

norsk shakespeare tidsskrift

IT CAN'T HAPPEN HERE

BY SINCLAIR LEWIS

LAFAYETTE
THEATRE

TUESDAY
OCT 27



TEATER, DEMOKRATI OG STARTEN PÅ
DE AMERIKANSKE KULTURKRIGENE:
THE PLAYBOOK AV JAMES SHAPIRO

Intervju og utdrag fra boka

s. 6–20

Eline Arbo

Intervju med regissør
og teatersjef ved
Internationaal
Theater Amsterdam,
Eline Arbo

s. 120



Manuel Pelmuş

Intervju med
koreograf og
kunstner
Manuel Pelmuş

s. 74



Stefanie Carp

Intervju med Stefanie
Carp, forhenv. sjef for
Ruhrtriennale, om
den tyske Achille
Mbembe-debatten

s. 28



1922



STAMSUND TEATERFESTIVAL

27.–31. MAI 2025

GALLERI 2

ANNE MARIE HAGERUP

SIRI BORGE

PASI AUTIO/SAKU KOISTINEN

JENS JEFFRY TRINIDAD

JON FILIP FAHLSTRØM

FREDRIK FLOEN/RUNA BORCH SKOLSEG

MIA HABIB PRODUCTIONS

YOHEI HAMADA

KARTELLET

JONAS ØREN

MICAELA KÜHN/MAXWELL MCCARTHY/ALFREDO ZINOLA

ANNIKEN GREVE

FIGURTEATRET I NORDLAND

OPPOSABLE THUMB THEATRE

THÉÂTRE DE L'ENTROUVERT

PLEXUS POLAIRE

THE KRUMPLE

MARI BØ

ROSHANAK ROSHAN

Hele programmet på stamfest.no

Under arbeidet av denne utgaven av tidsskriftet, har jeg stadig hatt sommeren 2020 i tankene. Både fordi jeg fulgte den såkalte Mbembe-debatten i tysk presse (se under), men også fordi den debatten til dels ble overskygget av de amerikanske Black Lives Matter-protestene. Sensommer-utgaven av tidsskriftet inneholdt bl.a. et sammenliknende essay om Trump og Richard III (skrevet av Joe Martin), og et intervju med James Shapiro, i forbindelse med hans nye utgivelse, *Shakespeare in a Divided America* (2020). I intervjuet uttalte han:

«For meg har uroa den siste tida vore ei bekrefting på at valet av tittel og emne var riktig: USA er grunnleggjande delt, og slik har det vore lenge. Da eg starta research-arbeidet i 2016 var det to skolar. For den eine var Donald Trump hovudproblemet, og nasjonen sjølv var langt mindre splitta enn ein frykta. Trump ville som valt president bevege seg mot sentrum, og nasjonen ville bli foreint igjen, og om ikkje bli heila, i det minste bli betre. Det andre synet, som eg delte, var at Trump var eit symptom på langt meir grunnleggjande splittingar og at hans oppheng i grensemurar, av å stigmatisere folk med farge og muslimar, og hans nærmast instinktstyrte vane med å fornærme kvinner med makt, alt dette resonerer med langt meir djuptgåande splittingar og angst enn det som kom til syne i valkampen.»

Shapiros nye utgivelse, *The Playbook*, har undertittelen: «A Story of Theatre, democracy and the Making of a Culture War», og tar for seg historien om The Federal Theatre Project, som ble startet under New Deal, som et systemsettingstiltak for arbeidsløse skuespillere og teaterarbeidere. Tiltaket ble oppløst, eller nedkjempet, av *Dies Commitee*. En komité som under ledelse av kongressmedlemmet Martin Dies, var en forløper for komiteen mot uamerikansk virksomhet, under senator McCarthy på 1950-tallet. Mer om dette i anmeldelse og intervju (s. 6–11). Med tillatelse fra James Shapiro trykker vi en norsk oversettelse av kapitlet «*It Can't Happen Here: Going National*», der Shapiro skildrer hvordan The Federal Theatre lykkes i å produsere en teateroppføring og dramatisering av Sinclair Lewis' dystopiske roman *It Can't Happen Here*, om en fascistisk maktovertakelse i USA, etter modell av det som skjedde i Hitler-Tyskland, med premiere i 21 forskjellige byer, i 1936. Det er vanskelig å lese om dette uten å få assosiasjoner til dagens USA. Ikke bare i forhold til den fascistiske faren, det viser også at lite har forandret seg i forhold til «the rightwing playbook» sine påstander om at det å bruke skattebetalernes penger på kunst, er «welfare for culture elitists», og promoverer «the worst excess of multiculturalism and political correctness». Historien om The Federal Theatre Project er ikke desto mindre en oppmuntrende og inspirerende påminnelse om betydningen til et sosialt og eksperimentelt teater, som i løpet av bare fire år, lyktes i å produsere et tusentalls forestillinger, og ble sett av 30 millioner tilskuere!!

HISTORIEN TILHØRER IKKE GÅRSDAGEN

Den norske Holbergprisen (2024) er én av mange utmerkelser som er tildelt den Kamrunfødte historikeren og filosofen Achille Mbembe. Deriblant flere tyske – Geschwester Scholl-prisen, Ernst Bloch-prisen og Gerda Henkel-stiftelsens pris. Mbembe var også en ettertraktet taler og foreleser på tyske universiteter og i festivalsammenheng. Men etter at Mbembe ble brennemerket fordi én av tekstene hans angivelig inneholder «alle kjennetegn på Israel-relatert antisemittisme» (se bl.a. Felix Klein i *Die Zeit*, 20.05. 2020), har han nektet nye oversettelser av bøkene sine til tysk. Debatten om Achille Mbembe utspilte seg, som nevnt over, våren og sommeren 2020, men gikk muligens litt under radaren i norsk offentlighet, pga. Corona-krisen og BLM.

I slutten av februar intervjuet jeg tidligere festivalsjef ved Ruhrtriennale, Stefanie Carp i Oslo (s. 28), da hun deltok på en podiumsdiskusjon på Kunstnernes Hus, sammen med andre kulturledere eller kunstnere, som hadde stått i stormer knyttet til ytringsfrihet og selvsensur – og med (den tyske) debatten om antisemittisme respektive Israel-kritikk som omdreiningsspunkt. Første gang jeg traff henne, var hun i Oslo i forbindelse med at Christoph Marthaler ble tildelt Den internasjonale Ibsenprisen i september 2018. Her er et utdrag av talen hun holdt i egenskap av å være hans mangeårige dramaturg: «Time as history is a theme that lies under the skin of this work. One of the earliest and impressive productions was dedicated to the Jews fleeing from the Nazis who were turned back at the Swiss border (*Ankunft Badischer Bahnhof*). In 'Murx' a stoker burns a famous working class song in a German oven, another piece shows the children who were murdered by the Nazi laws on euthanasia reappearing.

To some extent then, these productions are awakening ghosts. Then time stands still and there is a moment of shock or amazement.» (Stefanie Carps tale ligger i sin helhet på nettsiden shakespearetidsskrift.no).

De grove beskyldningene om antisemittisme, knyttet til Stefanie Carps angivelige støtte til (den også angivelig antisemittiske) pro-palestinske bevegelsen BDS (2018), og deretter hennes invitasjon av Achille Mbembe

(2020) til Ruhrtriennale, har ført til at jeg og mange andre fulgt med på utviklingen i Tyskland med sorg og forbløffelse. Det er viktig å understreke at man ikke må understå betydningen av den tyske minnekulturen, som er enestående. Det var andre aspekter ved minnekulturen som sto i sentrum for den såkalte Mbembe-debatten, og som relaterer seg til forholdet mellom holocaust og kolonialismen. Ettersom kritikken mot Mbembe knyttet seg til noen ganske få utsagn om Israel eller Gaza, skiftet til dels fokus i debatten til å dreie seg om postkolonialistisk teori – og det er en spennende og relevant debatt. Ralf Michaels fra Max Planck-instituttet sammenfattet den slik: «From a European perspective, the Holocaust is also unique because it marks the collapse of modernity and humanism. From a decolonial perspective, however, modernity have been two sides of the same coin from the outset: Genocide and colonisation have always been legitimised by modernity, the superiority and the colonisers over the colonised.»

Men har ikke tilsvarende synspunkt blitt luftet av Heiner Müller, eller Frank Castorf? Castorfs Frantz Fanon-inspirerte *Faust* på Volksbühne i 2017 fikk strålende kritikker, og ble invitert til Theatertreffen. Men den gang var det ingen som reagerte på at hovedkarakteren Faust var flyttet inn i en kontekst som tematiserte Algerie-krigen og fransk kolonialisme, heller enn den tyske nazismen. La meg til slutt minne om at *Norsk Shakespearetidsskrift* har et rikholdig arkiv over oppsetninger og teaterdebatter fra 1998 og fremover, men at det fortsatt er underfinansiert, og avhengig av at støtteordningene for norske tidsskrift. I denne utgaven dekker vi en rekke viktige oppsetninger fra inn- og utland. Flere anmeldelser og artikler publiserer vi fortløpende på shakespearetidsskrift.no

Therese Bjørneboe,
redaktør





s. 64

4

JAMES SHAPIRO:
THE PLAYBOOK

Rolv Nøtvik Jakobsen:
Intervju med James Shapiro
s. 6–9

Rolv Nøtvik Jakobsen:
The Playbook av James Shapiro
s. 10–11

James Shapiro:
«*It Can't Happen Here: Going National*», kap. 4:
The Playbook
s. 12–20

44

ESSAY

Espen Hjort:
«Regi og monokultur».
Et innlegg om plagiatdebatten
s. 44–49

102

TRØNDELAG TEATER

Kaja Korsvold:
Intervju med
Elisabeth Egseth Hansen
s. 102–107

134

MUSIKKTEATER

Tone Avenstroup:
777 / Die sieben Todsünden,
regi: Christian Filips, Volksbühne
s. 136–141

Hedda Fredly:
Europavisjonar, regi: Simen
Formo Hay, Johan Hveem
Maurud, Det Norske Teatret
s. 142–145

Hanne Ramsdal:
La voix Humaine – Menneskerøysta, regi:
Helga Guren, TOU Scene
s. 146–149



s. 102

22

KUNSTNERISK FRIHET
& (SELV)SENSUR

Therese Bjørneboe:
Intervju med Matej Drlička
s. 24–27

Therese Bjørneboe:
Intervju med Stefanie Carp
s. 28–33

Vibeke Tandberg:
Kommentar til *In Deep Water*,
HUMAN-festivalen
s. 34–35

Vibeke Harper &
Therese Bjørneboe:
Intervju med Eyal Weizman
s. 36–42



s. 36

50

HIGHLIGHTS

Tom Remlov:
The Years, regi: Eline Arbo,
The Harold Pinter Theatre
s. 52–55

Theresa Benér:
The Seagull, regi: Thomas
Ostermeier, The Barbican
s. 56–59

Cristina Gómez Baggethun:
1936, regi: Andrés Lima,
Centro Dramático Nacional
s. 60–63

Theresa Benér:
Folkeviser, Sort samvittighed #4,
regi: Elisa Kragerup,
Betty Nansen Teatret
s. 64–67

Roland Lysell:
Ural, regi: Staffan Valdemar
Holm, Kulturhuset Stadsteatern
s. 68–71

118

KUNSTNERPORTRETT

Eivind Haugland:
Regissør og teatersjef
Eline Arbo
s. 120–127

Birgitta Haglund:
Skuespiller Tim Crouch
s. 128–133

72

DANS

Ingri Fiksdal:
Intervju med Manuel Pelmuș
s. 74–79

Venke Sortland:
Intervju med koreograf
Dragana Bulut
s. 80–86

Cecilie Lindeman Steen:
Beyond Love, Black Box teater
s. 87–89

Venke Sortland:
Jeg brakk, Dansens Hus
s. 90–91

Svante Aulis Löwenborg:
How Romantic, Carte Blanche
s. 92–93

Rickard Borgström:
Jérôme Bel, Dramaten
s. 94–96

Berit Einemo Frøysland:
Let's Not Get Used to This Place,
om Meg Stuart
s. 98–100



s. 68

Rebecka Hemse i *Ural*, regi Staffan Valdemar Holm.
Kulturhuset Stadsteatern 2025. Foto: Sören Vilks

108

FOLK & KULTUR

Svante Aulis Löwenborg:
Folk och kultur, Eskilstuna
s. 110–114

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med Pelle Amberntsson,
Myndigheten för kulturanalys
s. 115–117

Anette Therese Pettersen:
Teater i bevegelse
av Knut Ove Arntzen
s. 156–159



s. 80

150

BØKER

Berit Einemo Frøysland:
Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today,
av Claire Bishop
s. 152–154

Anette Therese Pettersen:
Teater i bevegelse
av Knut Ove Arntzen
s. 156–159

Hanne Ramsdal:
Siste akt
av Andrea Bræin Hovig
s. 160–161



s. 128

162

ANMELDELSER

Roland Lysell:
Pelikanen, Dramaten
s. 164–165

Knut Ove Arntzen:
1984, Berliner Ensemble
s. 166–167

Erik Exe Christoffersen:
Jeppe på Bjerget,
Aarhus Teater
s. 168–169

Eivind Haugland:
De wand, Internationaal
Theatre Amsterdam
s. 170–171

Svante Aulis Löwenborg:
Takk for gaven, DNS
s. 172–173

Ragnhild Tronstad:
Svart og hvit natt,
Grusomhetens teater
s. 174–175



Billedtekst
It Can't Happen Here av
Sinclair Lewis og John C.
Moffitt på The Repertory
Theatre, Boston.
© Library of Congress.
Music Division, Federal
Theatre Project Collection

Rolv Nøtvik Jakobsen:
**Intervju med
James Shapiro**
s. 6–9

Rolv Nøtvik Jakobsen:
***The Playbook* av
James Shapiro**
s. 10–11

James Shapiro:
**«*It Can't Happen Here*: Going
National», kap. 4: *The Playbook***
s. 12–20

James Shapiro:

THE
PLAYBOOK



Billedtekst
Forfatter og forsker
James Shapiro.
Foto: Mary Cregan



Teater, Shakespeare og motstand i Trumps USA

Shapiro

PROFESSOR SHAPIRO, DU har vore konsulent for ein ny oppsetjing av Othello på Broadway. Gratulerer med premieren 23. mars. Korleis har denne stjernespekka produksjonen blitt mottatt?

– Svært mange av meldarane festa seg særleg ved dei sjokkerande høge billettprisane, opp til 900 dollar for dei beste seta, med andre ord utilgjengeleg for studentar og akademikarar. Rabatterte billetter har blitt lansert no, men det er for lite, for seint. Eg kan berre samanlikne med Paul Robesons Othello på Broadway i 1943, der Roberson insisterte på at billettprisen skulle vere innafor rekkevidde for teatergåarar frå arbeidarklassen. Den dyraste billetten kosta derfor omtrent tre dollar. Dei som melder teaterproduksjonar med stjerner

som Denzel Washington og Jake Gyllenhaal, har ein tendens til å fokusere meir på korleis desse stjernene speler enn på den forteljinga produksjonen prøver å formidle. Det siste får vente til meir reflekterande akademiske meldingar.

Othello 2025
Kvifor er det viktig å setje opp ein ny produksjon av Othello no, i 2025? Kva slags innsikter både i vår samtidssituasjon og i stykkets historiske kontekst, kan ei slik ny-oppsetjing opne opp for?

– Regissøren, Kenny Leon, tok kontakt med meg i oktober 2023 med planar om ei oppsetjing på Broadway. Vi har samarbeida om to Shakespeare-framføringar før, begge på New Yorks Public Theater:

Much Ado About Nothing og Hamlet, vi veit derfor at vi samarbeider godt. Leon ønska å la handlinga utspele seg i nær framtid, og å bygge erfaringane til hovudrollane, – Emilia, så vel som Othello, Iago og Cassio, på amerikansk militærtjeneste, og på den psykiske belastninga og også på post-traumatisk stress (PTSD) som følge av krigserfaringar. Derfor er til dømes det epileptiske anfallet som Othello får, basert på videoopptak av det ein amerikansk soldat opplevde etter teneste i Irak og Afghanistan. Ein militær rådgjevar med erfaringar frå krigshandlingar (og PTSD) jobba nært med teaterkompaniet og andre ekspertar bidrog også med sin fagkunnskap. På den måten vart fokuset meir på Othellos for-

hold til sine med-soldatar enn på den ulukkelege kjærleiken til Desdemona: Akkurat som Lady Percy i Henry the Fourth, Part One, hadde Desdemona gifta seg med ein soldat som var øydelagt av mange år med krig, og oppsetjinga utforskar dei konsekvensane det hadde. Denne tolkinga var på plass før Trump vant presidentvalet, men stykket blir spelt parallelt med den radikale omorganiseringa av det amerikanske militærvesenet, mens Trump kastar auge på Grønland, Panama, Gaza og kven veit kor elles, tilmed på same tid som Pentagon slettar DEI (forkortinga for «Diversity, equity, and inclusion»), frå heimesidene sine og frå høge militære posisjonar, noko som særleg rammar afro-amerikanarar og kvinner i militærsystemet.



«Eg forventar at det vil skje ein 'brain drain', etterkvart som ledande forskarar vender seg mot Europa.»

The Playbook
Eg er ikkje så sikker på om eg skal gratulere deg med den nye amerikanske presidenten? Då eg las den siste boka di, *The Playbook*, var det interessant og skremmande å oppdage kor lett det er å sjå likskapstrekk mellom det som skjedde i kulturkrigen i trettiåra og det som faktisk går føre seg i dag. Korleis forstår du desse historiske parallellane, og kanskje særleg dei nesten profetiske skildringane av det som fann stad i krigen mot «uamerikansk verksemd», før og etter siste verdskrig?
– *The Playbook* blei publisert før det siste presidentvalet og eg var trygg, akkurat som alle andre i mi liberale boble, på at Trump kom til å tape. No i etterkant er det lett å sjå at skildringane dessverre fekk karakter av å føreseie det som no er i ferd med å bli vår samtid, eit varselssignal som tilmed undervurderte Trumps effektive krigføring mot kultur og kunst-uttrykk. I sine to første månader har Trump

følgd den framgangsmåten, *the playbook* altså, som eg framstiller i boka, ved å bruke krigen mot dei ulike kunstformene for å befeste si eiga makt. Han har, til dømes, utnemnd seg sjølv til leiar for styret til Kennedy Arts Center i Washington DC, og skjærer ned på finansieringa av kunst og kultur, eller overfører midlane til propagandaformål (inkludert planane hans om å omskrive amerikansk historie til neste års 250-årsfeiring av grunnlegginga av USA.) Det er nedslåande, spesielt for dei av oss som har studert korleis dette har skjedd før. I mi neste bok, *Othello: An American Life*, vil eg utfordre denne revisjonistiske historieskrivinga, ved å bruke skodespelet og tittelpersonen der gjennom over 300 år for å utforske nokre av dei mørke kapitla i amerikansk historie.

Julius Cæsar og storminga av Capitol
– Då vi snakka saman sist for fem år sidan, fortalde eg om ei oppset-

ting av *Julius Cæsar* i Central Park i New York som eg var konsulent for og også skreiv om i boka *Shakespeare in a Divided America*. Stykket vart satt opp seks månader inne i Trumps første presidentperiode, og Cæsar vart spela av ein Donald Trump-look-alike som vart drepen på Capitol. Mot slutten av stykket, kveld etter kveld, storma høgre-ekstremistiske MAGA-demonstrantar scenen og opptradd trugande mot skodespelarane. Andre vart oppildna til raseri av høgre-orienterte media, og truga teater over heile USA som sette opp Shakespeare.
Godt teater kan ofte føregripe kulturelle skifte. Dette viste seg å vere tilfelle også med denne oppsetjinga. Det eg var vitne til ved dei daglege forstyrringane viste seg å vere ein generalprøve på det valdelege MAGA-angrepet på Capitol 6. januar 2021. Demonstranten som først prøvde å avbryte Julius Cæsar, Laura Loomer, er no ein av presidents Trumps fortrulege, og

han som filma henne, Jack Proso-biec, slutta seg nyleg til Trumps forsvarsminister Pete Hegseth, i hans konfronterande første møte med europeiske representantar.
Forventar ein «Brain drain»
På kva måte er teatret så vel som andre delar av det kulturelle livet i USA truga av dei nye styresmakene i dag, når til dømes «føderal» igjen synst å vere eit omgrep for alt som er feil. Er det teikn på (verkekraftig) motstand mot denne utviklinga frå teatret og kulturfeltet?
– For augeblikket er det vanskeleg å sjå nokre kollektive eller vellukka svar på den nye administrasjonens dagsorden. Den motstanden vil utvilsamt kome, men inntil no har den ikkje kome frå dei unge, som eg ville ha forventa kom til å demonstrere mot Trump på same måte som dei har protestert mot Israels krigshandlingar i Gaza. Men inntil no, verkar det som alle er lamslått, og fulle av frykt.

Ein annan viktig del av det amerikanske samfunnet, universiteta og akademisk liv i det heile, verkar jo også å vere truga av den nye administrasjonen. Har du nokre kommentarar til kva som skjer her? Til dømes, når det gjeld ditt eige universitet, Columbia?
– Eg kan berre seie at eg er djupt skuffa over at Columbia og andre universitet har gitt etter for Trumps krav og truslar. Og bøller blir berre oppmuntra av å møte feigheit. Columbia har, som andre leiande akademiske institusjonar, eit juridisk fakultet som er fylt av menneske som kan motsetje seg slik øydeleggende verksemd, og også store økonomiske ressursar som dei kan gjere bruk av. Uheldigvis er dei med styreverv ikkje rekruttert frå det akademiske livet, men består av næringslivsleiarar med heilt andre verdiar enn studentar på humanistiske studie og på kunst- eller naturfag. Dagens situasjon avdekker mykje som er grunnleggande feil ved universi-

teta. Eg forventar at det vil skje ein «brain drain», etterkvart som leiande forskarar vender seg mot Europa og elles for å kunne få forske, – akkurat det motsette av det som skjedde då europeiske forskarar flykta til USA i nittentrettiåra og på den måten kom til å berike dei amerikanske universiteta.

25. MARS 2025

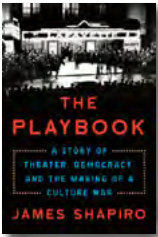
Litteratur
James Shapiro er professor i engelsk og samanliknande litteratur ved Columbia. Han har skrive mange prisvinnande bøker om Shakespeare, mellom anna 1599: *A Year in the Life of William Shakespeare* (2005) og 1606: *Shakespeare and the Year of Lear* (2015).
Shapiro har skrive inngående om den historiske konteksten til *Othello* i artikkelen «What Shakespeare Got Right About PTSD. A new production of Othello foregrounds what its earliest audiences recognized: the psychological costs of war» i *Atlantic*, 21. mars 2023
Intervjuet referer også til: Shapiro, James: *Shakespeare in a Divided America*, London 2020



KULTURKRIG DÅ OG NO

Ubehageleg aktuelt
lærestykke om
storstilt teatersatsing
i tredveåras USA.

Av: Rolv Nøtvik
Jakobsen



James Shapiro:
*The Playbook: A Story of Theater,
Democracy, and the Making of a
Culture War*
Penguin Press, New York 2024

DEN AMERIKANSKE SHAKESPEARE-eksperten James Shapiros nye utgjeving *The Playbook* er ein spennande oppfølgar til *Shakespeare in a Divided America* (sjå intervju med forfattaren i NSR nr. 2 2020.) I den nye boka skildrar Shapiro korleis eit nyskapande føderalt teaterprosjekt som var ein del av New Deal-satsinga, i stort omfang gav jobb til arbeidslause teaterarbeidarar. Dette resulterte i ei rekke spennande teaterproduksjonar over heile landet. *The Playbook* er også ei nærgåande skildring av dei dramatiske hendingane i kongressen som førte til at heile dette prosjektet vart karakterisert som «uamerikansk verksemd» og avslutta.

Sjølve tittelen, *The Playbook*, er tvetydig. Ordboka som Shapiro viser til, oppgir at «playbook» både kan peike på ei bok som inneheld teksten til skodespel og «(a) set of tactics frequently employed by one engaged in competitive activity». I boka som har undertittelen «A Story of Theater, Democracy, and the Making of a Culture War» fungerer det taktiske politiske spelet som førte til nedlegging av dette nyskapande demokratiske teatereksperimentet, som ei rammeforteljing for dei fem spennande kapitla som skildrar nokre av dei nyskapande oppsetjingane «the Federal Theatre Project» stod bak. Som undertittelen antyder, er

Shapiro tydeleg på at det konservative politiske spelet rundt dette teaterprosjektet, i seg sjølv var med på å skape effektive måtar å føre kulturkamp på, noko som er påtrengande tydeleg, i dagens politiske klima, meir enn ein mannsalder seinare. (Trump er jo født i 1946, sju år etter at Kongressen stengte ned det føderale teaterprosjektet.) På den måten blir boka eit lærestykke i fleire meiningar av ordet: Lesaren kan lære nytt om teater og politikk i trettiåra, samtidig som ho blir minna om at denne «kulturkampen» er ubehageleg aktuell i dag.

