tematikk som den norske kriminalomsorgen.





Forsoning og provokasjon

Fengselsfugl er en forsonende forestilling, i den forstand at man fort blir glad i deltakerne, og det er mulig å forstå alle parter. En annen mulig vei for et borgerteater er å være mer konfronterende. Den tyske regissøren Volker Lösch, for eksempel, har laget forestillinger med ekte nynazister på scenen. Hvordan tar du dine valg her?

– Borgerteatret er humant, demokratisk og kunnskapsbasert. Publikum blir kjent med deltagerne og kjenner empati. Det betyr ikke at fremtidige Borgerteaterforestillinger ikke kan bli mer provoserende. Men forestillingene blir til over lang tid og finner sin vei frem til sitt uttrykk. Og det var noen som ble provosert av Fengselsfugl også. En fembarnspappa som sitter i fengsel og sier at barna hans betyr alt for han, var provoserende for noen. Og at jeg valgte å projisere FNs menneskerettighetserklæring artikkel 1 på jernteppet. Å påstå at alle

mennesker er født frie og drøfte hva hensikten med fengselsstraff egentlig er, kan også bli ansett som en provokasjon.

I Fengselsfugl bruker du en del iscenesettelsesgrep. Jeg likte godt åpningen, for eksempel, da et jernteppe går halvveis opp foran de innsatte. Og så kommer det en fengselsbetjent og banker på teppet og roper dem ut i tur og orden. Hvor mye rom gir du til teatrets virkemidler i forestillingen?

– Jeg er regissør og jeg tror på teatret, så det ville vært utenkelig for meg å ikke benytte meg av teaterets virkemidler. Det jeg ønsker er at vi mennesker skal stoppe opp, legge vekk mobilen og virkelig se hverandre, ikke for våre ulikheter, men for alle våre likheter. Jeg tror på teatrets kraft. Jeg ønsker virkelig at publikum skal bli både estetisk, følelsesmessig og intellektuelt stimulert. Og når jeg får til det, kjenner jeg at vi er akkurat der vi skal være.

At en av de ansatte brukte sin blå fengselsuniform, for eksempel, løftet forestillingen. Den gav henne en naturlig autoritet og vi forstod umiddelbart hennes rolle. I tillegg var det praktisk, hun hadde nemlig sceneskrekke, så hun følte seg tryggere med uniformen sin på.

Jacques Rancière sier at en god politisk forestilling ikke skal være belærende eller moraliserende. Er det viktig for deg å unngå at forestillingen din er førende for publikum? Eller synes du det er greit å komme med et klart budskap?

– «Moraliserende» er et fy-ord, moraliserende teater ville ikke jeg gått og sett. Nei, jeg mener at forestillingene mine er åpne i den forstand at jeg hverken fordømmer eller forherliger menneskene som står på scenen. Den unge gutten som kommer inn på slutten, forteller hvordan det var å vokse opp med en far i fengsel, hvordan både lærere og

medelever forhåndsdomte ham, fordi han uansett kom til å havne i fengsel han også – akkurat som faren sin. Og det er et ganske så klart budskap, vil jeg si; husk at for hver innsatt finnes det mange pårørende.

Samtidig får du godt frem at veldig mange havner i fengsel fordi de roter det til.

– Mange som sitter inne har opplevd omsorgssvikt, har udiagnostisert ADHD eller mangler impuls kontroll. Rus er selvfølgelig en stor andel av årsaken til at mange innsatte har havnet i fengsel, og rus er jo ofte kun et symptom på et dypere sår. Det er lett å si «du er skyldig, du skal ta straffen». Men hvis man ber om å få høre livshistorien før arresten, så er ikke skyldspørsmålet like krystallklart. Det er ikke så mye som skal til for at man faller utenfor, men det er heller ikke så mye som skal til for at man finner sitt fellesskap, sin flokk. Og det har vi et ansvar som samfunn og som enkeltindivider.

Publikumsdeltakelse

Fra 1990-tallet er man blitt veldig opptatt av publikumsdeltakelse, og Borgerteatret blir jo den ytterste formen for det, siden det er publikum selv som går opp på scenen. Men så er det enda et publikum som sitter i salen. Derfor snakker man om borgerteater som en «opplæring i medborgerskap». Hvordan tenker du på forholdet til publikum?

– Jeg starter hver forestilling med å selv ønske publikum velkommen, både for å få publikum til å føle seg sett og ansvarliggjort, og for å spøke litt og varme dem opp. Og jeg annonserer at det kommer til å være en samtale rett etter forestillingen for at publikum kan dele sine tanker. Da har jeg skapt en bevissthet som gjør at folk følger enda mer med, er enda mer påkoblet. Jeg tror at publikum inni seg setter i gang en slags dialog allerede der. Og så snakker vi sammen rett etter applaus.

«Medborgerskap» er et fantastisk ord, og jeg føler at det er prosjek-

tets undertekst. Eller Borgerteatrets undertittel. Til slutt pleier jeg å komme med en slags oppmuntring om å huske å se hverandre når vi går rundt i byens gater. Oslo Nye Teater er jo «Hele byens teater». Og det er det vi jobber for. Det er et overordnet mål.

Da jeg så Fengselsfugl, opplevde jeg publikum som svært respektfullt, men har dere også opplevd at folk blir opprørte, eller at det blir en ekte debatt?

– Ja, med Fengselsfugl følte jeg det. Publikum spurte om deltakerne følte at de fortjente straffen de fikk, og det føler de alle sammen at de gjør. Vi har også diskutert rusmisbruk, selvfølgelig, og vi har gått inn i legaliseringsdebatten.

Oslo Nyes Borgerteater

Denne type teater oppsto på de frie scenene, men er nå på vei inn i institusjonsteatrene. Hva skjer når det kommer på Hovedscenen til Oslo Nye?

– Det er kjempeviktig, nettopp fordi Oslo Nye har som mål at alle hovedstadens innbyggere skal føle eierskap til teatret. Det får de jo mulighet til ved at billettene er gratis. Kall meg gjerne teatermisionerende, men jeg har så stor kjærlighet til teater, og tror så sterkt på teatrets potensiale til å skape endring, at jeg ønsker at flere skal få oppleve levende scenekunst og kjenne seg beriket og berørt. Når Borgerteatret er på Oslo Nye tror jeg også at det stiller enda høyere krav til den kunstneriske kvaliteten.

Hva er forskjellen mellom Oslo Nye Teater og andre institusjonsteatre som Nationaltheatret eller Det Norske Teatret? Hvorfor trenger hovedscenen Oslo Nye Teater?

– Jeg føler at vi er mer folkelige, at vi har mer bakkekontakt. Vi ønsker i større grad å pushe, andre kunstnerskap som kan utvikle seg, andre stemmer som kan komme til orde, enten det er dragqueens eller Borger-

teatret. Og siden vi er en mindre institusjon, kan vi hive oss rundt mye raskere.

Men nå som situasjonen i Oslo Nye er som den er, har du kunnet sette i gang med neste forestilling?

– Vi har jo ingen inntjening på Borgerteatret, det er et kunstnerisk samfunnsoppdrag. Oslo Nye Borgerteater er avhengig av støtte fra Oslo Kommune for å overleve. Det blir det første som ryker, dersom budsjettforslaget blir vedtatt i desember. Og Unge Nye ryker. Og Den kulturelle parkdressen ryker. Det er vanskelig for meg å planlegge en ny Borgerteaterforestilling så usikker som fremtiden er nå. Men jeg har sikkert 20 borgerteaterideer til på lista mi ... Så jeg sitter ikke helt stille i båten.

Billedtekster

s. 92 Fengselsfugl, regi: Ilene Sørbøe. Oslo Nye Borgerteater 2024. Foto: Lars Opstad
s. 93 Kvinnelig fengselsbetjent, i Fengselsfugl, regi: Ilene Sørbøe. Oslo Nye Borgerteater 2024. Foto: Lars Opstad

Ilse Ghekiere:
«Seks korte historier om på være
utøver og hva vi (ikke) eier»,
essay
s. 96–101

Martin Lervik:
Coda-festivalen 2024,
Oslo
s. 102–105

Melanie Fieldseth:
Oktoberdans 2024,
Bergen
s. 106–109

Keld Hyldig:
Blaff,
Oktoberdans 2024,
Bergen
s. 110–111

Cecilie Lindeman Steen:
Ghost Trance Music,
Henie Onstad Kunstsenter
s. 112–115



Billedtekst
Thrash Mob av ESC ungdomskompani
og Ar Utke Acs. Fra venstre Ada Sofie Mentzoni,
Helene Andrea Haukereid og Anders Skrede
Rovedal. Foto: Thor Brødreskift / BIT Teatergarasjen

D

A

N

S



Av Ilse Ghekiere

I løpet av det siste året har det pågått en opphisset diskusjon om plagiat, opphavsrett og eierskap i det norske scenekunstmiljøet. I debattene kolliderer ofte kunstneriske og juridiske perspektiver på opphavsrett. Ilse Ghekiere satte seg fore å utforske utøverens rolle ved å løfte frem perspektivene til andre utøvere, og bruke innsiktene deres som ledetråd gjennom denne labyrinten.

Seks korte historier om å være utøver og hva vi (ikke) eier

1 Interloper
«Det ligger en slags psykologisk voyeurisme i det å være utøver, der jeg faktisk får vite så mye om komponisten eller hva de har lagt i dette stykket. Det å opptre er en slags massiv øvelse i empati...». Med disse ordene introduserer fiolinisten og programlederen Nadia Sirota *The Performer: Part One* i podcasten *Meet The Composer*. I episoden utforsker hun utøverens rolle og reflekterer over sine egne erfaringer med å fremføre andres musikk.

For Sirota er utøveren en slags «inn-trenger» (*interloper*); en person som står mellom komponisten og publikum, og som tolker verket ved å legemliggjøre partituret. Hun reflekterer over hvor «merkelig» denne konstellasjonen egentlig er, og sier: «Jeg opplever aldri et stykke musikk helt, med mindre jeg får ta bolig i det. Med mindre jeg får fremføre det.»

Jeg hørte *The Performer*-episoden første gang for et par år siden og ble dypt rørt over fortellingen Sirota hadde vedt sammen. Jeg har alltid identifisert meg sterkt med rollen som danser, rollen som skuespiller, selv om den ikke har vært uten utfordringer. I starten av min karriere virket det helt naturlig å ønske å jobbe for så mange koreo-

grafer som mulig. Jeg lengtet etter opplevelsen av å stå på scenen, der den virkelige dansen skjer. Koreografi interesserte meg ikke spesielt, og jeg så absolutt ikke på meg selv som en som ønsket å fortelle andre hva de skulle gjøre. Å observere dans fra utsiden føltes som den minst spennende delen av kunstformen vår. I stedet ønsket jeg, som Sirota sa det, å «ta bolig.»

Selv om musikkens verden er forskjellig fra teater eller dans, følte jeg en uventet tilknytning til mange av idéene hun delte. Det fikk meg til å reflektere over forestillinger der min jobb var å erstatte andre dansere, en rolle som ofte blir sett på som å ha lavere status. Når jeg forteller folk at jeg opptrådte i *The Dog Days Are Over*, av den belgiske koreografen Jan Martens, en forestilling som turnerte verden rundt, blir jeg ofte møtt med et skuffet «Jaha, men du var ikke en del av originalbesetningen.»

For meg handler det å være utøver nettopp både om å være «original» og samtidig, bevisst ikke å være det. Selvfølgelig er det fantastisk å bli valgt av en koreograf og være medskapende i et verk, men jeg tror at det også skal mye kreativitet og dyktighet til for å fylle rommet som er igjen etter en annen danser. Hvordan legemliggjør du en

Illustrasjoner av
Elsa B. Mason

Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe



koreografi som er laget for – eller til og med av – kroppen til en annen? Som erstatter, bebor og lever du ikke i bare kunstverket (dets logikker, relasjoner, ideer), men du får også, på en spøkelsesaktig måte, et innblikk i den «originale» danseren som nå er fraværende, kanaliserer så å si deres håndverk eller tilstedeværelse.

Nadia Sirota, *The Performer: Part One, Meet the Composer. With Nadia Sirota* (2014-17), tilgjengelig på New Sounds.

2 Kake Jeg hadde aldri tenkt på opphavsrett i forhold til mitt arbeid som danser før Irina Eidsvold-Tøien, jusprofessor og deltidsansatt advokat i CREO, kom med en uttalelse som fanget min interesse. I et møterom en solfylt maidag i Oslo, sa hun: «Det var et feilgrep. Et bevisst feilgrep. Jeg mener at utøvende kunstnere har krav på opphavsrett.»

For snart ti år siden ga Eidsvold-Tøien ut boken *Skapende, utøvende kunstnere* (2016), basert på hennes doktorgradsarbeid, der hun undersøkte scenekunstners rettslige stilling i norsk lov. Med sin egen bakgrunn som skuespiller, ønsket hun å undersøke et avgjørende spørsmål: «Har utøvende kunstnere, eller bør de ha, opphavsrettslig beskyttelse?»

«Opphavsrett til hva?» var det første jeg tenkte. Eidsvold-Tøien forklarte at i motsetning til i USA og Canada har ikke utøvende kunstnere i Europa opphavsrett. I stedet er de avhengige av et svakere rammeverk som kalles *neighboring rights*. Dette gir for eksempel utøvende kunstnere rett til å kreve at navnet deres inkluderes (eller utelates) i rulleteksten til et kunstverk, og det gir dem moralske rettigheter som beskytter dem mot krenkende fremstillinger. I henhold til dette juridiske rammeverket kan utøvende kunstnere også forhandle om royalties for nyoppsetninger eller kringkasting av forestillinger de medvirker i, selv om dette, i hvert fall så langt jeg selv har erfart, er ganske sjeldent i den ikke-kommersielle delen av danse- og teaterverdenen.

Til tross for at disse *neighboring rights* eksisterer, påpeker Eidsvold-Tøien at de ikke beskytter den kunstneriske dimensjonen ved en utøvers arbeid. Hun forklarer: «Hvis en skuespiller kommer med en veldig særegen, kreativ og original tolkning av Ofelia, og av en eller annen grunn må forlate forestillingen, er ikke arbeidet eller håndverket hennes beskyttet på noen måte. En annen skuespiller kan ganske enkelt se et opptak av forestillingen og fritt kopiere tolkningen.»

Den skuespilleren – erstatteren – har jeg vært, tenker jeg stille for meg selv. Gjennom hele karrieren min har jeg sett utallige opptak av koreografier, noen ganger på dårlig vhs, og har sikkert til en viss grad «kopiert» en annen dansers tolkning. Men er det ikke slik vi lærer? Ved å se på, imitere, ja, til og med bli forelsket i andre danseres måte å

bevege seg på? Vi imiterer, kopierer – stjeler, om du vil – det som tiltaler oss.

Mens jeg snakker med Eidsvold-Tøien, er det noe som åpner seg. Jeg blir mentalt gjennom CV-en min og får behov for å understreke at det å «jobbe som utøver for andre» kan bety så mangt, og at de kreative prosessene kan være svært forskjellige. Det minner meg om diskusjoner i kunstverdenen der en håndverker ofte produserer verket i sin helhet, og kunstneren, som kom med idéen, bare signerer det. Men i samtidsdansen går mange kreative prosesser langt utover det at en danser bare tolker eller tilfører et «uttrykk» til en koreografi.

Pina Bausch, den tyske koreografen og danseteaterpioneren, var banebrytende på 70- og 80-tallet da hun oppmuntret danserne sine til å bruke deres personlige liv, og å ta med seg dansemateriale og teatral scener inn i studioet slik at hun kunne forme dem. Dette metodiske skiftet blir ofte sett på som et historisk vendepunkt, der danserne fikk en stemme og ble individer med livserfaring, som bidro med langt mer enn tekniske ferdigheter. Mens denne tilnærmingen introduserte en ny dynamikk i arbeidsforhold, utløste den også debatter om kommodifisering av utøvers privatliv og implikasjoner ved kunstnerisk eierskap. Til tross for kritikken, har denne metoden – eller en versjon av den – vil jeg hevde, blitt standard praksis innenfor samtidsdansen.

I utgangspunktet syntes jeg Eidsvold-Tøiens måte å tenke på var litt underlig. Men samtidig følte det forfriskende å se på opphavsrett og eierskap fra et juridisk perspektiv. Eidsvold-Tøien understreket at en av grunnene til at hun føler sterkt for forskningen sin, er at utøvere, både i Norge og i EU, tilhører en av de mest underbetalte gruppene i kulturlivet: «Utøvere elsker det de gjør, og gjør det godt, men de tjener lite penger på det. En av grunnene er deres juridiske posisjon. De har ikke etterligningsvern og vernetiden er opptil 100 år kortere enn for opphavere. Dessuten er de i en svak forhandlingsperson som freelancere. De må kreve vederlag fra de som tilbyr dem oppdraget.»

I forskningen sin refererer Eidsvold-Tøien til «kaketeorien» – antakelsen om at jo flere grupper som er involvert som rettighetshavere, jo mindre blir hvert kakestykke. Selv om dette kan virke logisk, er Eidsvold-Tøien uenig: «Hvis det ikke finnes utøvere, finnes det heller ingen kake.» I stedet mener hun at det å gi utøverne større eierskap vil gjøre arbeidet deres bedre: «Jo bedre utøveren er, jo større blir kaken.»

Dr. Irina Eidsvold-Tøien er professor ved Institutt for rettsvitenskap ved BI i Oslo. Hun har tidligere jobbet for TONO. For tiden kombinerer hun undervisning og forskning med en stilling som advokat i Creo, Norges største fagforening for kunst og kultur.

Intervjuet fant sted 15. mai 2024 på CREO i Oslo.

«Vi imiterer, kopierer – stjeler, om du vil – det som tiltaler oss.»

3 Power point Jeg lurte på hvorfor opphavsrett og eierskap alltid har virket som noe nesten besudlet på meg, noe jeg helst ikke vil ta i. Jeg foretrekker å tenke på meg selv som en som «tilhører» verket – en slags *open source* – eller *copyleft*-tilnærming til det å skape performancekunst. Det er i hvert fall slik jeg mener at jeg *burde* forholde meg til kunst. Når alt kommer til alt, eksisterer ikke mitt syn på eierskap i kunsten i et vakuum; det gjenspeiler sammenhengene jeg inngår i, og de spesifikke øyeblikkene og stedene der dansediskursen ble formet.

I september ble jeg minnet om de sammenhengene da jeg deltok på *Kritikersalong: Hvem eier koreografien?* en diskusjon i regi av Den Norske Opera & Ballett og Norsk Kritikerlag. Bakgrunnen for arrangementet var en ballettproduksjon der danserne ble kreditert som medskapere. Selv om dette kanskje er relativt nytt for ballettverdenen, er medskapning langt fra kontroversielt for en som meg, en danser som først og fremst beveger seg i det frie feltet.

I løpet av samtalen bidro fire paneldeltakere – en danser fra operaen, en fagforeningsrepresentant, en kritiker og en pedagog – med sine egne perspektiver på temaet. Selv om den halvannen time lange diskusjonen bare så vidt skrapte i overflaten, satt jeg i det minste igjen med en påminnelse: Selv om dans ofte føles som en nisjekunstform, finnes det et enormt mangfold innenfor den. Å være danser i operaen er noe helt annet enn å jobbe i det frie feltet, for ikke å snakke om hvor forskjellig den norske konteksten er fra andre steder.

Til tross for fagforeningsrepresentantens gjentatte forsøk på å styre samtalen tilbake til juridiske og pragmatiske spørsmål, ble det klart at *ens eget* forhold til eierskap

ikke bare er formet av økonomiske og institusjonelle forhold, men også, vil jeg hevde, av personlige overbevisninger.

«Er den enestående koreografens tid forbi?» sto det i invitasjonen til Kritikersalong. Spørsmålet minnet meg om Antje Hildebrandts videoessay *The End of Choreography* fra 2013. Her snakker Hildebrandt om en verden der koreografi kan være hva som helst, der dans ikke lenger trenger å ligne dans, og der originalitet er erstattet av en kultur for redigering, sampling og stjeling. Grensen mellom koreograf og danser har blitt utvisket, og koreografen kan være i ferd med å forsvinne helt – enten ved å forvandle seg til en visuell rockestjerne, eller, som hun konkluderer, «ved å trekke seg tilbake, frivillig eller ufrivillig, fra scenen og bli erstattet av dansere, kuratorer, objekter, tekst, bilder, maskiner eller PowerPoint-presentasjoner.»

The End of Choreography fanger inn det jeg vil kalle «et øyeblikk i tiden» – eller kanskje et øyeblikk i min egen tid. Da jeg lyttet til Hildebrandt, ble jeg slått av den optimismen som en gang gjennomsyret denne diskursen i koreografien, som om en revolusjon nettopp hadde utspilt seg og brakt nye muligheter og presserende spørsmål på bordet. Likevel satt jeg her, i 2024, på Operaen i Oslo, mer enn ti år senere, og lyttet til paneldeltakerne som fortsatt strevde med opphavsrettens unnnvikende natur – déjà vu?

Kritikersalong: Hvem eier koreografien? Paneldiskusjon holdt 28. august 2024 på Operaen i Oslo. Paneldeltakere: Anette Therese Pettersen, Kristine Karåla Øren, Silas Henriksen, Anne Grete Eriksen. Moderert av Sidsel Pape.

Antje Hildebrandt, The End of Choreography (2013), tilgjengelig på Vimeo.

«Opphavsrett kan beskytte kunstnere, men også hindre oss.»

4 Buktalerkunst

«I 1967 ble forfatteren erklært død.» Slik innledet min venn og kollega Franziska Aigner en *artist talk*. Hun sendte meg teksten omtrent for ett år siden, etter en telefonsamtale der vi diskuterte det hun i sitt forfatterskap beskriver som «det urovekkende i å delta i en annens verk».

Universitetet i Bristol hadde invitert henne til å snakke sin egen kunst, men Franziska, som mente «*the artist talk*» mest var noe som var med på å «gjennomplive koblingen mellom *author* og autoritet», valgte i stedet å snakke om det aller minst prestisjefylte aspektet ved arbeidet sitt: «det ydmyke og ydmykende arbeidet med å lage verk for noen andre».

Franziska har arbeidet som utøver for flere anerkjente kunstnere, men er også kunstner selv og har en doktorgrad i filosofi. Den mangefasetterte bakgrunnen gjør henne trolig i stand til å sette et kritisk søkelys på utøverrollen og dens forhold til autoriteter. I foredraget beskriver hun samarbeidsprosesser som «*messy affairs*», og forklarer at performance alltid inneholder «et element av buktaling». Utøverne må snakke på forfatterens vegne og tolke det forfatteren har ment – selv om forfatteren kanskje selv ikke vet helt hva det er. For Franziska er generalprøven et vendepunkt, et øyeblikk der tillit og autoritet overføres til utøveren, og legger hun humoristisk til: «*they'd better not mess it up.*»

Franziska diskuterer det hun kaller den «gode» og «dårlige» utøveren. Hun er spesielt interessert i den sistnevnte – ikke i tradisjonell forstand, men som en *agent* for subtilt opprør og ulydighet. For henne legemliggjør den «dårlige» utøveren et «visst sjellelig anarki» (a *certain anarchy of the soul*), som infiltrerer verket og utfordrer forfatte-

rens autoritet gjennom sine handlinger. For å illustrere dette refererer Franziska til Judith Butlers lesning av Hegels herre-slave-dialektikk, og stiller spørsmålet: «Vil du være min kropp for meg?» På dette får hun den anarkistiske performerens til å svare utspokert: «Ja, og alt jeg gjør vil være akkurat det du ønsket, ikke sant?»

Franziska Aigner er en kunstner som arbeider i skjæringspunktet mellom musikk, performance og filosofi. Hun skrev A certain anarchy of the soul som et foredrag ved University of Bristol i oktober 2023. Teksten er ennå ikke publisert.

5 Opplevelse

I 2011 la Chrysa Parkinson ut videoen *Self Interview on Practice* på nettet. Jeg husker at da jeg så den, gikk det opp et lys for meg – og sannsynligvis også for andre kunstnere som identifiserer seg mer med rollen som danser eller utøver enn med rollen som koreograf. Det Parkinsons video forklarer så bra, er hvordan en «danser» ikke bare er en som er underordnet koreografens ideer eller bare utfører trinn, men snarere en person med sin egen praksis, sine egne ideer og sitt eget handlingsrom, og som kommer inn i øvingsrommet med en hel verktøykasse av referanser, metoder og ressurser.

En av Parkinsons definisjoner av «praksis» er at det er «en aktiv tanke, et filter» – en måte å bearbeide informasjon på og ta beslutninger deretter. Parkinson la også vekt på at vi kan komme til dansen fra ulike steder; vi trenger ikke utelukkende å danse for å være engasjert i den. Vi kan redefinere hva det vil si å være god til å danse ved å redefinere selve dansen. Dansen vår kan bli

informert og påvirket av andre praksiser og kunstformer – musikk, tegning, filosofi, til og med baking. På denne måten blir dansen vår og alt som omgir den, en kunnskapsressurs og kan stå som et verk i seg selv.

Parkinson har skapt begrepet «erfæringsbasert forfatterskap» og har dokumentert hva det betyr for henne som danser og utøver. I et av opptakene hennes på nettet, 7 *Questions*, gjenoppdaget jeg nylig et spørsmål jeg hadde stilt henne etter en presentasjon av forskningen hennes i Stockholm i 2016. Spørsmålene blir ikke direkte sitert i opptaket; i stedet hører vi Parkinsons gjentatte forsøk på å svare på syv spørsmål som kom fra publikum, lag på lag.

På mine spørsmål svarer hun med å si noe om skillet mellom forfatterskap og eierskap, men også eierskap og kontroll. Hun ser ut til å ville gjøre det klart at hun faktisk «eier» bevegelsesmaterialet sitt – og i forlengelsen av det, opplevelsen av det – men understreker med tydelig stemme: «Jeg eier det bare ikke.»

I samtalen med Eidsvold-Tøien forklarer hun at i Norge har utøvere enerett til å reproducere forestillingene sine. Det betyr at en danser for eksempel kan bruke bevegelsesmaterialet sitt i en danseklasse eller til og med inkorporere det i en annen koreografi. Da jeg nylig nevnte dette i en samtale med Parkinson, anerkjente hun det juridiske argumentet, men påpekte at materialet ofte mister sin betydning når det tas ut av sin opprinnelige kontekst.

Vi eier ikke det vi skriver innenfor andres verk eller kontekst. Vi eier imidlertid våre egne erfaringer. Parkinson synes å antyde at vi som utøvere er forfattere av våre egne erfaringer. Dette minner meg om noe jeg lærte gjennom mitt engasjement i Me-Too-bevegelsen. Da dansere begynte å dele historiene sine, både på og utenfor nettet, var det en forståelig frykt for å bli anklaget for ærekrenkelser. Erfaringene våre hadde plutselig en viss verdi, om enn en risikabel en. Når en historie blir en del av en politietterforskning eller en verserende retts sak, er det ikke lenger like klart hva som kan deles og ikke. I retten satt jeg sammen med kollegene mine og hørte på forsvarsadvokater som siterte omfattende studier om «samarbeidende historiefortelling» i et forsøk på å overbevise juryen om at danserne i den sivile parten hadde påvirket hverandres minner om hendelsene, og så å si skrevet opplevelsene (*co-authored*) sine i fellesskap. Denne taktikken ignorerte selvsagt de veldokumenterte mønstrene i gjerningsmannens atferd, og forsøkte i stedet å destabilisere offerets fortellinger. I mellomtiden hadde advokater på vår side av midtgangen stadig understreket at så lenge du bare deler din egen personlige erfaring, vil yttringsfriheten beskytte deg. *Ingen andre eier opplevelsen din*, sa de.

Chrysa Parkinson er professor i dans ved Stockholms konstnärliga högskola (SKH).



Hun har arbeidet som profesjonell danser i USA og Nord-Europa. Siden 2011 har hun ledet utdanningen New Performative Masters ved SKH. Hennes forskning om utøvernes forfatterskap og dokumentasjon av erfaring er tilgjengelig gjennom Research Catalogue.

6 Ikke mine

Jeg føler meg splittet mellom den juridiske logikken og den kunstneriske diskursen om opphavsrett og eierskap. Opphavsretten ble opprinnelig opprettet for å beskytte kunstnere, men på mange måter kan det også hindre oss. Det er et spenningsforhold jeg synes er fascinerende – et rom å sitte i og reflektere over.

På den ene siden ønsker jeg å omfavne utvidelsen av hva dans kan være, og hvordan grensene mellom opphavsperson og utøver stadig viskes ut. Samtidig ser jeg nesten ingen egentlige tegn til en slik tendens i dansemarkedet. Selv om disse nye ideene om koreografi og eierskap har filtrert inn i måten vi snakker og tenker om kunst på, blir jeg like fullt minnet om en uttalelse fra dramaturgen Eylül Fidan Akıncı under et seminar om dramaturgi på Dansens Hus: «Jeg nøler med å si det, men fra det jeg ser, er den geni-erklærte kunstneren på vei tilbake.»

I *Creative, Performing Artists – Copyright for Performers?* (2017) skriver Eidsvold-Tøien: «Fra et vanlig menneskelig, psykologisk perspektiv ser eierskap og eiendom ut til å være blant de sterkeste drivkreftene for mennesker i et moderne samfunn.» Hun underer seg over hvorfor dette ikke også skulle gjelde utøvere. Senere introduserer hun ordet «selvrespekt» og argumenterer for at større eierskap kan motivere utøvere til å fortsette å øve og utvikle håndverket sitt. Hun antyder at en sterkere følelse av eierskap til og med kan inspirere utøvere til å skape egne verk i stedet for å være avhengige av andre.