«ER MARLOWE EIN KOMMUNIST?»

Dei fleste lesarar forbind Senatskomiteen som skulle nedkjempe uamerikansk verksemd med McCarthy sin dramatiske kamp mot kommunistar etter verdskrigen. Framståande forfattarar, teaterfolk og andre kulturarbeidarar, så ulike som Charlie Chaplin, Arthur Miller, Dashiell Hammet, Pete Seeger, Dorothy Parker, Orson Welles, Leonard Bernstein, Bertolt Brecht og mange andre, vart forhøyrte av McCarthy's komité, klaga for å vere kommunistar involvert i «anti-amerikansk verksemd.» Shapiro dokumenterer at denne komiteen har sitt opphav i 1938. Den vart godkjent fordi den skulle arbeide med både nazistisk og kommunistisk påverknad av det kulturelle

livet. Tidleg kom komiteen under leining av Martin Dies til å konsentrere arbeidet sitt om ulike delar av det som vart oppfatta som venstreside-aktivitet. Og i praksis, kom det heile til å dreie seg om kampen mot ein av president Roosevelt's *New Deal*-satsingar, nemleg det føderale teatret.

Shapiro skildrar i det første kapitlet korleis leiaren for Det føderale teatret, teatervitaren og dramatikaren Hallie Flanagan i desember 1938, blir kryssforhøyrte og ikkje får kome til orde med den grundige utgreiinga ho hadde førebudd. Komitémedlemene som står for utspørjinga er på same tid brutalt uhøflege og påfallande kunnskapslause. Då Flanagan viser at prosjektet, nettopp ved å skape nye modellar for sosialt og politisk liv i USA utan pengehjelp, har noko av ein marlowsk galskap («a certain Marlowesque madness») i seg, vart ho raskt spurt: «Du siterer frå Marlowe. Er han en kommunist?» Dette ordsiftet, som ei avis karakteriserte som «the high comedy relief of the day», avdekkar på same tid sider ved den konservative kulturkampen som stadig er nærgåande aktuelle. Shapiro, som jo starta si vitskapelege karriere ved å skrive om dei rivaliserande dramatikarane Marlowe, Jonson og Shakespeare, skriv i boka om Shakespeares verknadshistorie i USA, at den førtifemte presiden-

Billedtekst
Hallie Flanagan (1889–1969), produsent, regissør og dramatkar. Leiav The Federal Theatre Project, som vart starta under New Deal. Bilete frå 1932. Lo's Public Domain Archive



ten, Trump, nok var den første i rekka som ikkje hadde lese Shakespeare.

NYSKAPANDE TEATER OM RASISME OG SOSIALE FORHOLD

I dei fire åra, frå 1935 til 1939, det føderale teaterprosjektet fekk leve, stod det bak ikkje mindre enn tusen produksjonar i tjueni statar. Publikumstilstrøyminga i ei tid der teatret hadde tapt terreng til kinoane, var ikkje mindre imponerende: Opp mot tretti millionar (omtrent ein av fire) amerikanarar og to tredjedelar av dei hadde i tillegg aldri sett eit skodespel før. Teatervitaren Flanagan hadde gjennom omfattande reiseverksemd til Europa, inkludert Skandinavia, og også gjennom opphald i Sovjetunionen, erverva seg stor kunnskap om det nye som gjekk føre seg på teatera der. Ho fekk på desse reisene høve til å samtale med og lære av framståande teaterfolk som William Butler Yeats, Luigi Pirandello, Konstantin Stanislavskij og Vsevolod Meyerhold. Eit fellestrekk ved det store mangfaldet av teaterproduksjonar det føderale teatret stod bak, var at dei, enten ved bruk av eldre eller nyskrivne teatertekstar, sette fokus på samtidige utfordringar som rasisme, sosial urettferd og trugsmålet frå den framveksande fascismen. Nokre av skodespela vart kalla «Living Newspaper». Det var ein slags do-

kumentarteater som eg ser for meg som noko som har fellestrekk med det til dømes Milo Rau driv på med i dag, der presseklipp og nyheiter, tilmed referat frå ordskifte i Kongressen, vart dramatisert og spelt ut. Nokre av dei viktige oppsetjingane handla om dei katastrofale buforholda mange amerikanarar levde under, som det suksessrike stykket «One Third of a Nation», som vart sett opp på ulikt vis i store delar av landet, og dessutan rasisme, som det spennande stykket *Liberty Deferred*, som til slutt etter mange dramatiske forviklingar vart avlyst før premieren. Historia til den radikale danseførestillinga *How Long, Brethren*, basert på den progressive jødiske musikkforskarer Lawrence Gellerts opptak frå afroamerikansk sangtradisjon, utgitt som «Negro Songs of Protest», viser også kor komplekse forsøk på å tematisere rasisme var og stadig er. Den jødiske dansaren Tamaris i spissen for eit ensemble av kvite dansarar dansa fram erfaringar av å vere svart i USA, mens eit kor som bestod av afro-amerikanske stemmer framførte protestsongane frå bak sceneteppet.

Den førstestore suksessen til det føderale teatret, var oppsetjinga av *Macbeth* i Harlem i 1936. Stykket gjorde bruk av musikarar frå Haiti og skodespelarane som alle var afro-amerikanske (altså eit «all-Black cast») framførte eit

stykke som fann stad nettopp i Haiti og der voodoo erstatta det skotske hekseriet. Oppsetjinga i Harlem vart sett av 120 tusen tilskodarar, og den etterfølgande turneen rundt om i USA vekte stor merksemd også i samanhengar der ingen hadde sett svarte skodespelarar før. Oppføringa av *Macbeth* i Harlem var i tillegg eit gjennombrot for regissøren, den tjueein år gamle kvite skodespelaren Orson Welles, som seinare skulle bli verdskjent som nyskapande filmregissør og som, som nemnd, også vart kalla inn til McCarthy's komité skulde for antiamerikansk verksemd mange år seinare.

Ein av historiene om dramatiske produksjonar, som er mest ubehageleg nærgåande å lese i dag, i trygg (?) avstand over åtti år etter, er den komplekse historia om dramatiseringa av Sinclair Lewis sin roman *It Can't Happen Here*, ein framtidsvisjon om ei fascistisk maktovertaking i USA. Ein filmversjon av romanen, vart utruleg nok kansellert pga. av påtrykk frå Nazi-Tyskland og også frå jødiske røyster som ikkje ønska meir merksemd om «det jødiske spørsmålet». (Sjå omsetjing s. 12) Etter mykje styr, vart dei ulike teaterversjonane som vart vist, store publikums-suksessar og spennande eksempel på teatrets evne til å praktisere og motivere til motstand mot ein tru-

EIT LÆRESTYKKE FOR VÅR TID?

Dei siste kapitla dokumenterer korleis Martin Dies og dei andre medlemene i komiteen mot uamerikansk verksemd målmedvite brukte radio og presse i kampen sin. Ved hjelp av strategiske løgner og omfattande bruk av *fake news*, greidde desse konservative kulturkjemparane å mobilisere mot det nyskapande teaterprosjektet og lukkast å stenge det heile ned.

Det er, som allereie antyda, umogleg å lese Shapiros siste bok utan å reflektere over kva som skjer i USA etter at Trump har blitt landets førtisjuande president. I boka som vart utgitt ei god stund for valet, startar Shapiro med å forklare ordet «føderal» ved å vise til ulike statlege tiltak som skal sikre amerikanske innbyggjarar økonomisk ved sjukdom og bankkollaps, altså nokre av dei offentlege tiltaka som har overlevd frå trettiåras *New Deal*. I dag, relativt kort etter at Trump har festa grepet, er heller ikkje desse føderale støtteordningane eller noko med namnet «føderalt» i seg, noko ein lenger kan ta for gitt.

Shapiros bok viser korleis godt teater kan påverke det som skjer i samfunnet. *The Playbook* ber også bod om at nyskapande teater stadig kan fungere som motstand mot politiske maktovergrep, rasisme og høgre-ekstremisme.

RETURNED BY
POPULAR DEMAND
CINCINNATI FEDERAL THEATRE

"IT CAN'T HAPPEN HERE"

By **JOHN C. MOFFITT** and **SINCLAIR LEWIS**

From the Novel by Sinclair Lewis

EMERY AUDITORIUM

MARCH 15^{TO} 21^{Incl.}

8:15 p. m.

Sat. Matinee 2:15 p. m.

It Can't Happen Here: Going National

Om da amerikanske The Federal Theatre i 1936 iscenesatte Sinclair Lewis' *It Can't Happen Here* i 21 byer, med premiere på samme kveld – som svar på at MGM kansellerte en planlagt filmatisering, av overveiende politiske årsaker. **Av: James Shapiro**

Teksten «*It Can't Happen Here: Going National*» er 4. kapittel av boka *The Playbook*, Penguin 2024.



Oversatt fra engelsk av:
Lars Ramslie

I SEPTEMBER 1935, en måned før romanen i det hele tatt var publisert, kjøpte MGM filmrettighetene til *It Can't Happen Here* av Sinclair Lewis, for 200.000 dollar (i dagens verdi svimlende 4 millioner dollar). Sidney Howard, som hadde vunnet en Pulitzer-pris for beste skuespill og allerede hadde rukket å overføre et par av Lewis' romaner til lerretet, *Arrowsmith* og *Dodsworth*, ble hyret inn for å skrive manus til et honorar på 22.500 dollar i tillegg til 3000 dollar i uka. Den enorme investeringen til MGM var verdt det, siden de to tidligere filmatiseringene av Lewis' romaner hadde bragt inn nærmere 3 millioner dollar i billettinntekter.

Howard vek ikke unna fra å vise skrekken i den fascistiske maktovertagelsen av Amerika, så sterkt skildret av Lewis i *It Can't Happen Here*. Manuset hans, ifølge David Platt, en journalist som Howard ga innsyn, «viser de sadistiske grusomhetene i de fascistiske konsentrasjonsleirene, bokbrenningene, husransakelsene, blodbadene, og etableringen av undergrunnsbevegelsen mot terrorveldet.» Howard inkluderte til og med en scene, beskrevet i romanen, som uhyggelig nok forutså nazistiske utryddelsesmetoder, hvor «en bygdeskole fylt med kvinner og barn» er omringet av elitesoldater som pumper karbondioksid inn i skolehuset, og gasser i hjel alle fanget på innsiden. Platt konkluderte med at Howards manus var «dynamitt mot fascisme» og «Hvis det blir produsert nøyaktig slik det er skrevet vil det utløse en bølge av

alarmsignal fra mange millioner amerikanere om den fascistiske faren i De forente stater.» Rollelista skulle bestå av kjente stjerner, og inkluderte Lionel Barrymore, Wallace Beery, Walter Connolly, Virginia Bruce, Basil Rathbone og Jimmy Stewart.

Sinclair Lewis hadde begynt å skrive *It Can't Happen Here* i sviende hete i mai samme år, i Bernard, Vermont, hvor det var få adspredelser. Etter å ha skrevet på den hver dag, tolv timer om dagen, ble han ferdig i midten av august. Ideen til boken kan spores tilbake til 1931, hvor Lewis' kone, Dorothy Thompson, en av landets fremste journalister, hadde intervjuet Hitler og var blant de første til å advare verden om nazismens farer. Hjemmet til Lewis og Thompson skulle raskt bli oversvømt av besøkende, ivrige etter å snakke om den voksende faren for fascisme i Amerika,

Billettetekst
Plakat for gjenopptagelse av *It Can't Happen Here*, Cincinnati Federal Theatre. The Federal Theatre Project. Fotograf: Ukjent. Heritage/NTB

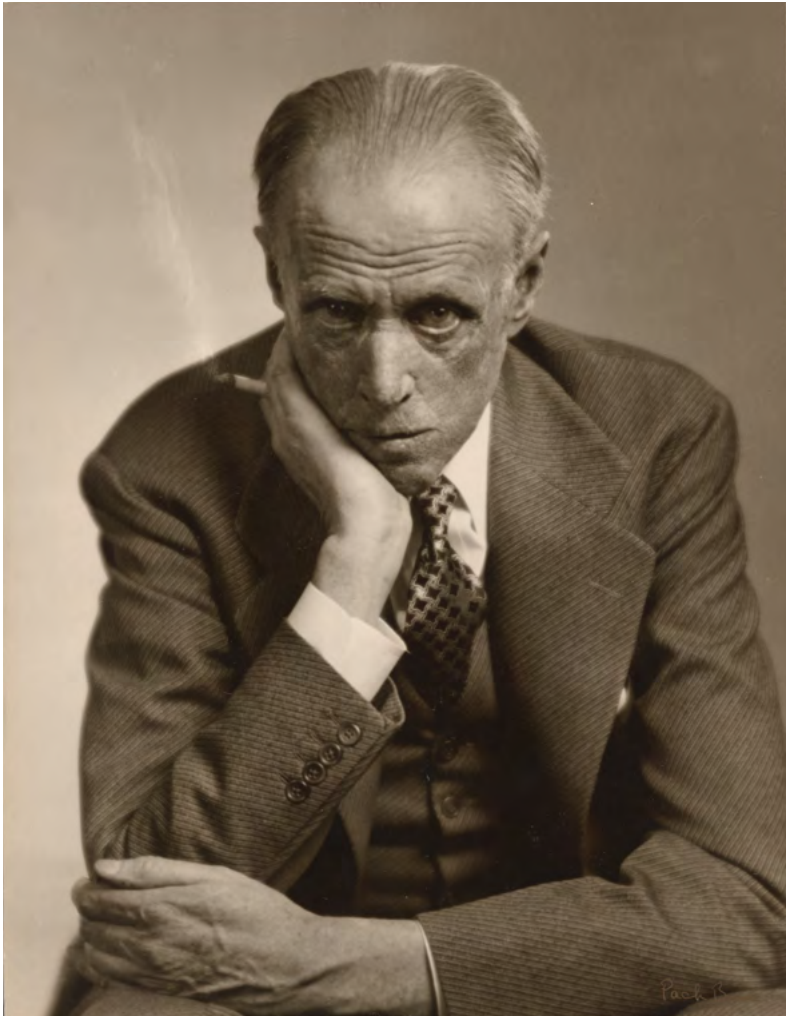
og Lewis begynte å grille alle som hadde førstehåndskunnskap om totalitære ledere.

De fremste protofascistiske kandidatene som truet amerikansk demokrati var Huey Long, den demagogiske senatoren fra Louisiana, og den på-ingen-måte-mindre karismatiske radio-personligheten Father Charles Coughlin, populister som var dyktige til å demonisere dem de identifiserte som folkets fiender – bankmenn, pluto-krater, kommunister, og, for Coughlins vedkommende, jøder. I 1935 var begge på nippet til å etablere nasjonale politiske plattformer: Longs «Share Our Wealth»-bevegelse og Coughlins «National Union for Social Justice». Ett år senere fortalte Coughlin en journalist at Amerika befant seg ved et veiskille: «Én vei fører til kommunisme, den andre til fascisme.» Da han ble presset på hvilken vei han ville velge, svarte Coughlin, «Jeg tar veien til fascisme.» Datidens frykt for hvor Long og Coughlins fascistiske tendenser ville lede kan i retrospekt fremstå som overdrevne for dagens historikere. Men på det tidspunktet kimte alarmklokkene, og tidsskrift fra *The Nation* til *Modern Monthly* var fylt med artikler om denne faren. Noen måneder før Lewis begynte å skrive *It Can’t Happen Here*, skrev Thompson til ektemannen, etter å ha intervjuet Long, «Hvis ting beveger seg i sitt nåværende tempo kan vi ha et republikansk-fascistisk diktatur innen 1940.»

Han var neppe den mest blendende stilisten eller noen original tenker, og dagens lesere vil antagelig oppleve karakterene hans som todimensjonale og arbeidene hans som preget av hastverk, men få forfattere har tatt Amerika – i det minste det hvite Amerika – så på pulsen som Sinclair Lewis. Hans store talent var å forvandle hva journalister og kulturkritikere diskuterte til bestselgere som ble lest av amerikanere i hundretusentall. I sin anmeldelse av den nye romanen i *New York Herald Tribune*, påpekte Benjamin Stolberg det samme på sarkastisk vis, da han skrev at Lewis «har plagiert vår sosiale atmosfære med stor suksess.» Clifton Fadiman skrev mer generøst i *The New Yorker* at romanen var «en av de viktigste bøkene noen gang utgitt i dette landet» og at det var en «borgerplikt» å lese den.

It Can’t Happen Here utspiller seg i nær fremtid i den fiktive byen Fort Beulah i Vermont. Historiens dreiepunkt er Doremus Jessup, en seksti år gammel redaktør i lokalavisen *The Daily Informer*, gift med Emma, involvert i en affære med en enke, Lorinda Pike, og far til tre barn: Mary (som er gift med

«**Få forfattere har tatt Amerika – i det minste det hvite Amerika – så på pulsen som Sinclair Lewis.**»



Billedtekst

Sinclair Lewis av Oscar White, Pach Brothers Studio, ca. 1945. © National Portrait Gallery / CC

en lokal lege, med en sønn, David). Philip (en advokat uten politisk ryggrad), og Cecilia (Sissy). Jessup er i tillegg arbeidsgiver for en foraktfull fransk-kanadisk altnuligmann, Shad Ledue. Livene deres blir slått omkull da President Roosevelt vrakes for gjenvalg til fordel for senatoren Berzelius «Buzz» Windrip (modellert etter Huey Long), som sikrer godkjennelsen av Bishop Prang (en stedfortreder for Father Coughlin) og Windrip går videre til å slå den republikanske kandidaten, senatoren Walt Trowbridgde under valget i november. Han hadde ført valgkamp med et program på «5 seierspunkter for de glemte mennene», som fratok svarte stemmeretten, bannlyste jøder fra samfunnslivet, tvang kvinner ut av arbeidslivet, begjærte fengslingen av alle kommunister, og tok til orde for en grunnlovsendring som ga presidenten

diktatoriske krisefullmakter. Ved tiltreddelsen erklærer Windrip unntakstilstand, fratar Kongressen all autoritet, arresterer høyesterettsdommere, ruster opp en lojal paramilitær styrke, inkorporerer industrimagnater, og driver sammen angivelige statsfiender i konsentrasjonsleirer.

Kvinner, svarte, jøder blir alle – som lovet – undertrykt. De fleste amerikanere går først med på endringene, ut fra passivitet, egeninteresse, overbevisningen om at endringene er nødvendige for å opprettholde Amerikas styrke, eller fordi de føler at Windrip, på tross av å «ha en del feil, er på parti med vanlige folk.» Trowbridge flykter til Canada, som blir hovedsete for politisk motstand mot Windrips autoritære regime.

Over tid, og som en reaksjon på volden i sitt eget samfunn (inkludert drapet på svigersønnen hans av de parami-

litære), blir Jessup, en forsiktig liberaler som først er treg med å reagere, radikalisert. Han blir arrestert etter å ha trykket en anti-Windrip lederartikkel, og tvunget til å trykke propaganda for styresmaktene. Han og familien forsøker, men mislykkes i å flykte til Canada. Jessup sier opp jobben, blir i all hemmelighet en del av motstandsbevegelsen, og setter sammen en løpeseddel – *the Vermont Vigilance* – som kritiserer Windrips regime. Han blir til slutt faket av Ledue (som har steget i gradene i det paramilitære Corpus) og sendt til en konsentrasjonsleir, Trianon, hvor han blir utsatt for tortur. Ledue forsøker deretter å forføre Sissy, avsløres av henne, og blir selv sendt til Trianon, hvor han blir myrdet av medfanger. Jessups datter Mary, hvis ektemann er tatt av dage, blir også radikalisert og dør i et selvmordsangrep. Tilbake i Washington blir President Windrip avsatt av sin egen statssekretær, Lee Sarason, som selv blir brutalt styrtet i et militærkupp, ledet av general Haik, som forsøker å befeste sin egen forvitrende makt ved å mobilisere hærstyrker for å invadere Mexico. Lorinda hjelper Jessup med å rømme fra konsentrasjonsleiren, og de flykter til Canada for å slutte seg til motstandsbevegelsen, mens landet blir stadig mer misfornøyd med sin totalitære administrasjon.

Jessup har like liten tålmodighet med fanatiske kommunister som han har med forsvarere av fascismen. Som talerør for Lewis’ egne politiske synspunkter, konkluderer Jessup: «Kampen om verden i dag står ikke mellom kommunisme og fascisme, men mellom toleranse og hykleriet som blir forkynt i like store grad av kommunismen som fascismen». Ved romanens slutt befinner Jessup seg i Minnesota hvor han organiserer lokal motstandskamp. Hans hardt ervervete kunnskaper har lært ham at «alt som er verdt noe i verden er oppnådd av den frie, undersøkende, kritiske ånd.» Kampen for å gjenopprette demokrati i Amerika er fortsatt ikke vunnet, men den væpnete motstanden vokser.

I begynnelsen trodde Sidney Howard at det ikke var nok i romanen til å jobbe med, men etterhvert fant han en vei fremover, og fortalte en av lederne i MGM at med denne filmen ville selskapet «løfte den amerikanske filmen over i de levende kontroversenes landskap». Han sendte det ferdige utkastet til Lewis, som skrev tilbake og uttrykte «den største beundring» for adaptasjonen og kom med noen få forslag til å endre slutten, som Howard ignorerte. Det eneste som gjensto for filmstudioet var å innhente godkjennelse fra Hays Office for siste versjon av manuskriptet.

Som erfaren manusforfatter var Howard godt kjent med retningslinjene for sensur fremsatt av «The Motion Picture Code av 1930», under jurisdiksjon av Will H. Hays og sjefen for direkte tilsyn av sensur, Joseph Breen, som hadde blitt strengt håndhevet siden 1934. Manuskriptet hans ville verken inneholde profaniteter, nakenhet, eller seksuelt samkvem, ingen geistlige ville bli gjort narr av, ingen rase eller tro med viten og vilje krenket.

Han sløyfet homoseksualiteten til den ondskapsfulle statssekretæren Lee Sarason, utelot også Ledues trussel om å forgripe seg på Jessups datter Sissy, og valgte et skolehus fremfor en synagoge som stedet hvor elitesoldatene gasset ofrene sine, ettersom alt dette ville ha brutt koden. Alle kjente spillereglene: Manusforfatteren og studioet ville med stor møye bedrive selvsensur. Breen skulle komme med et halvt dusin forslag til hva som burde forandres eller kuttet helt, disse forslagene skulle bli fulgt, og et sertifikat for godkjennelse skulle bli tildelt.

Men det var ikke det som skjedde. Problemet var ikke at filmen var umoralsk: Det var den ikke. Men den var politisk oppildnende. Etter at Breen hadde gått igjennom manuset fortalte han Hays at «det knapt er noe mer enn en historie som beskriver Hitlerfiseringen av Amerikas Forente Stater.» Gjennom en overskridelse av sin rolle som moralsk sensor, gjorde han Hays oppmerksom på at filmen, hvis den ble sluppet, ville gjøre skade på utenlands-handelen. Da Breen deretter spurte Hays om «industrien ville tåle at en slik film ble laget», valgte Hays ikke å gripe inn. Det som hendte deretter, var utenom det vanlige. 18. desember skrev Breen personlig til Luis Mayer i MGM, og fortalte ham at Hays så på saken. Uker gikk. Mayer hørte ikke mer fra Hays, antok at saken var løst, og filmen gikk til produksjon, med første opptak satt til å begynne i slutten av mars 1936.