Denne pragmatiske tilnærmingen har sterk klangbunn i meg. Særlig som feminist, og en som er bekymret over kvinners frarøvelse, som fortsatt pågår. Det får meg til å tenke på Virginia Woolfs *Et eget rom*. Det får meg til å tenke på hvordan jeg en gang lengtet etter det rommet, da det ennå ikke fantes.

En av de vakreste tingene jeg har lært som danser, er hvordan jeg kan gi noe av meg selv til andre og deres arbeid. Det er en gave. Men jeg har også lært at vi ikke kan gi mer enn det vi kan gi, og at noen ganger er det bedre å ikke gi. Noen ganger er det bedre å eie og kontrollere tingene selv – særlig når det faller utenfor våre profesjonelle vaner eller strider mot vår «natur». Som denne teksten, til tross for alle ordene som ikke helt er mine egne.

CODA: Oslo International Dance Festival
Oslo, 11.–19. oktober 2024

Made In Self
kuratert av Daniel Mariblanca/71BODIES,
MUNCH, 11. oktober

**Cosmetic demons:
a choreographic salon**
av Sindri Runudde, Scene 2,
Den Norske Opera & Ballett, 12. oktober

Dancer scores i Oslo #2
av Janina Rajakangas, med dansere fra
Dissimilis og X-Ray,
Voldsløkka Scene, 13. oktober

GRAND JETÉ
av Silvia Gribaudi/MM Contemporary Dance
Company,
Dansens Hus, 13. oktober

Dancer
av Janina Rajakangas, Black Box teater,
17. oktober

Songs of Chaos
av Roza Moshtaghi og Lykourgos Porfyris,
Dansens Hus, 17. oktober

Årets CODA-festival er overflatisk i sin berøring, både på et kunstnerisk, tematisk og politisk plan. Likevel toucher festivalen innpå noen progressive tendenser.

Onto-koreografien og jaget etter kroppens iboende kvaliteter



Siden 2002 har CODA-festivalen, den tredje uka i oktober, forsøksvis presentert «relevant dansekunst på et høyt nivå» (festivalens egne ord) og invitert internasjonale anerkjente kompanier, ukjente for folk her hjemme. Siden Stine Nilsen tok over som kunstnerisk leder etter Lise Nordal i 2017, har fokuset skiftet noe: Fra å presentere de såkalte store navnene, over på tilgjengelighet, (funksjons)mangfold og hvilke kroppar som vi sjeldent eller aldri ser i salen eller på scenen. Festivalen har de seinere årene også arbeidet med å styrke sitt forhold til våre nordiske naboer. Årets programmering er Nilsens syvende og siste, når hun nå trer inn i rollen som kunstnerisk leder for Dansens Hus.

Jeg vil at du skal se, se, se på kroppen min

Det var høsten 2011 og jeg befant meg på en arbeidsvisning i et lite studio i Tanzquartier, Wien. Jeg skulle se *Ride the Wave Dude* av Krōt Juurak og Márten Spångberg, en slags semiotisk reise i et landskap lagd av papp og New Age-estetikk. Det var mye kjønnsorgan i monitor og «adho mukha svanasana» med duellerende sturring mellom utøverne og publikum. Grunnen til at jeg nevner dette

er ikke den livsendrende opplevelsen, tvert imot, men på grunn av en liten detalj helt i starten av forestillingen: Idet Spångberg har ønsket alle velkommen, piler han av gårde og forsvinner bak et forheng mens han mumler at han har glemt å ta på seg kostyme. Han blir borte i noen minutter, før han kommer tilbake helt naken. I en iscenesettelse må alt man har (eller ikke har) på seg regnes som et kostyme; det forteller oss noe om en person, en karakter, en periode — det peker mot noe.

I festsalen på Munchmuseet er det mørkt. Publikum er plassert i en halvsirkel, sittende på platåer i ulike høyder. Florian Doerrhoefer sitter naken bak et miksebord på scenen og klimprer forsiktig på en elektrisk gitar. Fra en svak, rød spot i midten av rommet, farges nakne kroppar som enten danser solo eller duo. De gjør yoga-lignende posisjoner i et sakte tempo, og de støtter og løfter hverandres kroppar imponerende uanstrengt. Det ambiante lydlandskapet er irriterende ledende, og får alt til å føles sårt og pent. I CODA programmet står det at gjestekurator Daniel Mariblanca/71BODIES sitt ønske med *Made in Self*, er å utfordre trange kjønnsstereotyper og gi rom til nye maskuliniteter.



Den modernistiske kroppen

Jeg opplever imidlertid at det er en dissonans mellom den interessante tematikken og det som utfolder seg på scenen; som om 71BODIES håper at den nakne kroppen skal gjøre mesteparten av de tunge konseptuelle løftene, i kraft av bare å være. Navlestrengen er kort fra dette uttrykket, til den moderne dansen tidlig på 1900-tallet, der ønsket om å finne den nøytrale kroppen og dens egenart sto høyt på agendaen. Men der den moderne dansen var et tydelig oppgjør med datidens ballettideal, krav om teknikk og narrativer, ligner *Made in Self* mer på en homage til en annen tid. Heller enn å være utfordrende, blir den nakne kroppen friksjonsløs i denne konteksten.

En tam makeover

På festivalens andre dag befinner jeg meg på Operaen for å se Sindri Runuddes *Cosmetic demons: a choreographic salon*. Jeg overhører noen i foajeen fortelle at Runudde er det hotteste navnet i det svenske scenekunstheltet akkurat nå, og at han dessuten er «nesten blind». Jeg hever øyenbrynene og tenker at det var en rar ting å si, men blir i samme øyeblikk bevisst egne forutinntatte tanker rundt programmeringen. CODA legger jo selv opp til

slike samtaler ved å trekke fram synsnedsettelsen til koreografen i programteksten, noe som jo er førende for våre forventninger til hvordan Runudde jobber med dans og om det i det hele tatt har noe å si for verket.

En hvit dansematte avgrensner rommet på Scene 2. Matten starter ved amfiet og strekker seg til midten av rommet, der det henger en hvit gjennomskiktig gardin, noe som får den til å ligne på en bred catwalk. Foran garden er det plassert tre frisørstoler under hvert sitt lysstoffrør. Runudde reiser seg fra salen for å ønske oss velkommen. Han ser ut som en skeiv versjon av Tyler Durden, med rosa bukser, matchende solbriller og en stor, hvit pelskåpe. Runudde ber de tre frisørene komme opp på scenen og innta plassene, før han roper opp navnene på tre frivillige fra publikum, som på forhånd har donert håret sitt til en live-frisørtime. Alle tre må dele et «uforglemmelig hårklipp-minne» med salen, eksempelvis kan en fortelle at hun optimistisk klippet luggen sin helt selv og at den ble altfor kort, til påfølgende latter fra publikum.

Etter at de frivillige har konsultert frisøren sin, får de utdelt hver sin «kosmetiske demon»: en danser som skal tolke og spille ut de indre følelsene deres, mens de sitter i sto-

len og får håret frisert. Utenom partier med åpenbart innøvd koreografi, som når de danser unisont, virker demonene å ha fått fritt spillerom til å kroppsliggjøre sin klient som de måtte ønske. Det blir mye publikumsfrierte med tøysete dans, tørrjokking på gulvet og på hverandre, og geiping som får kullsvart slim til å renne ut av munnene deres. Jeg er nok ikke en av dem som gjennomgår en eksorsisme hver gang jeg klipper meg, men i møte med Runuddes interesse for den intime relasjonen vi har til frisøren og håret vårt, blir jeg fremmedgjort i både kropp og sinn.

Genialt, helt enkelt

Dagen etter går jeg tankefull oppover Sagene på vei til Voldsløkka Scene. Jeg skal se resultatet av et tredagers samarbeid mellom den finske koreografen Janina Rajakangas, og en gruppe nevrodiverse dansere fra Dissimilis og X-Ray. Jeg tenker på CODA-seminaret i 2022, der danser Joel Brown fra Candoco Dance Company, fortalte at han ikke manglet dansejobber, selv om han sitter i rullestol. Dette begrunnet han med at det eksisterer en større interesse for funksjonsvariasjonen hans, enn ferdighetene hans som danser. Inspirasjonsporno for funksjonsfriske, kalte han det. Mye av grunnen til at han



valgte å jobbe i Candoco var at kompaniet krevde at man måtte være en dyktig danser, og at de er opptatt av kvalitetene til hver enkelt utøver. Det vil nok alltid føles reduserende å måtte understreke en funksjonsvariasjon som føles irrelevant for det man har lyst til å snakke om.

Voldsløkka Scene ligner en gymsal uten oppmerkinger. Publikum sitter på stoler i en sirkel, med en liten meter mellom hver stol. Vi blir ønsket velkommen av primus motor for Kompani D, Caroline Sprott. Kompaniet er et nyoppstartet pilotprosjekt som skal satse på scenekunst for utøvere med og uten funksjonsvariasjon. Under introduksjonen sniker utøverne seg inn bak oss så ubemerket som overhodet mulig. Når utøverne får beskjed om at de kan begynne, går de ned på alle fire og krabber i flokk mellom stolene. De forsøker å møte blikkene til folk og holde på øyekontakten, noe som leder meg til å tenke at dette er en del av scoren. Det oppstår flere morsomme møter med intens blikking og blinking.

Oppgavene utøverne gjør er få og enkle: de ruller fra en side til en annen, de gjør «følg lederen» og aper etter den som er foran i gruppa så godt det lar seg gjøre. En av utøverne har Tourettes og visker onomato-

poetikon under hele forestillingen: sviss, svosj, bang, uff. Jeg vet ikke om det er den ærlige og umiddelbare utførelsen, de dyktige utøverne eller den smittende iveren, men jeg sitter og smiler så jeg både blir rørt og tørr på tennene. I *Dancer scores i Oslo #2* spiller funksjonsvariasjonene andrefolin, mens lek, sjarm og egenart får spille solo.

Energi vampyr

Lite visste jeg at Kompani D skulle være en form for smertestillende (med kort effekt). Senere på kvelden skal jeg nemlig se *GRAND JETÉ* av italienske Silvia Gribaudo på Dansens Hus – en hyllest til ballettens mest utfordrende trinn, slik forestillingen står beskrevet som på CODA's hjemmesider. Det er det vel strengt tatt ikke, tenker jeg; gi meg heller en dobbel *saut de Basque en dedans!* Hovedscenen er naken med hvite dansematter. Gribaudo er selv med i forestillingen, og sammen med de ti andre danserne, tørster hun etter publikumsdeltagelse. Gribaudo teler høyt for å vise at hun vil ha oss i publikum med på å telle til åtte. Etter det som føles ut som en pinefull evighet, får hun omsider med seg halvparten av salen, og idet de kommer til åtte, bryter danserne ut i en ballettklasse mens de teller i kor.

Denne leken, der publikum må fullføre en oppgave ved å rope, nynne eller klappe, gjentas i det uendelige – et gisseldrama med forestillingens fremdrift i potten. Gribaudo eksisterer i rommet utelukkende som en slags klovn, og mens danserne flyr virtuost rundt i rommet, gestikulerer og himler hun med øynene for å understreke at det de gjør er skikkelig teit. Dans er jo så slitsomt selv høytidelig uansett! Og visste du at balletten har et trinn man kaller *pas-de-cha*? Ja, det betyr å hoppe som en katt, og det ser sånn her ut. Kjempeteit, ikke sant? Forskjellen på ung og aldrende danseskropp fungerer som et gjentagende tema. Du skjønner, eldre (kvinn)kropper kan bare eksistere på scenen hvis det blir gjort et poeng (jerne ved pantomime) ut av det tyngdekraften har gjort krav på. Jeg har sett ballett-satire på Operaen med mer politisk brodd enn denne blodfattige pastisjen.

Stenfrie druer

I Danseinformasjonens intervju med påtroppende kunstnerisk leder for CODA, Birgit Berndt, blir hun spurt om hva hun tenker publikum sitter igjen med etter festivalen. Berndt svarer at mangfoldet av kropper og gleden «over å bruke kroppen som instru-

ment for å kommunisere» binder kurateringen (som forøvrig er Stine Nilsens) sammen. Hun forklarer at i en verden med dystre fremtidsutsikter, er det viktig å ta plass i samfunnet «med alle slags kropper og med tydelig politisk stillingtagen». Dessverre sitter jeg igjen med følelsen av det motsatte: at ingen av festivalkunstnere tør å ta et tydelig politisk standpunkt, og om noen skulle finne på å gjøre det, så må det serveres under et tykt lag av ironisk distanse.

De to siste forestillingen på listen min, overbeviser meg dessverre ikke om det motsatte. Spesielt skuffet blir jeg over *Dancer* på Black Box teater, av Janina Rajakangas, som også her har jobbet med nevrodiverse utøvere. I motsetning til arbeidsvisningen med Dissimilis, er *Dancer* irriterende selvbevisst. Det ligner en turnoppvisning for små barn, bare med voksne som er iført beige body og ballett-skjørt. Mens bodyene sniker seg lengre og lengre opp i rumpa på utøverne, funderer jeg over om det hadde vært mer relevant å lage en forestilling som både er tematisk krevende og som gir rom for de ulike funksjonsvariasjonene, uten at sistnevnte må trekkes frem som noe rart og (derfor) komisk.

Vagt ståsted

Noe som i alle fall er relevant å snakke om, er retten til landområder: Tilhører landet de som føler et historisk eierskap til det, eller de som faktisk tar hånd om og viser omsorg for jorda? I løpet av det siste året har Israel sluppet 70.000 tonn bomber over Gaza – en katastrofe både for det palestinske folket, jorda og klimaet. Når Roza Moshtaghi og Lykourgos Porfyris forteller at de i *Songs of Chaos* har tatt utgangspunkt i Brechts skuespill *Den kaukasiske krittringen* (1944), blir jeg håpefull. Håpet forsterkes av at de, i tillegg, åpner forestillingen med teksten fra operasjonstavlen på Al-Awda-sykehuset, som handler om at de som er igjen til slutt, må fortelle historien til dem som døde: *vi gjorde det vi kunne*. Men det blir bare med noen hint, for resten av forestillingen later til å jobbe hardt for å være «åpen for tolkning». Vanligvis er jeg ikke en tilhenger av å rope ut politiske ståsteder i scenekunsten, men siden berøringsvegning ser ut til prege festivalen, opplever jeg *Songs of Chaos* som mer av det samme.

Glad for å bli invitert

Under fjorårets CODA, gjestet Sonya Lindfors Bærum Kulturhus med forestillingen

One Drop, der de melaninrike utøverne gikk fra å kroppsliggjøre stereotypisk hiphopkultur, til å iscenesette en italiensk opera med «white-face». Målet var ikke å appropriere hvit, europeisk kultur, men belyse det som jeg savner i årets CODA-festival: en kritikk av de institusjonene (teatrene, museene) som systematisk har holdt *de andre* kroppene utenfor, og av det at når de blir invitert inn, kommer det ofte med et krav om at annerledesheten må synliggjøres slik majoriteten allerede forstår den.

I henhold til inkludering gjør CODA en kjempejobb. Det at tilgjengelighet er en av kjernesakene, merkes blant annet ved at publikum med ulike funksjonsvariasjoner åpenbart føler at festivalen er for dem. Likevel sitter jeg perpleks igjen. Det er noe forstemmende over hvor lett ladede ord som «aktivisme», «politisk» og «relevant» brukes sammen med løfter om å bryte med forventninger og utfordre normer. Koreografiene, dansen og kroppene vi får møte under årets CODA-festival er imponerende lettfordøyde. I en (for å låne Berndts egne ord) «mørk tid» som denne, hadde det gjort godt å se mer fantasi, risikovilje og politisk slagkraft.

Oktoberdans
Bergen, 16.–26. oktober 2024

Thrash Mob
Av ESC ungdomskompani for samtidsdans i samarbeid med koreograf Ar Utke Ács. Permanenten, 19. oktober.

Pearls
Av Joshua Serafin. Studio Bergen, 22. oktober.

Shiraz
Av Armin Hokmi. Studio USF, 24. oktober.

dead dead document
Av Oda Brekke. Universitetsbiblioteket for humaniora, UiB, 25. oktober.

(Bergen): Oktoberdans 2024 bar preg av en flerstemmig kuratering som gjenspeiler at arrangøren BIT Teatergarasjen er i overgangsfasen til en ny ledelse. Etter å ha overvært deler av programmet er spørsmålet hvordan Oktoberdans kan bygge videre på sin betydningsfulle arv uten å henfalle til nostalgi.

Draging mot fortid og fremtid

BIT Teatergarasjen har arrangert Oktoberdans siden 1997. I mine øyne utgjorde etableringen av en dansefestival i Bergen et vannskille for scenekunstheltet i Norge. Den skapte en ny kunstnerisk dynamikk som rasket opp i definisjonsmakten og forsterket inntrykket av Bergen som et kraftsentrum i vest med teft for nye uttrykksformer. Blikket var rettet mot markante kunstnerskap i utlandet og mot bølgen av egenartede koreografer her hjemme. Tjuesju år senere ser scenekunstheltet ganske annerledes ut, med en rekke store og små dansefestivaler, Dansens Hus, regionale dansesentre, kunstnerdrevne initiativ, et innenlandsk turnénettverk for danseforestillinger, en nordisk plattform for dans og et større og på alle mulige måter mer mangfoldig kunstnermiljø.

Spørsmålet om hva slags profil og rolle Oktoberdans vil ha i et endret omland av kunstnere og arrangører, for ikke å nevne de verdensomspennende og dyptgripende samfunnsendringene vi står i, er nødvendigvis åpent. De siste årene har BIT vært i en omkalfatrende prosess. Men med en ny ledelse på plass og det nye scenekunsthuset i Sentralbadet under oppføring, er de på vei inn i en ny tid.

Jubilanten

I festivalkatalogen skriver BIT åpent om at programmet er utarbeidet av kuratorgruppen basert på innspill og bidrag fra tre teatersjefer. Selv om dette må anerkjennes som premiss, er helhetsinntrykket av programmet likevel avventende, nesten som om festivalen holdt på å gjøre opp status internt i påvente av en ny giv.

Årets Oktoberdans sammenfalt dessuten med feiringen av et jubileumsår. BIT fyller 40. Det er vanskelig å klandre jubilarer for å dykke ned i sin egen historie. De har feiret med en bokutgivelse og en utstilling på Universitetsbiblioteket for humaniora ved UiB, som viser frem rikelig med arkivmateriale. Her møter jeg forresten meg selv i døren siden jeg, i kraft av å være stipendiat i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, har bidratt til boken og dermed medvirket til å sette søkelyset på historien.

La meg derfor bare understreke at jeg er for arkiv, utstillinger, historieforskning og nye bokutgivelser. Poenget mitt er at hengivenhet til fortiden i kombinasjon med det faktum at BIT er i endring, gjorde noe med hvordan festivalen som helhet foldet seg ut i nåtiden.



Innenfor et festivalprogram som drar i forskjellige retninger finnes det likevel en rød tråd, som kan brukes til å binde sammen verk der arv, arkiv, avtrykk og minner er blitt kunstnerisk materiale. Tilnærmingen som disse forestillingene bruker, er så pass forskjellig at tråden riktignok må betegnes som litt slapp. Fra mitt ståsted gir det likevel mening å holde fast ved den, ikke minst fordi det bidrar til å skape en større kontekst for BITs eget arbeid med arkiv og historie. Jeg skal ta for meg bare noen få av disse forestillingene, selv om det finnes flere eksempler.

Ord og handling

Noe av det interessante ved arv og arkiv er at det dreier seg om materielle samlinger, levende tradisjoner og synlige og usynlige prosesser som har formet og dokumenterer erfaringer, praksiser, hendelser og oppfatninger av virkeligheten. Prosjektet *dead, dead document* av koreograf Oda Brekke kombinerer det eksplisitt materielle med det praksisorienterte og erfaringsbaserte. Dette kommer tydeligst til uttrykk ved at kunstnerens praksisdagbøker og essays var stilt ut på linje med arkivmateriale til institusjonen BIT. Hva innebærer det å sammenstille

et kunstnerisk med et institusjonelt arkiv? Hvordan bærer kroppen arv og hvordan forvalter arkivet kroppens kunnskap og erfaring? Disse spørsmålene gjør meg nysgjerrig, men ble ikke utforsket her.

Forestillingen skulle vare i tre timer mens biblioteket holdt åpent, og jeg ble fortalt at det var mulig for besøkende å komme og gå som de ville, akkurat som øvrige besøkende til biblioteket. Jeg oppholdt meg der i en drøy time. I løpet av den tiden arbeidet de medskapende utøverne Lisa Schåman og Tuuli Vahtola forsiktig og langsomt. Bevegelsesmateriale var sparsommelig og dreide seg for det meste om forflytninger og retningsendringer. Innimellom grep de etter ark og skrivesaker som også fantes i rommet og leste opp det de hadde skrevet med lav stemme. Av og til brøt Brekkes abstrakte og summende lydbylde inn i rommet, men også dette var relativt dempet.

Brekkes essay «It Absorbs. On Dance as a Porous Art Object» var tilgjengelig som leseeksemplar og til salgs. Jeg undrer meg over forholdet mellom den levende forestillingen i utstillingen og den poetisk spørrende, skriftlige dokumentasjonen av koreografisk praksis som essayet formidler. Jeg

oppfatter teksten som mer egnet til å sette i gang spørsmål og kritiske refleksjoner enn selve forestillingen.

Aktivistisk energi

Thrash Mob av ESC ungdomskompani for samtidsdans i samarbeid med koreograf Ar Utke Ács begynte også i et utstillingsrom. Denne gangen dreide det seg om et galleri i Permanenten ved kunstmuseet Kode. *Thrash Mob* skriver middelalderens dansepest eller dansemani inn i en aktivistisk historie, som et kroppslig opprør mot konformitet og normativitet. Jeg vet ikke om det var tilsiktet eller tilfeldig, men det var i alle fall passende at forestillingen tok til i den slående utstillingen med byster og skulpturer av Ambrosia Tønnesen. Ifølge Skeivt Arkiv var Tønnesen Norges første kvinnelige profesjonelle billedhugger og en skeiv pioner.¹

Koreografien vokste gradvis frem rundt omkring i utstillingslokalet. Utøvernes forsiktige, betraktende væremåter lekte med gallerirommets sosiale koder og med kroppsposturene laget av billedhuggeren. Det var først når utøverne forlot utstillingen og inntok vrirleområdet utenfor at heftigere utbrudd med bevegelse og musikk (*Dragonir!*



Billedtekster
s. 107 *Shiraz* av Armin Hokmi. Fra venstre Daniel Sarr, Aleksandra Petrushevska, Efthimios Moschopoulos og Johanna Rynnänen. Foto: Dieter Hartwig
s. 108:1 Lukresia Quismundo, Bunny Cadag og Joshua Serafin i *Pearls* av Joshua Serafin. Foto: Thor Brødreskift / BIT Teatergarasjen
s. 108:2 Tuuli Vahtola i *dead, dead document* av Oda Brekke. Foto: Thor Brødreskift / BIT Teatergarasjen
s. 109 *Thrash Mob* av ESC ungdomskompani og Ar Utke Ács. Fra venstre Ada Sofie Mentzoni, Helene Andrea Haukereid og Anders Skrede Rovedal. Foto: Thor Brødreskift / BIT Teatergarasjen



Nikoline Ursin) fikk lov til å fyke og pulsere gjennom rommet og skape fornemmelsen av motstridende krefter.

Koreografien vekslet mellom felles bevegelsesmateriale og tablåer og verdsatte utøvernes særegenheter. Sjangermessig hentet den litt fra samtidsdans, jazzdans, dansgulvet og offentlige demonstrasjoner. Det var ikke alltid like lett å få grep om hva som motiverte ulike valg. Samtidig bar dansekompaniet materialet med overbevisning og det kan være en styrke å unnsnippe entydige lesninger. Selv om den feministiske energien i Tønnesens liv og virke virker på en helt annen måte enn utøvernes pønkete fremtoning og aktivistiske slagord, setter jeg pris på måten forestillingen forente den bergenske billedhuggerens historie og verk og et kompani med unge dansere fra Vestland fylke.

Kropper som bærer og forvandler

Jeg avslutter med to forestillinger som skilte seg ut som konseptuelt sterke og virkningsfulle, *Pearls* av Joshua Serafin og *Shiraz* av Armin Hokmi.² Serafins *Pearls* er den siste delen av serien «Cosmological Gangbang». Hen er en filippinsk kunstner med base i Brussel som også har stilt ut på Venezia-

biennalen i år. Hokmi har iransk bakgrunn, har studert ved det nedleggingstruede Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, og er tilknyttet festivalen Montpellier Danse.

Bakgrunnen til kunstnerne utgjør en del av konteksten for deres verk. Der *Pearls* ber oss reflektere over hvilke avtrykk og inndelinger kolonisering som prosess og mentalitet påfører kropp, språk, åndelighet, natur og samfunn, er *Shiraz* et koreografisk minnearbeid som maner frem en tverrickstnerisk festival som eksisterte i den sørlige Iran fra 1967 til 1977. Det er snakk om den nære fortiden, men likevel så langt unna den nåværende sosiopolitiske virkeligheten i Iran at festivalen fremstår som en myteomspunnet, kunstnerisk oase.

I *Pearls* glir utøverne Lukresia Quismundo, Bunny Cadag og Serafin mellom å forvandle seg til udefinerbare skapninger, utøvere av rituelt pregede bevegelser og sang, og å være medmennesker som trer frem for å presentere seg for – og kødde litt med – publikum. På tvers av disse dramaturgiske glidningene er de mennesker med kropper som arbeider med å fri seg fra historiens byrder og finne nye former for fellesskap og tilhørighet. Gjennom sang og

poetisk tekst maner de frem steder og drømmer.

Forestillingen rammes inn av videoverk (Federico Vladimir Strate Pezdirc og Joshua Serafin). Vi ser tre skikkelser som bader i et vann. Senere møter vi dem gjennom forskjellige former for fellesskap. Der naturen i videoverkene er frodig, er scenerommet (rv Light Ryoya Fudetani) svart, glinsende og mystisk. En trekant markert på scenegulvet forsterker oppfatningen av et rituelt rom. Den etablerer også et mønster for utøverne å bevege seg langs. Kostymene (Katrien Baetslé) står i stil med det svarte og glinsende ved rommet og bidrar vekselvis til å fordekke, forvandle og avdekke utøvernes kropper. En glødende installasjon henger ned fra taket. Den skal vise seg til å inneholde en perlehvit, tyktflytende substans som utøverne former, kaster, skli rundt på og leker seg med på befriende vis.

Det som slår meg aller mest på et håndverksmessig nivå, er hvor uanstrengt utøverne beveger seg mellom forskjellige teatral og performative modi ved bruk av sang, bevegelse og tale på sitt eget språk og engelsk. På elegant vis verdsetter de det flytende og udefinerbare fremfor det avklarte og inndelte.

I de mest rituelle delene er belsning dunkel. Det mystiske og fordekke fordufter når rommet plutselig lyses opp og utøverne trer frem og presenterer seg for oss. Eller er dette å forstå som en ny form for forklledning? Eller rustning? Vendingen er så avvæpnende og utøverne så forførende at jeg merker at jeg blir på vakt. Erfaringen av simultan forførelse og vaksomhet skapte en kompleks og produktiv tvetydighet som var en fryd å få bryne seg på.

Kunstnerisk vekkelse

Shiraz Arts Festival tiltrakk seg musikere, teater- og dansekunstnere fra mange verdensdeler, blant annet vestlige kunstnere som Robert Wilson, Merce Cunningham og John Cage. Som historisk hendelse er det fascinerende å lese om den. I programnotatet beskriver Hokmi *Shiraz* som en vekkelse, og gir en fiktiv fremstilling av festivalen. I stedet for å arbeide åpenlyst med dokumentarisk materiale har han laget en koreografisk tolkning av en kulturell tidsånd med en spesifikk geografisk forankring.

De duse fargene på kostymene (Moriah Askenaizer) og det lyse, åpne scenerommet (Felipe Osorio Guzmán) medvirket

sammen med musikken til å antyde den stedlige og kulturelle rammen som omkranset festivalen. Hokmi har tatt et interessant valg ved å holde seg til en grunnsituasjon og en koreografisk og musikalsk grunnstruktur. I stedet for å betrakte og lytte til store, dynamiske endringer får vi lov til å dvele ved detaljer og bli sugd inn i den tiltalende rytmen.

Den koreografiske strukturen har gruppen som utgangspunkt for forskyvninger og retningskraft i et rytmisk gjentakende bevegelsesmateriale som lar mindre grupper bryte av for så å falle inn i hovedgruppen igjen. En løftet arm med bøyd albue vinklet innover mot ansiktet, uanstrengt, og et lett blikk rettet nedover. Gjentakende, gyngende og rytmiske trinn med beina. Myke skuldre og hofter som dupper og duver. I *Shiraz* er det disse elementene, som gikk igjen blant utøverne og ble gjentatt gjennom mesteparten av forestillingen, som fanget og holdt min oppmerksomhet. Energien til utøverne var slående. En delikat, uanstrengt konsentrasjon med en jevn og suggererende intensitet.

Pearls og *Shiraz* aktiverer fortidens arv og historier ved å la kropper fabulere dem frem. Der *Shiraz* vekker og tolker en kulturell tidsånd på ny, griper *Pearls* tilbake

til noe før-kolonialt for å forestille mulige fremtider. Serafin og Hokmi gjør lengselen etter noe som har gått tapt om til en skapende kraft.

«*Pearls* og *Shiraz* aktiverer fortidens historier ved å la kropper fabulere dem frem.»