I slutten av januar, mottok Mayer et sju-siders brev fra Breen, der han krevde at filmen aldri skulle få se dagens lys. Breen skrev: «Denne historien er av en så oppildnende karakter, og så fylt med farlig materiale at kun *den mest varsomme behandling* kan redde den fra å bli avvist fra alle hold.» Han krevde deretter at et uhorvelig antall kutt måtte bli gjort – seksti i alt – som, dersom studioet ikke maktet å etterkomme kravene, ville utsette filmen for «den mest minuttøse kritikk fra alle hold», og la illevarslende til, at «denne kritikken kan resultere i enorme vanskeligheter for ditt studio.» Her hintet Breen til at innvendinger ville komme fra de tyske og italienske fascistregimene som dikterte

«**Situasjonen gikk til det verre etter Krystallnatten, da tyskerne satte opp en liste over jøder i Hollywood hvis filmer ikke kunne vises i Tyskland.**»

betingelser til studioene i Hollywood. På denne tiden fantes det bare tre store amerikanske filmstudioer igjen på det tyske markedet. MGM, Paramount og Twentieth Century Fox. Alle andre – inkludert Warner Brothers, RKO, Disney, Universal og Columbia Pictures – hadde allerede trukket seg ut. Disse siste tre selskapene fortsatte å underkaste seg nazi-sensuren, som nektet visning av alle filmer hvor jøder medvirket (for å omgå dette ble kredittlistene endret og tysk musikk spilt over musikken til jødiske komponister). Lewis’ roman var selv blitt oversatt og utgitt i Tyskland før den umiddelbart ble forbudt. Situasjonen gikk til det verre etter Krystallnatten, da tyskerne satte opp en liste over jøder i Hollywood hvis filmer ikke kunne vises i Tyskland. Ikke-jøder, inkludert Ernest Hemingway, som hadde deltatt i en anti-nazistisk film, så vel som Bing Crosby og Joan Crawford, ble svartelistet.

Selv da, fortsatte de tre studioene, MGM inkludert, å selge filmene sine for tysk distribusjon, omhyggelige med å unngå bannlyste artister. Likevel var MGM oppsatt på å lage *It Can’t Happen Here* og henvendte seg til uavhengige advokater, som finkjemmet manuskriptet og fant tretten tilfeller som potensielt kunne føre til søksmål eller var eksempler på dårlig smak, og som lett kunne utbedres. Mayer bestemte seg for å presse videre, og ga Sidney Howard beskjed om «ikke å spare på kruttet.» Howard brukte de neste to ukene til å respondere på alle av Breens seksti innvendinger og sendte manuset inn på ny tidlig i februar. Lionel Barrymore anla skjegg for rollen som Jessup.

Så, helt uforventet, dukket et nytt hinder opp, som først skulle bli avslørt mange år senere i Ben Urwands *The Collaboration: Hollywood’s Pact with Hitler* (2013). En eiendomsme-gler fra Philadelphia ved navn Albert Lieberman ble dypt rystet da han fikk høre om filmatiseringen og skrev et engstelig brev til rabbineren sin, William Fineshriber, som tilfeldigvis ledet filmkomiteen til Central Conference of American Rabbis. Fineshriber, som hadde tilbragt vesentlig tid i Hollywood og kjente hovedaktørene der, skrev til Mayer 7. februar 1936 og advarte om at filmen ville ha negative konsekvenser for «jødespørsmålet». Fineshriber skrev også til Hays, og uttrykte at den «eneste kloke fremgangsmåten å følge i disse dager med virulent anti-semittisme er å ikke ha filmer hvor jødespørsmålet blir luftet.» Noen dager senere, væpnet med denne oppfordringen, snakket Hays med Mayer.

Det er vanskelig å vite hva som var tungen på vektskålen – press fra Hays

og Breen, frykten for å stenges ute fra markedet i Tyskland, inngrepet fra Georg Gyssling (den tyske konsulen i Los Angeles som noen år tidligere personlig hadde kastet Warner Brothers ut av det tyske markedet), fryktsomheten til en innflytelsesrik rabbiner, eller, mest sannsynlig akkumulasjonen av dette og andre ukjente hensyn. 13. februar 1936 kansellerte MGM filmen. En film som beskrev et demokrati som forvitret gjennom offentlig sensur ble selv sensurert. Hays benektet umiddelbart sitt eget ansvar, og hevdet at MGM hadde tatt avgjørelsen på egenhånd. Mayer meddelte i en presseerklæring at filmen «ble skrinlagt fordi den ville være for dyr å lage.» Samuel Goldwyn kom også på banen, og oppga at «problemer med castingen» antagelig var grunnen til at filmen ble kansellert, siden «det er velkjent at Hays organisasjon ikke forbyr filmer.» Dette var riksnyheter. Ti dager etter at filmen ble kansellert kunne en sint Sidney Howard fortelle *New York Herald Tribune* at «bransjepolitikken er bestemt på å holde spillefilmer borte fra alt som betyr noe for publikum, borte fra alt som er kontroversielt.» «Jeg ble nektet», fortalte han, «å bruke ordet *fascisme*, men jeg kunne si *demokrati er ikke bra*», før han la til at han hadde hørt Breen si: «Det er helt i orden å snakke om ting som ytringsfrihet og pressefrihet, men trenger de å vises på lerretet?»

Sinclair Lewis var rasende, og ukjent med forhistorien, klandret han Hays i offentligheten: «Mr. Hays sier faktisk at en film som viser fascismens grusomheter og hyller fordelene med et liberalt demokrati ikke kan bli lagd, fordi Hitler og Mussolini kan forby andre Hollywood-filmer i sine land dersom vi er så ubetenksomme.» Han mente at det også lå innenrikspolitiske hensyn bak avgjørelsen, og uttalte til *New York Herald Tribune* at han var blitt fortalt at Hays avviste filmen fordi han «var usikker på hvilken vei valget gikk, og han vitterlig ikke ville fornærme republikanerne.» Dagen etter at Lewis freste mot Hollywood, lente talspersoner fra Tyskland og Italia seg inn i debatten, og applauderte MGMs avgjørelse. Lewis svarte med å kjøpe annonseplass i avisene der det sto «Hollywood kan sensurere hver eneste kinosal i landet, *men de kan ennå ikke sensurere din bokhandel!*» I kjølvannet av MGM-kontroversen doblet salget av boken seg, og endte tilslutt på mer enn 320.000 solgte eksemplarer.

Noen måneder senere, 22. juli 1936, samlet produksjonssjefene ved The Federal Theatre seg for å diskutere høstprogrammet. De ønsket seg provokative amerikanske oppsetninger

«Selv da, fortsatte de tre studioene, MGM inkludert, å selge filmene sine til tysk distribusjon»

Billedtekst Plakat for It Can't Happen Here av billedkunstner Richard Halls. Adelphi Theatre, New York. The Federal Theatre Project 1937. Foto: Library of Congress



og var misfornøyde med utvalget de var tilbudt, som hvilte tungt på østerrikske og franske farser, russisk komedie, afrikansk danse-drama og irsk melodrama. Francis Bosworth, direktøren ved prosjektets agentur foreslo at de skulle sikre seg rettighetene til *It Can't Happen Here* og la Lewis selv ta seg av teateradapsjonen, og så sette den opp «over hele landet.» Flanagans visedirektør, Bill Farnsworth, mente at hvis de kunne gjennomføre det, kunne de ulike produksjonene «åpne dørene overalt, samme kveld» — den største åpningen for et skuespill i teaterhistorien.

Alle som deltok i disse diskusjonene visste at filmen, mer enn radioen, og selv mer enn den store depresjonen, hadde kverket teaterindustrien. Hollywood hadde ikke bare lokket publikum bort, men hadde også rasket til seg de største talentene, og rundhåndet be-

lønnet tidligere dramatikere som Sidney Howard, mens de etterlot mange andre i teaterbransjen uten arbeid. Hva kunne vel være bedre enn å bytte om på rollene, at de tok en tidsaktuell historie sensurert av Hollywood og ikke bare bragte den ut til teatre fra kyst til kyst, men også viste, som med en film, at et stykke kunne åpne på samme dag, overalt? Enda bedre, til forskjell fra filmen, som alltid var helt lik, kunne disse oppsetningene bli skreddersydd for Amerikas store etniske og regionale mangfold: det kunne være produksjoner på forskjellige språk og med forskjellige raser, eller også med flere raser. En oppsetning i Huey Longs Louisiana ville bli helt forskjellig fra en jiddisk i New York City. Og det ville advare alle amerikanere mot de totalitære farene som filmsensuren foretrakk å skjule for dem.

Da Hallie Flanagan kalte denne ideen «det neste logiske steget i utviklingen av Det føderale teatret», antydet hun i det stille at Det føderale teatret var i nærheten av å kunne tilby amerikanere noe som lignet et virkelig nasjonalteater. Hun og staben hadde ingen illusjoner om at de noen gang ville kunne konkurrere med Hollywood, men å sette opp produksjoner av Lewis’ roman over hele landet kunne minne amerikanere om at et landsdekkende teater på nytt kunne la seg gjøre. Det ville samtidig gjeninnføre noe vitalt til demokratiet som bare seriøst teater kunne levere. Flanagan og Bosworth hev seg på saken. De satte opp et møte med Lewis i New York, og han kom ned fra Vermont for å høre pitchen deres. Ifølge Pierre de Rohan, som gjenga følgende detaljer i *The Federal Theatre Bulletin*, å ha et «nasjonalt publikum» viste seg å være den «avgjørende faktor» for Lewis, som hadde fortalt *Variety* at «ingen Broadway-produsenter syntes interessert i bokens muligheter for scenen.» Kontrakten ble signert 21. august 1936, hvorpå Lewis fortalte pressen at «Jeg foretrekker å gi den til Det føderale teatret av to grunner: Først, for min enorme entusiasme for teatrets arbeide, dernest, fordi jeg vet at jeg kan stole på at Det føderale teatret gir den en upartisk behandling.»

Til da hadde Lewis «arbeidet natt og dag» på manuset og var sikker på at han kunne levere det inn i midten av august. Det føderale teatret hadde forpliktet seg til en landsomfattende premierekveld 27. oktober 1936, som betød at det hadde litt over to måneder på å forvandle den omfattende romanen til en gjennomførbar forestilling, finne så mange regionale kompanier som mulig som var kapable til å sette det opp, reservere teatersaler, designe og sette sammen så mye som et dusin kulisser for hver produksjon (hvor hver minste trebit og flik av lerret måtte rekvireres gjennom den føderale myndigheten), og, helt avgjørende, få manus i hendene på regissører og skuespillere med nok tid til å øve før premieren.

Det var en *quijotisk* plan. Og i kjølvannet av MGM-kontroversen visste de som drev Det føderale teatret at de ville være underlagt et intenst granskende blikk, spesielt fra Hearst-avisene, som var innbitte motstandere av «New Deal». William Randolph Hearst gjorde sine egne politiske synspunkter klare, og erklærte i en lederartikkel få dager før Lewis’ roman kom ut, at «hver gang du hører en prominent amerikaner blir kalt ‘fascist’, kan du som regel dra slutningen at mannen simpelthen er en LOJAL BORGER SOM STÅR FOR AMERIKANISME.» En journalist fra hans *Los*

«Det ville samtidig gjeninnføre noe vitalt til demokratiet som bare seriøst teater kunne levere.»

Angeles Examiner tipset styreledere for Det føderale teatret om at avisen var bedt «om å kjøre en kraftfull kampanje mot prosjektet og dens nasjonale direktør» i oktober 1936. Selv om Det føderale teatret ikke hadde tillatelse til å annonsere produksjonene sine hadde *It Can’t Happen Here* rukket å bli grundig diskutert i pressen før den landsdekkende premieren. Det faktum at åpningen inntraff en uke før valgdagen intensiverte spekulasjonene. Som Flanagan selv senere sa «Det var historier og lederartikler for og imot fra den ene enden av landet til den andre. Noen mente at stykket var et komplott for å få Mr. Roosevelt gjenvalgt; andre mente at det var en plan for at han skulle tape valget. Andre igjen mente at det beviste at Det føderale teatret var kommunistisk, eller at det var New Deal; atter andre at det underbevisst var fascistisk.» Kaskadene av politiske oppfatninger passet Det føderale teatret perfekt, siden de var engstelige for å bli oppfattet som partiske. Lewis selv nektet å bli omfavnet av enhver fraksjon, inkludert kommunistene, som higet mest etter å gjøre hevd på ham, og erklærte på en pressekonferanse 14. september: «Er stykket propaganda for noe parti? Svaret er: Nei. Det er det ikke. Det er propaganda for et amerikansk demokratisk system. Helt definitivt, propaganda for det.»

Gitt den stramme deadlinen og stykets eksplosive tema, kunne mye gått galt, og det er overraskende at ikke mer gjorde det. Lewis ser ut til å ha ferdigstilt et tidlig utkast i slutten av august. Det er ukjent hvorfor og når John C. Moffitt, en tidligere journalist som arbeidet for Paramount Pictures i Hollywood, ble bragt inn for å hjelpe til med endringer. Moffitt dro først til Lewis i Vermont, før de dro videre til Lewis’ hus i Bronxville, New York. Men Moffitt flyttet ut etter at forholdet surnet. Flanagan reserverte et rom til hver av dem på hotellet Essex House i den sørlige delen av Central Park – med Moffitt i trettiåttende etasje og Lewis i tjueandre – og fungerte som mellomkvinne, pendlende mellom dem, sammen med Bosworth. Hun fanger spenningene i sin påfølgende beretning om Det føderale teatret, *Arena*, mens de alle kjempet mot klokken:

Stykket ble skapt gjennom polygenese. Det ble delvis laget av Mr. Moffitt som penset frem og tilbake i leiligheten sin på Essex House og truet, dersom Mr. Lewis ikke utelot visse scener og inkluderte andre, med en rekke uvanlige gjengjeldelser; samtidig sprang det nærmest synlig fra

hjernen til Sinclair Lewis, som, i en annen leilighet på Essex House, satte sammen og lot hver eneste rolle spille seg ut forskjellig hver eneste dag. «La oss flytte hele scenen innendørs og la Corpus slå Doremus nærmest til døde – Bosworth, ta skrivemaskinen i det andre rommet og hamre ut en grov skisse mens Hallie og jeg bare skisser ut detaljene». På dette tidspunktet ville en lapp bli skjøvet inn under dørsprekken med beskjed om at Mr. Moffitt hadde satt pris på om jeg kunne videreformidle visse ting til Mr. Lewis. Mr. Lewis ville deretter formidle visse ting til Mr. Moffitt, og siden jeg på den tiden var det eneste godkjente kommunikasjonsmedium mellom de stridende samarbeidspartene, ville jeg, på vei opp til Mr. Moffitt med beskjeden, formidle visse ting til den Allmektige, det eneste vesen jeg trygt kunne betro meg til.

Hennes lakoniske beskrivelse skjuler hvor alvorlige gnisningene var mellom medforfatterne. *Variety* kunne rapportere at Flanagan selv «mislikte første akt slik den opprinnelig ble lagt frem og hun skal angivelig ha bedt Moffitt om å gjøre endringene på egenhånd.» Innen da snakket ikke han og Lewis sammen; hver for seg sendte begge sitt gjennomgåtte arbeide til WPA for å bli rensket, og det er stenograf ved en feil la en scene skrevet av Moffitt inn i Lewis’ manus. Hvorpå Lewis truet med å trekke tilbake manuset i sin helhet. Samarbeidet falt helt fra hverandre. Moffitt dro tilbake til Hollywood og ble erstattet av Vincent Sherman, som regisserte Broadway-produksjonen ved Adelphi-teatret. En journalist fra *New Yorker* som ble vitne til deres siste hastige gjennomgang, skrev at «Lewis gjorde et forsøk på å omskrive hele forestillingen på nytt, og måtte holdes tilbake ... Noen av scenene,» la han til, «var ikke i regissørenes hender før en uke frem til premieren.»

Det skulle bli en tre-akter med en rolleliste på tjuesju, uten at statister er medregnet. Det føderale musikkprosjektet ville låne ut musikere. For å gi stykket en mer lokal atmosfære ble regionale produksjoner oppfordret til å endre den opprinnelige plasseringen i Vermont. Jessup var nå fem år yngre og enkemann, hans elskerinne, Lucinda, en «hengiven ungmyø» isteden for den viltre og økonomisk uavhengige enken i romanen. Jessups sønn, Philip, og hans yngste datter, Sissy, var strøket, mens hans datter Mary var forvandlet til selve legemliggjørelsen


 Billedtekst

It Can't Happen Here, Federal Theatre of New Jersey, Newark 1936, i regi av Louis M. Simon. Fotocredit: Heritage/ NTB

av heroisk amerikansk moderskap. Mange av de politiske kommentarene, inkludert de som omhandlet President Windrip, var også sløffet, med den virkning at det skjøv *It Can't Happen Here* mer henimot hjemlig melodrama. Ved å stjele en side fra Howards manus åpner stykket den kvelden hvor Windrips nominasjon kunngjøres, under en høstlig piknik hvor vi gjøres kjent med at Jessup innledningsvis støtter Windrip og er trygg på at et diktatur «ikke kan skje her!».

Andre akt plukker opp handlingen flere måneder senere, om vinteren. Omstendighetene i Fort Beulah har blitt langt mer uhyggelige. Vi får vite at kongressmenn og høyesterettsdommere blir arresterte. Jessup forbereder en lederartikkel rettet mot myndighetene og blir anklagd for forræderi. Svisgersønnen hans forsøker å gripe

inn og får en summarisk henrettelse. Hans tidligere altnuligmann, Ledue, overtar Jessups gamle kontor i avisen og Jessup blir tvunget til å skrive fascistisk propaganda. Etter et besøk fra et medlem i motstandsbevegelsen slutter Jessup seg til bevegelsen, sammen med familie og venner, trykker opp og deler ut løpesedler mot myndighetene. Han blir avslørt da Ledue, på jakt etter bøker til et bokbål (inkludert romanene til «kommunisten» Charles Dickens), oppdager løpesedlene. Teppet faller idet Jessup blir ført av sted til en konsentrasjonsleir.

I den første av tre scener i siste akt har en bemektiget Ledue beruset på makt flyttet inn i Jessups hjem og truer med å voldta Mary. Andre scene flytter seg til den grimme konsentrasjonsleiren hvor Jessup er fengslet, og den siste til den kanadiske grensen. Lorinda

«Endrede versjoner av andre og tredje akt befant seg fortsatt i postgang over hele landet.»

som har hjulpet Jessup med å flykte fra konsentrasjonsleiren, forsøker å flykte sammen med ham, i forkledning, til Canada. De vinkes gjennom grenseovergangen, men Mary og hennes yngste sønn, som også forsøker å komme seg ut, blir stoppet og avhørt av en grenseoffiser som gjenkjenner henne. Vi får vite at Mary tok livet av Ledue da han forsøkte å voldta henne. Idet offiseren skal til å sende avgårde tropper for å arrestere Jessup og Lorinda før de når friheten, griper Mary en rifle og retter den mot ham. Hun sender deretter David over grensen for å gjenforenes med bestefaren sin, og ber ham «*huske Amerika*.» Etter dette kunne ikke Lewis og medforfatterne helt finne ut hvordan de skulle avslutte stykket, og hver regissør fikk frie tøyler til å sette sammen en slutt på en måte som passet stykket best lokalt. Så, for eksempel, i Cincinnati, Tacoma, og Seattle sluttet stykket med at Mary skjøt offiseren, mens i Omaha løftet hun geværet til skulderen mens teppet falt til de oppløftende tonene av «Amerika». I San Francisco avfyrte Mary geværet og ble selv skutt til døde.

Mens åpningskvelden nærmet seg gikk et par oppsetninger i grøfta: New Orleans trakk seg grunnnet hensyn til det nylige attentatet på Huey Long. En produksjon i Brooklyn måtte utsettes da seks av hovedrolleinnhaverne fikk fast arbeide. Flanagan avlyste i Missouri etter at «de lokale myndighetene ønsket å forandre manusets hensikt og mening». Og produksjonen i Kansas City ble tatt av plakaten, kunne *Variety* meddele, da representanter for delstaten nektet å tillate at det ble krevd en beskjeden inngangsbillett. Planlagte oppsetninger i San Bernadino, San Antonio, Raleigh og Manchester kom aldri på beina. Alle andre steder var det galimatias mot åpningskvelden. Endrede versjoner av andre og tredje akt befant seg fortsatt i postgang over hele landet

den 10. oktober, og ga skuespillerne mindre enn to uker på å øve inn de nye scenene sine og skapte stor forargelse hos dem som oversatte stykket. Besetningen til den spanske produksjonen i Tampa mottok først en endelig oversettelse mindre enn to uker før premieren. Manuskriptet var fortsatt altfor langt – tre og en halv time – så regissørene ble oppfordret til å stryke. Fem dager før åpningskvelden ble telegram sendt ut fra kontoret i Washington med instruksjer om å fjerne en scene i Det hvite Hus (selv om det gikk an å vise den *dersom* Det Hvite Hus ikke ble eksplisitt nevnt i seg selv) og å stryke en oppildnende replikk om «fjellgeitene i Høyesterett.» Lewis, som var dypt involvert i Broadway-produksjonen ved Adelphi-teatret

(ved til og med å ha håndplukket rollebesetningen) ringte opp Flanagan i forvillelse førtiåtte timer før premieren, da kulissene viste seg å være en katastrofe. Flanagan kastet seg på et tog fra Poughkeepsie og, ved å dra veksler på sin erfaring i Vassar, klarte hun med et lite redningsslag å finne nytt «møblement og gardiner og lamper og malerier» og med liten tid å miste, reparere kulissene som hadde blitt «gjort kål på.»

En avklassifisert mappe i Nasjonalarkivet viser i detalj Det føderale teatrets planer om å forsikre seg om at produksjonen ikke skulle avspores av anklager om partiskhet. E.E. McCleish, stykkets markedsføringsdirektør, sendte ut et ni-siders direktiv som forbød enhver benevninng i stykket eller promoteringsmateriale av enhver politisk figur, utenlandske myndigheter, eller til og med fascismen selv. De som skrev pressemeldinger ble bedt «Kast de kraftfulle passasjene dine i papirkurven. Det skal ikke forekomme noen hentydninger i pressemeldingene om... Diktaturer, for eller imot. Det skal ikke forekomme politisk polemikk, kommentarer eller spekulasjoner.» McCleish’ instruksjoner utvidet seg til hva som skjedde på scenen: Ingen bajonetter eller kanoner måtte bli brukt som rekvisitter, ingen avbildninger av politiske skikkelser skulle forekomme. Noen av regissørene flørtet med tanken om å kle opp teaterbetjentene i paramilitært antrekk, som Corpus, men det, også, var forbudt.

Kanskje fordi såpass mye av det politiske i romanen hadde blitt beskåret i manus ble det i begynnelsen foreslått at løpesedler som gjorde rede for Windrips autoritære plattform skulle bli delt ut i forskjellige teatre – hans beryktede Femten Poeng – inkludert dem i programmet, og så, mellom andre og tredje akt, deles ut eksemplarer av Jessups *samizdat*-nyhetsbrev, «The People’s Party’s Underground» som redgjorde i detalj for regimets brutalitet (f.eks. Windrips «Corpus marsjerer gjennom landet. Når du hører trampe- ne deres nærme seg døren din, be for at de går forbi, for om de stanser betyr det tortur og død for noen du elsker».) Det føderale teatrets *Living Newspaper* satte i gang med å trykke dem. Da de ble sendt til Flanagan, som på forhånd hadde fått se utkast, innrømte hun å ha blitt «svært oppskaket» og ga beskjed til de regionale produksjonene om å destruere hvert eneste eksemplar.

McCleisch sjekket til og med plakater for produksjonen, og forkastet et trykk laget i Detroit der en allusjon til Hitler ikke var til å ta feil av. Han sendte et telegram hvor han ga dem i Detroit

ordrene «ØDELEGG DISSE PLAKATENE», «TILBAKEKALL ALLE SOM ER SENDT UT» og «VENNLIGST BEKREFT AT DETTE ER UTFØRT.» Det føderale teatret balanserte på en knivsegg, og promoterte seg selv, i kontrast til Hollywood, som noen som tilbød gratis, usensurert adgang. Men på samme tid visste Flanagan og staben hennes hvor sårbare de var for kontroverser som kunne resultere i kanselleringer av forestillingen (slik *Ethiopia* hadde blitt, ni måneder tidligere). *Variety* meddelte en uke før premieren at Chicagos borgermester, Edward Kelly – som insisterte på retten til å legge ned *hvilketsomhelst* arrangement han måtte ønske, og nylig hadde kansellert den kommersielle suksessen *Tobacco Road* på grunnlag av usømelighet, for deretter å blokkere Det føderale teatrets oppsetning av *Model Tenement*, tydeligvis fordi det var for kommunistisk – var «fiendtlig innstilt til *It Can’t Happen Here* og kunne forby det.» Hvis han kansellerte stykket, kunne en kjedereaksjon som ledet til ytterligere, landsomfattende sensur ødelegge hele tiltaket. Det føderale teatret risikerte å miste all pengestøtte; all ammunisjon som fiendene deres trengte var en upassende rekvisitt eller plakat, eller bevis på at det på en eller annen måte, ved å motsette seg diktatur, promoterte kommunisme.