Fotnoter

- <https://skeivtarkiv.no/skeivopedia/ambrosia-tonnesen> (lest 10.11.2024)
- For ordens skyld vil jeg nevne at *Shiraz* er co-produsert av Black Box teater der ektefellen min er teatersjef.

Berit Einemo Frøysland vil med Oktoberdansen-forestillingen *Blaff* gjøre de glemte husmannsfamiliens liv nærværende gjennom dans og ord. Og det lykkes hun med på en bemerkelsesverdig poetisk måte.



Blaff, konsept og koreografi: Berit Einemo Frøysland, Oktoberdansen 2024. Foto: Thor Brødreskift



Blaff, konsept og koreografi: Berit Einemo Frøysland, Oktoberdansen 2024. Foto: Thor Brødreskift



Av Kåre Myrnes

Poetisk hyllest av glemte liv

Blaff
Konsept, koreografi og tekst:
Berit Einemo Frøysland
Dramaturgi og sceneinstruksjon:
Ingrid Askvik
Musikk: Øyvind Hegg-Lunde
Scenografi og lysdesign:
Randiane Aalberg Sandboe
Kostymedesign: Zofia Jakubiec
Dansere: Karen Eide Bøen, Synne Erichsen og Noelle Elyza Guinoo Deriada
Stemmeskuespiller:
Reidun Melvær Berge
Oktoberdansen, Cornerteateret,
25. oktober 2024

Koreografen Berit Einemo Frøysland arbeider gjerne likestilt med tekst og dans. Hun skaper selv begge deler og arbeider som koreograf med å utforske og realisere samvirkningen i scenerommet – uten å innordne det ene under det andre, og uten at dansen fremstår som en mimetisk illustrasjon av teksten. *Blaff* er et vellykket eksempel på denne arbeidsmåten.

Forestillingen handler om de anonyme og glemte livene til norske husmannsfamilier på 1700-1800-tallet. Dette var mennesker som i liten grad har etterlatt seg spor til ettertiden. De hadde ingen registrerte eiendommer og ble ikke regnet som fullverdige samfunnsborgere, slik som de jordeiende bøndene var det. Husmennene levde på bøndenes nåde. De fikk leie en liten jordflekk, gjerne i utmarken. Her, ofte i vanskelig tilgjengelig terreng og på den dårligste jorden, fikk de bygge sine små hus eller overta andre husmenns, mot daglig arbeidsinnsats for jordeieren, samtidig som de strevde med å brødfø seg og sine.

Ifølge Store norske leksikon var husmennene en stadig økende befolkningsgruppe i Norge frem til slutten av 1800-tallet, hvor nye yrkesmuligheter åpnet seg i

forbindelse med industrialiseringen og moderniseringen. På denne tiden emigrerte også mange til Amerika, når dette i større grad ble praktisk og økonomisk mulig.

Teksten og lydbildet

Som grunnlag for forestillingen har Einemo Frøysland gjort omfattende research i biblioteker og arkiver, ved folkemuseer og gamle husmannsplasser for å samle kunnskaper, spor og erindringer etter de livene som husmannsfamiliene levde. Dette materialet har hun gitt kunstnerisk form i en kolasj av tekster innlest av henne selv, skuespilleren Reidun Melvær Berge, museumspedagoger og arkivopptak. I samspill med tekstene har hun utviklet danserisk uttrykk med tre dansere, Karin Eide Bøen, Synne Erichsen og Noelle Elyza Guinoo Deriada, som representasjon av virkelige eller forestilte enkeltindivider, erindringer og anekdoter.

Tekstene er vevd sammen med musikalske komposisjoner av trommeslageren Øyvind Hegg-Lunde. Dansen, tekstene og musikken er videre vevd inn i rommet, som bilder av en større livs- og skjebnevev. Dette høres kanskje pompøst ut. Men det er

det langt ifra. Alt sammen er meget enkelt og gjennomskuelig laget. Og allikevel er det vanskelig å beskrive forestillingen på en adekvat måte, fordi det hele er så vart og poetisk gjort.

Rommet

Scenerommet er grunnleggende svart og tomt. Eneste innretning er tre stenger som henger på tvers i taket, påmontert lange tråder som henger ned til gulvet. Når trådene henger løst ned danner de sammen en myk og luftig «vegg», som kan minne om renningen i en diger vev eller strenger i et instrument. Det er som et bilde av den store livsveven, med de anonyme menneskesjelene, fremstilt av danserne, som innslags-tråder i veven.

Danserne setter trådene i bevegelse og lager ulike romlig-visuelle formasjoner med dem. Disse er i seg selv rent estetisk og abstrakte, men får betydning i samspillet med tekstene og dansen. Radiane Aalberg Sandboe har laget en enkel, vakker og funksjonell scenografi, hvis estetiske uttrykk forsterkes av lyssettingen, som hun også har ansvaret for.

Dansen og den poetiske syntesen

Forestillingen fremstår som tredelt, markert gjennom både tekst og koreografi. I den første delen, som i programmet betegnes «Sjelemaraton», virvler en strøm av individer over scenen. I korte «blaff» (jf. tittelen) av dansesekvenser vises de enkeltes egenart og individualitet. Danserne entrer scenen fra venstre, virvler, snurrer, triller, hopper eller tråder som henger ned til gulvet. De opptrer for det meste individuelt, noen ganger i par eller tre sammen – i en kontinuerlig strøm av bevegelse og liv.

I andre del tar danserne aktivt i bruk den vakre tråds scenografien. De griper tak i trådene og former dem i vakre vevemønstre, som i glimt synes å illustrere ulike sider av husmannslivet: det daglige slitet, naturens krefter, årstidenes veksling, mytene, liv og død. Men disse temaene og bildene kommer ikke av scenografien alene, de oppstår i samspillet mellom tekst, dans og scenografi. Hverken scenografien eller dansen er direkte mimetisk, men bidrar til billedvirkning og betydning i et subtilt estetisk samspill med teksten. Mot slutten av denne scenen lar danserne trådene

filtreres sammen, hvorpå de langsomt og varsomt løser knutene opp. Det er som et bilde kanskje særlig på kvinnes sentrale rolle og betydning i den sosiale og psykologiske livsveven.

Tredje del, som i programmet er gitt tittelen «Kirsti», gir et dypdykk inn i erindringen til en kvinne om hennes besøk hos fotografen en gang i andre halvdel av 1800-tallet. Her former danserne tablåer som viser Kirsti idet hun trår ut av anonymiteten gjennom å la seg avbilde av en av modernitetens epokegjørende teknikker: fotografiet.

Forestillingen er rammet inn av prolog og epilog, hvor Einemo Frøysland snakker om sin nåtidige personlige inngang til sine undersøkelser av husmannslivet. Dette styrker samtidsrelevansen. Og i de tre omtalte scenene maner hun frem poetiske bilder av levde husmannsliv – og kanskje særlig kvinneliv – i tiden før Norge ble modernisert.

Forestillingen er vakker og betagende og bør finne et større publikum, gjennom turné eller at noen regionteatre ser forestillingens verdi og tar den inn i repertoaret.

«Og allikevel er det vanskelig å beskrive forestillingen på en adekvat måte, fordi det hele er så vart og poetisk gjort.»

Ghost Trance Music / Rosas Toolbox på Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden er et timelangt ritual og altomsluttende musikalsk og kinestetisk erfaring med et «band» bestående av dansere fra Rosas og musikere fra samtidsmusikkensemblet Ictus.



Fra venstre: Robin Haghi, Marie Goudot og Sophia Dinkel, i *Ghost Trance Music / Rosas Toolbox*. Henie Onstad Kunstsenter 2024. Foto: Hannah Elstrøm



Danserne Robin Haghi og Sophia Dinkel og bakerst fra venstre Natali Abrahamson Garner (vokal/elektronikk) og Nabou Claerhout (trombone), i *Ghost Trance Music / Rosas Toolbox*. Henie Onstad Kunstsenter 2024. Foto: Hannah Elstrøm



The rule is the tool

Ghost Trance Music / Rosas Toolbox
Medvirkende: Ictus Ensemble med lokale gjester og dansere fra Rosas Musikere:
Ictus Ensemble
Nabou Claerhout (trombone)
Lucas Messler (trommer/modulær synth)
Jean-Luc Plouvier (keyboard)
Kobe Van Cauwenberghe (el-gitar)
Signe Emmeluth (saksofon)
Natali Abrahamson Garner (vokal/elektronikk)
Dansere fra Rosas: Sophia Dinkel, Marie Goudot, Michaël Pomeroy og Robin Haghi
Samarbeidet presenteres av nyMusikk, Henie Onstad Kunstsenter og Bærum Jazzfestival.
Henie Onstad Kunstsenter, 2. november 2024

Lange klanger og lag av dype toner ligger som et svakt lydbylde i det vi kommer inn i «Studio» på Henie Onstad Kunstsenter. Rommet er rigget som en oval sirkel, med publikumsstoler og gule puter på to langsgående sider, tett på tomme plasser av ventende musikinstrumenter som slutter sirkelen. I det bandet av dansere og musikere kommer inn, omkranser vi sammen med utøverne den tomme gulvflaten i midten. Ifølge Ictus Ensembles nettside¹ og programteksten, var komponist Anthony Braxtons (født 1945) inspirasjon for *Ghost Trance Music* hans studier av postkoloniale ritualer og timelange sirkeldanser, «Ghost Dances», der amerikanske urfolk fra slutten av det nittende århundre kom sammen for å kontakte sine forfedre. Hvordan vi sitter sammen i sirkel, omsluttende og nære det vi snart skal erfare som en kollektiv tilblivelsesprosess, kan derfor knyttes til denne inspirasjonen.

En dans-musikk matrix

I sin snart 45-år lange koreografiske virksomhet har et primært fokus for Anne Teresa De Keersmaecker vært å undersøke forholdet mellom bevegelse og musikk ut

ifra ulike strategier, ofte i samarbeid med musikere og «live» musikk. Da Ictus Ensemble ble etablert i 1994, var det som livebandet til hennes kompani Rosas, og siden har de arbeidet tett. Ictus Ensemble er for anledningen utvidet med to lokale gjester, Signe Emmeluth på saksofon og Natali Abrahamson Garner på vokal/elektronikk.

En av danserne krysser gulvet, setter seg på huk foran en laptop på bakken. Det ser ut som hun setter i gang en film. Mens hun går tilbake samles danserne i en klynge mot ytterkanten av sirkelen, helt nære keyboardisten og publikum der jeg sitter. En rykning i en arm hos en av danserne setter i gang en serie med isolasjoner og detaljer, som gradvis videreføres til de andre kroppene. Bevegelsenes klare synkope av energi står ut som rytme i rommet. Avstanden mellom kroppene utvides og som uforvarende og brått, men med perfekt timing, settes musikken i gang – en unisont vedvarende serie med toner med en regelmessig rytme, som en rituell grunnmelodi som kommer igjen flere ganger i løpet av verket.

Jeg brukte innledningsvis beskrivelsen et «band» på hele verkets utøverbesetning med

dansere og musikere, for sammenfallene mellom musikken og dansen er der hele tiden og på en subtil måte. Heller enn å være reaktive eller reagere på hverandre, sameksisterer de – en matrix – med møtepunkter som også er tilfeldige.

Uten å kunne si hvem som leder an er det som om musikk og dans i den neste timen utvikles og transformeres gjennom kontinuerlig forhandling. Som publikum forstår man at spesifikke strukturer og verktøy ligger til grunn for forhandlingene, men jeg *kjenner* også at forhandlingene har et uvisst og åpent resultat. Noe av det fine med denne forestillingen er at vi som publikum får være så tett på samhandlingene av at *noe blir til*.

The rule is the tool

«The rule is the tool»,² har samtidsdanseren Siri Jøntvedt sagt om begrensninger som katalysator for kreativitet. Hun arbeider mye med improvisasjon som forestillingsform og uttalelsen snur om på ideen om frihet som forutsetning i et slikt arbeid. Verket *Ghost Trance Music / Rosas Toolbox*, har en forestillings-tittel som også er navnet på to «verktøykasser» – henholdsvis fra Braxton gjennom partituret *Ghost*

Trance Music og De Keersmaekers *Rosas Toolbox* (2022), som med sine rammer og strukturer, heller enn å moderere menneskelige energier, tvert imot er verktøy som frigjør nye muligheter for kunstnerisk samhandling.

Sentralt for Braxton er en musikalsk multihierarkisk filosofi som åpner forholdet mellom komponist, partitur, dirigent og utøvere. Enhver utøvers innspill vil kunne påvirke kursen og den felles opplevelsen av forestillingen. *Ghost Trance Music* er et enormt partitur som omfatter hele Braxtons musikalske univers og utøverne kan gjennom partituret gå inn alle lag av dette universet. Hver gang partituret spilles skal musikken være forskjellig.

Dansernes score er *Rosas Toolbox*, og står beskrevet til å omfatte flere tiår med utviklede koreografiske metoder og strategier fra De Keersmaecker og Rosas. Jeg har prøvd å forstå om *Rosas Toolbox* er et fysisk objekt, en faktisk nedtegnet score, eller om det «kun» er et score i kroppene, aktivert og nedfelt i *praksisen* til disse spesifikke utøverne i dette spesifikke prosjektet. Bevegelsesmaterialet framstår som improvisert, men er likevel helt klart

intendert i kroppene, og jeg tenker at det må ha å gjøre med at de hele tiden anvender den kroppsliggjorte koreografiske verktøykassen: At verktøykassen med Rosas koreografiske strategier har betydning for alle valg de står i og som forhandles i øyeblikket med et hvilket som helst bevegelsesmateriale i relasjon til situasjon, musikk, tid og rom.

Bevegelsesmaterialet utvikles og transformeres hele tiden, og det vi trodde var «danseplassen» i midten, brytes raskt. Hele rommet anvendes, og nye rom blir til. Geometriske former oppstår, sirkler, linjer, negative rom mellom kroppene, kontinuerlige variasjoner eller stillstand. De lytter med like stor «nærhet» enten de arbeider tett sammen eller på hver sin side av rommet.

Jeg synes også jeg gjenkjenner mye bevegelsesmateriale fra De Keersmaecker, for eksempel de karakteristisk gjentakende vendingene med en svingebevegelse med armen fra gjennombrudsverket *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1980)³, som de utøver på linje diagonalt i rommet. I publikumssamtalen forklarer en av danserne at videoen som ble satt i gang på laptopen helt i starten,

er en dokumentasjon fra samtlige av De Keersmaekers verk, der de når som helst i forløpet kan hente fram impulser eller bevegelser.

Å la seg omslutte.

Fra der jeg sitter ser jeg Braxtons musikkscore på notestativet til keyboardisten litt skrått foran meg. Det er mange, mange sider med noter og grafiske tegninger. Han blar av og til fram og tilbake i partituret. Det gis tegn og signaler med fingrene. Gitaristen holder opp en tavle med tallet 40. Jeg sitter lenge litt på kanten av stolen og vil identifisere og forstå alle verktøyene og tegnene. Men endelig gir jeg slipp og lar meg omslutte – av tilgjengeligheten.

For danserne er så tilgjengelige – for hverandre – for musikken – for rommet – for oss. De er åpne i blikket. Jeg trenger jo ikke *forstå* dansen. De Keersmaecker har flere ganger uttalt at dans for henne er «embodied abstraction».⁴ Slik framstår dansen også her i all sin kompleksitet, rikdom, lekenhet og sanselighet. Dansen blir aldri pretensios, og det skyldes måten danserne er i dansen – de *gjør og de arbeider*.

Verket omslutter oss. Vakre

landskap av lyd eller fremmed skurr. Danserne og musikerne lar rommet fylles, bevegtes, tømmes. Sansene mine og blikket mitt kan få vandre og være mykt. Jeg hører svak klang av oppløste ord – «*always be there 'and there' and there*» – utsøkt nesten-ingenting fra vokalist Natali Abrahamson Garner.

En bøyning av en arm langt borte eller detaljene i en kropp helt nærme. Jeg følger konsentrasjonen av en spenning i nakken, men uten at jeg blir sett på. Jeg får være i fred i min observasjon, mens kroppen og bevegelsene blir gjort tilgjengelig for meg. Danseren Michaël Pomeroy legger seg nesten ned til bakken, tett oppi føttene til keyboardisten og de som sitter på putene foran meg. Men med en arm strukket fram løfter han seg, for å senke seg litt ned igjen, det gjentas, og gjentas. Gjentakelse som typisk De Keersmaecker-verktøy og -form tenker jeg. Jeg tror jeg hører at keyboardisten har en lignende prøvende gjentakelse. Tilfeldig eller intendert sammenfall – det er ikke så viktig. Jeg kan la erfaringene av hele verktøykassenes variasjoner komme til og ledes videre inn i verket. Forhandling, forhandling, forhandling, som om bevegelsene og musikken hele tiden er på vei; på vei



Signe Emmelhø (saksofon), i Ghost Trance Music / Rosas Toolbox. Foto: Hannah Ekstrøm

KUNSTNER

til å kunne romme den andre – de andre – rommet – oss.

Flere ganger kommer grunnmelodien tilbake, jevnt monotont, transelignende. Mot slutten av verket faller danserne inn i korte fraser med rytmiske isolasjoner som helt tydelig sammenfaller med denne grunnmelodiens rytme. Musikken og dansen slutter brått og bratt, stigende volum – et crescendo.

Resonansen sitter i kroppen lenge.

To arkiv i reaktivering

I disse dager har Danseinformasjonen avholdt seminaret «Arkivert»⁵ der de over tre dager har belyst både problemstillinger og muligheter knyttet til dokumentasjon- og arkivarbeid innen scenekunsten. Forestillingen *Ghost Tance Music / Rosas Toolbox* kan sees på som reaktivering av Braxton og De Keersmaekers kunstneriske arkiv. Som nevnt er det usikkert om *Rosas Toolbox* også er et fysisk score, på samme måte som flere av De Keersmaekers verk er nedtegnet som utgivelser som er fysisk tilgjengelig⁶. Det som opplyses på Rosas nettsider er at De Keersmaeker i 2002 betrodde Marie Goudot og Michaël Pomeroy et «Rosas toolbox-laboratorium»

som et konsept for kreativ dokumentasjon⁷. Goudot og Pomeroy har arbeidet mange år med De Keersmaeker, og mer enn et koreografisk nedtegnet score eller verktøykasse, framstår det som om intensjonen med prosjektet er selve aktiveringen og tilgjengeliggjøringen for oss i øyeblikket. Gjennom deres kroppslige arkiv og erfaring kan De Keersmaeker og Rosas koreografiske metoder og verktøy bli gjort tilgjengelig for oss her og nå.

De Keersmaeker skaper fortsatt nye verk, men er også opptatt av hvordan å ivareta, aktivere eller reaktivere sitt omfattende repertoar på godt over 60 verk. «The body is where it all begins» sier hun, og vektlegger betydningen av kroppslig minne i dette arbeidet. Sitatet er fra en lengre tekst, som jeg anbefaler å lese, som hun holdt på seminaret «Sustaining and Reviving repertoire» på Operaen i Gent tidligere i høst⁸. De Keersmaeker er opptatt av hvordan repertoaret både ivaretas og endres i overføringen fra en kropp til en annen, kanskje på tvers av generasjoner, og slik blir reaktualisert i en ny kontekst. I den sammenheng må det også nevnes at det relativt nylig har blitt løftet opp arbeidsmiljøutfordringer i Rosas der De Keers-

mækers lederstil og angivelig bruk av hersketeknikker kritiseres. Venke Sortland har skrevet om denne situasjonen for Norsk Shakespeare-tidsskrift⁹.

Likefult, kunnskapen i disse dansernes aktivering av De Keersmaekers koreografiske *Rosas Toolbox* i symbiose med musikernes levendegjøring av *Ghost Trance Music*, var en altomsluttende kinestetisk og musikalsk erfaring.

Fotnoter

1 <https://www.ictus.be/trance> 19. september 2024. Red. ann.

2 Sitat av Siri Jøntvedt fra forskningsprosjektet «IMTERIMP – improvisasjon som møtepunkt i en intermedial kontekst», NMH/KHIO, Cecilie Lindeman Steen, Regler, <https://www.researchcatalogue.net/view/417759/417760>

3 <https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>

4 Bombmagazine.org, «Music Made Visible: Anne Teresa De Keersmaeker by Ivan Talijancic», <https://bombmagazine.org/>

articles/2020/02/11/music-made-visible-anne-teresa-de-keersmaeker-interviewed-by-ivan-talijancic/

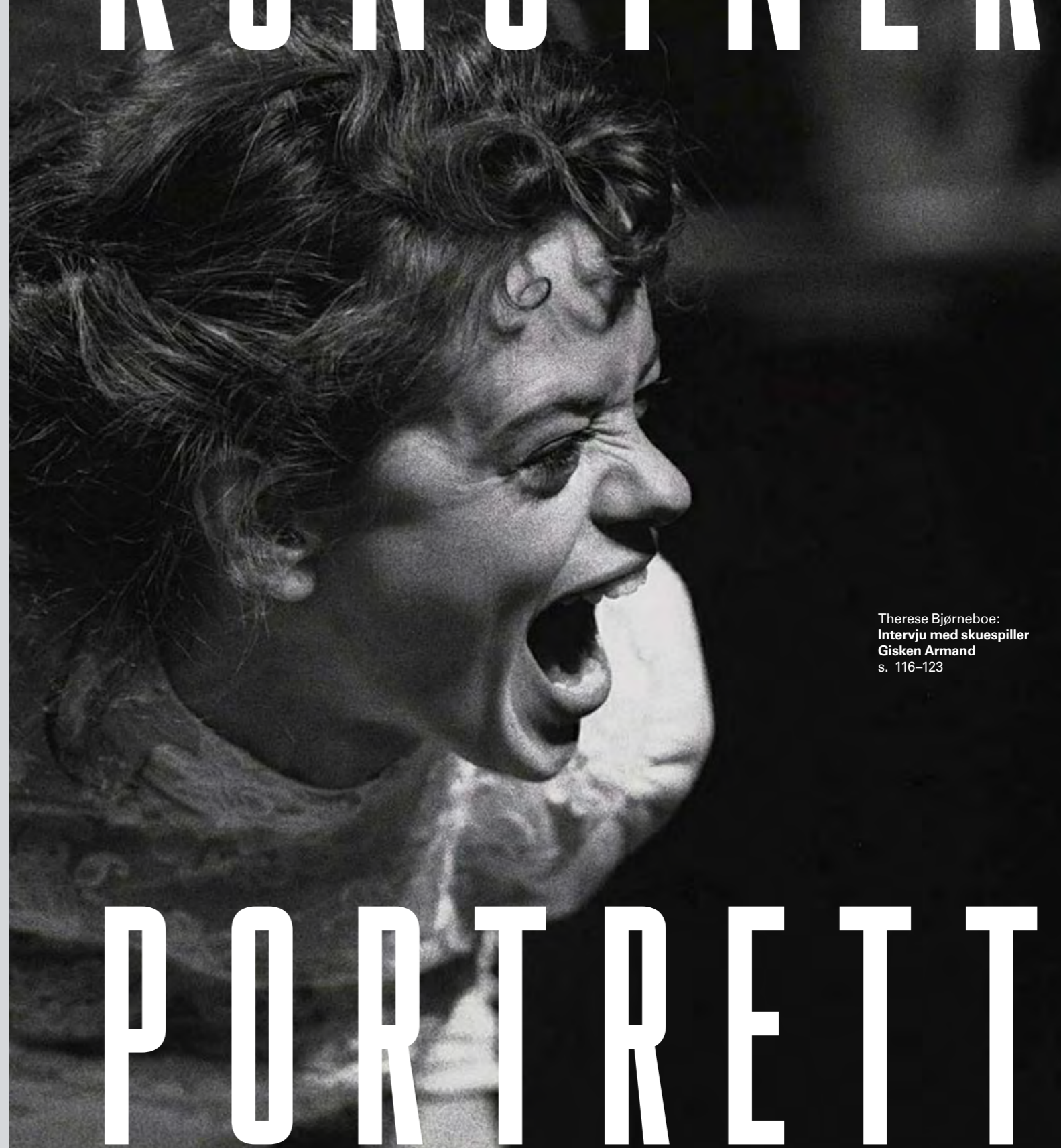
5 <https://danseinfo.no/nyheter/arkivert-kunstnerarkivseminaret-2024-hold-av-datoene/>

6 <https://www.rosas.be/en/publications/>

7 <https://www.rosas.be/en/projects/999-ghost-trance-music-rosas-toolbox>

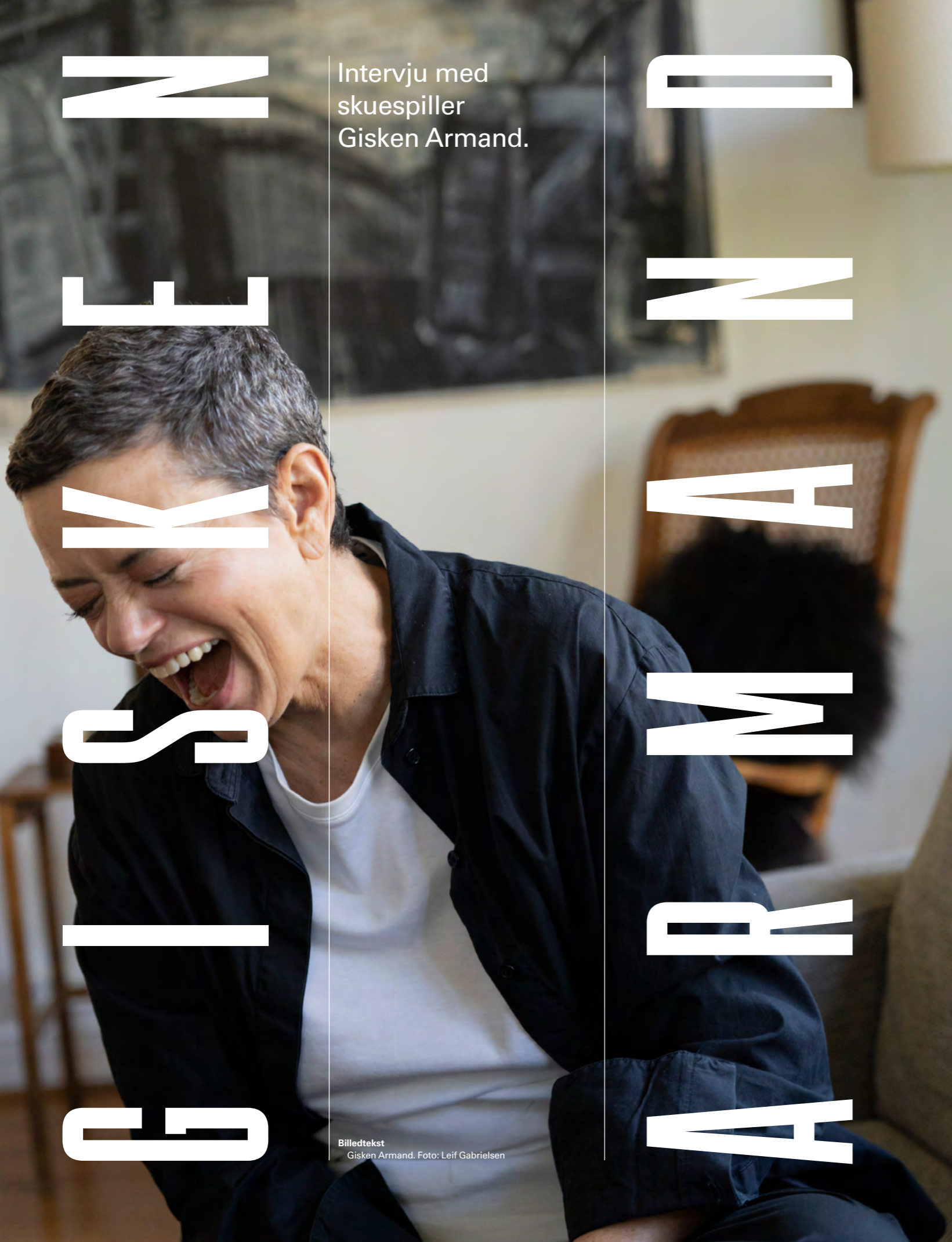
8 <https://www.rosas.be/en/news/1064-personal-statement-by-anne-teresa-de-keersmaeker>

9 <https://shakespearetidsskrift.no/2024/07/er-storhetstiden-til-det-verdenskjente-kompaniet-rosas-over>



Therese Bjørneboe:
Intervju med skuespiller
Gisken Armand
s. 116–123

PORTRETTE



W E K S E S

Intervju med skuespiller Giske Armand.

Billedtekst
Giske Armand. Foto: Leif Gabrielsen

D W A M R A



Intervju med skuespiller Giske Armand.

«JEG VAR ALDRI FORNØYD MED NOEN TING. DET ER JEG IKKE NÅ HELLER.»

den gamle trevillaen på Frogner, der Giske og Ole (Lillo Stenberg) bor i en leilighet i andre etasje, henger det mange malerier og teaterbilder på veggene. Jeg stanser ved et foto av Eilif Armand, Giskens far, som står mellom alle bøkene på bokhyllen.

Eilif Armand var skuespiller ved flere teatre, Nationaltheatret, Rogaland, og de senere årene DNS, og moren Elisabeth jobbet i Forfattersentrum i Bergen, der Giske vokste opp fra hun var 10. Hun er den yngste av fire søstre. Tre ble skuespillere, Frøydis, Merete og Giske. Eldstesøsteren Yngvil er barnepedagog og barnebokforfatter, og ved siden av Giske den eneste som er igjen.

Fra barndommen i Oslo husker Giske at hun ikke ble tatt med på klassisk barneteater. Det var ikke helt innafor å like Thorbjørn Egner for eksempel, forteller hun. Men hun husker Julian Strøms dukketeater:

– Det var noen i nærmiljøet som hadde en sønn, som var yngre enn meg, og han var med der. Så

der var vi ofte! *Dyr som ikke* må jeg ha sett mange ganger. Det henger bilder av forestillingen på Oslo bymuseum nå. Jeg vil liksom inn i de bildene igjen, når jeg ser dem.

Vel hjemme igjen, var det å lage egenimproviserte dukketeaterforestillinger for foreldrene hans. I timevis. Jeg trodde vi var kjemp gode siden de orket å se på oss så lenge. Men senere skjønte jeg at de fikk jo betalt for det. Av mamma. De var ikke publikum. De var barnevakter!

Og senere, da du ble eldre, hva så du da?

– Jeg så *Jenteloven* (der Frøydis og pappa var med) mange ganger, og kunne alle sangene utenat. Kan dem ennå. Dette var politisk teater – en fri gruppe inni Nationaltheatret. Unge krefter ville frigjøre seg fra borgerlige teatre på 70-tallet og bl.a. Arild Brinchmann, teatersjef på Nationaltheatret lot dem få produsere og lage det de ville på den måten de ville. Det var spesielt for Norge tror jeg. Andre

land utviklet i stedet et sterkt friteatermiljø utenfor institusjonene, på den tiden, mens vi institusjonaliserte på et vis opprøret. I så måte er det en slags tradisjon at f.eks. Tani Dibasey får hele Scene 3 (på Det Norske Teatret) av Kjersti Horn. En svensk kollega uttrykte for endel år siden at hen misunte Norge siden trender kom og gikk kjappere på teatrene. Det kan ha noe med dette å gjøre. At man ikke har vært så redd for å slippe til, eller etablere noe nytt.

Litteratur var livsviktig

Giske forteller en historie om *Svartkatten*, et stykke som handlet om en fabrikknedleggelse på Vestfossen, hvor hun mange år senere spilte inn tv-serien *Hjem* og traff de berørte familiene fra 70-tallet. Det var en sterk historie, men den får vente. For her vil vi i hvert fall forsøke å gå kronologisk til verks:

– Fra tenårene husker jeg at Becketts *Sluttspill* gjorde veldig sterkt inntrykk, fortsetter Giske.

Billedtekster

s. 115 Giske Armand i rollen som Nora i *Et dukkehjem*. Nationaltheatret 1990. Foto: William Mikkelsen

s. 118 Frøydis Armand (Fru Linde) og Giske Armand (Nora) i *Et dukkehjem*, regi: Svein Sturla Hungnes. Nationaltheatret 1990. Foto: William Mikkelsen

s. 119 Frøydis Armand (Fru Linde) og Giske Armand (Nora) i *Et dukkehjem*, 1990. Foto: William Mikkelsen

s. 120 Bjørn Sundquist (Angelo) og Giske Armand (Isabella), i *Like for like*, regi: John Barton. Nationaltheatret 1992. Foto: Leif Gabrielsen

s. 121 Giske Armand som Medea, i *Medea*, regi: Eirik Stubø. Nationaltheatret Amfiscenen 2002. Foto: Evy Andersen

s. 122 Giske Armand i *Jeg forsvinner*, regi: Eirik Stubø. Nationaltheatret, Malersalen 2012. Foto: Erik Berg

s. 123 Giske Armand som Mor Åse i *Peer Gynt*, regi: Ole Anders Tandberg. Riksteatret 2022. Foto: Erik Berg



Tomrommet. Det var som om jeg ble lettet for en eksistensiell ensomhet jeg ikke visste jeg hadde, men som jeg må ha hatt siden det slapp opp noe inni meg.

Var faren din med i den? Kai Johnsen fortalte meg nemlig at Eilif Armand kunne si en Beckett-setning, som alle syntes var helt uforståelig, slik at alle plutselig skjente den.

– Han var ikke med, men ja, det kan jeg tenke meg.

Hvorfor, tror du?

– Jeg vet ikke. Jo det vet jeg. Han hadde en fantastisk god stemme, og han leste mye. En veldig god tekstforståelse. En stor kjærlighet til god tekst. Han leste absolutt hele tiden. Han anmeldte bøker, flere steder. Men det har jo alltid vært skuespillere som greier å si tekst sånn at den høres reell ut. Til alle tider. Lars Nordrum gjorde jo det – men på en annen måte.

Hvordan vil du beskrive faren din?

– Han var forsiktig og liten. En skjønnånd. Han serverte meg klassikere fra jeg var 13 år. Og ville

vite hva jeg syntes. Han behandlet oss aldri som barn. Men små mennesker. Han var et så fint menneske. Han uttrykte seg stort sett gjennom litteratur. Litteratur var livsviktig for ham.

Han var kommunist, jeg leste at han skrev en appell til folk om å stemme NKP, like etter krigen?

– I sommer ryddet jeg i gamle papirer og brev. Jeg fikk et anfall av ensomhet. Alle er jo døde. Men da fant jeg den prologen, og et brev fra Frøydis, fra 70-tallet, som hadde vært i Albania. Det var jo kulturpolitisk historie, og merkelig å lese nå i ettertid. Faren min var erklært kommunist, men han tenkte ikke i svart-hvitt. Det roet seg med alderen. Han var mer ettertenksom enn glødende slik jeg husker det. Det gav likevel en type gjenklang da jeg leste biografien om Georg Johannesen.

Det med kjærligheten til Sovjet?

– Ja. Det var på mange måter helt ubegripelig med Stalin og alt det forferdelige. Det lå likevel et slags lengselsens skjær rundt drømmen om et rettferdig

samfunn, som også blandet seg med stor kunst og litteratur fra Russland.

Jeg leste inn biografien om Werna Gerhardsen nylig. Men dette var et veldig annerledes miljø. Med tur i skog og mark, sang og avholdsbevegelse, som sto fjernt fra Mot Dag, osv.

Hvilke av de gamle skuespillerne husker du ellers?

– Nei, det var han Svend Svendsen da, som satt oppi den søppeldunken i *Sluttspill*, he-he. Og så husker jeg Charles Marowitz' *Hedda* (1978) med Janny Hoff Brekke på Festspillene. Den var så god! Og jeg husker forestillingene til Kjetil Bang-Hansen og Stein Winge. Stein hadde en slags katolsk tilnærming, hvor hovedrollene bestandig ble forsvart. Verden var ond mot dem. Mens det var helt omvendt i Kjetils: hva kunne hovedrollen gjort for å se verden rundt seg? Det syntes jeg var interessant.

Du ble kristen, og var med i Ten Sing, har du fortalt. Var det et opprør?

– Det ble selvfølgelig tolket sånn. Men nei. Jeg tror det var litt tilfeldig at jeg havnet i Ten Sing, eller. Nei jeg var jo faktisk veldig kristen som liten uten noe som helst påtrykk fra noen. Jeg satt i et tre jeg var glad i å sitte i utenfor huset i Telthusbakken (i Oslo), så opp i himmelen og skjønte plutselig hvordan det hang sammen. Hverdagens vegger falt ned og noe ble tydelig. Og det er jeg ennå. Troende altså. Det går jo ikke opp i det hele tatt og det er fint.

Men jeg ble sett på som alvorlig. Jeg husker at jeg sa til venninnene mine: Ikke begjær ting i butikkvinduen! Men pappa var klok og ikke fordømmende. Han var interessert og fascinert av mitt Gudsforhold. Frøydis og Selv om hun kanskje ikke hadde så mange ord, så hadde hun en veldig vid forståelse. Hun var tolerant. Merete sablet meg ned, men det var på en måte fint det og. Man ble tatt alvorlig.

Parykker og skuespillskole
Du flyttet til Oslo og søkte Teaterskolen! Kom du inn på første forsøk?

– Det var mitt andre. Og hvis jeg ikke hadde kommet inn da, så hadde jeg ikke søkt en gang til. For jeg tenkte, at da betyr det at jeg ikke er bra nok. Det var det samme som gjorde at jeg ikke ville bli fast ansatt, for jeg ble skrekkslagen ved tanken på at man måtte bruke meg mot sin vilje. Jeg hadde ikke dårlig selvtillit, men hadde en idealist inni meg som ikke fant ut av det. Jeg husker Stein Winge måtte overbevise meg om poenget med faste ansettelse. Det greide han fint heldigvis. Det er jo nettopp omvendt: en fantastisk mulighet til å utvikle seg. Så takk for det Stein, der du er.

Du må ha vært veldig selvkritisk?

– Jeg var aldri fornøyd med noen ting. Det er jeg ikke nå heller. Teaterskolen var, hva skal jeg si? Det var veldig mye jeg syntes var flaut. Sånn som «Finn katten i deg!» og «Take on your nose!». Å herregud! Vi skulle ta på oss klovneser og være morsomme. Kroppen min ville ikke, og jeg ble sjenert av min egen udugelighet. Vi hadde veldig mange forskjellige pedagoger. Vi skulle lære å jobbe med vidt forskjellige teknikker. Noen mente man burde kun lære

en teknikk grundig for så eventuelt å jobbe seg vekk fra den. Men Stanislavskij lå jo i bunnen av det meste.

Hva så du av teater på den tiden?

– Da jeg begynte som skuespiller, var det politiske teatret dødt. Vi var lei av det. Men jeg elsket Torshovteatret og så alt de gjorde. Wings ekspressive form. Eller, det var vel for jeg kom inn på skolen i grunnen. Storhetstiden der. Det fantes kanskje noen tilløp til postdramatisk teater her og der på den tiden – det kom gjestespill på Black Box osv. Men det var generelt mye «parykker»...

Parykker? Med en postmoderne vri, mener du?

– Nei, nei. Ordentlige tamburerte parykker.

Det var parykker som skulle se «naturlige» ut? Vet du, det hadde jeg glemt.

– Ja. Alle hadde parykker. Jeg husker at Frøydis også hadde et sånt fysisk behov for å få dem vekk. Så da jeg skulle spille Nora (1990), og hun maskedamen, som egentlig var kunstner, sier til meg: «Nå skal vi bare bruke ditt hår, og vi skal ikke ha noe særlig sminke, og du skal bare være deg!» Så appellerte det så veldig!

Det var begynnelsen på min vei mot av-karakterisering. Demaskering. Så da Ole Anders (Tandberg) kom og sa at jeg skulle hete «Gisken», eller bare «Hun», kjentes det helt riktig. Og det at vi jobbet i samme rom som publikum og uten en fjerde vegg. Vi brukte mye tid på det i *Kjæmæller* att husker jeg (en Prøysen-forestilling, 2001).

Men du og Ole Anders hadde jo jobbet sammen før det?

– Ja, du har rett. Det første vi gjorde sammen, var *Lille Eyolf & co* (1998) på Torshovteatret, som var en versjon av Øyvind Berg. Men det er hvordan du spilte på hovedscenen, som var mest interessant når det gjaldt teknikk, ikke sant. Det var den enorme tekniske utfordringen på hovedscenen vi sleit med. Det å bli hørt, høre hverandre, og bli sett. Og hvor mye lettere det ble med innføringen av mikrofoner.

Forberedelser og tekstarbeid

I dag klages det en del over at unge skuespillere ikke kan projisere?



– Det var Eirik (Stubø) som innførte mikrofoner, for å få folk til å spille *ned*, spille mindre teater. Men på hovedscenen til Nationalteatret *må* du projisere – også med mikrofon. Men da kan du også lage en scene hvor det sitter noen aller bakerst på scenen og snakker helt rolig. Du kan bruke lyd som kunstnerisk virkemiddel når du har mikrofon.

Jeg husker at noen, kanskje det var deg, snakket om «den nye stilen», på den tiden, tidlig på 00-tallet. Det handlet vel om såkalt «ikke-spill»?

– Ja, det var en periode hvor mange ønsket å se hvor mye du kan få en skuespiller til å være et helt vanlig menneske. Legge bort en skuespillers behov for å underholde. Det er jo noe vi kjenner til, alle sammen, og som er en del av selve prosessen. Det handler om å slappe av. Ikke ta så mye ansvar. Samtidig som du skal finne kroppen din i rommet i forhold til andre.

Og det er jo fortsatt sånn, i visse typer teater, at man vil ha helt autonome kropper, som ikke

er skuespillere. For en skuespiller er jo en skuespiller. Man har levd et liv som skuespiller, og er preget av det. Jeg har veldig forståelse for at enkelte ikke ønsker seg det. Og jeg kan også se hvorfor jeg kanskje ikke passer inn i former som jeg gjerne skulle vært en del av. Fordi jeg er en skuespiller, ikke sant? Eller fordi jeg er en skuespiller som snakker høyt og er tydelig. Fordi jeg er den jeg er, preget av livet mitt som skuespiller.

Jeg har inntrykk av at du er en som tar mye ansvar, ikke minst i forhold til tekst?

– Ja jo. Jeg tar mye ansvar, det er som et instinkt, og det har mye med tekst å gjøre; jeg er veldig opptatt av å få teksten lang tid i forveien.

Det kjennes nedverdiggende å skulle få manuskriptet først på leseproven (om oppsetningen er tekstbasert så klart), når alle andre faggrupper på teatret har fått forberedt seg, kostymer, scenografi, regi, maske, dramaturg, info, marked.

Om stykket har formale problemer som må renskes opp i,



med den i forkant), for å teste hva som skjer da. Nå er jeg helt åpen, la det oppstå! Men det var i en tradisjonell oppsetning, så det var ikke noe poeng – jeg kom bare bakpå.

Laurent Chétouane jobber jo bevisst med dette, men teater er teater er teater. Selv i hans oppsetninger er det umulige mulig bare 50 prosent av gangene.

En fæl og absurd opplevelse

– Men jo, apropos forberedelser: Morten Cranner skulle som helt nyutdannet regissør rett fra KHiO sette opp en gresk klassiker, *Trojanerinner*. Jeg var Cassandra. Og så sier han: «konseptet er at dere er på leseprøve, som dere selv, og så blir dere etter hvert tatt av teksten, og så blir dere rollene.» Det har jo blitt et kjent grep senere, men det var det ikke på den tiden (1995). «Ja, det kan bli gøy. Det kan vi vel gjøre,» tenkte jeg. Men så sier en av skuespillerne med en stor viktig rolle: «Jeg vil være i rollen fra start til slutt. Og jeg vil ha stokk!» «Ja, da får du vel det,» sa Morten. Og det var bare starten.

Hva skjedde?

– Vi hadde noen gjennomgangene hvor denne skuespilleren, som ikke ville være skuespiller, men KUN karakter, kom inn i dette «leseprøve-rommet», i full mundur. Vi satt i vanlige klær og var oss selv, og inn kom en karakter rett fra antikkens ruiner. Med stokk.

Det var helt absurd. I dag kunne det gått på ett vis. Som en kommentar til grepet. Men ikke da. Men så, jeg tror det var to uker før premieren, ble Morten nødt til å gi teatersjefen et ultimatum: noen måtte ut – enten han (som kom rett fra teaterskolen) eller den gjeldende skuespilleren.

Det var et sjokk da vi fikk beskjed om at Cranner valgte å gå og en annen regissør skulle ta over. Det hadde foregått samtaler på teatersjefen, Ellen Horns kontor som en del av oss andre ikke ante noe om. Dagen etter var det ny kostymeprøve. Og fra at jeg var Cassandra med noen koffert, fornøyd på vei et eller annet sted, så skulle jeg nå ha blod nedover hele meg, stå med fyrstikker og røkelsespinne, og gå igjennom en slags transe. Vi fikk gode kritikker, det var ikke det, men det var en fæl

opplevelse å måtte skifte lojalitet over natten.

Man skal ikke pålegge skuespillere oppgaver og konsepter de ikke kan arbeide i, var vel en av tingene man kunne konkludere med. Det hadde store konsekvenser for alle rundt, sånn sett.

Autentisitet og ytre karakterspill
Men uavhengig av denne, egentlig fæle historien, så vil vel ulike skuespillere, eller kropp, mer eller mindre matche bestemte regiuttrykk?

– Jeg trodde lenge at man som skuespiller skulle kunne gjøre alt. Men jeg ser jo at visse instruktører får det bedre til med en skuespiller som er fryktelig langsom, eller en som er fort, eller omvendt. En som har en kropp som har en utflytende energi, kontra å være presis og skarp. Jeg kan se at skuespillere er *typer*. Det tok litt tid å skjønne, for jeg trodde at man ble valgt inn i ting på grunn av talent, og at det var ens forbannede oppgave å skulle være alt dette her. Men det er jo ikke sånn det foregår.

Men altså, jeg tror det autentiske, for min del i hvert fall, en periode var viktig. Skrell av, ikke karakteriser så mye. Og så i tiden med dekonstruksjon, prøvde jeg å være en «ikke-skuespiller». Men teater er teater er teater likevel. Det blir performativt uansett, det var litt spennende å tro at skuespilleren som aktør nærmest skulle dø ut, men nei, nå er det jo nærmest veldig teatralt å ikke være teatral. Sånt skifter jo hele tiden. Nå kjennes det fint å stå for at man er skuespiller. Og jeg har lyst til å ha intelligente tekster å si på en scene.

Men – jeg liker ikke å kle meg ut. Jeg reagerer på for mye ytre karakterisering. Det ligger der som en referanse, eller, du vet, som summen av alt man har sett. Og hvor lite som skal til før jeg synes at det tipper over. Hvorfor trenger vi det? Trenger vi at hun har løstenner? Nei, det trenger vi ikke. Eller ja, det trenger vi. Fordi det er et barnestykke, eller det er troverdig på en sjuk måte, og da er det gøy.

Forresten. Jeg må likevel midt oppi alt motsi meg selv. Det er jo gøy med karakterer. Kle seg ut. Eller inn. Men til rett tid, på rett plass.



«Det lugger i hele meg når teksten er dårlig oversatt, eller skrevet.»

I dag er vel potetskuespiller nærmest et skjellsord?

–Når du først er på et institusjonsteater, hvor du skal dekke et ganske stort spenn i uttrykket, fra psykologisk realisme til en mer fysisk tilnærming, så må du jo ha skuespillere som på en måte kan gjøre det. Og samtidig er det jo begrenset hva man kan. Det er MYE jeg ikke kan. Jeg kan jo ikke sånne danse-ting. Det er masse jeg ikke får til i det hele tatt. Jeg blir imponert av allsidighet. Hvis det er det som er å være potetskuespiller?

Danse-ting?

– Jeg husker at Edith Roger, var det i *Når den ny vin blomstrer*, tro? forsøkte å lære meg noe som jeg bare ikke ville. Jeg ville ikke ha den dansante kroppen, som jo er holdt. Jeg ville være løs. Slik at alt kunne skje. Ble uansett i hvert fall ikke løs i den oppsetningen. Nei, det var ikke så fint det der. For min del.

Nei, apropos til det du sa om Teaterskolen: Man kan ikke få til alt når kroppen ikke vil?

– Jeg husker *Et dukkehjem* (2010) i regi av Laurent Chétouane, med hans krav til at skuespilleren ikke skal være forberedt, men likevel beredt og oppmerksom og totalt uforberedt, på en gang, eller hvordan det nå var han ville nå sitt mål (som jo alle på teatret vil: at det skal leve og overraske). Jeg hadde sett *Misantropen* (2009) på en god dag på Torshovteatret, som jeg syntes var helt fantastisk. *Et dukkehjem* var også fantastisk, men mer sammensatt denne dagen, siden dette med det uforberedte og beredte på samme tid slo ut på et litt annet vis. De fleste, særlig Ågot (Sendstad), spilte veldig, veldig, veldig langsomt og uforutsigbart for å få frem det der uforberedte, men Lasse Lindtner ville ikke spille sånn. Han syntes det var helt latterlig. Så han spilte Krogstad som han ville gjort i en klassisk forestilling, med innbitt raseri, han sto inni en slags tom dørkarm og slynget replikkene inn mot denne langsomme og underlige forsamlingen av Ibsen-figurer – og det ble helt sinnssykt i den settingen. Jeg tulla med Lasse

senere og sa det er det sjukeste jeg har sett. Der kommer du inn og tviholder på det klassiske, men ender opp som det mest eksperimentelle i den forestillingen. Han måtte jo le.

Jeg husker det som ganske pinlig...

– Ja, men sånn i ettertid vakkert, og det er også en ting med teater: i ettertid kan noe ubehagelig transformeres til det fantastiske. Ågot, som hadde den langsomheten, hadde luft rundt seg, men han hadde jo bare den der dørkarmen og sitt eget spillerom. Det var et veldig lite rom han gikk rundt i. Og jeg glemmer det aldri. Ågot med all luften og replikkene som falt som papir i rommet, og Lasse i full mundur inni den lille dørkarmen. Det var ganske vakkert faktisk.

Gode samarbeid

Har du hatt noen eldre kolleger, eller regissører som du virkelig har beundret?

– Beundre er et sånt ord jeg er litt redd for. Det er synd. Men sånn er det. Jeg kan jo ha en sterk interesse for noen. Jeg ble for



eksempel interessert i Ole Anders (Tandberg). Samarbeidet med Ole Anders kom til helt riktig tid, parykkene falt, og fjerde veggen falt (igjen). Jeg likte hans kunstneriske smak og tekstlige forståelse og hans behov for å fortelle: sånn var livet for meg. Sånn ser det ut herfra. At det hadde en tydelig avsender. Da vi jobbet med *Peer Gynt* (Riksteatret 2020) var det lenge siden sist, men jeg ble igjen imponert over dramatiseringen i forkant. Apropos: dette grundige tekstlige dramaturgiske arbeidet hans i forkant er mye av regien – det er dekket bord og man kan hive seg utpå. Landskapet er grundig definert på forhånd.

Der spilte du både Mor Åse og Solveig. Det fungerte utrolig fint – og du virket ung nok til at det gikk å spille begge?

– Det var vanskelig, men spennende å lete i balansen mellom det marerittaktige og det konkrete, ettersom jeg jo spilte begge roller på en gang – i samtale med hverandre – samt knappestøper. Jeg var både virkelig til stede på kjøkkenet,

men også forvrent på et vis i Peers univers.

Du har jo spilt mange roller vi kunne snakke om ... men Ole Anders fortalte at han ville ha deg som Hamlet. Hvorfor ble ikke det noe av?

– Ja, nei, det var vel min egen skyld vil jeg tro. Mine krav – min jakt på den perfekte oversettelsen endte opp i ingenting.

Er det en teatersjef du vil framheve blant dem du har hatt?

– Eirik Stubø var en sjef og regissør det var spennende å snakke teater, drive teater med. *Jeg forsvinner* (2012) av Arne Lygre var en tekst jeg elsket og selv syntes at jeg forsto fullt ut selv om ikke alle andre gjorde det. Det å få en så god tekst og en så god regissør er fantastisk. I vårt sted (2023) var også en stor opplevelse med Sigrid Strøm Reibo som regissør og samspillet med Laila (Goody) og Ragnhild (Tysse). Jeg ble akutt syk og måtte ut etter 14 forestillinger, men er nå tilbake for fullt, om ikke akkurat i den. Men Eirik Stubø ja

– både fordi han var i en spennende emning som regissør, og det han gjorde sammenfalt med mye av min smak på det tidspunktet (forsøksvis ikke-performativitet). Jeg likte at han ønsket å tiltrekke seg publikum, ikke løpe etter dem.

Det virker som du har en sterk evne, eller vilje til å omstille deg?

– Det føler jeg at jeg på en måte har, fordi jeg har vært så nysgjerrig på hva som skjer. Og jeg har snakket veldig mye med yngre. Hvordan jobber du? Hva skjer? Og jeg har lært masse av det. Det har vært vitalt for meg å hele tiden holde meg orientert. Men det er ikke alt man bør omstille seg til.

Institusjonene er livsviktige

Hva tenker du på da? Tidsånden?

– Det er en skummel tid. Velstanden er over og jeg er så redd for at teaterinstitusjonene faller. At teatret blir stykkevis og delt og lett å fjerne som en utgiftspost. At du bare finner din type teater fordi du er på *de* og *de* sosiale mediene, at du bare får det du kjenner fra

«Vi lager teater, publikum kommer, men det er noe skrekkslagent i luften.»

før. At du ikke finner frem dit du ikke vet at du vil.

Jeg tenker jo at de store institusjonene er livsviktige å holde i gang, de er synlige, demokratiske, alle kan gå inn, man ønsker jo virkelig alle som har lyst velkommen inn, ikke bare en utvalgt liten gjeng. Det som skjer med Oslo Nye er helt absurd. Og byggesaken til Nationalteatret også.

Den er jo mer kompleks?

– Det er fortvilende hvor vanskelig det er å kommunisere kompleksiteten i måten teaterarbeid forgår på: hvor mange faggrupper som er involvert i flere produksjoner på en gang, samtidig. Og hvor viktig det er at de forskjellige scenene, arbeidsrommene, ikke ligger for langt fra hverandre så man får arbeidet sammen, alle sammen, som en maurtue. At vi er avhengig av hverandre hele tiden. Tullinløkka er det alternativet hvor du får hele pakken inn i regnestykket. De andre løsningene innbefatter uante utgifter til leie av lokaler osv. osv.

Det er som om alle holder pusten for tiden. Som dyr som står stille og bare puster veldig fort. Vi lager teater, publikum kommer, men det er noe skrekkslagent i luften.

Til slutt vil jeg gjerne spørre deg om ditt forhold til Frøydis og Merete. For dere var jo ikke bare søsken, men også kolleger?

– Forholdet til Frøydis var nært og varmt, men også utfordrende siden vi levde forskjellige liv – særlig etter hvert. Men vi møttes masse på teatret, og det var jo utrolig fint å ha det som et felles sted. Hun var jo skit god, men ofte usikker og det var godt å snakke sammen i steintrappa på teatret, eller i kantinen, eller i den overfylte garderoben hennes, om tvilen som meldte seg den siste tiden før premierene, og det der med parykkene. Jeg bare ser det så tydelig for meg, at hun liksom ville ha dem av, hun dro og dro i kostymene – om noe kjentes feil og jeg kjente meg sånn igjen i behovet for finne frem til noe sant her. Vi trengte ikke si så veldig mye heller, det var godt å være i

samme hus, sammen med den store teaterfamilien.

Hun var god med tekst til det siste. Vi gav henne et ark med julediktet «JOSEF» av Hjalmar Gullberg, som vi alltid leser i Armand-julen, da var hun ganske syk. Den opplesningen ville Chétouane ha likt: hun oppdaget diktet helt reelt mens hun leste – for hun gjorde jo nettopp det, hun husket overhodet ikke at hun hadde lest det tusen ganger før, hun syns det var et så fint dikt. Så det er vel litt i det en svensk regissør sa, at «når skodespelare äntligen har supat sig till ett ansikte – så har dom tappat minnet!»

Merete var i Bergen og vi kunne snakke i timevis om teater. Hun var veldig god. Morsom, og gripende. Jeg spurte henne før hun døde om noe hun skulle ønske hadde vært annerledes i arbeidet: hun sa hun skulle ønske hun hadde hatt flere klassiske roller, det var en tid med masse ny dramatik, og ikke alt var bra – skuespillerne måtte bearbeide mye, og det var hun god på. Men det var ikke ende på det.

Det er fælt at nesten alle er døde. Pappa, mamma, Frøydis, Merete. Sånn er det å være en attpåklatt. Men Yngvil – min eldste søster, lever. I beste velgående. Hun er klok og lesende. Og skriver gode dikt som hun ikke utgir, og vi skal snart sette oss sammen en dag og se på alle de der gamle brevene jeg fant. Man hører til i en familie selv om de er døde. Slik man hører til et gammelt teater med en lang historie. Ikke sant?



Billedtext
Suzanne Osten under prövene på *Medeas*
barn, 1975. Foto: André Lafolie

SUZANNE OSTEN



Av Roland Lysell

In Memoriam

«HUR JAG TAR mig förbi nej och omvandlar det till ett ja» var det motto Suzanne Osten inledde sitt radioprogram *Sommar* med den 18 augusti 2024. Det gäller att överlista motståndet, det gäller att tjata. Det var en chock för Teatersverige när budet om Suzanne Ostens plötsliga död kom den 29 oktober. Dagen innan hade hon samtalat med en medarbetare. Hjärtat svek henne mitt i teaterarbetet. Suzanne Osten växte upp i ett gråtrist Stockholm i ett krigshärjat Europa. Modern Gerd Osten, signaturen Pavane, skrev filmkritik och fadern, som snart lämnade familjen, var en tysk krigsflykting som tagit sig till Sverige via Norge.

Modern betonade vikten att gå barnets önsknings till mötes, men hon drabbades av så allvarlig psykisk sjukdom att hon till sist inte kände igen dottern när hon fick besök på mentalsjukhuset. Suzanne upplevde många nej som flicka och beundrade Brechts *Sjörövar-Jenny*. Hon fick klara sig själv från tonåren. Med åren skulle hon i sin teater- och filmkonst ofta återvända till sin säregna barndom. Efter studentexamen flyttade hon till Lund 1963 för att studera konsthistoria, litteraturhistoria och historia vid universitet. Osten regidebuterade redan 1964 på Lunds Studentteater. Hon var även verksam på Tea-

ter 23 i Malmö fram till 1967, då hon flyttade tillbaka till Stockholm.