Det var en enorm lettelse for Flanagan og de mange skuespillerne, scenografene, regissørene og scenearbeiderne som var i gang da Det føderale teatret kunne presentere tjueen versjoner av *It Can’t Happen Here* i atten byer om kvelden 27. oktober 1936. Mengdene trengte seg rundt teaterhus i Omaha, Indianapolis, Los Angeles, Chicago, Miami, Birmingham, Seattle, San Francisco, Cleveland, Denver, Detroit, New York City og et halvt dusin andre byer. Da den første fremvisningen endte på Broadway til stor applaus, ble Sinclair Lewis, som var blant publikum, bedt om å holde en tale etter teppefall, halv tolv. Han gjorde det kort, og sa «Jeg har holdt en tale siden syv minutter på ni.» Flanagan skriver i *Arena* at den landsforviste tyske dramatikeren Ernst Toller var til stede under åpningsforestillingen og at han på premiefesten utbrøt at «Jeg satt på kanten av stolen og kaldsvetten brøt ut over hele meg. Det er sånn det burde berøre alle dere, for også dere, vil befinne dere i denne krigen lenge før den er over.»

Stykket ble satt opp i Detroit av en svart trupp, som castet hvite skuespillere i rollene som den ondsinnede Windrip og Sarason. På åpningskvelden i Cleveland ble ensemblet klappet tilbake på scenen hele ni ganger før teppet endelig kunne gå ned. Bostons

«Flere teaterbesøkende, kanskje flyktninger fra nazistisk forfølgelse, besvimte under konsentrasjonsleir-scenen.»

åpningskveld, i likhet med flere, var utsolgt, til skuffelse for hundrevis som hadde møtt opp for å få den med seg. I den jiddiske produksjonen i New York, sett av 25.000 teaterbesøkende totalt, spilte den fremtidige filmregissøren Sidney Lumet den unge David, og flere teaterbesøkende, kanskje flyktninger fra nazistisk forfølgelse, besvimte under konsentrasjonsleir-scenen. Under forestillingen til den omreisende Suitcase-oppsetningen, som åpnet turneen på Tomkinsville samfunnshus på Long Island, applauderte «halvvoksne gutter» det «hardkokte palaveret til Corpbøllen, Shad Ledue.» Suitcase-forestillingen skulle spilles helt frem til juli året etter, 133 forestillinger i alt. Flere amerikanere skulle se stykket enn dem som hadde kjøpt romanen til Lewis: Da produksjonen kom til sin ende i februar 1937, hadde mer enn 379.000 teaterbesøkende overvært 584 forestillinger, nesten en fjerdedel av dem på Broadway. Etter avslutningen i de opprinnelige byene tok kompaniene stykket ut på turné. Teatergjengere i Flint, Kalamazoo, Mount Holyoke, Camden, Bayonne og andre byer og steder fikk alle en sjanse til å se det og forestillingen gikk i ekstraordinære 260 uker. Den tjente til og med inn 80.000 dollar i løpet av de fire første månedene, med et gjennomsnitt på tretti cent billetten. Og det skulle fortsette med å gjenoppstå: Lewis selv, som Jessup, var stjernen i en oppsetning i Cohassat, Massachusetts i 1938.

Mottagelsen var blandet. Anmelderen i *Variety*, som overvar oppsetningen på Broadway, snakket på vegne av mange da han konkluderte: «For å si det rett ut: hvis man ser på det som en forestilling til maks 50 cent i dørå og med hensikt på å redde arbeidsledige skuespillere fra å sulte, er det veldig bra; sett som det siste stykket til en nobelprisvinnende dramatiker, er det veldig dårlig... Problemet er grovt sagt at forestillingen ikke har noen retning. Det hadde heller ikke romanen den bygger på, men der var det mindre viktig.» Men selv de strengeste kritikerne – som Brooks Atkinson i *The New York Times*, som så samme oppsetning og fant den «slurvet», anerkjente at «tusener av amerikanere som ikke vet hvordan et fascistisk diktatur ville se ut har nå en mulighet til å finne det ut, takket være Mr. Lewis energiske samfunnsånd og Det føderale teatrets generøse tilretteleggelse.» En annen innflytelsesrik kritiker, Burns Mantle i *New York Daily News*, som til tross for å medgi at «produksjonen i New York var ikke særlig bra», anerkjente at det betød langt mindre enn det faktum at dette var «en demonstrasjon av hva et folke-



Billedtekst
Foto fra en oppføring
av *It Can't Happen
Here*, Federal Theatre
Project. © Llbrary of
Congress, Music
Division, Federal
Theatre Project
Division.

teater på fornuftig vis kan benyttes til,» og at den flerfoldige og ivrig mottatte premieren på tvers av landet «var en heller avslørende indikasjon ... hva som kunne skje her hvis samfunnslegemet noen gang skulle bli teaterinteressert på en seriøs måte.»

Suksessen til *It Can't Happen Here* skulle bli målt på andre måter. *Variety*, som overvar mange av produksjonene over hele landet, bemerket at mange av de som kom for å se «hadde helt åpenbart aldri vært i et virkelig teater før». Deres journalist i Birmingham, Alabama, skrev at de fleste som så oppsetningen der «var åpenbart ikke vant til å delta på virkelige forestillinger» og at noen av dem «så ut til å være anleggsarbeidere.» Deres korrespondent i Seattle reagerte på lignende vis: en «stor andel av ikke faste teatergjengere» hjalp å «fylle til randen det

2300 seters ... teatret», og der «mange negre blant publikum, sammen med prosjektarbeidere, ga forsamlingen et proletært preg.» Teatergjengere fra arbeiderklassen som et halvt århundre tidligere hadde frekventert teatret var kommet tilbake. Det føderale teatret intervjuet publikum ved spillestedene etter forestilling, og fant ut at 80 prosent foretrakk å se stykker som omhandlet «aktuelle problemstillinger». Det betød mindre for dem (slik tilfellet også var for tilskuere i storbyene) at skuespillerne ikke var store stjerner eller at det forhastede manuskriptet var ujevnt og altfor langt. En fornøyd Flanagan forstod at «satsningen ikke var så betydningsfull i seg selv, men mer som et jærtegn for fremtiden.» Ved å sette det opp, konkluderte hun, med et ekko fra Jessup, «gjorde det første statlig finansierte teatret i De Forente Stater

hva det kunne for å for å holde i live *den frie, kritisk undersøkende ånd* som er sentrum og kjernen i et demokrati.»

«Det føderale teatret intervjuet publikum, og fant ut at 80 prosent foretrakk å se stykker som omhandlet 'aktuelle problemstillinger' .»

TEATERHAUSTEN 2025



Sukker



Den uendelege historia



Les Misérables



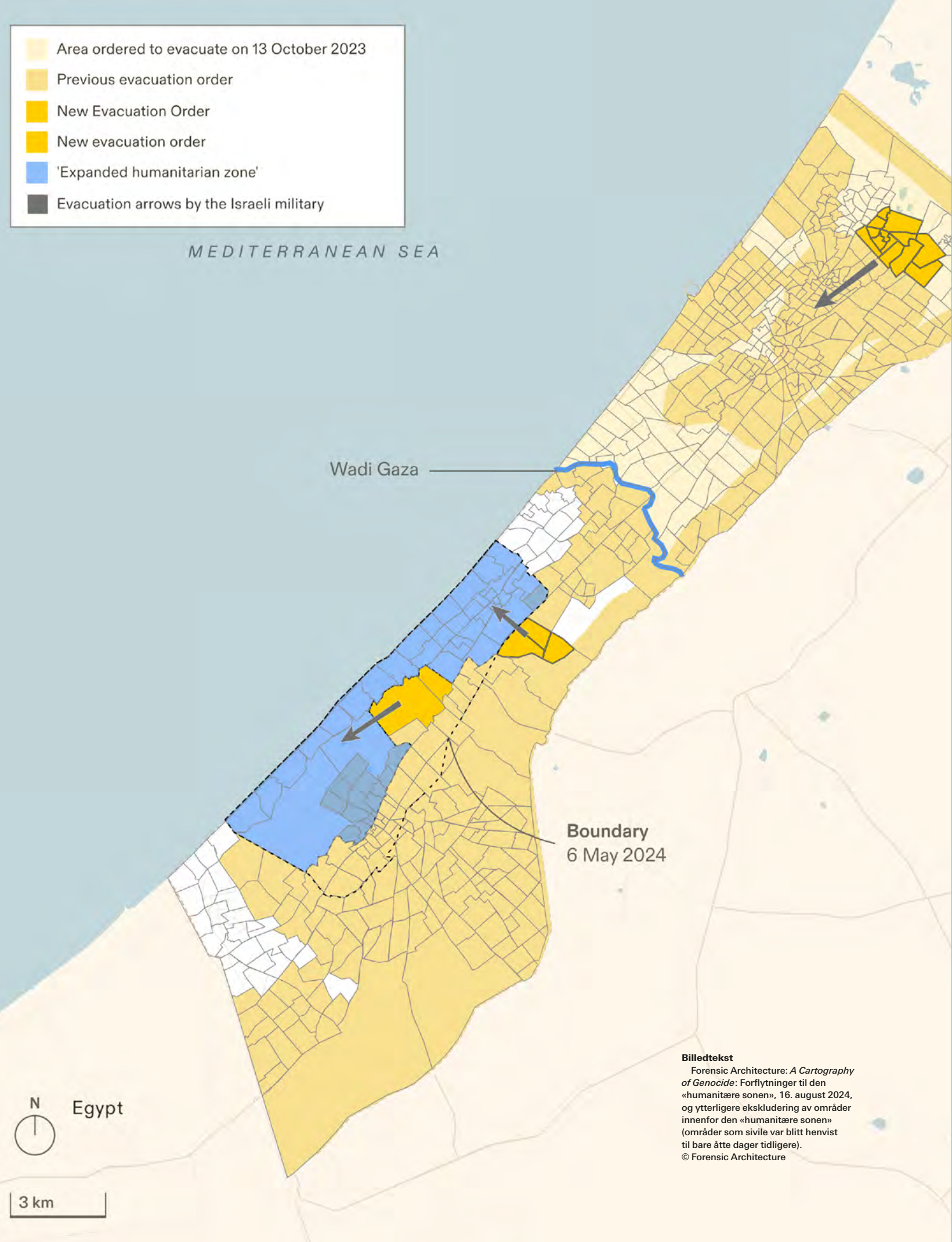
Juleoratoriet

DET
NORSKE
TEATRET

OBOS

netnordic

Les meir og kjøp billetter
på detnorsketeatret.no



Therese Bjørneboe:
Intervju med Matej Drlička
s. 24–27

Therese Bjørneboe:
Intervju med Stefanie Carp
s. 28–33

Vibeke Tandberg:
Kommentar til *In Deep Water*,
HUMAN-festivalen
s. 34–35

Vibeke Harper &
Therese Bjørneboe:
Intervju med Eyal Weizman
s. 36–42

Kunstnerisk frihet &

[S E L V]
S E N S U R

Matej



Billedetekst
Matej Drlička, forhenværende direktør ved Det slovakiske nasjonalteatret i Bratislava. Foto: Ilya C. Hendel

– Kulturministeren sa at jeg brukte teatret som et politisk redskap, og at jeg var Woke-aktivist. Begge deler er absurd, sier Matej Drlička som bakgrunnen for at han ble sagt opp fra Nasjonalteatret i Bratislava. **Av: Therese Bjørneboe**



Kulturministeren gjør «drittjobben» og ydmyker kunstnere

Drlička

I AUGUST 2024, fikk Matej Drlička sparken som direktør for Det slovakiske nasjonalteatret. Hendelsen vakte internasjonal oppsikt, og i hjemlandet tok hele 18000 til gatene. Fordi Drlička var syk og sengeliggende, og bare iført en slåbrok da han ble overbragt oppsigelsen, stilte flere av demonstrantene også i slåbrok. Dagen etter at Drlička fikk sparken, ble det kjent at også direktøren for Nasjinalgalleriet, Alexandra Kusá, var sagt opp. Til nå har syv forskjellige kultur- og institusjonsledere mistet jobben.

Vi møtte Matej Drlička etter en panelsamtale på Kunstnernes Hus. Der advarte mot at Slovakia beveger seg i en farlig retning, og minnet om at det bare tok seks år for Orbán å ta kontrollen over kulturlivet, i deres naboland Ungarn.

Matej Drlička fremstår som uredt og frittalende, men rister på hodet over betegnelsen «politisk aktivist», som kulturministeren Marina Simkovičová, fra det høyre-ekstreme partiet SNS, begrunnet oppsigelsen hans med.

Omstillinger og reformer

Drlička kommer fra en musikerfamilie, og er selv utdannet klarinetrist. Jeg spør om hvordan det i det hele tatt kom seg at han ble direktør for Det slovakiske nasjonalteatret, og å fortelle om utviklingen ved teatret under hans ledelse.

– Jeg jobbet i Frankrike i flere år, men hadde jeg en tannulykke som gjorde at jeg måtte avslutte min musikerkarriere, og så dro jeg tilbake til Slovakia, hvor jeg startet et kunstnerisk agentur. Jeg

organiserte en sommerfestival for klassisk musikk, blant annet. Etter hvert ble jeg godt kjent innenfor feltet, og forsto at jeg hadde et talent for management.

Og så kom Covid, som rammet vår virksomhet hardt, og noen venner av meg ringte og sa at det ville avholdes en audition for ny direktør på Nasjonalteatret. Og så tenkte jeg: Vel, Covid har ødelagt alt, og selskapet mitt vil kanskje ikke overleve, så jeg har ikke noe å tape. Og så begynte jeg å bygge et team, fordi er en lagspiller, ikke solist.

Før jeg kom til audition, som foregikk i tre runder, med en avsluttende offentlig høring, hadde jeg gjennomført 60 eller 70 intervjuer med alle avdelingene. Og jeg innså at problemet lå hos ledelsen.

Så tok jeg med meg tre eksperter, en på drama, en på ballett og en på opera. Vi laget en regel om at jeg ikke skulle blande meg inn, og etter hvert klarte de å høyne kvaliteten på ensemblene. Vi fikk nye sponsorer og doblet nesten billettinntektene i løpet av fire år, og hadde god kontakt med departementet – den gangen.

Og bare for å avslutte, så kunne vi gjennomføre mange reformer på grunn av Covid. Det hadde vært vanskeligere hvis ‘toget rullet’.

Hvordan opplevde publikum endringene?

– Dette er kanskje litt kjedelig å snakke om, men i begynnelsen måtte vi liksom rydde huset for dårlige vaner i forhold til ledelse og prosesser. Dårlig ledelse gir dårlige

Stefanie



Billedtekst
Dramaturg og tidligere festivalsjef,
Ruhrtriennale (2018–2020) Stefanie Carp.
Foto: Ilja C. Hendel/ Fritt Ord

Intervju med dramaturg og tidligere festspillsjef
for Ruhrtriennale, Stefanie Carp. **Av: Therese Bjørneboe**

Achille Mbembe og den tyske antisemittisme-debatten

Carp



VÅREN 2020 BLE den Kamerunfødte filosofen og historikeren Achille Mbembe overraskende målskive for en kampanje i tysk presse, knyttet til anklager om antisemittisme, holocaust-relativisering og angivelig tilslutning til BDS (Boycott, Divestment, Sanctions) – den palestiskinskitierte bevegelsen som en resolusjon i tyske Bundestag definerer som antisemittisk.

Det som utløste debatten, var et åpent brev fra en FDP-politiker

i delstaten Nordrhein-Westfalen, Lorenz Deutsch, som var rettet mot Stefanie Carp, den daværende festivalsjefen for Ruhrtriennale, som hadde invitert Mbembe til å holde åpningstale. Blant annet Springer-avisen Die Welt fulgte opp, og det resulterte i et uoverskuelig antall avisartikler¹, et opprop til støtte for Mbembe, og i at 2020-utgaven av Ruhrtriennale ble avlyst.

Når jeg møter Stefanie Carp, fem år etter, er hun fortsatt ikke i stand til å tilgi seg selv for å ha trukket Mbembe inn i det som, ifølge henne, startet som en intrige eller kampanje mot henne.

– Det var de samme menneskene som ville sparke meg som gikk løs på ham, rett foran øynene mine.

Du trenger ikke å gjengi hele historien. Men kritikken mot Ruhrtriennale, eller snarere deg som festivalsjef startet allerede i 2018, da du hadde invitert det skotske bandet The Young Fathers. De hadde underskrevet et opprop for BDS?

– Først vil jeg si, at da jeg fikk sjansen til å være kunstnerisk leder for en så stor festival, besluttet jeg meg for å invitere kunstnere fra det globale sør, for å gi dem en stemme. Det er viktig å påpeke, fordi det er mange høyreorienterte journalister og politikere i Ruhr-gebitet, og programmet mitt provoserte. Til den første utgaven hadde jeg skrevet en tekst om at Europa må konfrontere sin historiske fortid. Ikke bare holocaust, men også forbrytelser under kolonialismen.

Hvor kom reaksjonene fra?

– Overalt fra, jeg fikk også brev og meldinger fra publikum. Men den som trigget det hele, var en journalist fra en lokal nettplattform (*Ruhrbarone, journ. anm.*) som hadde funnet ut at jeg hadde programmert The Young Fathers, og at de var tilhengere av BDS. Young Fathers var et relativt nytt band, men hadde tekster om migrasjon og rasisme som passet fint inn i programmet.

Jeg hadde aldri hørt om BDS på det tidspunktet, fortsetter Carp. Og Young Fathers hadde kort tid i forveien hatt konsert i Köln, uten at det var noen som reagerte. Så da de kokte opp en historie om at Ruhrtriennale var blitt antisemittisk, tenkte jeg først at det bare var



Billedtekst
Achille Mbembe holder åpningstale på Theater der Welt-festivalen, Thalia Theater, Hamburg, 2017. Foto: NTB/Scanpix

«Mbembe-saken var bare starten på en serie kanselleringer. Hvis det begynner på ett område, sprer det seg fort.»

noen lokale intriger. Men så nådde det riksavisene, og da begynte medarbeiderne å bli nervøse.

Jeg var på en konferanse i Danmark da økonomidirektøren ringte og ba meg om å snakke med The Young Fathers og be dem om å distansere seg fra BDS.

Det var selvsagt veldig naivt, men jeg ringte dem, og de sa at det ikke var så viktig for dem å opptre i Ruhr, «så hvis det skaper problemer for deg, bare dropper vi det.»

Men dagen etter gikk de ut med at Ruhrtriennale hadde kansellert dem. Det førte til at jeg måtte tenke meg om, og til at jeg leste alt jeg kom over om BDS. Jeg snakket med mine jødiske venner, mine arabiske venner, og jeg kom etter hvert fram til at BDS ikke var antisemittisk.

Mediestorm

– Som tysker ville jeg ikke undertegnet et boikottopprop, fortsetter Carp. Men selv om jeg ikke er tilhenger av BDS, så er jeg heller ikke en motstander. Det er den eneste ikke-voldelige motstandsbevegelsen i området, så hvorfor skal man vende seg mot dem?

Etter en betenkningstid gikk

Carp ut med en *ny* invitasjon til The Young Fathers:

– Jeg ba dem om å komme. Det gjorde de naturligvis ikke, men siden jeg gjorde det mot styrets vilje, var det i manges øyne en stor skandale. Avisene skrev, og jeg ble anklaget for å være antisemitt.

Også av de landsdekkende avisene?

– Ja, aviser som Die Zeit og FAZ. Den eneste som forsvarte meg, var Süddeutsche Zeitung. Det var på radio, tv, til og med i The New York Times, men New York Times var på min side. Samtidig skjønte jeg på de lokale journalistene at de aldri hadde hørt om BDS. Så jeg sa til dem: «la oss være litt ærlige. Du hadde ikke hørt om BDS før, du heller. Dere googler bare tyske medier, men hvis dere går til engelsk google, finner dere helt andre ting.

Stefanie Carp forteller at selve festivalen var en suksess, med en fantastisk åpningsforestilling av sørafrikanske William Kentridge, *The Head & The Load*, og en stor produksjon av Christoph Marthaler:

– Publikum støttet oss, og krittikkene var gode, så kunstnerisk

sett hadde festivalen respekt. Og fordi de fleste politikere og styre-medlemmer har bakgrunn i juss, var de klar over at det at jeg hadde invitert kunstnere som var tilhenger av BDS, ikke var tilstrekkelig grunn til oppsigelse, sier Carp. Hun fortsetter:

– Isteden gjorde de noe veldig stygt, ved å be direktøren om å skape en negativ atmosfære og få de ansatte til å sette seg opp imot meg.

Men jeg forsto det, og kunne bevisse det, og sa til dem at jeg ville gå ut offentlig dersom det fortsatte. Og fordi jeg har en veldig god advokat, en av Tysklands beste, forsto de at det ville skade Ruhrtriennale, eller at det i det minste kom til å bli dyrt for dem å kjøpe meg ut. Men jeg hadde selvfølgelig noen fiender i styret, på grunn av mine holdninger og fordi jeg tilhørte venstresiden.

Men i Tyskland er vel ikke dette en debatt som nødvendigvis følger høyre-venstre-aksen?

– Og det som gjør det enda mer komplisert, er at vi har noen grupper, særlig innenfor pop-kulturen, som virkelig jakter på «antisemitter». De kaller seg antideutsche.

Dem kjente jeg heller ikke til før dette skjedde. De kommer ofte fra pop-journalistikken, hovedsakelig fra *Jungle-World*, og til dels fra taz (Die Tageszeitung). De sier at de skiller seg fra den tradisjonelle venstresiden: det vi tidligere kalte den anti-kolonialistiske, og i dag post-kolonialistiske. De støtter Israel, som også er et episenter for pop-kulturen. Det er derfor de reiser så mye til Tel Aviv. De går så langt i sitt hat mot palestinerne, at jeg vil betegne dem som rasister. Og de mener at alle arabere er antisemitter.

Bundestag-resolusjonen

Stefanie Carp forteller at hun arrangerte en podiumsdiskusjon mellom BDS-støttespillere og BDS-motstandere, inkludert kulturministre Isabel Pfeiffer-Poensgen, og kunstnere som var knyttet til det kunstneriske programmet. Debatten ble moderert av en ganske framtrедende CDU-politiker, men han gjorde en veldig god jobb, ifølge Carp.

– Det var ikke mer enn fem representanter for BDS, hovedsakelig eldre mennesker, så man kunne se at de ikke representerte noen stor

fare i Tyskland. Men det var et høyt antall Israel-tilhengere, om jeg kan si det sånn, de kom fra München i store, svarte biler. Det var organisert fra München og Frankfurt. De avbrøt, ropte og skrek. Og det ble direktesendt på tv. Jeg klarte gudskjelov å beholde roen, for jeg visste akkurat hva jeg ville si. Og jeg synes det ble sagt mye bra, bortsett fra fru Pfeiffer-Poensgen, som fastslo at BDS var tydelig antisemittisk og at det ikke eksisterer noe slikt som «BDS Light».

Men arrangementet ble skandalisert. Delstaten Nordrhein-Westfalen vedtok en resolusjon mot BDS.

– Det viktigste etterspillet, var at Bundestag, året etter, i 2019, vedtok en resolusjon om at offentlig støtte ikke kan gå til noen institusjoner som inviterer kunstnere eller personer med tilknytning til, eller har signert et opprop for BDS². Resolusjonen holder ikke juridisk, året etter sa til og med lovavdelingen til den tyske regjeringen at den ikke er kompatibel med tysk lov. Men så var det ute av diskursen igjen. De plaget meg med det hele året. Det er din plikt å følge den opp. Så de la ansvaret

for å spionere på kunstnerne på institusjonenes ledere. Og det var forferdelig. Så jeg nektet å gjøre det, men økonomidirektøren plaget dramaturgene, hele presseavdelingen.

Carp forteller at hun hadde invitert en kunstner, en god venn av Marthaler og henne selv, og som er en åpen tilhenger av BDS, men som hun ikke vil nevne ved navn for ikke å skade ham.

– Til den siste utgaven av festivalen hadde jeg gitt ham et oppdrag, en samproduksjon med lesballets C de la B, som styret ba meg om å avlyse. Noe sånt hadde jeg aldri gjort før. Publikum elsket ham, og han hadde gjestet festivalen da Johan Simons var sjef, men nå var han plutselig «antisemitt». Han reiste ens ærend for å snakke med kulturministeren, men hun var redd. Og så, rett før jeg skulle offentliggjøre programmet, sa styret at jeg måtte avlyse. Hvis ikke, ville hele festivalen bli avlyst og jeg sies opp. Så – og på grunn av min forpliktelse over 50 andre kunstnere, og en stor Marthaler-produksjon – bestemte jeg meg, i samråd med koreografen, for ikke å gjøre det. Det var det første, virkelig

forferdelige som skjedde. Og folk som jobbet på festivalen, som kjente ham, begynte å gråte. De forsto ikke at noe sånt kunne skje.