FICKTEATERN – BRUKSTEATER
Osten hade fått ett nej av Malmöregissören Eva Sköld när hon frågade om hon fick bli regiassistent, men omvandlade detta till ett ja när hon tillsammans med Leif Sundberg, Gunnar Edander och Lottie Ejebrant bildade Fickteatern 1967. Fickteatern hann under sin verksamhetstid fram till 1971 genomföra 18 större uppsättningar. Föreställningarna spelades över hela landet, i skolor, bibliotek, fängelser och i gatumiljö. Gruppens strävan var att uppsöka sin publik där den befann sig. Uppsättningarnas innehåll utgick från en socialistisk övertygelse hos gruppen och grundades tidstypiskt på viljan att föra ut ett visst budskap till publiken. Hon debuterar som radioregissör 1967 och en fickteateruppsättning inspelas för tv 1968.

STOCKHOLMS STADSTEATER,
GRUPP 8 OCH UNGA KLARA
Osten upptäcktes av den energiska chefen för Stockholm Stadsteater 1968-80, Vivica Bandler, och anställdes. Hon debuterade med kvinnodramat *Tjejsnack*, skrivet i samarbete med journalisten Margareta Garpe.



Billedtekster

s. 126 *Jösses flickor. Befrielsen är nära*, regi: Suzanne Osten, 1974.
Foto: André Lafolie
s. 127 *Babydrama*, regi: Suzanne Osten, 2007.
Foto: Lesley Leslie-Spinks



1980 blev hon medlem av Grupp 8, den samtida radikala kvinnogruppen, motsvarande rödstrumporna i Danmark. Dels engagerade hon sig i kvinnofrågor (redan som extraarbetande studerande på fritidsgårdar hade hon upptäckt att pojkarna talade, men flickor förblev tysta). Dels kämpade hon för barnens rättigheter. Ostens kvinnopjäser under 1970-talet tillkom i samarbete med Garpe. *Jösses flickor. Befrielsen är nära* (1974) blev en succé och spelades i tre år. *Kärleksföreställningen* (1973) och *Fabriksflickorna* (1980) fick också en stor publik. Vissa kritiker ansåg iscensättningen vara endimensionell plakatteater. Den brechtianska träsnittsaktiga spelstilen där aktörerna blev typer utan psykologiskt djup förargade dem som väntat sig tolkningar som gjorde kvinnosakens intelligenta tidiga förkämpar historiskt verklighetstroga, men Ostens syfte var inte att gestalta nyanser, utan att nå en mycket bred publik, särskilt kvinnor, vilket hon lyckades med. Iscensättningen blev legendarisk.

I *Sessorna på Haga* (1976) vågade sig Osten på att sceniskt gestalta veckopressens bild av de fyra prinsessorna Margaretha, Birgitta, Desirée och Christina, närmast ikoniska flicksöta men blyga förebilder för unga kvinnor under Ostens uppväxt och ungdom.

År 1975, då Bandler lät Osten grunda Unga Klara fanns en livaktig svensk barnkultur. Redan Ellen Key hade lanserat be-

greppet barnets århundrade och redan Elsa Beskow hade skapat en vänlig barnkultur. Astrid Lindgrens värld byggde, även om barn ibland var olydiga, på en idyllisk barndomsuppfattning. Det Osten åstadkom med sin teatergrupp på Stadsteatern var att, inspirerad av sin uppväxt, införa svåra problem som psykisk ohälsa, alkoholism och död i barnteaterns värld. Inledningsföreställningen *Med-eas barn* (1975) med Euripidesbearbetning av Osten själv och Per Lysander utgick från barnens perspektiv. Unga Klaras föreställningar nådde precis som kvinnopjäserna en ny bred publik. Djärvast var *Babydrama* (2006) skrivet i samarbete med Ann-Sofie Bärány för mycket unga åskådare.

NORÉN, DANTON OCH NYORIENTERING

Den uppburne lyrikern Lars Norén hade med sina visionära och mytiska pjäser *Furste-slickaren* (1973) och *Orestes* (1980) introducerats på Dramaten och uppfattats som svårtillgänglig och verklighetsfrämmande. Det blev nu Osten som med *En fruktansvärd lycka* (1981) och *Underjordens leende* (1982) på andra spelplatser än Stadsteaterns vanliga salonger lanserade en ny Norén, den dramatiker som blev en modern svensk klassiker. Ostens regi skärpte pjäserna till ett slags hyperrealism som förde tankarna till Francis Bacon eller Edward Hoppers målningar. Publikens satt bokstavligen i samma rum som aktörerna.

På Unga Klara iscensatte Osten *Hitlers barndom* (1984) en pjäs av Niklas Rådström. Utgångspunkten var psykoanalytisk och inspiratören var Alice Miller som även senare kom att betyda mycket för Unga Klara. Kanske var det alltför förenklat att se historiska personers grymheter orsakade av svart pedagogik, men återigen fick den breda publikens intressen gå före nyanseringen. Mer övertygande var hennes intresse för Donald Winnicott och dennes tankar om leken.

1986 hade Unga Klara fått en ny fast scen i Kulturhuset vid Sergels torg och Osten presenterade en ny experimentell dramestetik. I programbladet till Stanisława Przybyszewskas pjäs *Affären Danton* redogjorde hon för sin nya inriktning. Från och med nu kunde åskådaren iakttä en tvekamp mellan pjäsernas ord och scenens övriga element: ljus, ljud, koreografi, kostym etc. i Ostens iscensättningar, vilka alltmer avlägsnade sig såväl från den naiva som den mer sofistikerade realismens ideal. Hon chockerade även med sin iscensättning av Jane Bowles *I lusthuset* (*In the Summer House*, 1988), där Malin Ek spelade man och Etienne Glaser och Rikard Wolf tolkade kvinnoroller.

PROFESSUR OCH QUEERDRAMATIK

Med åren kom Osten att bli alltmer allmänt uppskattad, bland annat som professor på Dramatiska institutet 1995–2009 och år

2000 promoverades hon till hedersdoktor vid Lunds universitet. Hon anlitas som sakkunnig av Vetenskapsrådet och hedrades med drygt tjugotalet priser och medaljer.

Ständigt nyfiken fokuserade Osten alltmer 'det queera rummet', exempelvis i sin iscensättning av Nikolaj Jevreinovs meta-teatrala *Det allra viktigaste*, där könsskarakteristika verkade helt blandade och pjäsens slut var så öppet att publiken inte visste när det var dags att gå hem. 2008 fick Rikard Wolf gestalta den homosexuelle kung Edward II i Marlowes pjäs och Ostens regi.

UPPBROTT FÅN UNGA KLARA OCH DRAMATENDEBUT

Samarbetet med teatercheferna Lars Edström och Peter Wahlqvist tycks ha fungerat väl, men under Benny Fredrikssons chefstid från 2002 uppstod problem. Trots mycket god publiktillströmning, goda finanser och internationell berömmelse tvingades Osten gradvis bort från sitt eget livsverk, Unga Klara. Sista iscensättningen var en tolkning av Leonora Carringtons *Lammungarnas fest* 2014. Osten har själv återkommit till Fredrikssons förolämpande attityd i sina skrifter och det är lätt att förstå henne. Att ha olika estetik är en sak, men att avpolltera en framgångsrik teaterkonstnär efter 36 lyckosamma år är – även ekonomiskt – oförsvarligt. Ostens egen förklaring är att det handlade om – Makt!

Men som alltid omvandlade Osten ett nej till ett ja. Hon började regissera på andra håll, i Göteborg, såväl som i Malmö, och avslutade sin karriär med fyra iscensättningar på Dramaten: David Grossmans *Falla ur tiden* (2016), Ann-Sofie Bäránys *Fenix* (2018), en pjäs om lyrikern Marina Tsvetajeva, John Webster's *The Duchess of Malfi* (2020) och *Konspiration* (2023) av Erik Uddenberg. I samtliga sena iscensättningar betonade Osten konstens och fantasins roll som befriare av människan. Så fick Osten revansch också mot Ingmar Bergman som hon med rätt eller orätt hyste agg till, eftersom han avvisat henne som ung lovande konstnär och snöpligt förbigått henne vid en prisutdelning.

Osten var också en uppskattad filmregissör, bland filmerna märks *Mamma* (1982), *Skyddsängeln* (1990) och *Bröderna Mozart* (1986), av en tillfällighet den sista film Olof Palme såg innan han mördades.

ENGAGEMANG I UNG TEATERKONST

Suzanne Osten var ständigt öppen för sina medarbetares förslag och accepterade ofta aktörernas idéer. Gång på gång, senast i sitt radioprogram, betonade hon betydelsen av att bereda utrymme för unga scenkonstnärer. Man kunde möta Suzanne Osten som åskådare på dansföreställningar i Köpenhamn, på utvalda iscensättningar vid Teatertreffen i Berlin och på Stockholms alla småteatrar. Hon var alltid lyssnande, alltid

villig att diskutera, även med kritiker. Hon var uppriktigt nyfiken. Hon var ständigt beredd att studera andras verk och att vid behov ompröva sin egen position. I motsats till många andra barn av 1968 vägrade hon att vila på lagrar och nostalgiskt hålla lovtal över en svunnen tid. Beredd till nästa uppbrott lämnade hon oss, tyvärr alldeles för tidigt.

==

URVAL AV SUZANNE OSTENS SKRIFTER:

Barndom, femininism och galenskap: Osten om Osten (tillsammans med Helena von Zweigbergk). Stockholm: Alfabeta, 1990.
Papperspappan. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1994.
Flickan, mamman och soporna. Stockholm: Bromberg, 1998.
Mamman, flickan och demonerna. Stockholm: Brombergs, 2016.
Mina meningar: essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Hedemora: Gidlund, 2002.
Hemliga masker: ett konstnärligt forskningsprojekt (tillsammans med My Walthers och Unga Klara). Södertörn: Södertörns högskola, 2006.
Babydrama: en konstnärlig forskningsrapport. Stockholm: Dramatiska institutet, 2009.
Nio pjäser på Unga Klara, urval och efterord av Suzanne Osten. Stockholm: Themis, 2009.
Det allra viktigaste: dagbok. Möklinta: Gidlund, 2013. [om Unga Klarastriden]
Vem tror hon att hon är, Suzanne Osten? En självbiografi i tre akter. Stockholm: Ordfront 2021.

BØKER

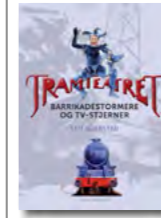
Pia Maria Roll:
Tramteatret – barrikadestormere og tv-stjerner av Leif Gjerstad
s. 129–131

Lily Climenhaga:
Personal Encounter with World Politics av Julian Blaue,
kommentar
s. 132–135

Marianne Solberg:
Den flyktigste av alle kunstarter,
red.: Rune Salomonsen/ BIT
s. 136–137



Anekdotisk praktbok om Tramteatret.



Tramteatret – barrikadestormere og tv-stjerner
Leif Gjerstad
Solum Bokvennen 2024
319 s.

Billedtekster

s. 130:1 Tramteatret i studio. Foran fra venstre: Billy Johansson, Kine Hellebust, Bodil Maal, Anders Rogg og Marianne Krogness. Bak: Terje Nordby, John Nyutstumo, Magne Bruteig, Arne Garvang, Anne Nyutstumo, Liv Aakvik, Helge Winther-Larsen og Per Kjeve. III. fra boka

s. 130:2 Plakat for *Det går alltid et korstog*, av og med: Tramteatret, 1983. III. fra boka

s. 131:1 Manus til *Det går alltid et korstog*, av og med: Tramteatret, 1983. III. fra boka

s. 131:2 Oppslag fra *Se og hør*, i forkant av premieren på *Det enkleste er pistol*, 1981. III. fra boka

s. 131:3 Brev fra Tramteatret til *Se og hør*, februar 1981. III. fra boka

GLEDE FØDT AV GUDERS GNISTER

Minnene er klare og sansesterke: Den dumpe lyden av gråsprenget menns trampende støvler i snøen, frostrøyken som sto ut av de rasende munnene mens de ropte ut i vinternatta: «BlAsfEmI!». De fektet med plakater, det sto noe om Jesus. Og trosbekjennelsen.

Året er 1983 og Tramteatret spiller musikkrevyen *Det går alltid et korstog*, på Chateau Neuf i Oslo. Jeg er 13 år og ser forestillingen seks ganger. Hver kveld er teatersalen stappfull, hoiende folkemasser som lytter og ler og griner seg gjennom tre timer med ramsalt, men ømhjertet religionskritikk. Fire tusen års historie om trelle, kjettere, fortvilte mødre under Nordlyset, profeter med kjærighetssorg, Nøkken, Hypatia, Galileo og Luther, som oppildner nedslaktningen av pavekritiske bønder, nye verdener skal komme, bare man unngår brennjernet og øksa til den herskende klassen – det hele formidlet i en salig røre av politisk presisjon og uendelige mengder tull og tøys. Forestillingen ble en suksess og

en skandale: Langs bibelbeltet ble det arrangert bønnemøter som ba for Tramteatret, og Pinsemenigheten anmeldte dem for blasfemi. Jeg husker at under en av forestillingene satt Helge Hognestad på benkeraden bak meg, den omstridte presten som inspirert av Marx og Buddha samme år hadde skapt høye bølger i kristen-Norge ved å sette spørsmålsteget ved hele ideen om arvesynden. Under applausen jublet han.

For meg ble denne opplevelsen et slags erfarings-manifest som jeg stadigvekk sverger til (men bare innimellom lykkes med):

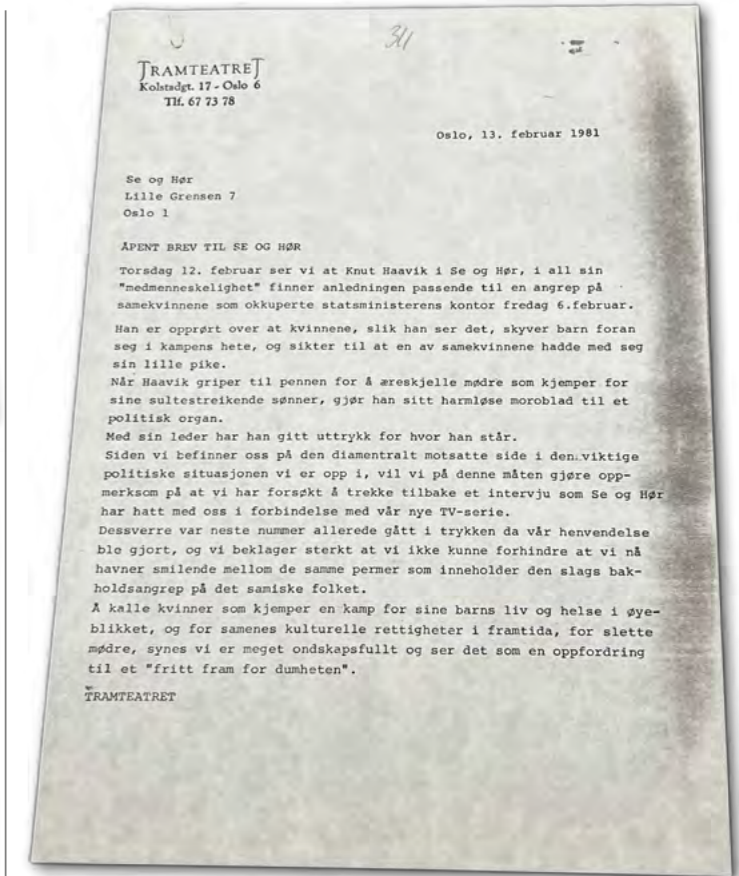
Gleden er maktkritikkens superkraft. Gode kollektive prosesser er faen meg best.

Som Tramteateret synger i sin tolkning av Beethovens og Schillers «An die Freude»:

Se, din trollmakt gjenforener
Alt som var adskilt fullt av savn
Alle mennesker blir brødre
Under gledens vingefavn!

Agoraen er sentrum av livet

Tramteatret vokste ut av kampen mot EEC og studentbevegelsen på Universitetet i Oslo tidlig på 70-tallet. Kjemistudentene Arne Garvang/Marianne Krogness blir kjent med sosiologistudentene Liv Aakvik/Terje Nordby og sammen bestemmer de seg for å bryte ut av den i overkant kontrollkåte ml-bevegelsen og gjøre det umulige: starte sin egen teatergruppe. Liv Aakvik (til vg, 10. desember 1995): «Egentlig begynte det i 1973, på Rød Ungdom-leir på Tromøya. Arne, Terje og meg. Marianne (Krogness) hadde blærekatarr – hun måtte være hjemme. Vi andre dannet kulturgruppa. Fra før av hadde Terje ei visegruppe. Den het 'Sosiologigruppa'. Arne hadde også laget noen visetekster. Jeg var bare med fordi jeg var så innmari politisk, og fordi noen sa at rødt teater var umulig.» Etter at det første navneforslaget «Ruseløkka/St. Hanshaugen kommunistiske gitargruppe» (!) blir nedstemt, blir navnet Tramteatret



«Gode kollektive prosesser er fæn meg best.»

vedtatt med følgende formålsparagraf: «Teatret skal stå på de svake og undertrykte side mot undertrykkene og nå ut til hele Norges befolkning». Ingen liten ambisjon der altså, men når de legger ned ti år etter har Tramteatret laget 10 LP-plater, åtte helaftens teaterforestillinger, 20 radioprogrammer, fire tv-serier, de har turnert utrettelig for hundretusenvis av publikummere og de har dessuten blitt rikskjendiser. Gruppen viser i løpet av disse åra en fascinerende evne til å treffe nyhetsbildet med en nesten profetisk presisjon. Premieren på oljestykket *Deep Sea Thriller* fant sted fem dager etter Bravoutblåsningen på Ekofiskfeltet i Nordsjøen i 1977, og *Det enkleste er pistol*, som tok for seg amerikansk voldskultur, sammenfalt med attentatforsøket på Ronald Reagan. De sloss for samenes sak, for et fritt Palestina og hadde et langvarig samarbeid med norsk fagbevegelse. «Den politiske agoraen er det som gir livet me-

ning», sier Terje Nordby i et intervju, og fortsetter: «det er det som står i sentrum av livet. Det personlige, individuelle, de mørke tankene som kommer om natten tilhører nettopp Det private.» Men historien om Tramteatret er også en historie om overgangen fra 70-tall til 80-tall, og at gruppa avslutter sin ti år lange kraftprestasjon med å spille *Pelle Parafin*-låter på åpningen av den nye shoppingmetropolen Oslo City, peker mot den lange rekken med paradokser som også freser gjennom kroppen til denne historien.

«Det var lånekassa!»

I slutten av oktober i år, utkom *Barrikadestormere og tv-kjendiser – boka om Tramteatret*. Forfatter Leif Gjerstad har først og fremst bakgrunn som musikkjournalist og har tidligere skrevet bøker bl. a. om Ole Paus, Kalvøyafestivalen og konsertscenen Rockefeller. Ideen til boka kommer da han ser en tynehåret

gjeng stå utenfor et antikvariat i Stockholm. Helt tilfeldig ender han opp på lanseringa av boka om Nationalteatern, progrock-heltene og teaterpionerene fra Skåne som skulle bli en av de store forbildene til Tramteatret. Boka om Nationalteatern ble for øvrig refusert fra samtlige svenske forlag og måtte finansieres via crowdfunding. Gjerstad har gjort et stort arbeid med å skrive seg gjennom ti års produksjonshistorie og ikke minst tilgjengeliggjøre deler av Tramteatrets enorme arkiv av anmeldelser, brev, avisutklipp, kontraktsdokumenter og et svært billedmateriale. Det er tydelig at Gjerstad har trivdes med oppgaven og boka speiler lange og mange samtaler med de ulike medlemmene. Formen er til tider vel anekdotisk, men det har likevel blitt et viktig stykke kulturhistorie, ikke minst fordi den gir innblikk i et langvarig eksperiment i å drive kunstneriske prosesser som et kollektiv. Det kommer tydelig frem at forfatteren

har fått flere ulike varianter av de mange historiene om konflikter og dramatik. Hukommelsen er like selektiv hos Tramteatret som hos de fleste andre og peker mot de etterhvert svære motsetningene innad i gruppa, hvor den ene delen ønsket mer satsing på popmusikk og musikk-karriere, mens den andre ønsket å eksperimentere med teateret som folkelig-politisk kunstform. Et grep som fungerer overraskende informativt er at Gjerstad i bokas avsluttende del har lagt inn detaljrike biografier. Her (bare lett supplert med egen research) kommer det fram at av Tramteatrets 17 medlemmer kommer hele 15 fra arbeiderklassen. Dette var, i motsetning til de aller fleste av samtidens radikale kunstnergrupper, ikke borgerskapets radikaliserede barn, Tramteatrets foreldre var sagbruksarbeidere, malere, bilmekanikere og industriarbeidere, mange av dem fagforingsfolk og kommunister. Så godt som alle trammerne var

kommet inn på universitet som de aller første i sin familie. «Det var lånekassa!» sier Terje Nordby i en samtale i forkant av denne teksten. «Faren min hadde aldri hatt sjans til høyere utdanning, det hadde vært helt umulig». Det er lett å glemme hvor kort det er siden velferdsordningene åpnet opp for mer liketilte muligheter til utdanning i Norge. Når man ser på det beste av Tramteatrets produksjon er det nettopp kombinasjonen av arbeiderklassebakgrunn og akademisk skoloring, dette kunnskapstunge kløneblikket fra en gjeng hvis erfaring tilsier at undertrykkelsen er reell, men det er frigjøringen også. Når Tramteatret la ned i 1986 hadde suksessen dempet risikoviljen, de var utslitte av intern strid, urimelige arbeidstider og på tross av den enorme suksessen, evig dårlig økonomi. De hadde balansert i ti år på et barberblad mellom sosialisme og sirkus og 80-tallet tilbød ingen forpleining av såre revolusjonære føtter.

Hvor ble det av det folkelige politiske teateret?
Tramteatret ble aldri en del av den offisielle teaterhistorien i Norge, så det er et viktig arbeid Leif Gjerstad har gjort. Jeg kunne virkelig ønsket meg en dypere analyse av hvordan den politiske, folkelige kulturen har blitt kidnappet/forført/forsvunnet i det oljeseige Norge, men boka vil forhåpentligvis inspirere til ytterligere tenkning og undersøkelser. Mens jeg skriver dette tigger beskjeden inn om at den viktigste utdanningsinstitusjonen for det frie scenekunstheltet, Akademi for scenekunst i Fredrikstad, er vedtatt nedlagt. Den rødgrønne regjeringen har fått kultur-rabies og en rekke fantastiske teaterhus, musikkutdanninger og estetiske fag ligger blødende i grøfta med kuttet strupe. Så er det noe vi trenger i åra som kommer er det nettopp gledens vingefavn som kan gjenforene oss i den politiske motstanden.

[Vers 1]
Glede, født av guders gnister, datter av Elysium
Ildberuset trår vi inn i gledens, lysets helligdom
Se, din trollmakt gjenforener
Alt som var adskilt fullt av savn
Alle mennesker blir brødre
Under gledens vingefavn!

[Vers 2]
Gleden er den sterke fjær i evighet og all natur
Driver alle hjul som er i hjertet av vårt verdensur
Den får solen frem på en himmel
Skaper blomst utav en knopp
Fins i fjerne stjernevrimmel
Der vår tanke må gi opp



ET PERSONLIG MØTE MED THE PERSONAL ENCOUNTER WITH WORLD POLITICS

Kommentar til Julian Blaues doktorgradsavhandling og performance-serien *A Reversed Crime Story* av duoen Blaue & Poppy.

Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe

Julian Blaue er kunstner, regissør og performancekunstner, og den ene halvparten av performance-duoen Blaue & Poppy. For å forstå Blaue, hans performanceserie *A Reversed Crime Story* og avhandling (med den fabelaktig ordrike tittelen *The Personal Encounter with World Politics: An attempt at criticizing and manifesting an alternative to global capitalism's way of functioning through research-based performance*), må man sette ham i en kunstner-sentrert tradisjon som er forment av tyske kunstnere som Joseph Beuys (1921-1986) og Christoph Schlingensiefel (1960-2010). Metoden i *A Reversed Crime Story* er basert på Beuys' teori om den sosiale skulptur: Alt har et potensial til å bli kunst, og kunsten har et potensial til å forandre samfunnet. Transformasjonen er bokstavelig, revolusjonær og brechtiansk. Revolusjonen rives ut fra teaterrommet og eksploderer i gatene. Beuys og Schlingensiefel konstruerte hver sin særpregede offentlige *personae*. Karismatiske, selvkonstruerte karakterer,

som henholdsvis sjamanistisk og provokatorisk. Kunstneren var selv en del av kunstverket. De to karakterene Julian Blaue og Edy Poppy som vi møter i *A Reversed Crime Story*, er mer ulykkelige og uvitende enn de virkelige personene – men dette poenget ble ikke helt klart for meg før jeg så Blaues doktorgradsdisputas, der han skiftet mellom kostymet som forsker, som utøver og som kunstnerisk leder.

Ranet i Rio

Den 24. desember 2015 ble Julian Blaue, Edy Poppy og deres seks måneder gamle sønn ranet under en reise til Rio de Janeiro i Brasil. Overfallsmennene – to menn bevæpnet med en stor kniv – var innbyggere i en av Rios favelaer; slumbyene der de fattigste og mest sårbare bor. Blaue og Poppy – ekstravagant kledd, hun i blek, flagrende kjole og perlekjede og han i hvit lindress og matchende hvit fedora – var emblematiske for en overdreven og uvitende europeisk middelklasse, mens Gomes og Santos (pseudonymene

som Blaue i ettertid har gitt overfallsmennene) tilhørte de fattigste seks prosentene av befolkningen i Brasil. Den lille familien slapp uskadd, men rystet fra hendelsen. Spedbarnet Bela sov fredelig gjennom den traumatiske opplevelsen. Flere timer på en turistpolitistasjon i Rio og en politirapport senere ble overfallsmennene pågrepet – en i seg selv usannsynlig slutt på historien.

Konteksten er viktig: Blaue og Poppy ankom Brasil i slutten av 2015, mindre enn to år etter fotball-VM og bare noen måneder før OL i Rio i 2016. I forkant av disse begivenhetene ble livet til mennesker som Gomes og Santos betydelig vanskeligere. Titusener av favela-beboere ble fordrevet fra hjemmene sine av myndighetene. Samtidig okkuperte brasiliansk militærpoliti mange av de gjenværende favelaene for å skape sikkerhet rundt tilreisende idrettsutøvere og turister, som kunstnerduoen. Hvorfor må en så stor del av Brasils befolkning bo i favelaer og ty til kriminalitet for å overleve?



Blaue & Poppy er ikke som andre turister utsatt for overfall. De har en plattform. I årene som har gått, har hendelsen blitt en lukrativ besettelse for performanceduoene. Det ville vært lett for kunstnerne å se på seg selv som ofre for en tilfeldig forbrytelse, og det er slik mange vil se på hendelsen. Men for Blaue & Poppy ble den – noe uventet for to hvite, privilegerte europeiske kunstnere – ikke bare det traumatiske øyeblikket til uheldige, pyntekledde turister opplevde i slutten av desember. Den ble representativ for en urettferdighet som eksisterte utenfor dem, og som deres opplevelse var symptomatisk for.

Blaue & Poppy oppdaget en sosioøkonomisk tragedie: Gomes og Santos var fanget i en ond sirkel av vold og fattigdom skapt av et økonomisk system som favoriserer europeere som dem. Brasil er et produksjonssenter, en kilde til billig arbeidskraft og en ressursgrube for det globale nord – et økonomisk system basert på utbytting. Blaue & Poppy oppdager hvordan Europa importerer

ressurser og eksporterer konflikter, noe som gir Gomes og Santos få alternativer til kriminalitet.

Ligger skylden hos overgriperne? I det skjeve økonomiske systemet? Eller hos dem som nyter godt av systemet?

Nyliberalisme i kunsten

Ved å ta hendelsen inn i den energiske, lysfargete, tegneserieaktige verdenen til Blaue & Poppy, er *The Personal Encounter with World Politics* siste fase av en kunstnerisk-vitenskapelig doktorgrad ved Universitetet i Agder. Fra kunstnerens side er det en omfattende og verdifull diskusjon av forestillingen og den performative prosessen: dens intensjoner, suksess og problematikk. Avhandlingen består av den fire delte performanceserien *A Reversed Crime Story* (2018-2023), diktet «A Political Poem in Three Cata-Strophes and Apo-strophe» (2018), artikkel-performance «It's only Paper?» (2019), fem artikler (hvorav tre opprinnelig ble publisert i herværende tidsskrift) og en omslagstekst. Disse tekst-

ne og performancene legger fram en kritikk av den globale kapitalismen ved å betrakte hendelsen gjennom en sosioøkonomisk linse sentrert rundt Blaue & Poppys egen opplevelse (det vi kan kalle en selvsentrert kritikk).

Ved å anerkjenne ranet som et biprodukt av strukturell vold, undergraver doktorgradsprosjektet den enkle binariteten mellom offer og gjerningsmann, samtidig som det tilbyr et konkret alternativ i form av en lov mot strukturell vold. Prosjektet anvender samme metodikk som tribunalene til den sveitsisk-tyske regissøren Milo Rau, ved implisitt å fastslå at «Det som ikke kan representeres, kan heller ikke tenkes ('be imagined').» Forestillingsserien – som inkluderer en rettsak mot performanceduoene – fungerer som en pre-enactment for en lov som ennå ikke er skrevet. En lov som skal holde dem som direkte og indirekte nyter godt av nyliberalismens strukturelle vold ansvarlige for systemets faktiske skadevirkninger. Men kunst – selv sosialt engasjert kunst – kan

også være nyliberal, og den samme strukturelle volden som Europa profiterer på økonomisk, profiterer også europeiske kunstnere på gjennom å skape verk om ulikheten – slik som Blaue & Poppys skade-profitte overslag.