Avlysningen

Dette var i 2020, samme år som Achille Mbembe skulle holde åpningstalen?

– Ja, og jeg hadde ønsket å invitere ham tidligere, ved andre anledninger, så jeg kjente ham, og kjente bøkene hans, så jeg skjønte at de som angrep ham ikke hadde lest ham. Etter pressekonferansen startet angrepene. Det var de samme, fire personene som startet angrepene på The Young Fathers, som hevdet at det var en antisemittisk handling å invitere denne «antisemittiske, svarte professoren».

Hvordan tok Mbembe det?

– Til å begynne med var han litt engstelig for at jeg skulle kansellere, og sa «Stefanie, du må være modig, for dette handler om noe mer enn bare deg og meg.» Jeg svarte at jeg ikke hadde tenkt til å kansellere, og det ble han glad for, men han kunne jo ikke forutse hvor ille det kom til å bli. Josef Schuster, presidenten for Sentralrådet

for jøder i Tyskland, en av våre høyeste, moralske institusjoner, sa på nyhetene at han krevde min avgang, og at dette var andre eller tredje gang jeg hadde forårsaket en antisemittisk skandale. Jeg kunne høre det på Deutschlandfunk hver halvtime hele dagen.

Jeg måtte fortelle Achille om bakgrunnen, for han ble forvirret. Midtøsten er ikke hans tema, bøkene hans handler om Afrika. Israel/Palestina-konflikten blir bare nevnt i tre setninger i boken *Necropolitics*, som et eksempel på motsetninger i vestlige demokratier.

Og så var det en BDS-utgivelse som han hadde skrevet forord til?

– Har du lest den?

Nei, jeg har bare lest om den i tysk presse³

– Der ser du hvordan du er feilinformert. Det var en bok av to professorer fra Duke University. Det er mulig at de var tilhengere av BDS, i likhet med mange andre i USA eller Sør-Amerika. De hadde spurt, overtalt ham til å skrive noen ord til innledningen⁴. Og han skrev noen skarpe ord om den første Gaza-krigen (2014), at det var en utilgivelig feighet fra Vesten å se vekk. Men det som ikke ble sitert, var at han i den følgende setningen skrev at Israel naturligvis må være trygt, men også at det bare kan være trygt dersom det kommer til en fredelig løsning med palestinerne. Journalistene siterte bare den første setningen. Det var slik de holdt på. Og så, da det nærmet seg, og alle teatrene begynte å åpne igjen, med avstand, selvfølgelig, ringte de meg fra styret. Det var ikke engang en Zoom-konferanse, og så fortalte de at de hadde bestemt seg for å avlyse på grunn av Covid. Og de forbød meg å strømme. Å strømme talen til Mbembe fra Sør-Afrika, for han kunne jo uansett ikke komme. Det eneste jeg kunne gjøre på det tidspunktet var å kjempe for at kunstnerne ble kompensert. Jeg måtte gjøre det ved hjelp av advokaten min.

Kontaktet Felix Klein

En av de som var mest aktive i Mbembe-debatten, var Kommisjonæren for jødisk liv og bekjempelse av antisemittisme, Felix Klein. En mann med stor definisjonsmakt. Stefanie Carp forteller at hun tok direkte kontakt med ham på telefon:

– Jeg sa til ham at du har aldri lest et ord av Mbembe. Jeg kan se

det på måten du siterer ham på. Du gjentar bare det Lorenz Deutsch har skrevet⁵, men han gjengir sitatene feil. Så beste jeg de avsnittene som Deutsch (som nevnt over, kulturpolitisk talsmann for FDP i Nordrhein-Westfalen, *jour. anm.*) refererte til. Det var bare to sider det var snakk om. Og da ble han stille. Kanskje jeg var naiv, men jeg prøvde å være diplomatisk og sa: «Jeg undervurderer ikke yrket ditt. Og jeg vet at du har mye å gjøre, men du må innrømme at du ikke har lest disse bøkene. Og jeg synes det er veldig urettferdig å dømme ham», osv. osv.

Og så sa han: «Vennligst si til herr Mbembe at hvis han kommer med en uttalelse der han sier at Holocaust ikke er sammenlignbar, så vil jeg prøve å dempe denne hatkampanjen som nettopp har startet.» Og Mbembe skrev faktisk det⁶. Men Felix Klein gjorde det motsatte. Han ringte alle vennene sine, i FAZ, Neue Zürchner Zeitung, osv. Og du vet jo hvordan det fungerer. Én starter, den neste vil være enda skarpere, og så den neste og neste.

Senere skrev jeg om det som hadde skjedd i boken *Jenseits von Mbembe*, på forespørsel fra noen historikere. Det var mange interessante bidrag, men boken ble ignorert. Det er som den aldri har eksistert. Og Micha Brumlik, som er en virkelig prominent jødisk intellektuell, skrev også en bok hvor han forsvarte Mbembe, og som heller ikke fikk noen anmeldelser.⁷

Alle er redde

– Mbembe-saken var bare starten på en hel serie kanselleringer, fortsette Carp. Det siste eksemplet er Freie Universität i Berlin, som kansellerte Francesca Albanese, og uten at de fortalte hvorfor – det er de for feige til. Akkurat som styret mitt, som skyldte på Covid. Det er et stort feilgrep, det som nå skjer, hvor alle kunstnere er redde for å trå feil. Og det er farlig, for hvis det begynner på ett område, så spred det seg fort. Og det gjelder direktørene og lederne for museer og kunstinstitusjoner. Bare dersom du har et virkelig stort navn – slik som Klaus Biesenbach (på Neue Nationalgalerie, tidl. direktør på bl.a. MoMA, *jour. anm.*) som inviterte den jødisk-amerikanske kunstneren Nan Goldin ...

Ja, hun holdt et flammende innlegg mot krigen i Gaza i åpningstalen.

Billedtekst

«Die Welt reparieren (Reparere verden):
Det har alltid vært målet mitt. Et svar til de som
anklager meg for å bagatellisere Holocaust»,
av Achille Mbembe. *Die Zeit*, 23.04. 2020/
nr. 18 2020



Det ligger et opptak på Youtube.

– Og deretter holdt Biesenbach en tale hvor han sa seg uenig med henne. Og da var det «greit». Men hvis det ikke hadde vært en så berømt person som Klaus Biesenbach, ville de sannsynligvis forsøkt å sparke ham. Eller satt ham under et så sterkt press av han hadde avinvitert henne eller utstillingen.

Tror du at frykten er større enn den faktiske overbevisningen?

– Det er en blanding. Man forsøker å opptre veldig forsiktig. Innenfor teatret er det jo mange som ikke er så politiske. Som ikke bryr seg. Men noe jeg kan observere er mangelen på empati med palestinerne. Hvis du hører på nyhetene, er hvert dødsfall i Ukraina en katastrofe, mens palestinerne bare er tall. 70 prosent av den tyske befolkningen er anti-muslimske, anti-arabiske. De er rasister. Beklager, men slik er det.

Jeg leste i en tysk avis at «antisemittismen er voksende», samtidig som det ble henvist til palestina-demonstrasjoner. Så hvis man blir arrestert for å si «From the river to the sea» går man inn i antisemittisme-statistikken.

– Da Netanyahu og Josef Schuster for mange år siden ble spurt om de mest voldelige angrepene på jøder kom fra venstre- eller høyresiden, svarte de at de helt klart kom fra høyresiden. Fra nynazister som angrep synagoger og jødiske graver. Nå marsjerer de framover, mens venstresiden blir angrepet. Man kan ikke forholde seg til det i det hele tatt lenger. Alle er redde og forsøker å unngå dette temaet. Programmerende scener, som Berliner Festspiele, inviterer bare israelske produksjoner, ingen arabiske. Alle vil vise at de er gode tyskere.

Jeg kan ikke huske at norsk presse fulgte debatten om Mbembe, men derimot ble det skrevet en del om Documenta. Og så endret det seg etter 7. oktober. Det har vært skrevet om kultursensatoren i Berlin og hans forsøk på å innføre en såkalt «lydighetserklæring».⁸ Den ble besvart av et kunstneropprop. Men da jeg leste det ble jeg forbauset over at det var så få kjente underskrifter. Ingen teatersjefer, og bare et par regissører eller kuratører jeg kjente navnene til.

– Det gikk så fort, før det ble trukket, så jeg husker ikke nøyak-

tig. Men lederne av de store institusjonene signerte ikke – fordi de var redde for å miste jobbene. Så det var det neste. Det er mye selv-sensur og feighet, som er det de ønsker; de bruker angst for å oppnå kontroll. Angsten for å miste jobb, eller status, slik som i mitt tilfelle. Alle gjør hva de kan for ikke å trå feil, og det igjen leder til kjedelig kunst og kjedelige programmer. Det fins ingen solidaritet mellom institusjonene og kunstnerne.

Jeg vet ikke hva jeg skal si. Denne mangelen på samhold...

– Det ble gjort et forsøk, etter skandalen med Achille Mbembe. Og etter at det ikke var noen som støttet meg, så var det noen som skjønte at man ikke kan imøtegå antisemittisme-anklagene alene og hver for seg. Vi kan jo ikke arbeide internasjonalt lenger, for hvordan kan man samarbeide med kunstnere fra Afrika, Sør-Amerika, osv., dersom man skal forholde seg til

denne idiotiske resolusjonen? Goethe-instituttet og Sammenlutningen av internasjonale produksjonshus inviterte til en pressekonferanse hvor de presenterte «Initiative G.G.5.3 Weltoffenheit»,



og forklarte hvorfor de var imot resolusjonen. Og at de ikke kunne arbeide i henhold til den. Det førte til et massivt angrep fra den konservative pressen. Så ble det stille. Det var bare denne ene pressekonferansen, så var det slutt.

I Hellas er det annerledes, fortsetter Stefanie Carp, som etter å ha blitt *persona non grata* i Tyskland, har vært dramaturg for teaterfestivalen i Epidauros.

– Den greske regjeringen er offisielt fullstendig pro-Israel, men folk flest identifiserer, eller overidentifiserer seg med palestinerne, fordi det minner dem om hvordan de ble undertrykt av tyrkerne, og fordi israelerne støttes av amerikanerne, og de er imot USA. Hele tiden er det demonstrasjoner, og det er alltid rop om frihet for palestinerne på slutten av teaterforestillinger. Så kan man selvfølgelig si at det alltid også vil være enkeltindivid som er antisemittiske. Men det betyr ikke at all kritikk er antisemittisk.

Tysk skyldfølelse

Nei, men i tysk sammenheng blir Israel-kritikk fort klassifisert som antisemittisme. Det handler mye om ord og definisjoner?

– De har laget noen byråkratiske definisjoner, slik som 3D-testen (med henblikk på definisjoner av antisemittisme, henviser 3D til demonisering, delegitimering og dobbeltstandard i forhold til Israel, *journ. anm.*), eller Holocaust Remembrance Association-definisjonen. Alle har samme målsetning. De prøver å definere, å bevise at noen er antisemittiske ved hjelp av veldig byråkratiske skjemaer. Men alle disse ordene eller definisjonene er så fleksible at man veldig enkelt kan misbruke dem.

Og det er det som skjer hele tiden. For eksempel med ordet dobbeltstandard. De kunne jo også sagt at Israel bruker en dobbelt standard for seg selv. For man har ikke lov til å kritisere Israel på samme måte som man kan kritisere en annen stat. Men selvfølgelig har de på en måte rett. Det er andre regimer som undertrykker folk slik som israelerne undertrykker palestinerne. Men det at vi har en tendens til å være hardere mot Israel, er jo ikke så rart. Hvis det er en konflikt mellom to befolkninger i et land i Afrika, så er det ikke slik at den ene parten blir støttet av England, USA, Frankrike og Tysk-

Billedtekst

«Jeg ser ingen grunn til å beklage»:
Felix Klein, den tyske kommisjonæren for
jødisk liv og bekjempelse av antisemittisme,
i et intervju om Achille Mbembe-debatten.
Die Zeit, 20.05. 2020/ nr. 22 2020

ke jøder ville foretrukket at man hadde utvist tyskerne etter å ha befestet en stor del av landet deres, og sagt at dette er en jødisk stat. Da ville alle tenkt at det var helt rettferdig. Så det gjaldt ikke bare sikkerheten til israelerne. Vesten ønsket også å ha innflytelse i den arabiske verden. De ønsket å ha dette engelske protektoratet, de ønsket å ha innflytelse der. Og det var et perfekt moralsk rammeverk. Ja. Og det er også en av grunnene eller bakgrunnen for at BDS er så sterkt i England, fordi de har dette koloniale perspektivet. De har sine skyldhistorier. Mens tyskerne har glemt sin koloniale skyld og ikke vil høre om det.

Og det er ikke tillatt å sammenligne Holocaust med andre folkemord eller overgrep.

– Achille Mbembe sa det veldig godt, i et svar på angrepene mot ham. *Hver kultur har rett til sin egen hukommelse, sin egen sorg og sin egen smerte.* Og en annen ting han sa, var at han virkelig forsøker å forstå tyskerne. Men tyskerne kan ikke forvente at de tyske tabuene er alles tabuer.

Intervjuet fant sted i Oslo, hvor Stefanie Carp deltok på seminaret «Kunsten og institusjonene: 'Jeg vil ha et museum som kjenner sine gulv skjelve når andre museer ødelegges i krig'». Arr.: Kunstnerne Hus og Fritt Ord, 22.02.2025

Fotnoter

1 Se f.eks. Meyen, Michael: «Achille Mbembe, die Leitmedien und der Antisemitismusvorwurf», i *Jenseits von Mbembe*, utg.: Matthias Böckmann, Matthias Gockel, Reinhart Kössler, Henning Melber. Metropol, Berlin, 2022

2 Se f.eks. Die Zeit, «Bundestag verurteilt BDS-Bewegung», 17.05.2019.

3 Se f.eks. Posener, Alan: «Der blinde Fleck der Linken» i *Die Zeit*, 31.07.2020. Sitat: «da sich Mbembe (...) BDS ideell und praktisch unterstützte, indem er das Vorwort für ein BDS-Pamphlet mit dem Titel Apartheid Israel schrieb, worin er einen weltweiten akademischen Boykott des Jüdischen Staates forderte (...)»

4 *Apartheid Israel*, red.: Jon Soske og Sean Jacobs, Haymarket Books, Chicago, 2015

5 Se f.eks.: Deutsch, Lorenz, i Ruhrbarone
2019.03.2020: «Ruhrtriennale: BDS kein
Plattform bieten», 20.03.2020, sitat: «Für
antisemitische ,Israelkritik‘, Holocaustrelati-
vierungen und extremistische Desinformatio-
n darf eine Veranstaltung des Landes NRW
keine Bühne bieten.» <https://www.ruhrbarone.de/ruhrtriennale-bds-kampagne-keine-plattform-bieten/181378/>

6 Mbembe, Achille: «Die Welt reparieren
i *Die Zeit*, nr. 18/2020, 25.04.2020 Dies war
immer mein Ziel. Eine Entgegnung an jene, d

7 Brumlik, Micha: *Postkolonialer Antisemitismus? Achille Mbembe, die palästinensische BDS-Bewegung und andere Aufreger. Bestandaufnahme einer Diskussion*. VSA-Verlag 2021

8 Se bl.a. *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr. 1 2024.



Forestillingen *In Heavy Water* utfordrer oss til å stille spørsmål om hva vi vil bruke våre liv på.

OMSTENDIGHETENE RUNDT SALGET AV norsk tungtvann til Israel i 1960, fortielsene, hemmeligholdet og neddyssingen som omringet saken, ble i sin helhet kjent for den norske befolkning gjennom NRK dokumentaren *Kampen om tungtvannet* i 2015. Ti år etter, i lys av Israel pågående folkemord på palestinere med urokkelig finansiell støtte fra USA, er søkelyset på det norske bidraget til at Israel i dag er en atommakt, mer aktuelt enn noensinne. Det som var problematisk i 1960, utgjør i dag en global trussel.

«Tungtvann-saken»

In Heavy Water tar utgangspunkt i «tungtvann-saken» som den har blitt hetende på folkemunne, og stiller den opp mot Israels bombing av Gaza. Forestillingen er en iscenesatt lesning som ble til i løpet av fem dager (manus ble ferdig samme dag som premieren) på norsk og engelsk. Manuset består av eksisterende tekstmateriale og nyskrevete tekster, redigert og forfattet av Vibeke Harper og iscenesatt av Einat Weizman. Gjennom Weizman og Harpers personlige erfaringer (Weizman er israelsk regissør og skuespiller og norske Harper, kunster og aktivist, fordeler tiden sin mellom Oslo og

Ramallah) i tillegg til faktaopplysninger, poetiske og satiriske tekster og tekstmateriale fra menneskerettighetsforsker og historiker Adam Raz’ bøker, kobles salget av tungtvann til det pågående folkemordet på palestinere. Formidlet gjennom svart humor, satire, fiksjon og fakta, oppfordres vi som publikum til å stille spørsmål ved hvordan vårt frie og demokratiske samfunn egentlig fungerer.

At vi alle har et felles ansvar for verdenssituasjonen synes å være en underliggende drivkraft gjennom forestillingen, tydeligst i et kafkaesk forhør ledet av to anonyme etterforskere (Trine Wiggen og Benjamin Lønne-Røsler). De kryssforhører en, som han selv sier «helt vanlig person» (Kyrre Hellum), om hans svik ved ikke å forhindre atombombens ødeleggelser. Vårt kollektive ansvar som enkeltindivider for å forhindre katastrofer, settes under lupen.

Kunstens rolle

Den norske kapitalstyrte kjælingen overfor Israel, når sitt satiriske høydepunkt i en fiktiv scene fra 17. mai i 1961 hvor Golda Meir, Israels daværende utenriksminister og senere statsminister, motvillig deltar på eg-

geløp i Oslo etter jovial insistering fra Einar Gerhardsen. Atombomben, personifisert av Benjamin Lønne-Røsler, kaster en profetisk tung skygge over eggeløpets letthet, når den i påfølgende scene påpeker at «mennesket ikke burde frykte døden, men makten til å velge den». Forestillingen avsluttes med en fiktiv samtale i det hinsidige mellom Hannah Arendt og Edward Said – to tenkere som har teoretisert menneskelige lidelser ved å ta for seg henholdsvis mekanismene bak nazistenes folkemord på jødene under andre verdenskrig, og Israels overgrep mot det palestinske folket siden Balfour-erklæringen i 1917. Arendts spøkelse etterlyser viktigheten av å sette ord på det vi er vitner til, og får til svar fra Sids: «Det krever at noen lytter. Hva om ingen gjør det?»

Forestillingen kunne ha spart seg saksofonisten som tidvis overdøver teksten, men i ettertid er det ikke volumet til instrumentet som har festet seg, men forestillingens politiske innhold. I en verden der verdier vi har tatt for gitt, forvitrer foran øynene våre, trenger vi kunst som setter ord på det som skjer og som blir lyttet til. Som Harper sier i forestillingen med utgangspunkt i egne erfaringer: «Hvordan



navigerer man mellom to virkeligheter samtidig? Det er ingen krigsfly eller droner som surrer over hodet mitt, likevel våkner jeg av lyden fra dem hver natt».

Oljefondet

Men ikke alle land tåler kunst som setter ord på Israels folkemord, og det har spisset seg til. I Tyskland og USA, såkalte Israel-vennlige land, er ytringfriheten truet og hard sensur rammer all vitenskap, forskning og kunst som er kritiske til Israels handlinger. Der og andre steder likestilles antisjonisme med antisemittisme og pro-palestinsk kunst med terrorist-sympati. Hva man faktisk kan vise og skrive offentlig har blitt et minefelt, og George Orwells *new-speak* er med ett uhyggelig relevant i vår frie og demokratiske del av verden. Den virker med ett merkelig lite fri. Og sensuren har vendt opp ned på hvordan hvordan vi ser på andre, men kanskje viktigere, hvordan vi ser oss selv.

I Norge er sensur av alle slag mest tydelig i form av fortielse og unnfalleshhet når det gjelder økonomi. Norske politikere adresserer ikke det problematiske ved oljefondets 220 milliarder kroner-investering i israelsk boset-terkolonialisme, og Nammos pågående tredje-

håndssalg av våpen til Israels militærestyrker bagatelliseres som et tilforlatelig bruktbilsalg fra regjeringsshold. Sensur? Ja, som berøringsangst, noe som står i et merkelig lys satt opp mot norsk sanksjonsvillighet mot Russland etter at landet hadde invadert Ukraina.

Tause kunstinstitusjoner

Også kunstinstitusjoner har berøringsangst. Mest kritikk for sin passivitet har Nasjonalmuseet fått. Den nå så stumme bauten fremstår i grell kontrast til den unisone støtten Ukraina ble til del da museet sluttet seg til den globale motstanden mot den russiske invasjonen. I Palestina tilfelle hevdet museet plutselig sin rett til å forholde seg politisk nøytrale.

Nasjonalmuseet er ikke alene om å være tause. Det er mange kunstinstitusjoner som velger å ikke adressere Israels krigsforbrytelser (med få og hederlige unntak, Vega scene inkludert). Hvordan det er mulig å være nøytral i en forsøksvis utslettelse av et helt folk, er ufattelig. Å forstå oss selv som mennesker både politisk og sosialt har alltid vært på samtidskunstnens agenda, og institusjoner som forholder seg tause, de som skal skape ytringsrom for kulturen, svikter nå sin oppgave. Vi

trenger kunstinstitusjoner som behandler den virkeligheten vi lever i, reflekterer den, og som inngår i dialog med den. Som det sies så betimelig i forestillingen «Verden består av enkeltmennesker, spørsmålet er hva du vil bruke ditt ene liv til». Vi er alle enkeltmennesker, også de som er ansatt i kulturbransjen. I en tid da verden åpenbart trenger hjelp, er det uklart hva de vil bruke sine liv til.

Billedtekst
Benjamin Lønne-Røsler, Kyrre Hellum og Trine Wiggen i *In Heavy Water*, av Vibeke Harper (tekst) og Einat Weizman (regi). Vega Scene 2025.
Foto: Motforestillinger

Eyal



Billedtekst
Eyal Weizman, arkitekt og grunnlegger
av Forensic Architecture. Foto: Right
Livelihood

I sitt mangeårige arbeid i Forensic Architecture, har Eyal Weizman utviklet banebrytende metoder for å etterforske og avdekke statlig og institusjonell vold, i tillegg til å ha utfordret kunstfeltet.

Deres arbeid med folkemordet i Gaza har blitt møtt med anklager om antisemittisme og nylig ble Weizmans planlagte foredrag i Berlin kansellert. **Av: Vibeke Harper & Therese Bjørneboe**



Å gjøre det usynlige synlig – en samtale med Eyal Weizman

Weizman

EYAL WEIZMAN ER født i Haifa i dagens Israel, men bosatt i London. Han er arkitekt, forfatter og professor i romlig og visuell kultur ved Goldsmiths, hvor han også har etablert Center for Research Architecture. I 2010 grunnla han Forensic Architecture i London, og i 2022 FAS søsterorganisasjon Forensi i Berlin.

Forensic Architecture (FA) består av et tverrfaglig team og prosjektene deres har blitt vist i noen av de mest anerkjente kunstinstitusjonene i verden, men noe av det unike ved organisasjonen er at de også har fått kunsten sin anerkjent som bevismateriale i rettssaker om menneskerettighetsbrudd, blant annet i den internasjonale domstolen i Haag. FAS arbeid med å samle inn bevis gjennom grundige undersøkelser av arkitektur og landskap

og åpne kilder er blitt omtalt som et paradigmeskifte innenfor arbeidet med menneskerettigheter.

Siden oktober 2023 har de etterforsket Israels angrep på Gaza-stripen, blant annet på oppdrag fra Sør-Afrika i forbindelse med deres sak mot Israel i den internasjonale domstolen i Haag. Forensic Architecture sine rapporter konkluderer med at Israel begår folkemord. FNS spesialrapportør for Midtøsten, Francesca Albanese, og Eyal Weizman var nylig invitert til å holde foredrag ved Freie Universität i Berlin (19.02.25), men ble kansellert under henvisning til sikkerhetshensyn, etter kritikk om antisemittisme fra bl.a. flere politikere¹.

Samtalen fant sted på Zoom, i forkant av at Eyal Weizman besøkte HUMAN-festivalen i Oslo, 16. mars².

Metoder for ikke-voldelig motstand

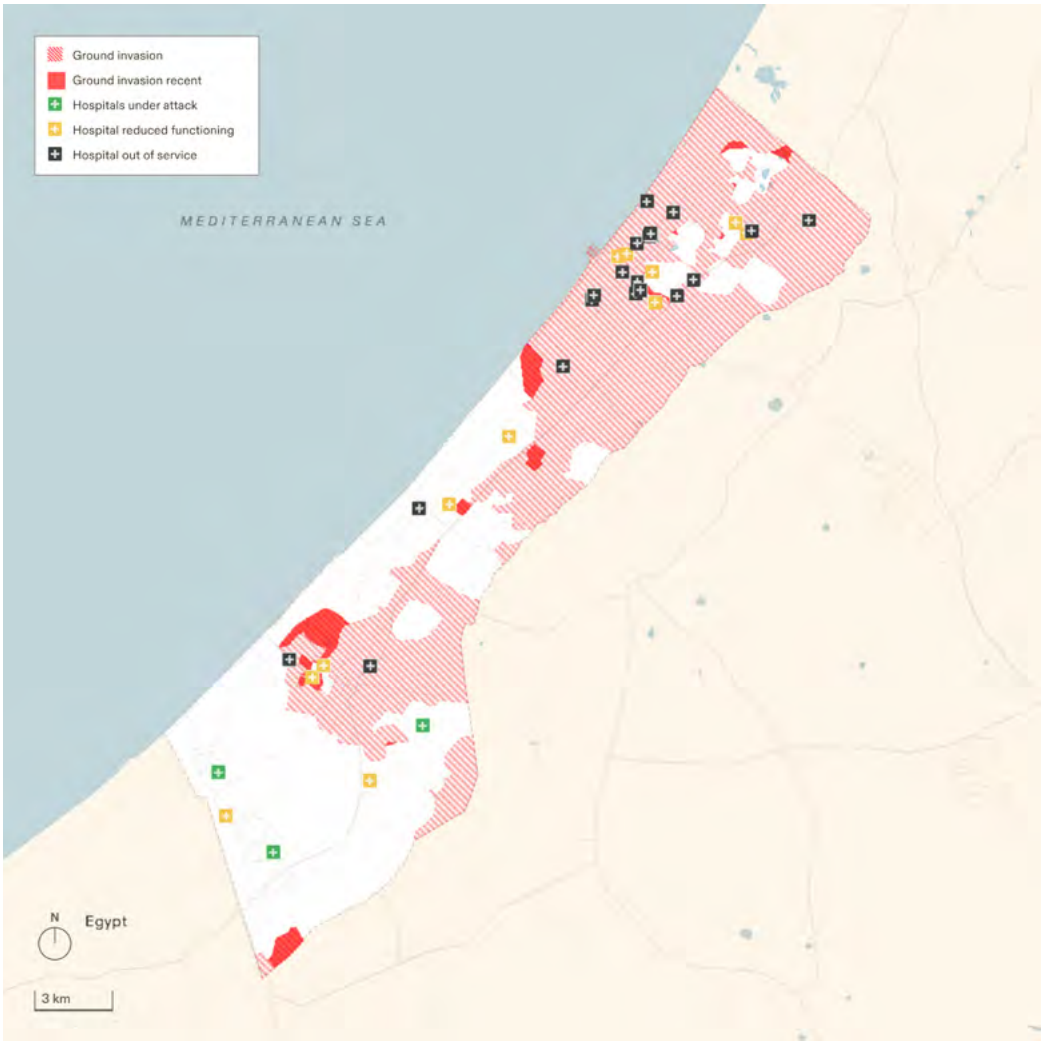
VIBEKE HARPER: Forensic Architecture (FA) har kontorer og samarbeidspartnere på de fleste kontinenter og jobber med mange ulike problemstillinger, men om vi skrur tiden tilbake til 2010, da FA ble etablert; det startet med Palestina?

EYAL WEIZMAN: Forensic Architecture ble etablert i tilknytning til det antikonionale arbeidet i Palestina. Palestina og okkupasjonen blir ofte ansett som et laboratorium for utvikling av våpen og kontrollmekanismer. Dermed er det også et sted for motstand og utvikling av ikke-voldelige metoder. Det er mye kunnskap og kreativitet samlet i de internasjonale, palestinske og israelske antisjonistiske gruppene, og

Forensic Architecture tilhører den verdenen. Andre er for eksempel Issa Amro fra Hebron³, til en viss grad søsteren min [scenekunstner Einat Weizman⁴], og mange andre palestinere og aktivister som benytter sine uttrykksformer som verktøy. Hvis du er et teatermenneske, deltar du i det antikonionale arbeidet gjennom teater. Hvis du er en medieperson, utvikler du for eksempel nye medieplattformer. Som arkitekter bruker vi vre verktøy og teknikker for å dokumentere og bevise det som foregår.

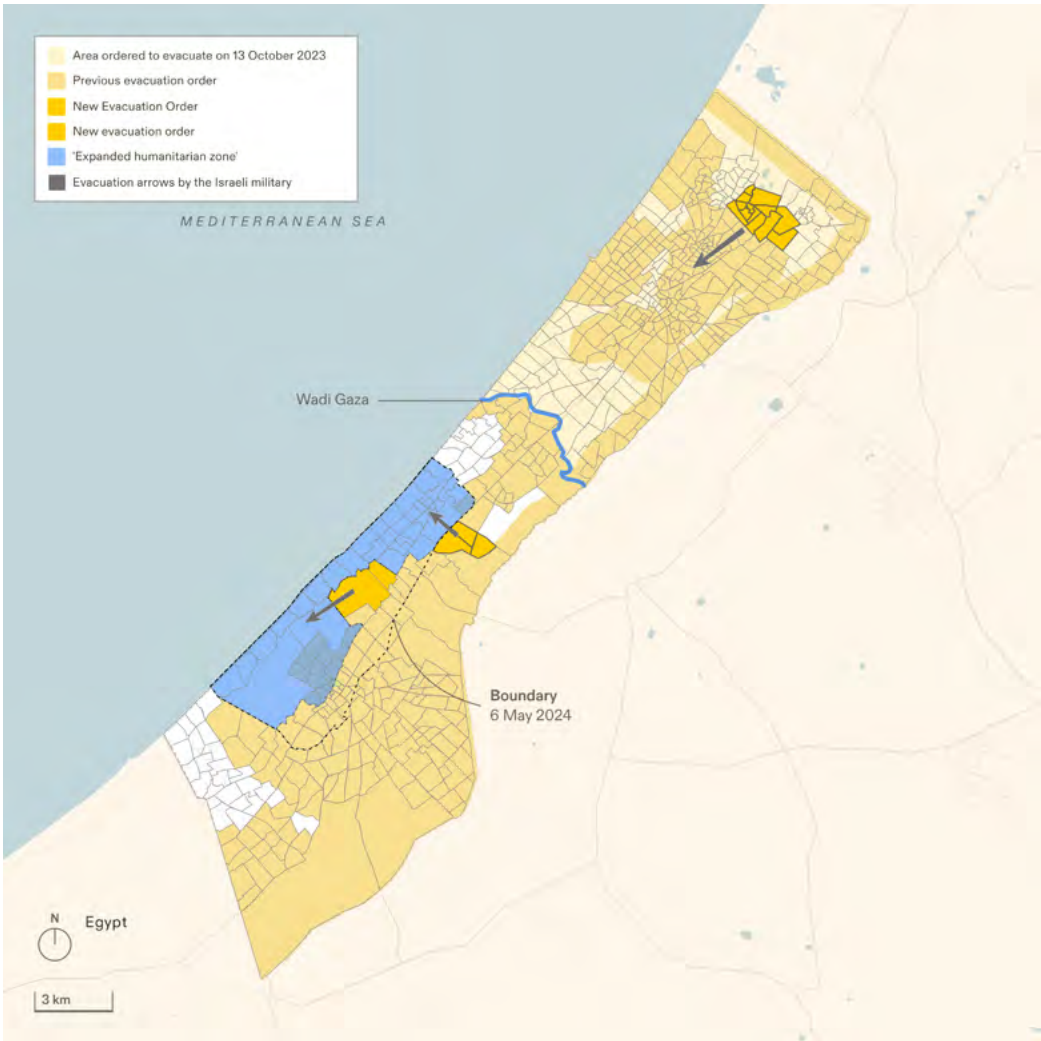
THERESE BJØRNEBOE: Jobber dere som regel på oppdrag? Eller hvordan velger dere ut sakene?

E.W.: Som regel etterforsker vi på vegne av en familie som har mis-



Billedtekst
Forensic Architecture: *A Cartography of Genocide*: Statusen til sykehus i Gaza i forhold til omfanget av bakkeinvasjonen, pr. 14. februar 2024. © Forensic Architecture

Billedtekst
Forensic Architecture: *A Cartography of Genocide*: Forflytninger til den «humanitære sonen», 16. august 2024, og ytterligere ekskludering av områder innenfor den «humanitære sonen» (områder som sivile var blitt henvist til bare åtte dager tidligere). © Forensic Architecture



tet noen, som for eksempel Shireen Abu Akleh⁵ familie. De ba oss undersøke drapet på Shireen – en viktig journalist som gjennom mange år dekket forbrytelsene til den israelske okkupasjonen, og som ble drept nettopp for dette. Så vanligvis jobber vi direkte med familiene. Vi ønsker ikke å trenge oss på andres traumer, vi ønsker å bli invitert inn, slik at vi kan jobbe sammen med de menneskene som strever med en konkret sak. I tillegg må sakene ha en politisk betydning. Vi ønsker selvfølgelig å hedre det livet som er tapt, å etterforske detaljene rundt selve drapet, men vi jobber alltid etter prinsippet om den lange varigheten av et brøkdels sekund, noe som betyr at hvert *split-second*-scenario inngår i *det molekylære tidsnivået*.

Innenfor denne molekylære nivåanalysen finner vi den lange varigheten av vestlig kolonihistorie.

A Cartography of Genocide
VIBEKE HARPER: Fra og med okto-

ber 2023 har dere jobbet med det pågående folkemordet i Gaza og publisert flere rapporter som viser Israels systematiske ødeleggelse av Gaza. Hvordan nærme seg et så omfattende arbeid?

E.W.: Allerede tidlig i oktober 2023 så vi at det som foregikk var noe annet, jeg tror vi raskt forstod at det var infrastrukturen til et folkemord. 13. oktober, én uke inn i hendelsene, forsøkte Israel i løpet av 24 timer å fordrive alle innbyggerne i Gaza by og nordområdene på Gazastripen. De tvang folk til å flytte sør for Wadi Gaza, men samtidig angrep de både veiene sørover og menneskene som flyktet. Dette var mennesker som brått befant seg under det mest intense bombardementet i historien, alt innenfor et område på størrelse med Hamar kommune. Vi har lenge hatt en nær samarbeidspartner i Gaza, Ain Media⁶, og direktøren deres, Roshdi Al-Sarraj, som ble drept i sitt eget hjem i et målret-

tet angrep 22. oktober 2023⁷. Flere av mine kolleger har familie i Gaza, hver morgen skalv vi av angst for hva de ville fortelle oss om nattens hendelser, om hvem de hadde mistet ... Vi befant oss i en total krise og følte oss hjelpeløse. Kunne vi stoppe det, og spilte det noen rolle å bevise noe som var så åpenlyst, hva skulle bevisene brukes til? Vi har våre verktøy, teknikker og kunnskap, og vi kjenner stedet og menneskene. Men vi skjønnte at vi ikke kunne jobbe på samme måte som før, vi måtte utvikle nye metoder. Det er ikke mulig å etterforske hvert eneste drap når antallet drepte bare stiger og stiger⁸. I dag er det estimerte antallet drepte i Gaza langt over 100 000⁹.

E.W.: I oktober i fjor publiserte dere rapporten *A Cartography of Genocide*¹⁰, med en tilhørende database¹¹. Den var et bestillingsoppdrag?

E.W.: Ja, vi fikk en forespørsel fra det sørafrikanske juridiske teamet

i forbindelse med saken de fremmer i ICJ. Det var en utfordring, en juridisk utfordring som vi følte at var på nivå med omfanget av det som foregikk. Sør-Afrika er et land som har lidd under bosetterkolonialisme og apartheid. Bosetterkoloniale apartheidregimer har forskjellige former, men samme type struktur, og nå står de – et land fra det globale sør – opp mot Israel, og Israels støttespillere i det globale nord ... Det kjentes som en monumental utfordring, en sak helt uten sidestykke. Forespørselen var ikke bare en lettelse for alle oss som var vitner til det som utspilte seg, det var også en anerkjennelse av ordbruken til aktivistene i gatene – *stopp folkemordet* – og begrepene til marginaliserte stemmer innen akademien, som *israelsk bosetterkolonialisme*. Nå ble dette artikulert i et juridisk språk, i det høyeste augustianske forumet som fins. Det var en ære å jobbe på deres forespørsel og en stor utfordring å sette sammen be-

vismateriale av en slik størrelsesorden. En folkemordsak handler ikke om én enkelt bombing eller skyting; det handler om et systematisk og altomfattende samsvar mellom enkelthendelser på tvers av rom og tid. Det handler ikke om å bevise at det som skjedde var et urettferdig og målrettet angrep på hjemmet til en familie; det handler om å bevise at dette er et system, dette er en politikk som strekker seg gjennom rom og tid. Hvis det skjedde i oktober og november 2023, skjer det også i november 2024. Eller hvis en individuell infanterienhet utfører en handling nord i Gaza i januar 2024, utfører en annen enhet noe tilsvarende i sør på et annet tidspunkt. Dette betyr at det de agerer ut ifra er politikk snarere enn beredskap. Dette er selve grunnlaget for rettssaker om folkemord. Å se på systemene, måten ting er designet på, avdekke den iboende hensikten om å utsette et folk helt eller delvis. Som arkitekter tok vi utgangspunkt i

folkemordskonvensjonens artikkel som omhandler ødeleggelsen av infrastrukturen for livsgrunnlag, det vil si de midlene som er nødvendige for å opprettholde livet. Den langsomme utslettelsen av et samfunn formuleres ved å nekte samfunnet all livsnødvendig infrastruktur, som sykehus, skoler, vannanlegg, landbruk ...

E.W.: Som du sier så er ikke et folkemord bare en enkelt handling, men et mangfold av handlinger som repeteres og er systematiske. Hvordan bryter dere dette systemet ned til et molekylært nivå?

E.W.: Vi samler inn enorme mengder data. Hvert datapunkt er hjerteskjærende. Hvert datapunkt er et vitnesbyrd om et barn eller en for-elder som har mistet noen. Hvert datapunkt er svært krevende å ta innover seg. På et tidspunkt sa en av mine kolleger til meg at 'vi ser på de tingene slik at andre ikke tren-ger å se dem'. Vi ser på dem slik at

vi kan abstrahere. Vi ønsker ikke engang å lage en representasjon, vi ønsker ikke engang å speile det grafiske materialet. Vi har merket og systematisert titusenvis av datapunkter etter rom og tid og type, og vi viser relasjonene mellom dem. Det er slik vi har jobbet. Dette er ikke et Forensic Architecture-prosjekt som viser nøyaktig hvilken type bombe eller hvilken bane en kule har hatt, men det viser hyperrelasjoner mellom et stort mangfold av datapunkter. Og bak hvert datapunkt er det et menneske.

Den lengre historien
T.B.: En av definisjonen på folkemord er at man kan bevise at en hær (eller stat) målrettet går etter sivile og ikke militære enheter. Så det du beskriver, er at dere på en svært detaljert måte har dokumentert hvordan Israel systematisk har angrepet sivile liv i Gaza, med tanke på at dette skal legges frem som bevis i rettssalen. Det er dette dere gjør for Sør-Afrika?

E.W.: Ja. Vi har laget en 800-siders rapport og en database der alle kan følge hver eneste hendelse. Dette er bevis som forhåpentligvis vil bli presentert og brukt i retten. Men jeg vil legge til noe angående folkemord. Folkemord handler ikke bare om drap på sivile. Det handler om intensjonen om å ødelegge et folk delvis eller helt. 'En hensikt' er en komplisert kategori å fastslå, for vet du hva *du* vil, alltid? Og en stat, med sitt mangfold av mennesker, hvordan etablerer den hva *den* vil? Intensjon er komplekst. Israelerne sa riktignok nøyaktig hva de ønsket at skulle skje; de sa 'vi vil drepe sivile, vi vil ødelegge alt, vi vil hevne oss'¹². Men likevel; for å slå fast at det er et folkemord må du se bakover og du må bevise hvordan folkemordet passer inn i den lengre historien til, i dette tilfellet, israelsk bosetterkolonialisme. Historisk startet den med å pepre et område med bosettinger. Deretter renset de dette området, fjernet palestinerne, for å skaffe land til



Billedtekst
Funksjonelle soner under krigen, Dramateatret i Mariupol 2022. Fra prosjektet *A City Within a Building*. Foto: Center for Spatial Technologies

sine nye jordbruksbaserte bosetninger. Gaza utgjorde omtrent én prosent av Palestina i 1948, flertallet av innbyggerne i sør ble fordrevet fra hjemmene sine og plassert i Gaza. For den nye staten Israel var det en liten pris å betale: Å gi opp én prosent av landet Israel, av det hellige land, men forvandle det til en konsentrasjonsleir og samtidig åpne opp enorme mengder land for kolonisering. Det kunne ha endt der. Den palestinske motstandsbevegelsen har, med rette, aldri akseptert dette. Tvert om har de holdt fast på kravet og retten til å få returnere til hjemlandet sitt. Fra dag én har Israel forsøkt å eksportere palestinerne til Egypt, men Egypt har ikke vært villig til å ta imot. På et tidspunkt i et slikt forløp utvikler det seg en idé om å straffe palestinerne så hardt, eller å eliminere et så stort antall av dem, at motstand ikke lenger vil være mulig. Det vi ser i Gaza nå er dette siste stadiet i den typiske bosetterkolonialismen. For å forstå dette, må du se historisk på saken. En stor del av rapporten vår forteller om de historiske aspektene til konflikten og viser hvordan de ulike grepene Israel har tatt siden

oktober 2023 faktisk gjenspeiler historiske mønstre, som for eksempel det å bruke bistand som et våpen. Gaza har vært under beleiring i nesten to tiår, i løpet av den tiden har det å nekte tilgang til bistand kontinuerlig vært et verktøy Israel har brukt for å sulte folk til å gi opp. Dette har Israel holdt på med i de siste 20 årene, og det er derfor dette var enkelt å iverksette tidlig under folkemordet i Gaza. Og så er det fordrivelsen; Israels forhold til palestinerne er et forhold basert på fordrivelse, og folkemordet i Gaza har blitt utført også gjennom å fordrive palestinere fra nord til sør. Alle disse verktøyene finnes innenfor den israelske bosetterkolonialismen.

v.h.: Norge er blant de som fortsatt tar til orde for en tostatsløsning, kanskje i et forsøk på å fullføre intensjonen bak Osloavtalen, eller kanskje rettere sagt intensjon til noen av de involverte.

e.w.: Jeg tror de ødela den muligheten selv. En av intensjonene med bosettingsprosjektet på Vestbredden og rundt Jerusalem var nettopp å ikke tillate muligheten

for deling. Den er designet for å stoppe tostatsløsningen. Og når du har gjort det må du forholde deg til konsekvensene; én stat. Faktisk så mener jeg at det allerede er én enkelt stat; Israel.

Solidaritet i eksil

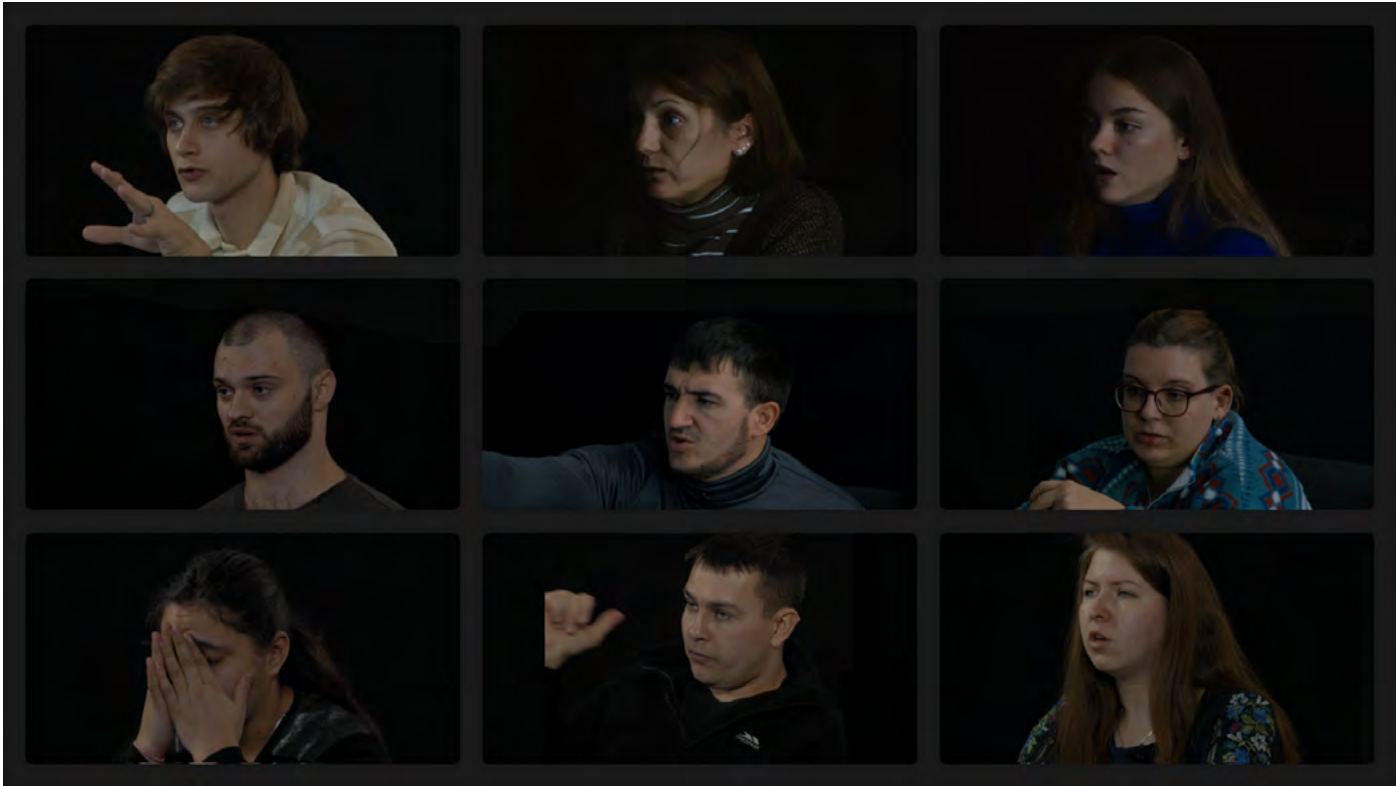
t.b.: Dere har et kontor i London, og i de siste årene har dere også hatt kontor i Berlin. Det er en stor palestinsk diaspora i Berlin, men det er også mange, kanskje særlig venstreorienterte, jødiske israeleere som har flyttet dit i løpet av de siste tiårene (ca. 20.000-30.000 på landsbasis).

e.w.: Berlin er magisk. Det er fantastisk å være i Tyskland hvor jøder, palestinere, arabere fra Libanon og Syria, hvem som helst, faktisk kan samles i motstand mot staten. Men det har også vært veldig vanskelig; organisasjonen jeg driver der, Forensis¹³, har blitt delvis definansiert. Likevel er det veldig viktig å forstå og ikke undervurdere solidariteten som har utviklet seg, den nærheten som fins i de rommene der jeg, som israelsk jøde, og en palestiner kan møtes som likeverdige. Det er dette vi

har fått til i de alternative rommene som har utviklet seg i Tyskland. Så det har vært et forferdelig, forferdelig år, men det har også vært flott å se hvordan alternative rom for solidaritet blir dannet.

v.h.: Det at folk slår seg sammen gir håp. Men du har også nevnt at 7. oktober 2023 førte til et skifte hos flere av dine israelske venner og kolleger bosatt i Berlin, at mange snudde og begynte å støtte staten Israel?

e.w.: Ja, rett etter oktober var folk ganske ute av seg. Ting har riktignok beveget seg med tiden, men de var traumatiserte og mange reagerte på en måte som gjorde traumet til et våpen. Og selvsagt så vi dette også i våre nære kretser. Det fins uten tvil en jødisk sårbarhet og en følelse av utrygghet som er historisk betinget. Men det er nå et misforhold mellom denne følelsen av sårbarhet og den reelle posisjonen man har, både i en hel region og til å gjøre ting mot andre mennesker som er underlagt ens makt og kontroll. Vi har sett hvordan jødisk sårbarhet har blitt bevisst utnyttet i historisk Palesti-



Billedtekst
Vitnene i *A City Within a Building*, Dramateatret i Mariupol 2022. Bilde: Center for Spatial Technologies

na for å rettferdiggjøre denne ekstreme, hevngjerrige kampanjen. Jødisk sårbarhet har blitt brukt som våpen også i Tyskland, særlig mot innvandrere, i tråd med det høyreekstreme perspektivet som antyder at antisemittisme er importert fra den arabiske verden. Dette stemmer åpenbart ikke. Den gjengse tyske holdningen er å se vekk fra hvit antisemittisme, samtidig som de 'ser antisemittisme overalt i palestinernes holdning til Israel'. Igjen; jeg mener dette er utnyttning av et visst sett av sårbarheter, sårbarheter som så absolutt er reelle. Og det er en kamp om ulike narrativ.