Nyliberalisme i den europeiske kultursektoren – der konflikter fra det globale sør brukes som kreativt materiale av europeiske kunstnere for et europeisk publikum – er en annen form for utbytting. Begrepet nyliberalisme peker her også mot det faktum at teatermakere fra det globale nord, som Milo Rau eller Julian Blaue, bruker konflikter fra det globale sør som tema, og det at de ofte inviteres til internasjonale festivaler og gis muligheter som kunstnere fra det globale sør (og særlig de som er basert der) ikke har. Men der Milo Rau bruker skuespillere og utøvere fra konfliktområdene i sine arbeider om disse stedene (noe jeg som Rau-forsker har behov for å påpeke, uten at jeg dermed vil undersøke de mer problematiske sidene ved hans sosialt engasjerte



interkulturelle teater), er Blau & Poppy det slående hvite og europeiske sentrum i sine prosjekter. Det betyr at prosjektet ikke forkludres av de kompliserte spørsmålene om medforfatterskap til Raus verk. De later ikke som om erfaringen de snakker ut fra, er en annen enn deres egen, men de brasilianske stemmene mangler.

Og i et prosjekt som fletter spørsmål om strukturell ulikhet sammen med spørsmål om rettferdighet og sosial endring, er det vanskelig å overse – særlig i *Death of Theatre, Birth of Law* (Det Norske Teatret, Scene 3, 2023, red. anm.) eller Blaues forsvar – hvor mye Blau har tjent på overfallet. Til hans fordel skal det sies at han er svært bevisst om ubalansen mellom seg selv og overgriperne, og på at han har profittert kunstnerisk, akademisk, sosialt og til og med økonomisk på overfallet. Denne ubalansen er skrevet inn i prosjektet. Dette er bevisene som legges frem mot dem i rettsaken.

Under den nordamerikanske premieren på Raus *Antigone in the Amazon* (2024) hadde jeg

et opplysende møte med den brasilianske teaterforskeren Marcos Davi Silva Steuernagel. Steuernagel, som er en ideell ekspert for *A Reversed Crime Story*, er opptatt av kolonialitet, vold, strukturelle ulikheter og politiske regimer i sin forskning på brasiliansk teater. Da jeg diskuterte Raus *Antigone*, minnet Steuernagel meg på at selv om det er viktig å være klar over den nyliberale karakteren til prosjekter som *Antigone in the Amazons*, må man ikke underkjenne de involverte brasilianske aktørenes «agency». I *Antigone in the Amazons* valgte de brasilianske skuespillerne på scenen og koret bestående av aktivister fra Landless Workers' Movement å jobbe med Rau. De valgte å være med i forestillingen, og å avfeie denne «agency»-en – en slags infantilisering med lange koloniale røtter – er en annen form for strukturell vold som vi som kritikere og akademikere utøver mot befolkningen i det globale sør.

På kunstnerens premisser
I *The Personal Encounter with*

World Politics kan vi ikke snakke om en slik «agency». Historien fortelles utelukkende fra Blau & Poppys perspektiv. En av kildene Blau refererer til i avhandlingen, er Gayatri Chakravorty Spivaks «Can the Subaltern Speak?». Problemet vi støter på i forestillingene, er at vi ikke får høre fra Gomes og Santos. Vi får ikke engang vite om de samtykker til at den ufullstendige historien deres blir fortalt. Her ville det være enkelt å kritisere kunstprosjektet for narcissisme (en kritikk som er blitt rettet mot det tidligere), men det er mer komplisert enn som så. Dette er et prosjekt med gode intensjoner, og det betyr noe. Men gode intensjoner må ikke forveksles med altruisme, og *A Personal Encounter* er ikke altruistisk. Selv om jeg etter mange års forskning på emnet ikke tror at politisk teater noen gang er altruistisk. Det er alltid egennyttig for kunstneren, som tjener økonomisk, profesjonelt og sosialt på forestillingen. Og som kunstnere og skapere bør de tjene på arbeidet sitt (de jobber tross alt også innenfor ka-

pitalismen), men det er viktig at vi er klar over at Blau & Poppy, som skaperne, dikterer vilkårene for rettsaken og den rettferdigheten de foreslår. Rettsaken holdes av og mot Blau & Poppy, men den er også til for dem, og den foregår helt og holdent på deres premisser. De bestemmer stedet, ekspertene, dommeren. Den eventuelle straffen som blir utmålt, vil ikke påvirke Blau & Poppys liv eller levebrød.

Men det er ikke slik virkelige rettssystemer fungerer. Virkelige rettssystemer er faktisk straffende og gjengjeldende, ikke gjenoppbyggende. Men dette er et utopisk rom, en pre-enactment som fjerner hindringene utenfor fra rettssalens uskripterte fiksjonalitet. Som i Raus tribunalprosjekter har Blau & Poppys advokater og dommere stor autonomi i den manusløse forestillingen, men når forestillingen er over, faller trykningen i den fiktive rettssalen bort, og vi blir minnet om den transnasjonale rettferdighetens virkelige svikt.

Så her er virkeligheten:

I 2018 var Gomes, den eldste av de to mennene, på flukt og risikerte opptil seks års fengsel. Santos, som var mindreårig da overfallet fant sted, hadde havnet i ungdomsfengsel. I 2018 hadde Julian Blau påbegynt sin fullfinansierte doktorgrad. Med denne finansieringspakken kunne Blau & Poppy reise tilbake til Brasil for å gjøre research, skrive artikler og skape flere forestillinger. Ni år etter ranet (11. oktober 2024) forsvarte Blau avhandlingen sin og ble tildelt doktorgraden. Ni år senere har Gomes og Santos forsvunnet inn i favelaene. Blau & Poppy er vinnerne, stjernene i *A Reversed Crime Story*. Blau & Poppy er historiens hovedpersoner – forfatterne, heltene, ofrene og skurkene i sin egen tegneserierettsal. Det er *Oidipus Rex*, de etterforsker, bare for å oppdage at de er pesten i byen. Imens er Gomes og Santos – anstifterne til artiklene, kunsten, omslagsteksten, doktorgradsprosjektet – fortapt ... ansiktsløse og navnløse, de eneste navnene vi har på dem er pseudonymer de har fått tildelt av Blau.

The master's tool

Det ligger ikke bare et verdenshav mellom Blau & Poppy (og meg) og Gomes og Santos, men de befinner seg i fundamentalt forskjellige virkeligheter. Et poeng som det under disputasen ikke alltid var like tydelig om Blau forsto. Det som er vanskelig her, er at intensjonen bak prosjektet er god, og at det definitivt er prisverdig å forestille seg et alternativ til dagens globale kapitalistiske system. I motsetning til Rau, som gjør et enkelt konfliktsoneprosjekt før han drar videre til neste krise, har Blau viet nesten et tiår til dette prosjektet. Og dette er et svært viktig poeng, fordi det skiller det Blau gjør fra den elendighetsturismen som kan forekomme i interkulturelt teater. Han og Poppy har kontinuerlig revidert Loven mot strukturell vold og invitert ulike perspektiver inn i diskusjonen som prosjektet legger til rette for. Blau er imidlertid det jeg vil kalle en Andre bølge-marxist. Med det mener jeg at marxismen hans mangler den postkoloniale kritikkens intersek-

sjonalitet. Under disputasen nærmet Blau seg ubalansene mellom nord og sør fra et økonomisk perspektiv, og identifiserte en global middelklasse. Denne grenseoverskridende middelklassen er en del av et sosioøkonomisk miljø som ikke tar hensyn til kolonialismens fortsatte innvirkning på eksisterende økonomiske, sosiale og politiske strukturer.

Minervas ugle

Styrken og det presserende ved Blaues prosjekt er hans vilje til å feile og komme til kort i jakten på en løsning av et høyst reelt problem, mens svakheten ligger i troen på at løsningen ligger i eksisterende rettslige institusjoner og strukturer. Han overser at rettsinstitusjonene ble grunnlagt under de samme koloniale logikkene som skaper og opprettholder strukturell vold. Det Blau og Poppy går glipp av i sitt personlige møte, er det Audre Lorde identifiserer i valgspåket *the master's tools will never dismantle the master's house*. For å få bukt med denne volden tren-

ger vi ikke en ny lov, men et helt nytt system, for så lenge systemiske ulikheter tjener dem som lager loven, kan og vil ikke loven bli omskrevet på en meningsfull måte.

Det ligger en kraft i kunst som fremtvinger reaksjoner, og *The Personal Encounter with World Politics* fremkaller en sterk respons: positiv, negativ, men aldri nøytral. Rørende, morsom, frustrerende, gledelig, energisk, problematisk, undersøkende, aldri kjedelig! En manifestasjon.

Blau er oppriktig i sin tro på å endre systemet, og spør om intet mindre enn «Hvordan kan vi formulere et alternativ til kapitalismen?». Men som Hegel sier: «Minervas ugle flyr bare i skumringen», og her, i kapitalismens dagslys, ser vi bare spørsmålet, ikke svaret, ikke alternativet, ikke et annet økonomisk system. Blau oppfordrer oss til å mobilisere en radikal forestillingsevne, hoppe over rotet med å demontere den nyliberale kapitalismen og inn i de uendelige, håpefulle mulighetene i det som kommer etter.



KJÆRLIGHET OG SORG I TEATERGARASJEN

Historien om BIT er en suksesshistorie om grenseoverskridelser, brytninger og rabalder, om risiko og investering, om forholdet mellom (sam)arbeidsform og nyskapende teaterkunst, men også en historie om teatret som samlingsarena og ikke minst om relasjoner i, til og mellom institusjonene.



Den flyktigste av alle kunstarter – Bergen Internasjonale Teater i 40 år
Jubileumbok, BIT
Redaktør: Rune Salomonsen/BIT
Utgiver: Bergen Internasjonale Teater, 2024
114 sider

BITs jubileumbok *Den flyktigste av alle kunstarter* framstår som et eget lite kunstverk, en minnebok over ulike perspektiv og forbindelser. Stoffet behandler retrospektive perspektiv, i form av en kronologi, en epost, et byhistorisk blikk, en hyllest, et historiografisk notat, en erklæring, en hilsen og en statusoppdatering, for ikke å forglemme de akademiske artiklene. Ulike blikk nedenfra, et utenfra, et ovenfra og endel innenfra inngår i en helhet sammen med 10 dobbeltsider med fotografier fra ulike prosjekter og forestillinger. Innholdet framstår på mange måter som en hommage til BITs tidligere teater-sjef Sven Åge Birkeland.

Tittelen er et sitat fra stortingspresident Guttorm Hansens velformulerte tale ved åpningen av Teatermuseet¹ i Bergen i 1980. Nå er BITs første tiår selv gått inn i arkivene på Teatermuseet og en ny epoke skal begynne i 2026.

Tid for retrospeksjon

Rune Salomonsen og Karoline Skuseth gjentar Christine Peters' ord fra jubileumsutgivelsen *Ferdskriveren* (2003): «Denne tiden er tiden for den store feiringen og de store følelsene» (s. 14). Når BIT flytter inn i det nye Sentralbadet Scenekunsthus blir det uten Sven Åge Birkeland.

Den nye jubileumboken er et supplement til utstillingen «BIT Teatergarasjen i 40 år» på

Humaniorabiblioteket (Uib) i Bergen, høsten 2024. Denne gangen fokuserer BIT ikke så mye på unnfangelse, mer på fødsel. (s. 10)

«En teatralisk knyttneve»

BIT har sine røtter i et miljø fra teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Tone Tjemsland, Preben Faye Schjøll og Sven Åge Birkeland var de drivende kreftene de første festivalårene.

Målet var ifølge Birkeland (i 2010) å vise det 1) «hippeste av internasjonal performance og happenings i møte med gjøglertradisjon og folkelig teater» (Teatertreff 1984), 2) «presentere Grotowski og Barba-inspirerte arbeider» (Teatertreff 1985), og å presentere 3) «det postavantgardistiske teatret» (Teatertreff '86) samt den nye dansen.² (s. 12).

Kort sagt, målet var å framstille samtidskunsten på teatret i Bergen. Birkeland formulerte senere (2010) at det kunstneriske prosjektet for BIT var å utfordre teatermonopolet Den Nationale Scene hadde i Bergen (s. 11). Det som utviklet seg til et vellykket samarbeid førte til at tidligere teatersjef ved DNS, Tom Remlov, sendte en kjærlighetserklæring til BIT i 2002 (s. 68).

Coproduksjonens tidsalder

Allerede på 1980-tallet var det en økende interesse i Europa for enkeltstående gjestespill og samproduksjoner, skriver Mel-

anie Fieldseth i «Et grenseoverskridende teater» (s. 69-76). BIT ble «pådriver for coproduksjon og nettverkssamarbeid»³ med en internasjonal utveksling som et hovedarbeidsområde, særlig i forbindelse med det frie feltet. BIT fikk (med Mette Helgesen, Sven Åge Birkeland og Lars Ove Toft som ledertrio), fast scene på Teatergarasjen fra 1990, inntil finanskrisen i 2008 og rivningen av den tidligere trelastlagerbygningen i 2009. BIT ble «porten ut av Norge» for norske scenekunstnere⁴ (s. 71). Også innenfor Norge ble BIT ledende i et nasjonalt nettverksarbeid (Nettverk for scenekunst) (s. 73) sammen med Teaterhuset Avantgarden i Trondheim (i vennlig konkurranse om å være det første norske programmerende teater) og med Black Box i Oslo.

I 2019 skriver BIT at målet er å være «banebrytende», noe som de anser å være en del av den grunnleggende oppgaven mellom kunstnerne, samarbeidspartnere og samfunnet. (s. 88)

Noen ganger var BIT-programmet så banebrytende at pressen snappet etter pusten. Grethe Melby skriver i «Blest og bråk» om furorene knyttet til BITs teaterproduksjoner, for eksempel Annie Sprinkles *HERSTORY of Porn: reel to Real* (2002) (s. 36).

Fieldseth løfter fram kuratorens rolle i samfunnet (s. 74-75), og Birkelands rolle som en

Billedtekst

Fra USF Verftet, mars 1985.
Fra venstre: Bjørnar Ona, Tone Avenstroup, Pål Dybwig, Lisbeth Bodd, Bjørnar Rønningen og (sittende foran) Gurå Mathiesen. Foto: BIT



eksepsjonell kurator med et humanistisk prosjekt fremheves i boken: «Because... my work – our work, – what u are part of now», skriver Birkeland i 2013, «after all is as big a humanistic project as it is an art project.»

I en gjengivelse av Birkelands epost «The food and love talk», hvor en tale fra Meteorfestivalen 2013 er sitert, sammenligner han kunsten å kuratere en festival og sesongprogram med matlaging, og co-produksjoner med kjærlighetsforhold. Noen kjærlighetsforhold går over, noen fortsetter i det uendelige. Birkeland gir eksempler på begge erfaringer (s. 81).

Gisèle Viennes hyllest «For Sven Birkeland» understreker at Birkelands «écriture» som kurator var en omsorgsfull signatur, en måte å skrive verden på.

Det nye teater

Keld Hyldig (Uib) plasserer BIT «Mellom postmodernisme og avantgardisme» (s. 45-54), mens Arntzen nyanserer i artikkelen «Det nye teater», ved å vise hvordan en tidlig postavantgarde i Norge brøt med den historiske, via et performativt og visuelt orientert teater i skjæringspunktet mellom det tekstuelle og visuelle.⁵ (s. 62)

Arntzen forklarer hvordan et nytt skandinavisk teater kunne manifestere seg. Teaterfestivalen førte til at Bergen ble vertskap

for en sterk skandinavisk utveksling mellom kompanier som Billedstofteater, Hotel Pro Forma, Remote Control Productions og Baktruppen og Verdensteatret. I Bergen skjer dette med utgangspunkt i Teatervitenskap, men også musikk- og bildekunstmiljøet. «BIT ble en sentral aktør når det gjaldt å forstå, formidle og forbinde disse tendensene, også forestillinger fra Frankrike Tyskland og USA hadde disse tendensene med brudd med sentrisme og makthierarkier, både politisk og språklig, med etablerte smakdommer, tradisjonelle sentra», skriver Arntzen.

Fra knyttneve til dialog

Arven BIT 2024 viderefører er et fast program, samt to festivaler (Oktoberdansen og Meteor). Prosjektet Norsk Dramatikk forsvant ut av BIT i 1996, omtrent samtidig som interessen for Jon Fosses dramatikk startet i norsk teater for øvrig.

BIT har vært husløse i 16 år og venter på å flytte inn i Sentralbadet Scenekunsthus, sammen med det Tjemsland-ledete dansekompaniet Carte Blanche.

I et foredrag fra 2019 skriver Ingrid Ellestad og Karoline Skuseth om utfordringer og potensielle for BIT. Deltageraspektet, det humanistiske og kunstneriske prosjektet fortsetter i Birkelands ånd (s. 79), sammen med en styrking av områdene for den kritis-

ke refleksjonen. Det å tillate seg å stille spørsmål om hvilken nytte, hvilken verdi kunsten har, og hvordan den lar seg måle er en del av diskursen.

Spørsmålene fra Oktoberdansen 2018 om kunstens samfunnsrelasjon og nødvendighet ble reist i forkant av det raset av kunstkritikk som kom med Sløseriombudsmannen i 2020. Tilbakemeldingene har vært at BIT-diskursen er «i forkant i europeisk sammenheng», skriver Ellestad og Skuseth.

«Far teater»⁶

Men historien om BIT er også en historie som sjelden kommer fram, den om en vellykket utveksling mellom teori og praksis, mellom teoretikeren Arntzen og praktikeren Birkeland. Teaterviteren Arntzen hadde en deltagende mentorrolle i utviklingen av det særegne teatermiljøet i Norge. Arntzen hadde erfaring som tidligere teaterpraktiker i Smugteatret. Det var Arntzen som, med genuin interesse for det nyskapende teater, norsk eller internasjonalt, brøt en tunnel til teatermiljøene i Leuven, Amsterdam, Brussel og Berlin.

I et foredrag fra 2019 skriver Ingrid Ellestad og Karoline Skuseth om utfordringer og potensielle for BIT. Deltageraspektet, det humanistiske og kunstneriske prosjektet fortsetter i Birkelands ånd (s. 79), sammen med en styrking av områdene for den kritis-

lom det tekstuelle og det visuelle som Arntzen beskriver; i en triangel mellom teori, teaterpraksis og produksjon/formidling. Her ligger sprengkraften i Bergensmiljøet.

I en produksjonslinje kan Arntzen sees på som «gartneren» som dyrket fram en genuin teaterinteresse hos sine studenter, som så utformet teatergrupper og forestillinger, hvor «Birkeland i siste ledd var «bøddelen» for hvordan «varene» kunne selges. Både Verdensteatret, Baktruppen og Birkeland lyttet til Arntzen.»⁷

Overraskende mange av de nyskapende teaterprosjektene i Norge er skapt av Arntzens studenter på teatervitenskap i Bergen. Arntzen sto også sentralt i oppbyggingen av og undervisningen ved Skrivekunstakademiets dramatikerlinje fra 1991.

Dermed blir en hyllest til Sven Åge Birkeland også en hyllest til Arntzen og den genuine interesse for *det nye teatret*.

Fotnoter

- 1 Arkivmaterialet til BIT Teatergarasjen er i dag delt mellom Spesielsamlingene ved Universitetet i Bergen og BIT Teatergarasjen.
- 2 Fra *Når teori og praksis likestilles: Festskrift til Knut Svein Arntzen*, 2010
- 3 Arntzen, 2004.
- 4 Et sitat av Løddesøl, hos Fieldseth.
- 5 Arntzen og Birkeland, *Spillerom* 1990.
- 6 Et sitat av Løddesøl, hos Fieldseth.
- 7 Corinne Lyche Campos, aktør i Verdensteatret, beskriver sine erfaringer fra de første forestillingene med BIT Teatergarasjen som produsent, i en telefonsamtale med artikkelforfatteren, 15.10.2024.

A N M E

Theresa Benér:
The Picture of Dorian Grey,
Göteborg dans- och
teaterfestival
s. 140–141

Knut Ove Arntzen:
Glaube, Krieg und Liebe,
Schaubühne, Berlin
s. 148–149

L

D

Eivind Haugland:
*Haugtussa, I Want Absolute
Beauty, Legende*,
Ruhrttriennale 2024
s. 142–146

Roland Lysell:
Kung Lear,
Dramaten, Stockholm
s. 150–151

E L S E R

Billedtekst
Dorian, regi, scenografi, ljus: Robert
Wilson. Düsseldorfer Schauspielhaus/
Göteborg dans- och teaterfestival 2024.
Foto: Lucie Jansch

Robert Wilson som i en spegel

(Göteborg): Det handlar om skönhet och identiteter i Darryl Pinckneys mångbottnade monolog *Dorian*. Robert Wilsons enastående iscensättning och Christian Friedels virtuosa spel lyfter texten till ett verk som kanske handlar om stjärnregissören själv.

Av Theresa Benér



Dorian, regi: scenografi, ljus: Robert Wilson. Düsseldorf Schauspielhaus / Göteborg dans- och teaterfestival 2024. Foto: Lucie Jansch

Dorian

Text: Darryl Pinckney, efter motiv av Oscar Wilde
Regi, scenografi, ljus: Robert Wilson
Kostym: Jacques Reynaud
Musik: Woods of Birnam
Medverkande: Christian Friedel och Jeremia Franken
Düsseldorfer Schauspielhaus, på Göteborgs dans- och teaterfestival 25. augusti 2024

Robert Wilsons scenkonst betraktas ofta som typisk för en internationell festival- och turné-kultur. Hans formsäkert stiliserade, antirealistiska uttryck, där texter kan behandlas som ljud och rytmer eller ibland rent nonsens, passar för vitt skilda sammanhang. Wilsons radikala scenspråk sticker ut och avviker från de flesta konventioner och kulturer, oavsett plats. Det kan rentav kännas lite opersonligt i sin estetiska perfektion.

Men med den spektakulära monologen *Dorian*, iscensatt med den tyske skådespelaren Christian Friedel för Düsseldorfer Schauspielhaus, signerar Robert Wilson ett verk som har ett ovanligt personligt innehåll. Det har nu spelats på 30-årsjubilerande Göteborgs Dans- och Teaterfestival. *Dorian* verkar delvis handla om Wilson själv; hans egen persona och konstnärliga praxis. Dessutom är texten, av Wilsons mångåriga parhäst Darryl Pinckney, full av reflekterande kommentarer. Den tar upp skönhet, konst, åldrande och jag-identitet, vilket är återkommande teman i Robert Wilsons scenkonst.

Sammansatt rollfigur

«Vad har jag för syfte?»

frågar sig societetsdandyen Dorian i en scen. Hans uttalade ambition är att bevara evig skönhet och ungdom. Utgångspunkten är Oscar Wildes romanperson Dorian Gray, en ung man i 1800-talets London som i mötet med porträttmålaren Basil Hallward önskar att förbli evigt ung och vacker, medan det målade porträttet av honom får åldras. Scenfiguren är av Jacques Reynaud iklädd en lång svart rock med hög, styv krage. Under den bär han en helt vit kostym, vit skjorta och vita skor. Christian Friedels ansikte är vitmaskerat av Manu Halligan, munnen mörkröd och ögonen försedda med långa lösögonfransar. Dorian liknar en överlevande stumfilmsstjärna.

Denna inre monolog utgår alltså från Dorian Gray, men den är sammansatt av element från en rad olika verkliga och uppiktade personligheter. Oscar Wilde finns med, liksom konstnären Francis Bacon och hans mångåriga älskare tillika modell, George Dyer. Och det finns som sagt tydliga referenser till Robert Wilson själv.

Dorian – en influencer

För det handlar om skönhet, fåfänga, narcissism och bländverk.

Vem är det som talar och agerar, varför söker denne Dorian den absoluta skönheten? Vi får inget tydligt svar på de frågorna. Denna scengestalt är som en trickster, en ständigt undflyende och föränderlig skepnad, som speglar skilda fenomen och rörelser. Christian Friedel är mästertlig i alla tvärs kast, i detta oätkomliga narrspel. Han sjunger, dansar, förvränger rösten och leker – i en suverän närvaro.

«Jag är det bästa porträttet av den tid som är nu», säger han i en scen. Då poserar han muntert som en fotomodell, medan scenarbetare med strålkastare lyser upp honom, till typiskt wilsonskt överdrivna ljudeffekter av kameraklick. Dorian är en kändis, ett ideal, en influencer. «Skönhet är yta, men inte lika ytligt som tanken», framhåller han tvärsäkert. Då har Friedel/Dorian i en tidigare scen förklarat att «han hade inga egna historier. /.../ Skönheten tog honom i besittning.»

Den absoluta skönheten

För mig är detta något av det mest självbiografiska jag sett av Robert Wilson. För visst har han väl i hela sitt makalösa konstnärskap



Dorian, regi: scenografi, ljus: Robert Wilson. Düsseldorf Schauspielhaus / Göteborg dans- och teaterfestival 2024. Foto: Lucie Jansch

strävat efter absolut skönhet? Till exempel perfekta färger och ljus. I boken *Robert Wilson* (red Margery Arent Safir, Paris 2011) står att Robert Wilson kan ägna halva repetitionstiden åt enbart ljusdesign. Till en uppsättning av *Parsifal* krävde han 80 repetitionstimmar bara för ljuset, och var tydligen ändå inte riktigt nöjd...

Wilson har hela sitt liv behövt kämpa mot en viss kritik att han «bara» försöker vara en perfekt bildmakare, och att han under lång tid har fastnat i en manierism, där han upprepar sina egna stereotyper. Är det denna skönhetens och fåfängans instängdhet som Dorian slåss mot i sin monolog? Han vägrar betrakta sig som en narcissist, men tror trots allt att han är för självupptagen för att kunna älska andra. «Jag önskar att jag kunde komma bort från mig själv», bekänner Dorian. Och här är det möjligen ett eko från Oscar Wilde.

Strukturer av intet

Föreställningen inleds i en scenografi inspirerad av Francis Bacons stökiga ateljé i South Kensington, och detta erinrar mig om Robert Wilsons mycket originella monologtolkning av tonsättaren

John Cages text *Lecture on Nothing* (2013). Där satt Wilson själv, helt i vitt, och vitminkad som nu Dorian, i en scenografi full av hopknycklade pappersark, med vita sättstycken som det stod textfragment på.

Cages monolog handlar om att bejaka och manifesteras «ingenting», utan att detta intet blir till «någonting»: «Nothing more than nothing can be said», säger Wilson där. Det framstår som en retorisk övning i att inringa något som är tomrum och intet, precis som John Cage i sitt berömda verk 4.33 komponerade ett stycke tystnad. I en viktig replik förklarar han: «A structure is like a bridge from nowhere to nowhere.»

Ett bländverk

Robert Wilsons scenkonst arbetar med dessa strukturer som söker inringa ett renodlat ingenting. Genom strukturen strävar han mot perfekt balanserad skönhet i bild, ljud och rörelse. Det är därför hans spelfigurer har så strikt koreograferade scenerier.

Men när Christian Friedel i *Dorian* i en scen sitter vid en tredelad spegel, full av lampor, som i en skådespelares sminkloge, så uttolkar han en person som aldrig

riktigt kan nå in i under ytan av sig själv. Detta bländverk till människoskapelse påstår att han är sin egen herre, men ändå är han övertygad om att han blir «sig själv» först när han är död. Han är fullständigt inspärriad i sin egen rundgång.

Existensens brist på djup

Så frågar man sig vad en «autentisk» människa egentligen är? Är människan lite som Peer Gynts berömda lök, det vill säga lager på lager av rörelser och handlingar, utan någon egentlig kärna? Dorian går över i en rad beskyllningar mot sig själv, så som Oscar Wilde rannsade sig i *De Profundis*, texten skriven från fängelset i Reading. «Du är avgudad», säger Dorian, «Du vill ha stjärnorna för dig själv».

Men hans slutsats är fylld av resignation: «Din odödliga skönhet har förstört dig. Allt är inte nog». Och man kan då fundera på om detta har en genklang hos Robert Wilson själv. Är hans konstnärskap, så fyllt av absolut skönhet, i grunden uttryck för en brist, en oförmåga att sceniskt gestalta existensens djup? Eller är det hans övertygelse att ett djup bortom den estetiska perfektionen faktiskt inte finns?

«Detta bländverk till människoskapelse /.../ är fullständigt inspärriad i sin egen rundgång.»