Vi er en hybrid

v.h.: Tilbake til Forensic Architecture; dere avdekker og beviser sannheten gjennom å lappe sammen handlinger og situasjoner, og som du forklarte gjør dere det gjennom å samle inn enorme mengder data gjennom åpne kilder. Representerer den nye AI-teknologien en utfordring når det gjelder å sikre at materialet dere jobber med er ekte?

e.w.: Når du har mange nok vide-

oer av en bestemt hendelse, vil en falsk video ikke stemme overens med de andre. Fordelen med å bruke åpne kilder i forskning er at det gir oss tilgang til dusinvis av videoer av en bestemt hendelse. Vi bygger en sak gjennom å synkronisere videoene og flette dem sammen. Vi gjør dette ved hjelp av arkitektur-modeller, det er nettopp dette en *forensic architect* gjør. Og sannheten har den fine egenskapen at hvis det fins to sanne beretninger, vil de krysse hverandre på et punkt. En løgn vil ikke krysse på samme måte, vil ikke la seg veves inn i rekonstruksjonen av sannheten, løgnen passer ikke inn. Jo flere ekte videoer du har, jo tettere blir stoffet som får den falske videoen til å falle.

v.h.: En annen interessant side ved Forensic Architecture er at dere opererer innenfor flere felt samtidig; menneskerettighetsorganisasjoner og domstoler, kunstfeltet og utstillingsrom, og i tillegg innenfor akademia. Dere er en mangefasettert organisasjon?

e.w.: Ja, vi er en hybrid, det er det som er vår største styrke; det at Fo-

rensic Architecture består av arkitekter og kunstnere, filmskapere, advokater, forskere og journalister, at vi samarbeider og aldri bare er én ting. Vi driver med journalistikk, men vi er ikke journalister. Vi har utstillinger over hele verden, men vi er ikke kunstnere. Vi bruker arkitekturens programvare, men vi bygger ikke bygninger. Vi legger frem bevis, men vi er ikke advokater. Forensic Architecture kan dermed presentere én enkelt sak gjennom mangfoldige uttrykk. Krigsforbrytelser, forbrytelser mot menneskeheten og menneskerettighetsbrudd er alltid statlige forbrytelser, og noen ganger er det vanskelig å få legge dem frem for en statlig domstol, fordi noen ganger vil ikke retten slippe deg til eller de avpolitiserer saken. Det er derfor vi presenterer saken i mangfoldige former. Vi gjør det til journalistikk. Vi setter det inn i en kunstsammenheng. Vi lager en menneskerettighetsrapport. Kanskje vi skriver en bok. Summen av alle disse tingene styrker arbeidet. Og hvert forum lar ulike fasetter av bevismaterialet skinne. Vi forstår også hvordan kuratorisk praksis og performance, for eksempel, hjel-

per oss i den skapende prosessen. Domstolene kan lære mye av kuratorer, fordi en kurator presenterer en argumentasjon gjennom bilder eller bevegelige bilder i rommet, noe som kan minne om det en advokat gjør. De burde dra nytte av ekspertisen til kunstnere som faktisk jobber med bilder, særlig hvis det mest avgjørende punktet dreier seg om bildetolkning.

t.b.: Metodene deres minner meg litt om Milo Rau og IIPM (International Institute of Political Murder). Kjenner du til Raus arbeid?

e.w.: Ja selvfølgelig.

t.b.: Han er både journalist og regissør, og kjent for re-enactments [som *Hate Radio*, fra Rwanda, og prosessen mot Ceaușescu i Romania], og verk som *The Congo Tribunal* og *The Moscow Process*, hvor han arrangerer rettsaker eller høringer som ikke kan finne sted i det virkelige liv, på grunn av de politiske omstendighetene. Ser du noen likheter?

e.w.: Ja, og vi har brukt teater i flere sammenhenger, særlig da vi



Billedtekst
Video av ruinene av Dramateatret i Mariupol under ødeleggelse, bak stillaser satt opp av russiske styrker, lagt på en 3D-modell 2022. Kilde: Peter Andryuschkov, Telegram. Bilde: Center for Spatial Technologies

undersøkte angrepet på teatret i Mariupol¹⁴ (24.02.22–16.03.22) sammen med Stanford Spatial Technologies. I begynnelsen av den fullskala russiske invasjonen oppstod det en helt spesiell situasjon der teatret i Mariupol fungerte som tilfluktssted for innbyggerne. Folk kom faktisk fra hele byen til denne bygningen, det ble en slags by der inne, med kjøkken, parlament, skole, sykehus ... Det var teaterfolkene – regissørene, skuespillerne, rekvisitørene og så videre – som organiserte dette samfunnets mirakuløse overlevelse. Vi ønsket å undersøke dette og vise det ukrainske sivilsamfunnets motstandskraft, og måten vi gjorde det på var også gjennom å iscenesette det som hadde skjedd sammen med noen av de overlevende. I all hovedsak benyttet vi oss av dataprogram og bygde omsluttende 3D-modeller av rom folk kunne bevege seg i. Dette fremkaller detaljerte minner hos de som går rundt inne i modellen.

Antisemittisme og islamofobi
T.B.: Tiden løper fra oss her, men jeg vil gjerne han en kommentar til antisemittisme på venstresiden,

den, som har blitt et hett tema, særlig i Tyskland, men også i Norge. Fins det en venstreorientert antisemittisme?

E.W.: Antisemittisme eksisterer i samfunnet og samfunnet inkluderer både en venstre- og høyreside, så det er absolutt mulig at det fins i noen kretser og antisemittisme skal ikke tolereres noe sted. Spørsmålet er hvordan det presenteres og hvordan det politiseres. For meg virker det akkurat nå som begrepet antisemittisme blir brukt og utnyttet som et våpen, men først og fremst mot innvandrere, og ikke like mye mot den politiske venstresiden.

T.B.: Men også mot kunstnere.

E.W.: Det er hovedsakelig høyreorienterte organisasjoner og partier som bruker og utnytter begrepet antisemittisme for å kartlegge, kontrollere, kansellere og si opp mennesker med innvandrerbakgrunn. Det må vi være på vakt mot, fordi antisemittisme er et svært bekymringsfullt fenomen. Kampen mot antisemittisme er viktig, men når du kynisk bruker det som

et våpen mot innvandrere, gjør du samtidig også jøder utrygge, for hvis du bruker jødisk sårbarhet til å tvinge, kontrollere, begrense eller til og med utvise mennesker med innvandrerbakgrunn, gjør du jøden til innvandrernes fiende. Dermed skaper du en situasjon det er utrygt å være i for alle. Jeg tror man må ta tak i alt på en gang; enhver form for rasisme og hat må konfronteres som én ting. Islamofobi og antisemittisme næres av de samme kreftene, de to fenomenene skal ikke settes opp mot hverandre. De står ikke i opposisjon til hverandre, men er elementer i en høyreorientert, massiv vekkelse som feier over det globale nord akkurat nå.

Intervjuet fant sted 13.01.2025

Referanser
Forensic Architectures rapport om mordet på Ahireen Abu Akleh: <https://forensic-architecture.org/investigation/shireen-abu-akleh-the-targeted-killing-of-a-journalist>
Forensic Architectures rapport *A Cartography of Genocide*: <https://forensic-architecture.org/investigation/a-cartography-of-genocide>
Forensic Architectures plattform om folkemordet i Gaza: <https://gaza.forensic-architecture.org/database>
The Lancet's publisasjon om estimering av tap: [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(24\)01169-3/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(24)01169-3/fulltext)
FAs arbeid om Mariupol Drama Theatre: <https://forensic-architecture.org/investigation/a-city-within-a-building-the-mariupol-drama-theatre>
Forensic Architectures prosjekt i Whitney Museum: <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser>
Bevismateriale i Haag: <https://projects.research-and-innovation.ec.europa.eu/en/horizon-magazine/forensic-architects-piecing-together-story-war>

Fotnoter
1 <https://www.brismes.ac.uk/news/academic-freedom-letter-regarding-the-free-university-of-berlin-s-cancellation-of-the-lectures-by-francesca-albanese-and-prof-eyal-weizman>
Pressemelding fra Freie Universität: <https://www.brismes.ac.uk/news/academic-freedom-letter-regarding-the-free-university-of-berlin-s-cancellation-of-the-lectures-by-francesca-albanese-and-prof-eyal-weizman>
2 [ps://vp.eventival.com/humanfilm/2025/venue/22341](https://vp.eventival.com/humanfilm/2025/venue/22341)
3 <https://rightlivelihood.org/the-change-makers/find-a-laureate/issa-amro-youth-against-settlements/>
4 <https://www.einatweizman.com>
5 <https://forensic-architecture.org/investigation/shireen-abu-akleh-the-targeted-killing-of-a-journalist>
6 <https://ain-media.com>
7 <https://www.aljazeera.com/news/2023/10/23/another-palestinian-journalist-slain-in-an-israeli-airstrike-in-gaza>
8 <https://www.aljazeera.com/news/longform/2023/10/9/israel-hamas-war-in-maps-and-charts-live-tracker>
9 [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(24\)01169-3/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(24)01169-3/fulltext)
10 <https://forensic-architecture.org/investigation/a-cartography-of-genocide>
11 <https://gaza.forensic-architecture.org/database>
12 <https://www.aljazeera.com/opinions/2024/1/14/intent-in-the-genocide-case-against-israel-is-not-hard-to-prove>
13 <https://counter-investigations.org/about/association>
14 <https://forensic-architecture.org/investigation/a-city-within-a-building-the-mariupol-drama-theatre>

DNS DEN NATIONALE SCENE

Les om forestillingene og kjøp billett på dns.no

DNS PÅ NYE SCENER

Teaterhuset på Engen i Bergen skal moderniseres, og dørene er stengt for en stund.

Nå møter du oss på små og store scener rundt i byen – med nye og unike teateropplevelser.



Premiere 15. mai, Christinegaard Hovedgaard



Premiere 16. august, Hallen USF



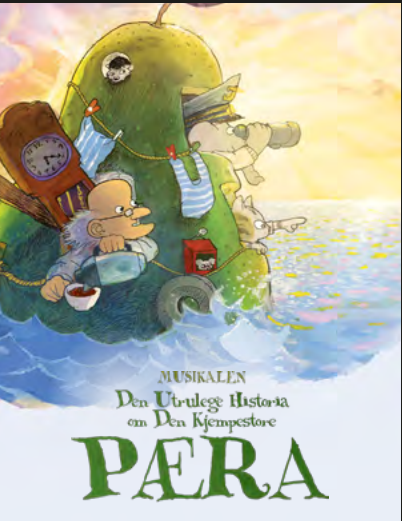
Premiere 19. september Krypten, Nykirken



Premiere 11. oktober, Forum Scene



Premiere 16. november, Grieghallen



Premiere 20. november Det Vestnorske Teateret

dns.no | 55 60 70 80



I G E R

Essay av Espen Hjort

OG

R U T L U K U N D M O N D M O N D



Tanker i etterkant av plagiatsaken som
hjem søkte norsk teater i 2024.

«Deadliness always brings us back to repetition:
the deadly director uses old formulae, old methods, old jokes,
old effects, stock beginnings to scenes, stock ends.»¹
— PETER BROOK

«Noe er i ferd med å gå galt på denne vidunderlige,
skjøre planeten vår. Mer og mer blir likt.»²
— THOMAS HYLLAND ERIKSEN

Jeg hadde i grunnen aldri tatt kapitlet i Peter Brooks *The Empty Space* om det døde eller dødelige teateret helt konkret. Metaforisk heller, som en opptakt til det levende teateret. Men våren 2024 var det noe som døde for meg – ikke fordi en norsk regissør hadde lagt seg litt for tett på en tysk forestilling (eller var det flere?) – men fordi den ene autoritetsfiguren etter den andre sto i kø for å fortelle oss at her var det ingenting å se på, ingenting å tenke på, ingenting å bekymre seg for. I dette essayet tar jeg særlig utgangspunkt i en reportasje i Morgenbladet der tre teatersjefer kommenterer saken.³

Er det mulig for meg – som regissør – å si noe om plagiatsaken uten å fremstå som smålig eller uvitende? I hvert fall ikke uten å være uvitende: Vi vil nok aldri helt få vite hva som har foregått, hvem som visste hva og hvilke vurderinger som ble gjort. Allikevel vil jeg prøve å sette ord på tankene mine, for saken belyser både regissøren og teaterets kår i Norge. Ikke bare nå, men med tilbakevirkende kraft for de siste ti årene, minst.

Saken angikk ikke meg direkte. Jeg hadde ikke sett noen av forestillingene og var ikke involvert, ikke en gang involvert ved noen av

de aktuelle teatrene. Og jeg hadde i grunnen glemt hele greia helt til jeg leste Ole Johan Skjelbreds refleksjon om ubehaget som har blitt hengende etter plagiatsaken.⁴ Jeg hadde slett ikke glemt den, jeg hadde bare latt den ligge i halvmørke. Men så satt jeg der og var opprørt igjen, akkurat som jeg var da Morgenbladet rullet opp saken. Jeg er enig med Skjelbred når han skriver at «saken tilhører offentligheten, og ikke de lukkede rom. Den peker mot – og rokker ved – noen sentrale spørsmål knyttet til selve fundamentet for hvorfor vi mottar offentlig støtte til å lage scenekunst.»⁵

Saken handler om makt og definisjonsmakt. Den handler om å stå innenfor eller utenfor. Om hvem som bestemmer og om hvem som får lov til å fylle de store scenene. Jeg er ikke videre interessert i å gå i diskusjon med noen av de involverte, men er interessert i det bredere ordskiftet rundt institusjonene. Ut fra kjærlighet og eierskap til institusjonene, har jeg bestemt meg for å skrive noe om spørsmål saken vekker i meg. Kjærlighet, fordi jeg synes det er en god idé med teaterinstitusjoner. Eierskap, fordi det også er mine institusjoner, som skattebetaler og scenekunstner. Og fordi

jeg syns at vi alle burde bry oss mye, mye mer med hva som foregår der.

Vi er heldige som har store og sterke institusjoner. Hvis de skal bevare sin livskraft og sin selvfølgelighet, må vi hegne om dem. En del av dette er å stille vanskelige spørsmål selv, før noen andre hopper over spørsmålet og kommer med brutale svar.⁶

Alt jeg sier kan sikkert avfeies med konkrete eksempler på at det foregår masse annet og spennende ved norske institusjoner. Men det vil ikke stagge følelsen av at det er noe som ikke stemmer. Jeg tror ikke jeg er den eneste som sitter igjen med en emmen smak i munnen. Var dette virkelig spillereglene? Er det dette feltet jeg må forholde meg til?

Den pågående byggesaken ved Nationaltheatret, og den nylig publiserte rapporten om erfaringene til melaninrike skuespillere ved Nationaltheatret, bidrar til mitt inntrykk av at det er viktig å formulere på nytt hva som er meningen med teaterinstitusjonene.⁷ For ikke å nevne nedskaleringen av Oslo Nye og nedleggelsen av Akademi for scenekunst.

Plagiatsaken viser oss ting – problemer – som i mine øyne er strukturelt betinget. Saken får meg til å tenke på tre ting: på monokultur, på hvem som eier scenene, og på kunstnerisk kvalitet. I et forsøk på å gjøre det lettere å snakke om disse tingene vil jeg dele mine tanker om disse temaene. Tankene er preget av mitt arbeid som regissør, med erfaringer fra både institusjoner og det frie feltet i to land, Norge og Nederland.

Monokultur

«Jo flere av tilværelsens nisjer som er fylt av identiske ting overalt, desto færre muligheter blir igjen for å gjøre noe helt annet»⁸

Det er mange måter å arbeide som regissør på. Noen av disse ser det som regissørens oppgave å fortolke og iscenesette (dramatiske) tekster. Andre gjør det ikke. Det er ikke kontroversielt at norske teaterinstitusjoner har et særlig engasjement for teater basert på dramatikk, med stor vekt på fortolking av repertoar. Regissørene spiller en nøkkelrolle i dette. Fortolkning av dramatikk er i seg selv en form for organisert plagiat – av ideer, mot betaling. Det er nettopp plagiatet som er poenget.

Noe av det som fremsto som nytt og skandaløst i plagiatsaken var at det var den *visuelle* likheten som var avgjørende, og at det var regien som fremsto som kopi. Jeg blir i hvert fall konfrontert med min egen regiforståelse, og en forventning om at regi og scenografi er en felles anstrengelse for å skape noe nytt, hvor umulig det enn måtte være.

Da jeg studerte regi i Amsterdam (2012–16) lærte vi at en god plan for en forestilling skulle ha både (i direkte oversettelse) *opprinelighet* og *utsagnskraft*. Dette var forresten i realiteten ikke bare et kunstnerisk ideal, men en nødvendighet i møte med støtteordninger og oppdragsgivere. Dette er idealer som ikke handler om jus, men om nettopp det – idealer.

Jeg har sympati med (avtroppende) teater-

sjef Kristian Seltun når han sier «Man bør imidlertid være forsiktig med å tømme teaterkunsten for virkemidler ved å påstå at gjenbruk av enkeltelementer er kopiering»⁹ – ingen eier bruken av en bil, eller et helikopter for den saks skyld, på scenen – det er forskjell på elementer og helheten i et konsept.

Men det som er opprørende i saken er ikke den beviselige mangelen på originalitet, ei heller konkrete regigrep. Plagiatsaken gir oss et glimt av underliggende strukturer i hvordan forestillinger blir til. Det er dette som det er så vanskelig å snakke om, men viktig allikevel: hvordan leder organisasjonsform til kunstnerisk form?

I sin siste bok *Det umistelige* går Thomas Hylland Eriksen inn på følgende tanke: det er en nær sammenheng mellom biologisk og kulturelt mangfold. Han argumenterer engasjerende for at dette er noe vi må ta inn over oss. Nå er det liten sammenheng mellom en iscenesettelse av *Moby Dick* og rasingen av norsk natur eller norsk oljeeksport – eller?

Hylland Eriksen beskriver det som et tap av mening og livsmuligheter når alt blir mer av det samme. Da jeg leste det måtte jeg ikke bare tenke på plagiatsaken, men på den tiltakende tendensen til å importere regi-konsepter. De samme konseptene regisseres i Amsterdam, København, London, Hamburg, Oslo. Det kommer sikkert til å bli mer av det fremover – det er jo smart – en storbruksfordel. I tillegg er det heldig for regissørene som får gjenta sine egne arbeider, og for publikum, som får være med på det siste fra utlandet. Men er det dette vi vil ha? Er det dette som er institusjonenes samfunnsoppdrag?

Raske bilder

Morgenbladets avsløring var i stor grad basert på bilder. Det fikk meg til å tenke over det jeg vil kalle *pinterestifiseringen* av tilblivelsesprosesser. Vi kaster kontekstløse, eierløse bilder på hverandre til vi finner noe vi liker. Det er så mange bilder at det er umulig å holde oversikt, og umulig å tenke i det hele tatt. Selv begynner jeg å utvikle en avsmak for bilder, og tenker at noe har skjedd i møtet mellom scenografi, markedsavdelinger og Internett. Satt på spissen blir forestillinger medie-hendelser som genererer *flere bilder*.

Kanskje vi kan tenke oss at tilfanget av bilder i den daglige dietten via telefonen har blitt så stort at det griper inn i regissørens mest intime rom, det rommet der forestillingens bilder drømmes frem (ofte) i samarbeid med en scenograf. For meg virker det som om den billedskapende prosessen i regifaget har havnet i et uheldig samarbeid med markedsavdelingenes visuelle logikk. Alle vet hvor viktig det er at en produksjon gir bra bilder som kan deles på SoMe. En produksjon som ikke genererer bra bilder oppleves som mindre vellykka. Og hvordan kan vi vite at dette ikke har piplet inn i de kunstneriske refleksene våre, i dramaturgiatenes intuisjoner og teatersjefenes feberdrømmer? Hva er forskjellen på å spørre om jeg kan gjøre noe av en dramatiker som er

«EN PRODUKSJON SOM IKKE GENERERER BRA BILDER OPPLEVES SOM MINDRE VELLYKKA.»

populær i Tyskland (ingen nevnt, ingen glemt) og å spørre om jeg kan gjøre noe som ser ut som det er laget i Hamburg? Jeg tror ingen spør om det sistnevnte, men plagiatsaken fikk det jo til å virke som det kan ha vært et implisitt spørsmål på et eller annet nivå.

Det virker for meg som visualiseringen av forestillingene og ikke minst visualiseringen av hvordan de kommuniseres (eller selges) har å gjøre med en utvikling mot en *monokultur*. Mer av det samme, overalt. Plagiatsaken var et tilfelle der det ble akkurat det: mer av det samme.

Kan ikke noen fra markedsavdelingene ved de største teatrene skrive et opplysende tilsvaer med en meta-analyse av hva slags bilder som *funker for dem*? La oss få parametrene ut i det åpne – la oss få bestillingene opp i dagen!

Autonomi

Motsetningen til monokultur er biodiversitet. Og hvis vi skal opprettholde en regifaglig biodiversitet virker det for meg som det kan være verdt å tenke over regissørens autonomi i det hele. Det er både gjenkjennelig og underlig lesning når teatersjef Egill Pålsson ved HT sier, i den samme artikkelen i Morgenbladet: «Når jeg som teatersjef velger en tekst, så går jeg i dialog med det kunstneriske teamet om 'grep'. Grepet er konseptet. Hvordan gripe teksten i dag? Hvordan skal teksten og rommet snakke sammen?»

Jeg er sikker på at Pålsson kan uttale seg mer nyansert. Men dette utsagnet i Morgenbladet rommer allerede så mye. Her beskrives en situasjon som for mange sikkert er helt normal og som like mange sikkert skyr unna: 1) det er teatersjefen som velger tekster, og 2) teatersjefen er dypt involvert i konseptutviklingen. Er det som arbeidsgiver? Oppdragsgiver? Kurator? Kunstner? I hvor stor grad er teatersjefer med på å «godkjenne» såkalte grep hele veien fra konsept til premiere? Hvem har eierskapet til resultatet? Og hvilke maktforhold har vi i denne dialogen om kunstneriske grep?

Dette er et eksempel på noe som er umulig å si, fordi jeg stort sett bare er til stede i mine egne produksjoner, og ikke kan vite hva som foregår i alle andre, ei heller hva som foregår i hodet på teatersjefer som må ivareta kvaliteten, osv. osv. Dessuten er alle produksjoner forskjellige – og alle teatre også. Men i hvilken grad er teatersjefer bestillere, kunstnere, kuratorer? Jeg sukker, og må tenke på institusjoner som NTGent og Toneelhuis i Antwerpen (begge i Belgia), som ledes av grupper av kunstnere. Jeg er sikker på at det gir en annen kreativ dynamikk enn det noe monarkiske bildet som kommer til syne her.

Pålssons virkelighetsbeskrivelser er forresten en ganske annen enn Erik Ulfsbys i samme artikkel: «Regissører er frie kunstnere». Jeg er glad han sier det. Jeg tror regissørene – i den grad de får rom til å være frie kunstnere – spiller en nøkkelrolle i et mangfoldig kunstnerisk økosystem. Regissørene, med sine personlige, gjennomtenkte, oppriktige planer, gir insti-

tusjonene legitimitet – ikke sjefene. Sier jeg, som regissør...

Men kanskje det ikke er teatersjefer vi bør snakke om, men dramaturgiatene, med sine faste stillinger? I hvilken grad er dramaturgiatene drivere av regifaglig monokultur og ensretting av repertoar? Det er mange svar, men kanskje en samtale det er verdt å ta.

Det skal ikke underslås at samarbeid mellom regissør og teatersjef (og dramaturg) ofte går veldig bra. Fra kolleger hører jeg om både gode og dårlige erfaringer. Og vi skal huske at institusjoner er forskjellige. Når jeg maler med bred pensel i denne teksten, så er det fordi plagiatsaken involverte flere av de største institusjonene vi har, og gir en anledning til å tenke over strukturene.

Hvem eier scenene?