Ruhrtriennale
Festival der Künste
 16.augst til 15. september 2024

Haugtussa
 av Arne Garborg og Edvard Grieg
 Dramatisert av Eline Arbo og Njål Helge Mjøs
 Regi: Eline Arbo
 Komponist og musikalsk ansvarlig: Thijs van Vuure
 Scenografi og lysdesign: Norunn Standal
 Kostymedesign: Alva Walderhaug Brosten
 Lyddesign: Dennis Slot
 Koreografi: Ida Wigdel
 Maske: Ida Kristine Høgbakk
 Dramaturgi: Njål Helge Mjøs
 Jahrhunderthalle Bochum,
 urpremiere 13. september 2024

I Want Absolute Beauty
 Konsept og regi: Ivo Van Hove
 Koreografi: (LA)HORDE (Marine Brutti,
 Jonathan Debrouwer og Arthur Hareli)
 i samarbeid med ensemblet
 Musikk: PJ Harvey
 Scenografi og lysdesign: Jan Versweyeld
 Videodesign: Christopher Ash
 Kostymedesign: An D'Huys
 Lyddesign: Tom Gibbons
 Musikalsk ansvarlig: Liesa Van der Aa
 Dramaturgisk bistand: Koen Tachelet
 Jahrhunderthalle Bochum,
 urpremiere 16. august 2024

Legende
 Tekst, regi, scenografi og kostyme:
 Kirill Serebrennikov
 Komposisjon og musikalsk ansvarlig: Daniil Orlov
 Koreografi: Ivan Estegneev og Evgeny Kulagin
 Lysdesign: Sergei Kuchar
 Lyddesign: Sven Baumelt
 Soundscapes: Rustem Imamiev
 Videodesign: Ilya Shagalov
 Dramaturgi: Joachim Lux (tysk) og
 Anna Shalashova (russisk)
 Kraftzentrale Duisburg,
 urpremiere 17. august 2024



Billedtekster
 s. 143 Ida Wigdel, Liv Osa, Kjersti Tveterås, Øystein Røger og Christian Ruud Kallum i *Haugtussa*, regi: Eline Arbo. Ruhrtriennale/ Nationaltheatret 2024. Foto: Caroline Seidel
 s. 144 *Haugtussa*, regi: Eline Arbo. Ruhrtriennale/ Nationaltheatret 2024. Foto: Caroline Seidel
 s. 145:1 Christian Ruud Kallum i *Haugtussa*, regi: Eline Arbo. Ruhrtriennale/ Nationaltheatret 2024. Foto: Caroline Seidel
 s. 145:2 **LEGENDE**, regi: Kirill Serebrennikov. Ruhrtriennale/Thalia Theater 2024. Foto: Katrin Ribbe
 s. 146 *I Want Absolute Beauty*, regi: Ivo van Hove. Ruhrtriennale 2024. Foto: Jan Versweyeld

(Bochum/ Duisburg): Den belgiske regissøren Ivo van Hove har tatt over den kunstneriske ledelsen av Ruhrtriennale, en av de viktigste tyske kunstfestivalene. På programmet sto flere kjente navn og tidligere samarbeidspartnere av van Hove, deriblant Eline Arbo, som sammen med Nationaltheatret har laget en gripende versjon av Arne Garborgs diktsyklus *Haugtussa*.

Sterk *Haugtussa* i en solid, men litt tradisjonell utgave av Ruhrtriennale

Det er ikke ofte det spilles teater på norsk i Tyskland, så at Nationaltheatret ble invitert til å spille på en av de mest prestisjetunge tyske teaterfestivalene, er en fjær i hatten for norsk scenekunst. Aller mest er det nok likevel en anerkjennelse av Eline Arbo, som har hatt en lynkarriere etter at hun gikk ut fra regiutdanningen i Amsterdam. Hun ble tidlig tatt under vingene til den belgiske regissøren Ivo van Hove, som hun etterfulgte i sjefsstolen ved Internationaal Theater Amsterdam (ITA) i 2023, da han på sin side tok over som kunstnerisk leder ved nettopp Ruhrtriennale. Etter at det sommeren 2024 stormet rundt van Hove på grunn av anklager om at han lot en fryktkultur utvikle seg i hans sjefstid i Amsterdam, så Arbo og den nye ledelsen ved ITA seg nødt til å distansere seg fra ham¹. Selv om saken fikk stor medieoppmerksomhet i Nederland og Belgia, ser den ikke ut til å ha påvirket årets Ruhrtriennale i nevneverdig grad, bortsett fra at Ivo van Hove selv glimret med sitt fravær ved premieren på *Haugtussa*.

Eline Arbo har levert mange kritikerroste forestillinger både i Nederland og Norge de siste årene, blant annet *Jane Eyre* på Nationaltheatret i 2022. I *Haugtussa* fortsetter Arbo og skuespiller Kjersti Tveterås det fruktbare samarbeidet de innledet i

Jane Eyre. Nok en gang leder en sprudlende opplagt Tveterås an i et lekent, samspilt og musikalsk ensemble, og nok en gang bergtar hun et samlet publikum. Denne gangen gir hun liv til Veslemøy, den jærske bondejenta som er hovedpersonen i Arne Garborgs versroman. I det som kanskje best kan beskrives som en dannelsesroman, sjonglerer Tveterås på suverent vis et helt repertoar av følelser. Historien følger Veslemøy i det ensomhet og kjærlighetssorg setter en brå slutt på en uskyldig og sorgløs barne- og ungdomstilverelse. Hun opplever å bli synsk og få tilgang til en mørk og skremmende overnaturlig verden, hvorpå byggedyret spottende gir henne kallenavnet Haugtussa. Den smertende overgangen til voksenlivet, der Veslemøy opplever skyggesidene av det å være et menneske, kommer symbolsk til uttrykk gjennom storslåtte naturskildringer og møter med huldre, tusser, hekser, troll og selveste Fanden. Slik lener Arne Garborg seg på og løfter fram den norske naturen og folkekulturen, som han gir ekstra autentisitet gjennom den nynorske språkdrakten. Det skjedde på en tid der dette var ekstra viktig språkpolitisk; da *Haugtussa* kom ut i 1895 var det bare noen få forfattere som skrev landsmål. Det er altså ikke rart at *Haugtussa* regnes som en litterær nasjonalskatt.

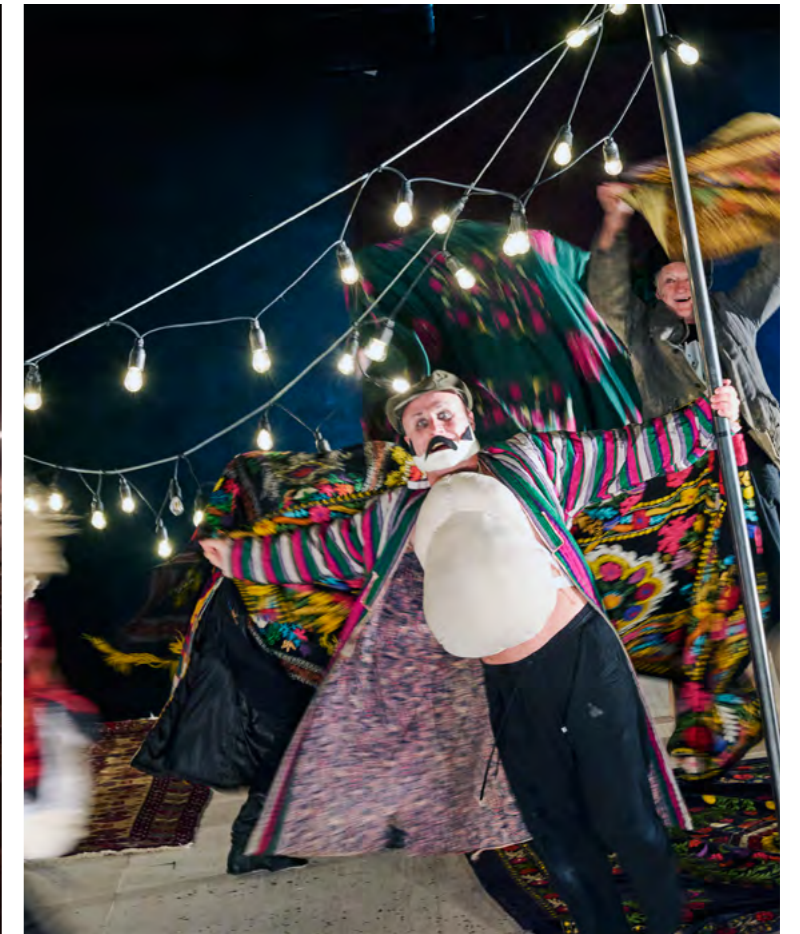
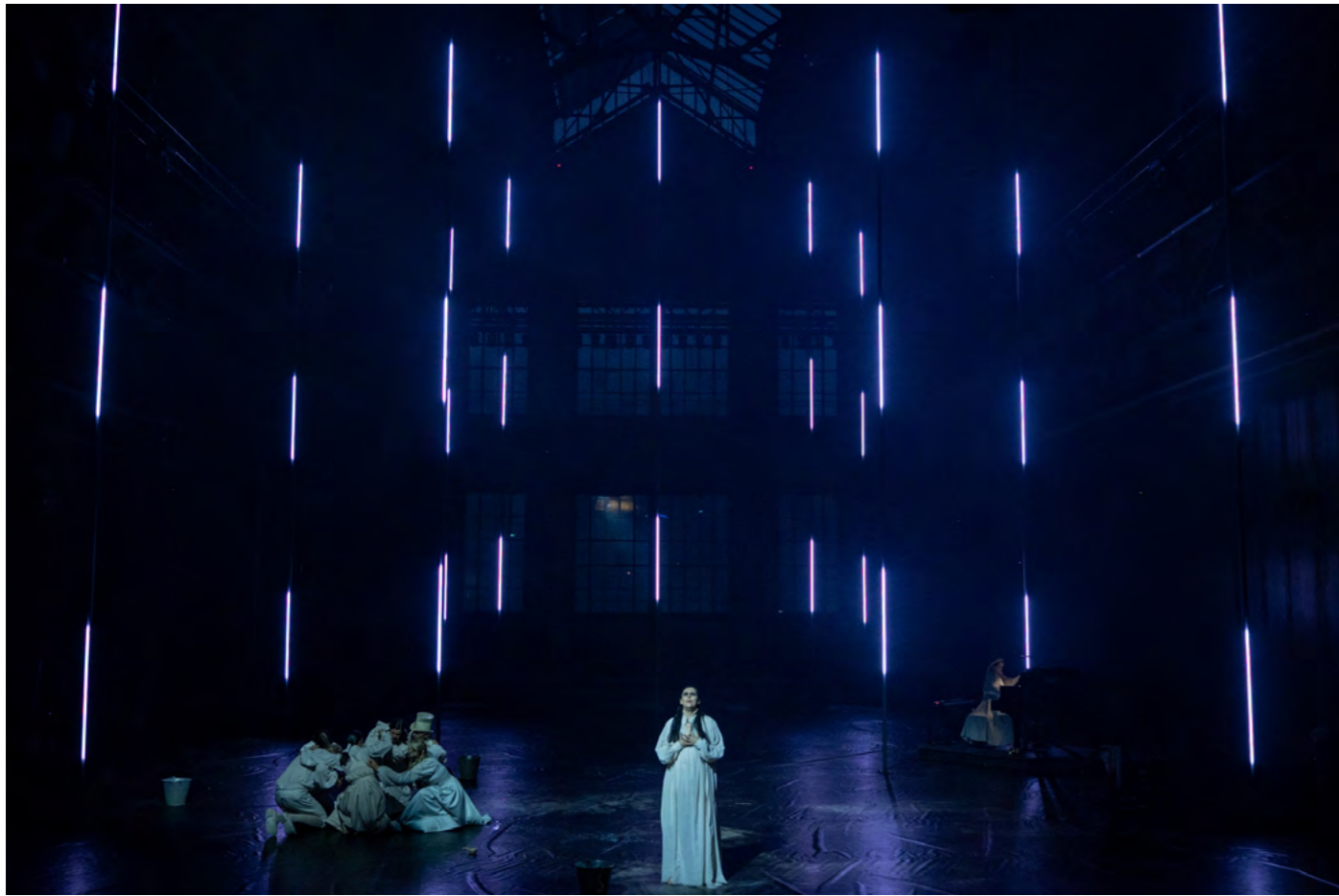


Lekne grep
 Med dagens øyne er imidlertid Garborgs nynorsk ikke alltid like lett å tyde, men teksten kom virkelig til sin rett i Nationaltheatrets versjon. Diktene til Garborg er som skapt for å bli fremført muntlig, verseformen og rimene gir en naturlig og leken fremdrift til historien og skaper et hav av teatraliske muligheter. Disse vet Eline Arbo å utnytte – der det er fort gjort å lese versene til Garborg med for stor ærbødighet og alvor, særlig på grunn av det til dels arkaiske språket, velger hun isteden å dyrke fram den folkelige lettheten og humoren som skjuler seg i diktene, godt hjulpet av Kjersti Tveterås og resten av ensemblet. Den litt ubehjelpelige, første kjærligheten blir rørende og humoristisk iscenesatt ved hjelp av store mengder yoghurt – i en sekvens som leder tankene til vaffelrørescenen i Jonas Corell Petersens versjon av *Unge Werthers lidingar* på Det Norske Teatret i 2010. Kua Dokka oppstår fra en av tre «høyballer» og føder til og med et lite avkom. Det gamle naboparet (Øystein Røger og Ida Wigdel) er herlig karikerte der de uvitende legger ut om kjærlighetsobjektet Jon (Christian Ruud Kallum) sin nye erobring Trulla fra Ås (Hanne Skille Reitan), som på sin side godter seg på ekte stesøsteren-i-Tre *nøtter til Askepott*-vis når hun føres til alters.

Alva Walderhaug Brostens bunadsinspirerte kostymer skifter fra hvitt til svart når mørket truer, og lar ensemblet vekse effektivt mellom mennesker og mytiske vesener. Humoren og lettheten som preger regalvgenene i forestillingens første halvdel forsterker samtidig smerten Veslemøy kjenner på når den inntreffer, og publikum – som er avhengig av å lese teksten for å forstå det som sies – sitter som klistret gjennom hele forestillingen. Eline Arbo og dramaturg Njål Helge Mjøs har i tillegg valgt å ikke følge Garborgs oppbygning slavisk, men stikker isteden om på rekkefølgen på diktene, kutter og setter sammen på nytt. Grepet hjelper Arbo å fokusere fullt og helt på Veslemøys historie, uten at det går på bekostning av diktverket som helhet.

Treffer som en knyttneve i magen
 Som navnet tilsier, foregår festivalen i Tysklands industriområde *Ruhrgebiet*. I Essen, Duisburg og Bochum har man gjort om store gamle industrihaller til kulturarenaer som festivalen benytter seg av. De enorme dimensjonene gjør festivalen godt egnet for storslåtte forestillinger, men kan like gjerne ende opp med å sluke de kunstneriske arbeidene, om ikke verkene og utøverne evner å fylle rommene. I Jahrhunderthalle i

Bochum, der *Haugtussa* ble spilt, er nok takhøyden minst den dobbelte av den på Nationaltheatrets hovedscene. Scenerommet er også betraktelig dypere, og det er minimalt med inndekninger. Det må altså ha vært en utfordring å tilpasse forestillingen til scenen i Bochum, men det merkes ikke på noe tidspunkt. Det er som om Jahrhunderthalle er skapt for forestillingen, der hallens buede saltak kombinert med Norunn Standals lysinstallasjon innmellom gir oss følelsen av at vi befinner oss i en katedral. De totalt rundt elleve lysrørene som henger fra tak til gulv spredt utover scenen gir inntrykk av alt fra svevende stearinlys til stjerneskudd og rennende tårer, og leder også tankene til skog og natur. Bortsett fra lysrørene er scenen for det meste åpen. En rokk og et trespann med melk står foran til høyre på scenen og illustrerer gården til Veslemøy og moren hennes, hjertevarmende spilt av Liv Bernhoft Osa. Tre store, runde pelskleddetøyballer fungerer som tidligere nevnt både som høyballer og kua Dokka. I tillegg står det et flygel og en synthesizer på et lite flyttbart platå, der pianist Marita Kjetland Rabben geleider handlingen med musikk av Edvard Grieg og mørke, elektroniske klanger signert Thijs van Vuure. I festivalprogrammet betegnes forestillingen som musikkteater, en



betegnelse det er lett å si seg enig i. Et helt sentralt element i forestillingen er nemlig sangsyklusen Grieg utgav i 1898, der han satte musikk til åtte av diktene i *Haugtussa*. Disse fremføres klokkeklart av mezzosopran Adrian Angelico, som samtidig spiller Veslemøys avdøde søster med en myk og omsorgsfull tilstedeværelse. Det er klokt grep, både fordi det unngår at Griegs musikk blir stående på egenhånd i forestillingen og fordi det gir oss i publikum og Veslemøy en ledsager gjennom stykket. Mens ensemblet fremfører kulokker og harmonier i brytningen mellom nasjonalromantikk og Gåtes folkrock, integrerer Griegs musikk seg sømløst med van Vuures mektige lydteppe, som på sin side spiller på lag med det overbevisende lysdesignet. Slik går musikk, lys og spill opp i en høyere enhet og lar for eksempel Veslemøys depresjon treffe oss som en knyttneve i magen i de mer mørke sekvensene, som når hun er på vei til å gi etter for den innsmigrende, men samtidig truende bergkongen (Øystein Røger).

En av årets beste europeiske teateropplevelser
Eline Arbo har skapt en forestilling der norsk folklore og folketoner møter popkultur i en erkenorsk, men samtidig universell historie. Hun evner å vise fram Veslemøy som den moderne karakteren hun er, uavhengig om

man er vokst opp med kunnskap om norsk mytologi og kultur eller ikke. Slik identifiserer et samlet internasjonalt publikum seg med henne og føler med henne i smerten hennes, og vi trekker et lettelsens sukk når hun står imot de mørke kreftene og lar livsgleden seire. I alt det dystre er *Haugtussa* nemlig først og fremst en optimistisk fortelling, som Arbo understreker ved å avslutte med Garborgs prolog: «Og um me kjenner gråt og gru / og saknad sår, / so må me lerkesongen tru, / som lovar vår.» Den lekne, men samtidig dypt rørende forestillingen har ingen problemer med å hevde seg i internasjonal sammenheng. Snarere tvert imot, det er godt mulig at *Haugtussa* blir stående igjen som en av årets absolutt beste europeiske teateropplevelser!

Prominent teaterkonsert

Ivo van Hove sto selv bak åpningsforestillingen *I Want Absolute Beauty*, som nok best kan beskrives som en teaterkonsert. Med utgangspunkt i låtkatalogen til den britiske singer-songwriteren PJ Harvey, har van Hove laget en forestilling om en kvinnes emansipatoriske reise gjennom livet. Til å spille hovedrollen har han fått med seg den tyske skuespilleren Sandra Hüller, som lenge har vært en av Tysklands mest anerkjente skuespillere. Etter at hun mottok en Oscar-

nominasjon i fjor for sin rolle i *The Zone of Interest* har oppmerksomheten imidlertid tatt helt av. Å spille i Bochum er likevel mer eller mindre som å komme hjem for henne; i tillegg til at hun har gjestet Ruhrtriennale flere ganger tidligere, er hun også en del av ensemblet på Schauspielhaus Bochum under teatersjef Johan Simons. Både lokalt, nasjonalt og internasjonalt er altså Hüller forestillingens store trekkplaster, og det blir raskt klart at hun mer eller mindre er verdt inngangsbilletten alene. Hüller viser seg nemlig også som en svært habil sanger, der hun i løpet av halvannen time synger seg gjennom 26 av Harveys låter med en altopplukende råhet i stemmen, deriblant hiten «The Words That Maketh Murder». Med seg på scenen har hun et firemanns stort liveband og elleve unge uttrykkssterke dansere fra Ballett National de Marseille (LA)HORDE, deriblant nordmannen Casper Tveteraas Hauge. Mens Hüller synger, skaper danserne de ulike settingene for historien som fortelles, enten det er snakk om utbrytertrang, vold og fortvilelse, prostitusjon, militarisme eller den forsonende hjemkomsten til slutt. Der forestillingen til tider kan bli litt stillestående fordi de forskjellige låtene til Harvey samlet sett ikke skiller seg så mye fra hverandre uttrykksmessig, bidrar danserne med nødvendig energi og dynamikk. I tillegg fyller

de godt det store scenerommet, som i likhet med i *Haugtussa* stort sett er åpent. Langs hver side av scenen står en rekke med gatelykter. Et par trær flyttes i tillegg rundt nå og da og scenegulvet er dekket av jord som gradvis smitter over på utøverne i takt med at råheten i fortellingen tiltar. På bakveggen projiseres det samtidig storslåtte naturscener med frådende hav og steile klipper fra den britiske kysten, som blandes med bilder fra røffe bygater og live kamerabilder fra scenen (der danserne og Hüller veksler på å føre kameraet).

Politisk teater for borgerskapet

Også Isabelle Huppert dukker opp i en liten videosekvens mot slutten av forestillingen, der Sandra Hüllers rollefigur forsones med sin bestemor på litt kitschy vis. Det er i tillegg rundt dette tidspunktet forestillingens svakhet manifesterer seg. I sin helhet virker nemlig forestillingen litt for glattpolert; alt er solid og gjennomarbeidet, men til syvende og sist mangler *I Want Absolute Beauty* den politiske brodden som vi finner i PJ Harveys låtkatalog. Isteden oppleves det som lettvtint politisk teater for borgerskapet, der hovedpersonen går gjennom all mulig dritt, men til slutt kommer styrket og emansipert ut av det, forsonet med verden (som fortsatt er like full av all dritten hun akkurat har kom-

met seg gjennom) og med et optimistisk blikk på framtiden. At Hüller synger strofer som «I have pulled myself clear» fra låta «Horses in My Dreams» og «But now we float / Take life as it comes» fra «We float» mens danserne feier vekk jorda som har dekket scenen og havet roer seg i videoprojeksjonen, bekrefter dette inntrykket. Der Veslemøy i *Haugtussa* velger livet til tross for smerten livet også innebærer, virker smerten i *I Want Absolute Beauty* plutselig å være glemt eller ikke lenger eksisterende. Det lukter litt for mye overfladisk «Happy End» og gjør en ellers scenisk sterk forestilling innholdsmessig svak.

Serebrennikov,

Paradsjanov og det vakre i verden

Da var det mer brodd i en av festivalens andre store forestillinger – *Legende* av den russiske teater-, opera- og filmregissøren Kirill Serebrennikov. Serebrennikov er en av de mest profilerte og renommerte russiske eksilkunstnerne. Den tidligere kunstneriske lederen for avantgardeteatret Gogol Center i Moskva flyttet til Tyskland etter at han ble løslatt fra russisk fengsel i 2022. Her har han gjort seg særlig bemerket gjennom samarbeidet med Thalia Theater i Hamburg og teatersjef Joachim Lux, et samarbeid som begynte før myndighetene gjorde livet hans vanskelig i Russland. *Legende* er den fjerde forestillingen

han gjør i Hamburg, og er laget i samarbeid med Ruhrtriennale og Serebrennikovs eget kunstnerkollektiv Kirill & Friends.

Legende tar utgangspunkt i den sovjetiske filmregissøren Sergej Paradsjanov (1924–1990) sitt liv og virke. Han var av georgisk-armensk avstammning og levde hele livet sitt i opposisjon til sovjetiske myndigheter, noe som gav ham lange opphold i sovjetiske fengsler og arbeidsleirer. Paradsjanov er en av de store i ukrainsk og armensk filmhistorie, men på grunn av restriksjoner fra det sovjetiske regimet, er han lite kjent i Vesten. Selv sammenlikner Serebrennikov ham med filmskapere som Pasolini, Fassbinder, Fellini og Tarkovskij. Paradsjanov hentet inspirasjon fra folkeeventyr, legender og myter fra land og områder som Aserbajdsjan, Armenia, Georgia, Iran og det fjerne Østen. Han var en samler, som hele livet var opptatt av å se etter det vakre i verden. Som det lyder tilsatt i Serebrennikovs forestilling: «Nach uns bleibt nur die Schönheit, die wir uns erlaubt haben... Ich habe mir viel, sehr viel Schönheit erlaubt, gut so...»

Kunstnerens subversive kraft

Legende består av ti ulike legender, der Kirill Serebrennikov bruker motiver og hendelser fra Sergej Paradsjanovs liv og kunstnerskap til å si noe om forholdet mellom kunsten



(og kunstneren) og verden. I de ti legende- ne møter vi blant annet Paradsjanovs døde slektninger som går igjen fordi gravlundene må vike for en fornøylespark, mens kjente malere som Botticelli, Velázquez, Goya, Caravaggio, Dürer og Delacroix vekkes til live i museet på natten sammen med maleriene sine, der de diskuterer livlig og fornøylig om forholdet mellom kunst og krig. En egen legende er tilegnet den amerikanske dikteren Walt Whitman, som forsvarer den ikke-formålstjenlige kunsten og understreker kunstnerens subversive kraft, mens flere av Whitmans dikt er tonesatt og fremføres gjennom forestillingen. I siste legende før pause, en bearbejdet versjon av *Kong Lear*, møtes Serebrennikov og Paradsjanov i deres motstand mot (russiske) totalitære regimer. Mens *Lear* spilles med en tydelig henvisning til Putin, tar kunstfiguren Paradsjanov (som er en gjenganger i alle scenene) på seg rollen som *Lears* narr, som åpner øynene til despoten og lar ham stå igjen alene: «Er zittert. Er weint. Ihm ist kalt. Ihm ist schlecht. Er ist allein. Niemand da. Allein geboren. Allein gestorben».

Overflødigshorn med politisk brodd
Lik Paradsjanov er Serebrennikov et oppkomme av idéer, som også kommer til uttrykk i et overflødigshorn av et kostyme-

design (som også tar i bruk ekte kostymer fra Paradsjanovs filmer) og en enkel, men fleksibel og multifunksjonell scenografi, alt signert Serebrennikov selv. Handlingen akkompagneres og kommenteres av livepiano (virtuost spilt av Daniil Orlov) og det mektige georgiske mannskooret Trinity Cathedral Choir. Ensemblet består av skuespillere fra Thalia Theater samt tyske og russiske skuespillere fra Kirill & Friends som briljerer enten det er snakk om humor, akrobatikk, musikalitet eller eksistensielt drama. Det gjør *Legende* til en underholdende og gripende forestilling, som fokuserer på Paradsjanovs ukuelige optimisme og insistering på det vakre i verden, uansett hvor håpløs situasjonen måtte være. Med Paradsjanovs biografi i bakhodet er dette alt annet enn naivt, men gjør forestillingen svært aktuell og inspirerende i dagens konfliktfylte og truende politiske klima. At særlig andre akt oppleves litt langdryg, føles mindre viktig. *Legende* er rett og slett et *must-see* for alle som vil stifte bekjentskap med en fascinerende kunstner av den gamle skolen, og som tror på kunstens egenverdi og politiske sprekraft.

Førsteklasses, men lite vågal festivalprogrammering
Totalt varte Ruhrtriennale i en måned, fra 16. august til 15. september. Utover de allerede

nevnte produksjonene, sto også kunstnere som Anna Teresa de Keersmaeker, Herbert Fritsch, Romeo Castelluci og Isabelle Huppert, Jan Martens, Björk, Édouard Louis og Angélique Kidjo på plakaten. I det store og hele etablerte navn, som hver for seg byr på førsteklasses kunstopplevelser, men som samlet sett ikke bringer så mye nytt til torgs. En tematisk fellesnevner for det jeg fikk med meg – som også inkluderte en danseperformance av Anna Teresa de Keersmaeker i Folkwangmuseet i Essen, der danserne gikk i dialog med kunstverkene som hang på veggen – virket å være skjønnhet i ulike fasetter. Det kan synes som om en klassisk forståelse av skjønnhet og kunst har vært en ledetråd for van Hove i årets program. I hvert fall sto den samlede festivalfølelsen i sterk kontrast til den rocka og upolerte utgaven årets Wiener Festwochen bød på (se NST nr. 2-3 2024, red. anm.). Van Hove virker rett og slett å lene seg litt vel mye på gamle bekjentskaper, og for en festival med slagordet «Longing for tomorrow», er det for programmet som helhet ønskelig med litt flere overraskelser i de to kommende festivalutgavene som er igjen av hans sjefstid.

Fotnote
1 <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/ik-moet-allemaal-vragen-beantwoorden-die-ivo-nooit-heeft-gekreken-dat-vind-ik-echt-moeilijk-b5478bc9/>



Dramatikerforbundets styre 2024-2025: Fv: Geir Meum Olsen, Bahareh Badavi, Terje Solli, Ellisiv Lindkvist, Øyvind Stålen, Rolf Kristian Larsen, Mona Hoel og Kristin Bjørn. Foto: Torunn Eikanger.

TAKK FOR I ÅR!

Mot slutten av et dramatisk år, takker vi medlemmer og støttespillere for møter og forestillinger. Vi håper på et godt 2025 og at insentivordningen for ny norsk dramatikkk gjør at vi møtes til enda flere forestillinger med ny norsk scenetekst.



Bli bedre kjent med oss:
dramatiker.no



Fengslende melodrama

(Berlin): Robert Lepage har slått til igjen, denne gangen på Schaubühne i Berlin, med en forestilling som er utviklet i tett samarbeid med skuespillerne. Tema er den tyske etterkrigstiden, eller kanskje heller Europas etterkrigstid, sett i et kanadisk *québécois*-perspektiv.

Av Knut Ove Arntzen



Bastian Reiber, Magdalena Lerner, Alina Vimbai Sträßler, Christoph Gawenda i *Glaube, Geld, Krieg und Liebe*, regi: Robert Lepage. Foto: Gianmarco Bresadola



Stefan Stern i *Glaube, Geld, Krieg und Liebe*, regi: Robert Lepage. Foto: Gianmarco Bresadola

Glaube, Geld, Krieg und Liebe

Av Robert Lepage
Oversatt til tysk av Uli Menke, regi: Robert Lepage
Scenografi: Robert Lepage og Ulla Willis
Kostyme: Vanessa Sampaio Borgmann
Dramaturgi: Nils Haarmann
Lys: Erich Schneider
Premiere 29. september 2024
Sett 10. oktober

I 1994 startet Robert Lepage kompaniet Ex Machina i en nedlagt brannstasjon, som han hadde som base for senere produksjoner inntil han fikk bygd ut en gammel kino til et flunkende nytt kulturhus, Théâtre du Diamant i Québec by. Med sine forestillinger har Lepage demonstrert hvordan teaterkunsten kan fornye seg i lys av å bearbeide et personlig materiale i personlige improvisasjoner og ved bruk av ny teknologi med speilvirkninger og filmklipp som ledsager selve spillet. Han er kjent for å arbeide med et billedteater hvor skuespillerne er mer som typer enn karakterer. Med sine forestillinger har han vist hvordan en kan fornye teaterkunsten gjennom et improvisert materiale. Han tar i bruk forskjellige teknikker som kombinerer skuespill, film og speilvirkninger.

Robert Lepage og Théâtre Repère

I perioden 1994–1995 produserte Robert Lepage en av sine største suksesser, *Hiroshima ou les sept branches de la rivière Ota (Hiroshima or the seven streams of the Ota river)*. Metoden hans ble kalt for *Théâtre Repère*, som er en arbeidsmåte som går ut på å skape en fiksjonell minneprosess utviklet i samarbeid med skuespillerne. Hiroshima-forestillingen fortalte

om en kvinne som ble kvestet og nesten døde da atombomben falt over Hiroshima og om en fotograf fra Canada som forelsker seg i henne, sammen med en rekke hoved- og sidehistorier som følger av dette møtet. Fortellerteknikken gjorde at historiene flettet seg inn i hverandre, slik som når forskjellige mennesker krysser spor, og kjennetegnes av en tilnærmet stilisert realisme med elementer av såpeopera.

I denne fiktive minneteknikken slår fortellingene ofte over i det melodramatiske i form av en lek med illusjon både på det visuelle og dramaturgiske plan. Hiroshima-forestillingen varte i 8 timer og vel så det, mens den nye episke forestillingen på Schaubühne i Berlin varer i 5 timer. Lepage har også laget flere monologbaserte forestillinger, slik som *The Far Side of the Moon*, som ble vist på Festspillene i Bergen i 2004, og soloen *887* som ble vist der i 2017, og som inneholdt en miniatyr av det huset han vokste opp i.

Under Festspillene i 2017 holdt han et foredrag om sin fortellerteknikk hvor han skilte mellom en vertikal og en horisontal måte å fortelle på. Den vertikale er lineær med oppbygning av en historie i forhold til

en utvikling med et utgangspunkt, høydepunkt og avklaring, og er altså basert på den aristoteliske modellen. En horisontal fortellerteknikk er mer å forstå som et landskap hvor historiene kan utvikle seg uavhengig av hverandre, men allikevel vise en indre sammenheng. Det er dette som demonstreres med hans siste produksjon *Glaube, Geld, Krieg und Liebe* (Tro, penger, Krig og Kjærlighet), som nettopp er en produksjon basert på en horisontal fortellerteknikk.

Glaube, Geld, Krieg und Liebe

Forestillingen er inspirert av 4 spillkort, kløver, ruter, spar og hjerter, som med sine forskjellige farger symboliserte de fire aktene og som skuespillerne tok sitt utgangspunkt i, med den underliggende tanken at det handler om skjebnens kortspill. Kortene danner basisen for de fire aktene, Tro, Penger, Krig og Kjærlighet og mellom disse er det to pauser. Skuespillerne fikk leke med kortene en hel uke, og kortene begynte å representere figurer, situasjoner som det oppsto scener ut ifra, slik Lepage forteller i et intervju i programmet. Disse scenene skrev han så ut i en prosess hvor de forskjellige historiene begynte å ta form. Det oppsto dermed forskjellige

historier som i fiksjonen gikk over flere tiår uten at det danner seg et fast mønster eller sammenhenger mellom de forskjellige delene. Det tilsvarer hvordan kort- eller lykkespillere ikke godtar den rene tilfældighet, men hele tiden søker mønstre i utfallet av spillet. Dermed blir det uforståelig at det kan være tilfeldig at ting gjentar seg, uten at det er i et forutsigbart mønster.

Første akt, «Glaube» (Tro) viser hvordan et jentebarn i 1945 blir levert anonymt i et kloster med nonner som bestemmer seg for å ta seg av henne. Hun er knapt nok blitt voksen i den unge forbundsrepublikken Tyskland, før hun bestemmer seg for å reise til Paris hvor hun forelsker seg i en mann som hun møter på en kafé. Hun får tvillinger med denne mannen, men en sannsigerske som bruker Tarot-kort spør henne at det ikke vil gå godt, så derfor gir hun bort barna. Et kort mellomspill gir rom for en kortkunstner som demonstrerer korttricks i direkte dialog med publikum.

I andre akt, «Geld» (Penger) møter vi et vesttysk par som kort etter murens fall tilbringer ferien og Valentins dag i Casinoet i Baden-Baden, Tysklands Las Vegas. Kvinnen spiller bort alle pengene og hele arven deres går tapt. Det fører til

at paret går fra hverandre etter en gedigen krangel. I tredje akt, «Krieg» (Krig) møter vi så en tysk soldat som har tjenestegjort i Afghanistan, og som utvikler posttraumatisk stresslidelse etter å ha mistet sin beste venn i krigshandlingene. Han går til en psykolog for å løse opp i traumat sitt, slik at han kan leve et normalt liv. Han forteller terapeuten i detalj om hvordan han mistet sin beste kamerat – som var trent til rydding av miner.

Den avgjørende fjerde akten

I fjerde akt, «Liebe» (Kjærlighet) handler det om et homofil par som søker «eine Leihmutter», altså en kvinne som kan bære frem barnet de gjerne vil ha, det som på norsk gjerne blir omtalt som surrogatmor. Hun blir inseminert med et befruktet egg fra deres beste venninne som bor i California og sæd fra én av dem, kunstneren Jasko.

I fjerde akt kulminerer dramatikken på en både melodramatisk og ironisk måte. Lepage lykkes her i å skape scener som trollbinder publikum. Vi får se hvordan problemer oppstår når de to mennene skal hente barnet. En ukrainsk kvinne har påtatt seg rollen som surrogatmor, og en av scenene viser på en kostelig måte hvordan

de kommuniserer med henne og hennes mann på Zoom. Alt ser ut til å gå etter planen, men så invaderer Russland Ukraina. Krigen har brutt ut og de må reise inn i en krigssone for å hente ut barnet. De to mennene stilles på en hard prøve. Den ene tør ikke gjøre denne reisen, mens den andre, kunstneren Jasko, går på toget til krigssonen sammen med den nevnte amerikanske venninnen hvis egg barnet er vokst ut fra.

Vi opplever en jernbanelinje som er glimrende gjenspekt gjennom lydige og visuelle elementer. Og når det riktige toget som skal bringe dem vestover igjen kommer, er det Jasko om ikke vil gå på toget, men bli igjen i krigssonen. Venninnen må reise alene med barnet, som jo egentlig er hennes, men som hun sannsynligvis må gi fra seg. Dermed oppstår det en tilknytning til første akt. Forestillingen utgjøres av en blanding av forskjellige hendelser og situasjoner, og det er lett å si at det melodramatiske tar overhånd og at det dermed kan virke noe klišéfyllt. Det er en svakhet som det ikke kompenseres for gjennom distanse eller ironi, og forestillingen taper seg noe.

Like fullt, det er spennende å se hvor sterk pågangen av publikum er. Det er tydelig at publikum er

berørt av detaljene i disse historiene som formidles i det sceniske og skaper en opplevelse av noe autentisk. Konteksten i skjæringspunktet mellom krig og fred slår dessuten an en tone i dag.

«Lepage lykkes i å skape scener som trollbinder publikum.»

Kung Lear som komedi

(Stockholm): Shakespeares tragedi *Kung Lear* har iscensatts av Per Lindberg 1929, Ingmar Bergman 1984 och Stefan Larsson 2003. Nu utmanas de av den tyske gästregissören Falk Richter som infogar en metanivå i pjäsen – och vi frågar oss är denna tragedi verkligen tragisk?

Av Roland Lysell



Peter Andersson som Lear, i *Kung Lear*, regi: Falk Richter, Dramaten 2024. Foto: Sören Vilks



Kung Lear, regi: Falk Richter, Dramaten 2024. Foto: Sören Vilks

Kung Lear

Av William Shakespeare i en fri bearbetning av Falk Richter
Översättning: Magnus Lindman
Regi: Falk Richter
Textdramaturg: Rita Thiele
Dramaturg: Emma Meyer Dunér
Scenografi: Wolfgang Menardi
Video: Stefano di Buduo
Kostym: Zana Bosnjak
Musik: Daniel Freitag
Peruk och mask: Mimmi Lindell, Nathalie Pujol
Ljus: Carsten Sander
Dramaten, premiär 7 september 2024

Föga anade väl romantikern Ludwig Tieck när han 1797 offentliggjorde sin *Der gestiefelte Kater*, som inte är en komedi om Mästerkatten, utan en komedi om en teatertrupp som iscensätter Mästerkatten i stövlar, att han skulle bli trendsättare i nordeuropeisk teaterkonst drygt 200 år senare. Den tyske regissören Falk Richter deklarerade redan i våras att han tänkt införa en metanivå i sin svenska tolkning av Shakespeares *Kung Lear* på Dramaten. Det skulle handla om en regisserande åldrig fader som inlagd på sjukhus fick avlösas av sin dotter. Snarlika grepp har tillgripits förr, och av tysk teaterkritik bejublats, såväl vad gäller Schillers *Jungfrun av Orleans* som Tjechovs *Platonov*. Och varför inte? Receptionshistorien uppvisar nämligen exempel på radikalt skilda sätt att tolka Leardramats slut: försoning eller bejakande av intet.

Men besvikelsen blir enorm. Det handlar inte om detta utan om en tyrannisk döende manschauvinist som varit våldsam, sätt splittring mellan sina båda döttrar och fått sin fru att lämna honom. Politiskt korrekt alltså! Igen! Regissören Karin (Ana Gil de Melo Nascimento) måste samtidigt hålla kontakten med den demente fadern på sjukhuset och regissera Shakespearedramat med

hjälp av sin löjligt inkompetente regiassistent Lucas (Rasmus Luthander). Redan när ridån går upp ser vi de båda längst framme till höger och – som väntat – får Karin besked om faderns död i en spotlight längst bak till vänster tre timmar senare. Ramberättelsen tar totalt över Leardramat, särskilt efter paus, då man bestämmer sig för att inte regissera allt våld hos Shakespeare, eftersom vi har nog av att se döda kroppar i vår tids nyhetssändningar. Aktriserna som spelar Goneril och Regan protesterar dessutom mot dramats kvinnskildring: två starka kvinnor med makt förgör varandra inte av politiska skäl utan i kampen om en karl. Visserligen står inte Richter helt på de ungas sida – det politiska idéprogram de båda systrarna vill genomföra präglas av ett slags tyrannisk och snål miljöpuritanism.

Peter Andersson i rollen

Ändå är föreställningen sevärd. Peter Andersson tolkar en kraftfull pompös härskare med senil oförmåga till självbehärskning som gradvis tappar sitt medvetande och till sist sjunker in i förvirring, skörhet och demens. Mimik och lätt överdriven sminkning förstärker intrycket, liksom föietvis Anderssons suveräna röst-

behandling. På Dramaten har vi tidigare sett Jarl Kulle 1984 och Börje Ahlstedt 2003 och ingen av dem fångade lika gastkramande kungens gradvisa sönderfall. Att tolkningen i jämförelse med Marianne Hoppes och Bernhard Minettis gestaltningar av rollen, som vi kan studera på Youtube, kan te sig litet gammaldags och okänslig för det beckettiska i Learfiguren är en annan sak. Döttrarna, särskilt Electra Hallmans Goneril, är likaledes imposanta i sin grymhet; i sin välskräddade outfit kunde Goneril gestalta en kvinnlig bankchef.

Scenografisk lyx

Det andra skälet till att se uppsättningen är den tekniskt överdådiga scenografin – Dramaten brukar ju ofta vara snål på den punkten. I den första spelscenen befinner vi oss i en väldig riddarsal med svarta fanor, rund ljusring i taket och en dominant glänsande svart staty på ett podium som för tankarna till fascismen. När vi är på heden i tredje akt sköter rök- och vindmaskiner, stroboskopeffekter och svart plastsnö scenarbetet. Videokameran hjälper till och vi får till och med se Lena Endre spela journalist och intervjuva regissör Karin. Precis som pastorens förr kryddade sina föredrag med

bibelord lägger Richter i likhet med många av dagens regissörer in bidrag av Depeche Mode, The Doors och Bob Dylan (framförd av Gloucester) i pjäsen. De anses skapa den stämning hos publiken som regin misstror Shakespeare själv om att kunna frammana.

Strykningar och Narren

Eftersom vi har två versioner av skådespelet, från 1608 respektive 1623, måste varje iscensättning skapa en egen textversion, om man nu vill undvika en sextimmarsafton. När Richter stoppar in videoscener och metanivå blir det ganska litet kvar av skådespelet, egentligen bara de mest kända scenerna, och eftersom Richter vill få oss att skratta antar den gamla tragedin allt mer drag av lustspel eller fars. Alexander Salzbergers Edmund är sagoaktigt ond och Björn Elgerds Edgar missar sin rollfigur existentiella förtvivlan. Albany och Cornwall, Lears svär-söner, har strukits helt.

Idealtypisk för iscensättningen är avklädningsscenen på heden, vanligtvis brutal och skräckinjagande. Här får scenen karaktär av fejkad striptease på discoklubb. Huvudnummer är dock de välspelade scenerna med Narren. Efter tvekan diskussion låter regissör Karin sin

partner som skall spela Kent (Erik Ehn) att också äta sig rollen som Narren, vilket han gör barbröstad med lång vit peruk. Denne Narr är såväl bitande exakt i replikerna (den kreative översättaren Magnus Lindman har försett honom med extra skällsord) som akrobatiskt skicklig. I pjäsen sätts Kent fast i stocken, här lyfts Ehns Narr i en talja och svävar över scenen – en bild som fastnar på näthinnan. Nackdelen är förstås att Kentrollen tonas ned. I pjäsens slutscen drar sig Kent undan med ett svepskäl och lämnar Edgar (i 1608 års version) ensam; hos Richter nedhuggs också han i det blodbad Richter, förmodligen av tidsskäl, gestaltar blott som referat.

Vad saknas?

Vad saknar vi då i denna generösa demonstration av Dramatens tekniska skicklighet och samtida maskineri på vridscenen? Jo, den resignation som Edgar, blottställd och förvirrad jämförbar med Vladimir och Estragon i väntan på Godot, eller oss själva framför tv-apparaten, förnimmer och formulerar i slutrepliken; «we that are young / Shall never see so much, nor live so long.» Edgars ord i fjärde aktens första scen «the worst is not / So

long as we can say 'This is the worst'» blir denna kväll knappast tydliga. De innebär att det mest fruktansvärda, när vi nu förlorat allt vi äger, vore att också tappa språket. Här stammar regiassistent Lucas fram några pratsamma rader om vikten av sanning och empati efter Edgars slutreplik.

Vårt problem är att vi idag tyvärr har flera sanningar – den enes sanning är den andres lögn – och med goda skäl vill fördela vår empati till med varandra stridande parter. Teaterns uppgift borde vara att konfrontera publiken med vår tids förvirring – inte dölja den för oss med effektiv underhållning.

«Politiskt korrekt
altså! Igen!»

Arntzen, Knut Ove.
Mag. art og professor emeritus i teatervitenskap ved UiB. Tidligere free lance teaterkritiker i Arbeiderbladet i Oslo. Var internasjonal konsulent for Bergen Internasjonale Teater, og tidligere også for Les Vingt Jours du Théâtre i Montréal (Québec), Canada. Foreleste ved KHIO og ved Vyttuas Magnus Universitetet i Kaunas, Litauen. Utga monografien *Det marginale teater*, Alvheim og Eide, Laksevåg 2007 og *Teater i bevegelse. Fra myter og tablå til moderne regikunst*, Bergen 2024: Bodoni forlag. Bidragsyter til *Norsk Shakespeare-tidsskrift*. Knut.Arntzen@uib.no

Baggethun, Cristina Gómez.
Master i filosofi og doktor i teaterhistorie. Jobber som kritiker, oversetter og konservator på Teatermuseet. Har nylig oversatt et utvalg av Jon Fosses teaterstykker og hans samlede dikt til spansk. lanoru@gmail.com

Benér, Theresa.
Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtids-teater og dramatik. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokutgivelse *Europisk scenkonst – Peter Brook*. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. thesa@theresabener.se

Berg, Øyvind.
Forfatter, oversetter. Medstifter og medlem av Baktruppen 1986-2011. Bokdebut med *Retninger*, 1982. Siste utgivelser: *Sommeren med Balder*, 2023 og gjendiktning av William Shakespeares *Romeo og Julie*, 2024. verb@online.no

Beske, Emilie.
Fra Danmark, bosat i Fredrikstad, Norge. Performer, instruktør og dramaturg. Bachelor i teater- og performance studier ved Københavns Universitet og nuværende student på Master in Performance, Norwegian Theatre Academy. Har tidligere skrevet for den danske teaterpodcast Den 4. Væg.

Bjørneboe, Therese.
Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespeare-tidsskrift* siden 1998. Kulturjournalist og tidl. teaterkritiker i bl.a. Klassekampen, Morgenbladet og Aftenposten. Skrevet for div. norske og utenlandske tidsskrift. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens Ærespris 2018, Kulturrådets Ærespris 2019. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjørneboe@gmail.com

Ciimenhaga, Lily.
PhD University of Alberta/Ludwig-Maximilians-Universität. Fullfører for tiden det FWO-finansierte post-doktorprosjektet «Institutionalized Resistance: Milo Rau's NTGent Period» ved Ghent Universitet og er medredaktør for den kommende spesialutgaven av Yales Theater Magazine om institusjonell dramaturgi. lily.ciimenhaga@ugent.be

Fieldseth, Melanie.
Dramaturg, skribent og kritiker med lang arbeidserfaring fra Kulturdirektoratet. Utdannet teaterviter ved Universitetet i Bergen der hun for tiden er stipendiat. msfieldseth@gmail.com

Ghekiere, Ilse.
Feministisk kunstner, forsker og kritiker fra Belgia. Bachelor i dans fra konservatoriet i Antwerpen, Master i kunsthistorie ved Det frie universitet i Brussel. Grunnlegger av organisasjonen ENGAGEMENT ARTS, som har som mål å fremme trygge og likeverdige arbeidsforhold for kunstnerne i kultursektoren.

Publisert i bl.a. *Rekto:Verso, Etcetera, Scenekunst*. Regelmessig kritiker for *Norsk Shakespeare-tidsskrift*. Medlem av PRAXIS, Oslo. Bor og arbeider i Oslo. ghekiereilse@gmail.com

Haugland, Eivind.
Dramaturg, kritiker og skribent basert i Tyskland og Belgia. Sesongen 24/25 er han en del av dramaturgiatet på Schauspiel Frankfurt. haugland.eivind@gmail.com.

Hylidig, Keld.
Professor emeritus i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Seneste publikasjon *Ibsen og norsk teater. Del 2: 1930 – 2020* (2024). keld.hylidig@uib.no

Irmer, Thomas.
Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Redaktør for *Theater der Zeit* og skribent i ukeavisa *Freitag*. Siste bokutgivelse: *Andrzej Wirth: Flucht nach vorn*, 2013. trirmer@aol.com

Johnsen, Kai.
Regissør og dramaturg, bl.a. tidligere professor i regi ved Avd. Teaterhøgskolen/KHIO, kunstnerisk leder av Dramatikens hus og Scenekunst-konsulent i Norsk kulturråd. kajjohnsen1@gmail.com

Kurina, Aksinya.
Ukrainsk journalist, forsker og kurator med bakgrunn fra filmvitenskap. Hun har også vært involvert i politisk aktivisme og har studert psykoanalyse. Hennes faglige interesser inkluderer tverrfaglige prosjekter, teorier og praksis innen film, psykoanalyse, psykogeografi, eksperimentelt teater, performative praksiser, antropologi og sosiologi. Hun er medlem av National Union of Cinematographers of Ukraine, National Union of Journalists of Ukraine and Union of Film Critics of Ukraine.

Lervik, Martin.
Skeiv trønder, danseskunstner, danser-kritiker og utdannet antropolog. utilstrekkelig@gmail.com

Lysell, Roland.
Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet og teaterkritiker. roland.lysell@littvet.su.se

Oberender, Thomas.
Skrevet for div. norske og utenlandske tidsskrift. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens Ærespris 2018, Kulturrådets Ærespris 2019. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjørneboe@gmail.com

Raddatz, Frank.
Doktorerte med en avhandling om Heiner Müller, og redaktør av flere bøker om Müller. Forfatter av essays om teater og antropocene in *Lettre International* og av boken *Drama des Anthropozän* (2021). Teaterstykker og oppsetninger: *Laywers of nature* (2023), *Zirkus der Bäume* (2024), *Metamorphosen des Wassers*. raddatz@tda-berlin.de

Rau, Milo.
Sveitsisk regissør, forfatter og journalist. Har studert i Berlin, Zürich og Paris, under bl.a. Pierre Bourdieu. Har iscenesatt en rekke reenactments og tribunaler, bl.a. *Die letzten Tage der Ceausescus*, *Hate Radio*, *Das Kongo Tribunal* og *Antigone im Amazonas*. Har mottatt en rekke priser, bl.a. franske og tyske teaterkritiker-priser, Peter Weiss-prisen og Den europeiske teaterprisens New Realities. Tidligere teatersjef på

NTGent. Kunstnerisk leder av Wiener Festwochen. Initierte den internasjonale turneen RESISTANCE NOW! høsten 2024.

Roll, Pia Maria.
Regissør, dramatiker og samfunnsdebatant. Av hennes viktigste forestillinger kan nevnes *Ways of Seeing*, *Over evne III*, *Ship O'hoil* og *Ses i min næsta pjäs*. Hun har i mange år eksperimentert med ulike former for dokumentarisk teaterpraksis og har mottatt en rekke utmerkelse for sine forestillinger.

Schipper, Sander Jensen.
Teaterviter ved Universitetet i Bergen (UiB). Han er medlem av en rekke nasjonale- og internasjonale forskningsgrupper, der han forsker på møter mellom teater, religion og dramatik i en skandinavisk kontekst. Utover dette har han jobbet bredt med undervisning og kunnskapsformidling, så vel som scenekunstproduksjon hvor han blant annet har vært tilknyttet Cornerteateret, Frontloesjefestivalen, Bergen Fringe, Bergen Dramatikfestival og Cornerstone. sander.j.schipper@gmail.com

Steen, Cecilie Lindeman.
Danseskunstner og produsent. Utannelse fra Statens Balletthøgskole / Kunsthøgskolen i Oslo (1985) og studier i Kunst- og Kulturformidling på Høyskolen i Troms/ UiT (2005-08). ER opptatt av formidling av danseskunst og å snakke og skrive om danseskunst – særlig med et perspektiv innenfra utøvelsen for å artikulere «taus» kroppslig erfaring og kunnskap. Har skrevet *Scenekunstklassiker#4, Collage Dansekompani: Filo d'Erba* og *Frail Creation* utg.: Black Box teater 2024. steencecilie@gmail.com

Solberg, Marianne.
Dramaturg, journalist (mdl. NJ). Elev ved Skrivekunstakademiet i 1991, initierte og igangsatte Norsk Dramatikprosjekt 1992-1996, arbeider med tekst og iscenesettelse. Oversatte Gertrude Steins teater tekst *Dr Faustus lights the light* i 1994. Jobber med en nylesning av Ludvig Holberg.

Tandberg, Vibeke.
Billedkunstner og forfatter, utdannet fra Institutt for fotografi ved SHKD i Bergen (Bachelor) og Høyskolan för fotografi og film i Göteborg i Sverige (Master). vibeketandberg@gmail.com

norsk shakespeare tidsskrift

Nettutgave (og abonnementsregistrering): www.shakespearetidsskrift.no

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Geir Gulliksen, Valborg Frøysnes og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av: Fritt ord og Norsk kulturråd.

Vi takker: Oslo Nye Teater, Teatret Vårt, Teater Innlandet, Dramatikens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare-tidsskrift. Nye i 2025: Carte Blanche: Norges kompani for samtidsdans og Dansens Hus.

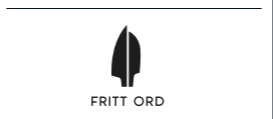
Vi retter en særlig takk til Dramatikerforbundet og forbundet Danske Scenografer.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772. e-post: redaksjon@shakespearetidsskrift.no, eller: tbjørneboe@gmail.com.

Layout: Elin Mejergren. Trykk: Edda Trykk AS. Papir: Multioffset. Opplag: 1700. ISSN: 2535.4728

Forsidebilder:
1. Gisèle Vienne: *This Causes Consciousness to Fracture – A Puppet Play*. Haus am Waldsee, Berlin 2024. Foto: Elias Krohn
2. Maksym Kurotsjkin. Foto: Oleh Palchyz/TRO-Media
3. Omar Abi Azar. Foto: Zoukak Theatre
4. Gisken Armand. Foto: Leif Gabrielsen



NORSK TIDSSKRIFT-FORENING

Kulturrådet

Nr. 1/1998	Nr. 2/2002	Nr. 1/2006	Nr. 1/2009	Nr. 1/2012	Nr. 2/2013	Nr. 4/2014	Nr. 1/2016	Nr. 2-3/2017
Nr. 2/1998	Nr. 1/2003	Nr. 2/2006	Nr. 2-3/2009	Nr. 2-3/2012	Nr. 3-4/2013	Nr. 1/2015	Nr. 2-3/2016	Nr. 4/2017
Nr. 1/1999	Nr. 2/2003	Nr. 3-4/2006	Nr. 4/2009	Nr. 4/2012	Nr. 1/2014	Nr. 2-3/2015	Nr. 4/2016	Nr. 1/2018
Nr. 2/1999	Nr. 1/2004	Nr. 1/2007	Nr. 1/2010	Nr. 1/2013	Nr. 2-3/2014	Nr. 4/2015	Nr. 1/2017	Nr. 2/2018
Nr. 1/2000	Nr. 2/2004	Nr. 2-3/2007	Nr. 2/2010	Nr. 3-4/2018	Nr. 1/2019	Nr. 2-3/2019	Nr. 4/2019	Nr. 1/2020
Nr. 2/2000	Nr. 3/2004	Nr. 4/2007	Nr. 3-4/2010	Nr. 2-3/2020	Nr. 4/2020	Nr. 1/2021	Nr. 2-3/2021	Nr. 4/2021
Nr. 1/2001	Nr. 1/2005	Nr. 1/2008	Nr. 1/2011	Nr. 1/2022	Nr. 2-3/2022	Nr. 4/2022	Nr. 1/2023	Nr. 2-3/2023
Nr. 2/2001	Nr. 2/2005	Nr. 2/2008	Nr. 2/2011	Nr. 4/2023	Nr. 1/2024	Nr. 2-3/2024		
Nr. 1/2002	Nr. 3-4/2005	Nr. 3-4/2008	Nr. 3-4/2011					

Abonnement på Norsk Shakespeare-tidsskrift
– På nettstedet får du tilgang til 21 års arkiv
– Som medlem av Norsk Skuespillerforbund får du rabattpris
Du kan velge mellom fullt abonnement (4 numre i året, og tilgang til nettstedet), eller starte med et nettabonnement (én måned, 3 md. eller et år)
Tegn abonnement på: www.shakespearetidsskrift.no



KLAGESANGEN

AV SPEKTRA
31.1.-14.2.25



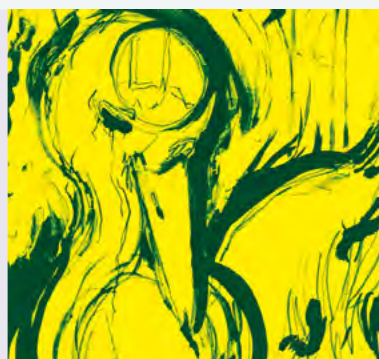
GREVEN AV MONTE CRISTO

AV ALEXANDRE DUMAS
Regi: Jonas Corell Petersen
14.2.-15.3.25



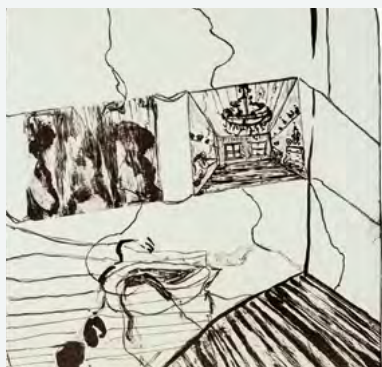
ORD

AV MARITEA DÆHLIN
14.3.-11.4.25



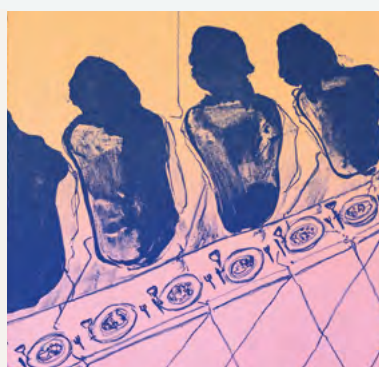
DEN STYGGE ANDUNGEN

AV H.C. ANDERSEN
Regi: Øyvind Osmo Eriksen
30.8.-25.9.25



GENGANGERE

AV HENRIK IBSEN
Regi: Mari Kjeldstadli
5.9.-4.10.25



SMALL TALK RING JULEN INN MED FAMILIEN DVERGSNES

AV EVEN HAFNOR
7.11.-20.12.25



SNØSØSTERA

AV MAJA LUNDE OG LISA AISATO
Regi: Alan Lucien Øyen
14.11.-20.12.25



Årets plakatserie består av litografier laget av kunstner Veronica Lund

HOVESAMARBEIDSPARTNERE

Fredrelandøvennen

SPAREBANKEN
SØR

Å
ENERGI

SAMARBEIDSPARTNERE

LEXUS

KANALBYEN

pwc

HENNIG
OLSEN

SØBO
Sørlandets Boligbyggelag

KILDEN.COM