Jeg har ikke tall på hvor mange ganger jeg har hørt at dramaturger eller teatersjefer ikke er tilgjengelige fordi de er på studietur til Tyskland. Og de reiser jo i flokk! Handler det om tradisjon? Trygghet? Initiasjonsriter? Det hadde vært interessant med statistikk om dette. Hvor ofte reises det til Polen, Portugal eller Nederland? Eller Benin, Taiwan, Argentina for den saks skyld?

Jeg skal ikke legge meg opp i reiseplanene, men det er noe som ikke stemmer med eierskapet til scenene i feltet vårt. Jeg får bare si rett ut at jeg er formet av mine år i Nederland der det ikke finnes ensembler som har enerett på sine egne scener – de store teatrene deler plassene med gjestespill og frie produksjoner. Det er heller ingen ideell situasjon. Men for meg er det uforståelig at det opprettholdes et slikt skille, eller får man si: vollgrav, mellom de som får tilgang til de store scenene og de som ikke får det.

Dette er monokultur. Fakta er at det ikke er noen reell rute for en frigruppe/ selvstendig kunstner som vil spille på en hovedscene som ikke går via teatersjefer og dramaturgiater. Det er ikke bra.

Spørsmålet om hvem som disponerer scenene henger sammen med institusjonenes forståelige behov for kunstnerisk profilering og autonomi. Det henger også sammen med spørsmålet om samfunnsoppdrag. Det er et uforskammet spørsmål, men hva om andre kunstneriske modeller kan oppfylle det samme samfunnsoppdraget bedre? Er institusjonene sitt eget samfunnsoppdrag?

Dette leder til et spørsmål om transparens – gjennomsiktighet. Jeg skulle ønske teatrene ville være mer uttalte om hvilke valg og prioriteringer de gjør. Tenk om Det Norske Teatret hadde skrevet i 2012: de neste årene skal vi arbeide med den dyktige regissøren NN, og vi skal fokusere på tyskinspirerte iscenesettelser av tekster som har gjort det godt i Tyskland.

Det kan bli for mye av det gode, hvis jeg sammenligner med Nederland, der stort og smått av institusjoner må formulere seg selv på nytt hvert fjerde år og faktisk søke om støtte til å fortsette driften, med planer som offentliggjøres. Dette fører på den ene siden til en

«MEN I HVILKEN GRAD ER TEATERSJEFER BESTILLERE, KUNSTNERE, KURATORER?»

«ER INSTITUSJONENE SITT EGET SAMFUNNSOPPDRAG?»

konstruktiv samtale og mye informasjon i om-løp om hva som rører seg, men på den andre siden til en dynamikk der teatrene blir mindre fleksible og tilgjengelige; enten har de nettopp begynt på en ny planperiode og trukket opp stigen, eller så har de hodet fullt av planer for neste planperiode og bare begrenset mulighet til å oppdage nye folk. Det blir mindre jevnt arbeid, mindre kontinuitet og flere plutselige forandringer: anerkjente teatergrupper kan plutselig stå nesten uten støtte, og et stort teater som International Theater Amster-dam mistet i 2024 en betydelig del av stats-støtten sin.

Plagiatsaken får meg i grunnen til å tenke på kunstig intelligens. Tillat meg å komme med et teoretisk poeng. Å lage teater er en måte å tenke på, og det er ting som bare kan tenkes el-ler sanses i form av teater. Regi er en egenartet form for intelligens, der tanken formes og ut-trykkes over tid i et sammensatt medium. Men kanskje man kan tenke seg at det også er for-mer for regipraksis som ligner mer på kunstig intelligens – prediksjonsmaskiner, matet med data fra Tyskland/fortiden. Det er visst sånn at hvis en AI trenes opp med materiale som er generert av andre Aler, kollapser den – det blir bare søppel og hallusinasjoner. Ingen vet hva som forholder seg til virkeligheten lenger.¹⁰

Er det frie feltet så mye bedre da? Vel – det frie feltet har et større metodisk mangfold. Det har ikke en totaliserende produksjonsform. Nettopp metodisk og kunstnerisk mangfold er viktig når det handler om å skape, og å for-midle at man faktisk har, kunstnerisk kvalitet. Og det er livsviktig i tiden vi lever i – det virker som et uomgjengelig faktum at beta-lingsviljen for kunst blir mindre i Europa. Det vil rett og slett bli mindre rom for kunst i budsjettene. Vi diskvalifiserer oss selv, el-ler undergraver oss selv, om vi ikke tar opp-draget på alvor: å lage den beste kunsten vi kan lage.

Kunstnerisk kvalitet

Plagiatsaken fikk meg til å undres på hva kunstnerisk kvalitet er. Kan det tenkes at alle mine instinkter er feil, og at det er dette som er høyt nivå? Denne tanken holdt meg våken, og den fortviler. Har jeg misforstått suksess-kriteriene?

Men hva er kunstnerisk kvalitet? Ifølge en doktoravhandling¹¹ ved Universitetet i Am-sterdam kan det defineres på fire måter, eller snarere ut ifra fire forskjellige perspektiver:

- 1) Ut ifra det skapende eller produserende perspektivet: bakeren vurderer om brødet er i tråd med oppskriften og standarden hun selv ønsker for sine produkter.
- 2) Ut ifra brukeren, konsumenten, deltake-ren, tilskueren: den som erfarer brødet vurderer kvaliteten. Lever det opp til ønskene og forventningene? Er det godt?
- 3) Uti fra eksperten: den profesjonelt engasjerte, bredt orienterte brødspiser – eventuelt en svært erfaren, engasjert amatør.

- 4) Ut ifra et samfunnsmessig eller sosialt perspektiv: brødet vurderes ut ifra normer i samfunnet, for eksempel folkehelse, miljøvern eller etikk.

Kort sammenfattat: produsent, konsument, ek-spert og samfunn. Eller, i vårt felt: kunstner, tilskuer, kunstfelt og samfunn.

Plagiatsaken ser ut til å ha spilt 1 og 2 ut mot 3, og det ligger på lur at 4 ikke er enig med 1 og 2. Det er mulig folk hadde det bra i salen, og at alle var enige om at de hadde hatt en fin prosess, men resultatet levde ikke opp til andre måter å tenke kvalitet på. Det er vel ikke dette som er meningen, liksom?

Det er skummelt å tenke hardt på kvalitet, for jeg blir selvbevisst, og jeg vet ikke om mine egne arbeider tåler en slik undersøkelse. Eller jo, det tåler jo det, for de trenger ikke å være perfekte.

Makt

Jeg får så dårlig smak i munnen av alle som forsikrer meg om at det ikke er noe å tenke på her. Jeg blir oppgitt av teatersjefen som sier til Morgenbladet: «[J]eg mener at i teaterhistorien ser vi at veldig mange av verdens betydelige re-gissører arbeider mye. Og kanskje ikke så rart. For som på de fleste andre områder er det ofte en sammenheng mellom hardt arbeid og gode resultater.» Men hva sier Ulfsby egentlig? Hvis mange nok teatersjefer vil ha deg, lager du per definisjon bra kunst? Dette resonnementet synes å hoppe bukk over alt som heter makt, men ok. Ulfsby kan sikkert nyansere! Men si-tatet i seg selv reiser jo en del spørsmål. Er det i kampen mellom masseproduksjon og det unike kunstverket at striden om regikunstens frem-tid står? Vil jeg bli erstattet av et konsept fra utlandet i det øyeblikket det blir for krevende å lage noe nytt? Må jeg lage ting som er gjen-kjennelig tyske/postmoderne/whatever for å ha en sjanse?

Hele artikkelen der tre teatersjefer svarer er en labyrint som stadig leder tilbake til status quo og til monokultur. Noen regissører jobber mye, det er vel fordi de er bra det, og uansett skjer ingenting uten at teatersjefene godkjen-ner det, og teatersjefene er sjefer og har laget mange forestillinger så de er jo enda bedre, så må alt være i den skjønneste orden. Eller mis-forstår jeg?

«Når alle leker den samme leken, er det fort gjort å ligne på hverandre. (...) Det betyr at det estetiske uttrykket er veldig likt i Oslo som i Berlin. Ikke fordi de prøver å etterligne, men fordi de er folk av samme tid», sier Egill Pålsson til Morgenbladet. Det er vanskelig å vite hva man skal si til dette. Det er, for å si det forsik-tig, lite ambisiøst hva gjelder rekruttering og kuratering. Det er sånn monokultur oppstår.

Uheldige hendelser

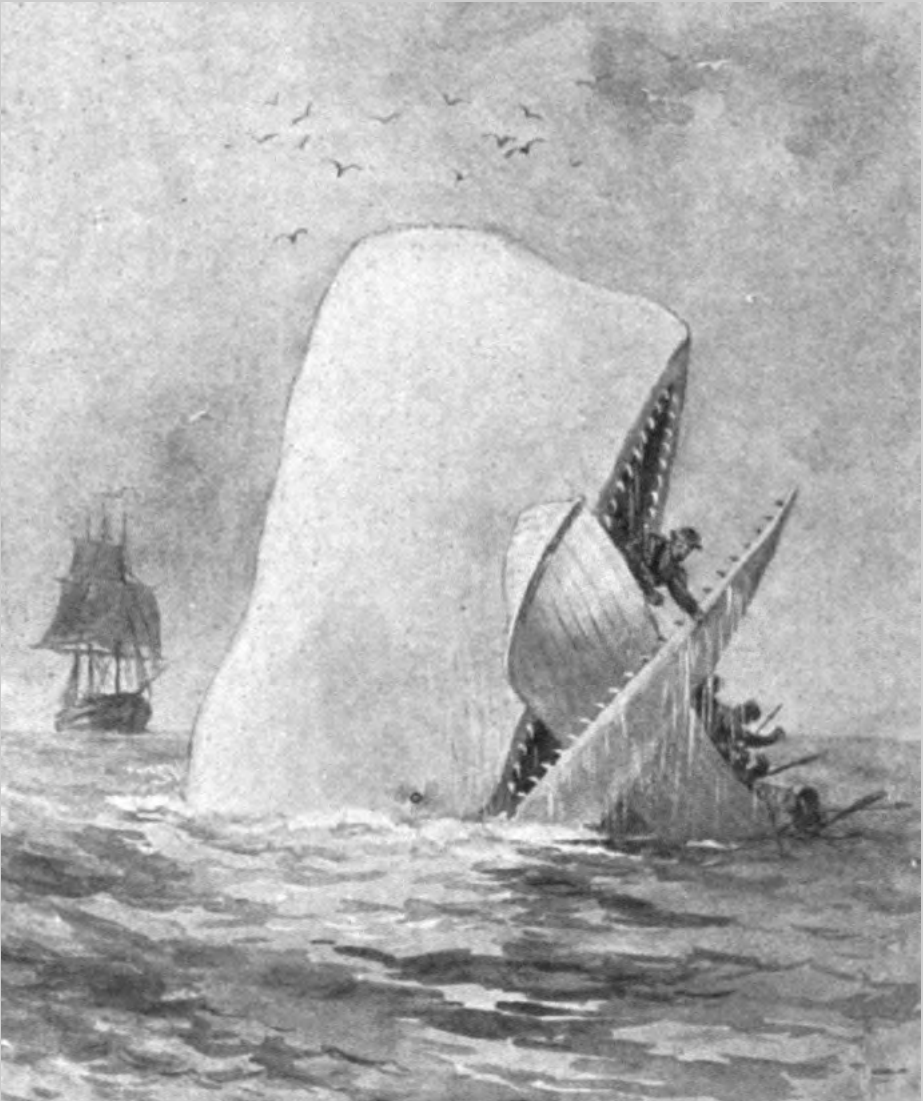
Kanskje vi kan lære noe av å se utover vårt eget felt. Jeg vokste opp med en farfar som forsket på hvordan helsevesenet kan og bør handle når ting ikke går som ønsket.¹² Uheldige hendel-ser, som han kalte det, kan ha mange årsaker –

personlige, strukturelle, materielle, og så vi-dere. De kan forårsake lidelse eller død, sorg og skam. Men det jeg husker vi snakket med om, som var det aller viktigste, var at uhel-dige hendelser er en anledning til å lære. En uheldig hendelse viser oss hva som ikke funker bra nok. Plagiatsaken er en uheldig hendelse. Det er ikke meningen at institusjonene skal produsere forestillinger på den måten. Det virker som om alle involverte er enige i det. Jeg er nok preget av min farfar når jeg føler, slik jeg beskrev innledningsvis, at det ikke er nok at vi er enige om dette. I etterkant av en slik hendelse er det mange partier som skal tas hensyn til – både de utførende ‘uheldige’, de som rammes direkte, pårørende og institusjo-ner skal få mulighet til å bearbeide hendelsen, lære av den og komme seg videre. I dette tilfelle står det heldigvis ikke om liv og helse, men de berørte er langt flere enn det som ledersjiktet gir inntrykk av i Morgenbladet. Saken berører alle i feltet, og den berører forholdet mellom kunsten, kunstnerne og samfunnet. Den be-rører institusjonene, og deres legitimitet. Og siden jeg setter institusjonene høyt, og kunsten enda høyere, klarer jeg ikke la være å snakke om saken. Vi er ikke ferdige med å lære av den.

Plagiatsaken viser oss et forhold mellom verk og verden, mellom institusjon og sam-funn, som ikke er bærekraftig. Jeg tror det vil ta lang tid før vi har institusjoner med et rikt økosystem av regiforståelser og arbeidsmåter. Men en dag kommer det, og da vil vi se tilbake på denne saken og tenke: her var det noe som brast.

Det er påfallende at hele saken begynner med en iscenesettelse av *Moby Dick*. Melville tar til orde for et villt, uendelig mangfold av fortolkninger av virkeligheten.¹³ Jeg ønsker meg teaterinstitusjoner som øker dette mang-foldet. Et levende og livskraftig teater. For å si det med Thomas Hylland Eriksen: *There Are Many Alternatives*.

«DE BERØRTE ER LANGT FLERE ENN DET LEDERSJIKTET GIR INNTRYKK AV.»



Billedtekst
Illustrasjon til en tidlig utgave *Moby Dick*
C. H. Simonds Co, 1892

Fotnoter

- 1 Peter Brook: *The Empty Space*. PP
- 2 Thomas Hylland Eriksen: *Det umistelige*. Aschehoug 2024. s. 9
- 3 Pelle Bamle: «Scenelikhhet - Vi har i utgangspunktet ikke knapphet på ressurser». Morgenbladet 16.5.24.
- 4 Ole Johan Skjelbred, Hvalen «Hvalen på bak-rommet», shakespearetidsskrift.no 26.01.25 <https://www.shakespearetidsskrift.no/kronikk/debatt/hvalen-pa-bakrommet/240401>
- 5 Ole Johan Skjelbred: «Hvalen på bakrommet».
- 6 Jeg tenker for eksempel på de foreslåtte budsjett-kuttene som både Høyre og FrP har kommet med i sine forslag til statsbudsjett.
- 7 Utsi & Danbolt 2024: *Å spille hvit. En kartlegging av melaninrike skuespilleres erfaringer ved Nationaltheatret 2019-2024*. <https://www.nationaltheatret.no/om-oss/organisasjon/mangfoldsrapporten/>
Se også Hannah Wozene Kvam: «Hvor er alle mine hvite venner?» På Scenekunst.no, 25/3/25 <https://scenekunst.no/artikler/hvor-er-alle-mine-hvite-venner>
- 8 *Det umistelige*, s 214
- 9 I nevnte artikkel i Morgenbladet.
- 10 <https://www.scientificamerican.com/article/ai-generated-data-can-poison-future-ai-models/>
- 11 PF Bots: Een Waardevol Oordel UvA 2024 <https://hdl.handle.net/11245.1/e22f094e-51d2-4e9d-a581-7c8ade0a266c>
- 12 Se for eksempel Peter F. Hjort: *Uheldige hendelser i helsetjenesten: en lære-, tenke- og faktabok*. Gyldendal Akademisk 2007.
- 13 Denne tolkningen er påvirket av Hubert Dreyfus' forelesninger om boken, som er å finne på Spotify.



Billedtekst
Cate Blanchett som Arkadina i
The Seagull. Regi: Thomas Ostermeier.
Barbican Theatre 2025. Foto: Marc Brenner

Tom Remlov:
The Years, regi: Eline Arbo,
The Harold Pinter Theatre
s. 52–55

Theresa Benér:
Folkeviser, Sort samvittighed
#4, regi: Elisa Kragerup,
Betty Nansen Teatret
s. 64–67

Theresa Benér:
The Seagull, regi: Thomas
Ostermeier, The Barbican
s. 56–59

Roland Lysell:
Ural, regi: Staffan Valdemar
Holm, Kulturhuset Stadsteatern
s. 68–71

Cristina Gómez Baggethun:
1936, regi: Andrés Lima,
Centro Dramático Nacional
s. 60–63

H I G H
L I G H T S



Billedtekst
Ensemblet i *The Years*, regi: Eline Arbo.
The Harold Pinter Theatre 2025.
Foto: Helen Murray

(LONDON): Eline Arbo legger engelsk teater for sine føtter med en fri og frigjørende ferd gjennom et kvinneliv i tiden – i vår tid.

Av: Tom Remlov



The Years

Annie Ernaux' *Årene* i en dramatisering av Eline Arbo
Regi: Eline Arbo
Scenografi: Juul Dekker
Kostymer: Rebekka Wörmann
Musikk og lyddesign: Thiis van Vuure
Lys: Varja Klosse
Medvirkende: Deborah Findlay, Romola Garai, Gina McKee, Anjali Mohindra og Harmony Rose-Bremner
The Harold Pinter Theatre, London, 28. januar 2025

ETTER PREMIEREN på det lille prestisjeteatret The Almeida i fjor sommer, ble Eline Arbos oppsetning av *The Years* kåret til «Årets forestilling» i The Guardian, og med femstjernes-score hos nær samtlige toneangivende anmeldere, er den nå overført til West End, der den skal spille frem til over påske. Uten å bli provinsiell, må det være lov å kalle det en begivenhet. Da jeg første gang leste om prosjektet, som hadde sin uroppførelse i Amsterdam i 2022, må jeg innrømme at jeg lurte på hva slags teateropplevelse dette kun-

Heftig og betagende

ne bli. Hvordan var det mulig, tenkte jeg, å gjøre en teaterversjon av Annie Ernaux' hovedverk *Årene*? Arbo er riktignok én som ikke skygger unna krevende stoff, og hun har en scenisk oppfinnsomhet, og en uredt tilnærming både til utøvere og publikum, som har gjort flere av hennes oppsetninger også her i landet til begivenheter. Men var ikke dette i overkant ambisiøst? Boka er i seg selv et nesten ubegripelig ambisiøst prosjekt. Den er dypt forankret i fransk historie og samfunnsliv, fra 1940 og frem til etter tusenårsskiftet – ja, i én forstand er den et samtdiagnostisk essay, og så desidert på fransk grunn, med mange referanser få utlendinger vil kunne følge. Samtidig har den en hovedperson, en kvinne, med åpenbare trekk av Ernaux selv, og prosjektet, som forfatteren brukte 30 år på å realisere, er å gjøre kvinnens liv forståelig – gyldig? – i samklang med denne tiden som ble hennes. I den forstand er den nesten privat. Men – boka har ikke noe egentlig dramatisk forløp. Den er mer billedbok enn beretning. Det er refleksjoner som driver den, ikke relasjoner. Som litterært verk er jo dette mulig, og det er vel riktig å si at det var denne boka som sikret Ernaux Nobelprisen. Men som teater?

Joda. Dette er det blitt teater av. Det er som om Arbo bare har skjøvet alle fornuftige innvendinger til side, og gitt seg i kast med å utforske hva Ernaux' stoff kan føre til på en scene. Resultatet er en fri og løssluppen, men også både lidenskapelig og betagende forestilling. Min umiddelbare reaksjon er å bli dobbelt imponert. Det er en slik selvfølgelighet i grepet. Prestisjeløst tror jeg kanskje det kan kalles. Denne friskheten har Arbo så fått sine fem britiske skuespillere med på, og det er en særlig bragd: Disse fem – flere av dem med navn de skal ta vare på – har tross alt trådt inn i en oppsetning som ble ferdigstilt av et helt annet ensemble, i en litt annen teatertradisjon og for flere år siden. Jeg har jo ikke jeg sett originalversjonen, men å dømme etter bilder er konseptet identisk, og det betyr en scenografi som på alle måter eksponerer skuespillerne – her må ensemblet ta fullt ansvar. Og det gjør de, med en vellyst og en humor som kanskje til og med overgår originalen – understatement og selvironi mangler det ikke på i britisk kultur. Scenografien har nok likevel gitt andre utfordringer. Hovedelementet er et sirkulært skinneløp, påmontert en vogn med både rekvisitter



og instrumenter, som brukes nokså aktivt i arrangementer (som både barnevogn og scooter) og i overganger. Og midt på står et rektangulært bord, men noen tilgjengelige stoler. Fonden er en klessnor, som etter hvert skal fylles med tilsølte, hvite duker/lakener. Teatrets scenerom er fullt synlig – her gjøres det ikke entrées og sortier.

Det er en scenografi som vil *innlemme* sitt publikum, og den har helt sikkert fungert optimalt i det intime teaterrommet på Almeida. Med flyttingen til et stort titteskapsteater i West End svekkes denne kvaliteten betraktelig.

Det går først og fremst ut over den løpende samtidskommentaren hos Ernaux. Hos Arbo er det tekstelementet gjort til en fortellerfunksjon, der ensemblet inntar posisjoner på hver side av scenen – ofte nærmest demonstrativt oppstilt – og gir oss observasjoner og opplysninger om epoken «vi» og kvinnen («hun») gjennomlever. I boka kjennes denne tekstens «stemme» også distansert, men på en forstyrrende og høyst personlig måte. Men der oppe fra scenen, og i denne kollektive versjonen, får den aldri helt trukket oss inn. Det som er en så viktig klangbunn hos Ernaux får derfor her bare tidvis spille med.

Til gjengjeld har Arbo på alle måter styrket tekstens kvinneskikkelse (som bare på ett sted navngis som Annie, i boka som på scenen), og selvfølgelig med rette – skulle det bli teater av *Årene*, måtte det bli gjennom henne.

Et bevegende element hos Ernaux er en serie helt private fotos, som beskrives i detalj, og markerer inngangen til kvinnens respektive livsfaser. Dette elementet gjenskapes i forestillingen med en letthet og sjarmer som gjør beskrivelsene ytterligere virkningsfulle. Som regel skjer det ved at to av skuespillerne griper en duk på det store bordet og holder den opp som bakgrunn, mens bildets motiv komponeres, ja, lekes frem, av de tre andre – og slik ensemblet representerer forskjellige generasjoner, skifter skuespillerne på å være kvinnen på bildene etter hvert som hun aldres. Og slik blir hyperprivate motiver allmenngyldige på en måte som virkelig er Ernaux verdig.

I bokas velkomponerte struktur, følger ofte så en beskrivelse av søndagsmiddager i dette kvinnelivet – fra hun som barn må lytte til foreldregenerasjonens små og store vidervedigheter, via behovet for å glemme alle hverdagens i eget voksenliv, til hun som pensjonist er den som skaper samlingspunktet for barn og

barnebarn – og som tas for gitt. Dette lager Arbo også takknemlig teater av. De oppstår og forgår, ofte som i én sammenhengende begivelse, disse sammenkomstene, og skaper tidstypisk liv rundt hovedpersonen. Kunne disse scenen fått større plass? Dramatiseringen byr på både vittige og treffende dialoger og typegalleri, og det er så fint gjort at vi hadde tålt mer.

Men der vi får mer, betydelig mer, enn i boka, er i erotikken, og seksualiteten.

Jeg spør meg når Arbo innså at de måtte blåses opp, disse livsavgjørende møtene i kvinnens liv. Var det først etter at hun hadde bestemt seg for stoffet? I originalen behandles de bare som selvfølgelig hendelser, der det som skjer strengt tatt ikke er annet enn det som må forventes for en kvinne gjennom denne epoken. Det selvfølgelig er egentlig poenget. Dramatikken er ikke betonet, tvert imot. Men jeg kan ikke skjønne hvordan en dramatisering her skulle være mulig uten at disse møtene ble *realisert*. Og Arbo trengte ikke gå lenger enn til noen av Ernaux' andre og mest leste bøker for å finne det nødvendige materialet.

Det har gitt forestillingen en gjennomløpende serie heftige sekvenser. Én ting er Er-



naux' originaltekster – enten det gjelder beretningen om den illegale aborten hun gikk gjennom som ung, eller den store utenom-ekteskapelig pasjonen med en russisk diplomat, eller det uredde forholdet i moden alder til en 20 år yngre mann. De er heftige nok på hvert sitt vis, og omsvøpsløse på en måte Ernaux i dag kanskje først og fremst forbindes med. Men i denne teaterversjonen bærer de vel så mye Arbos særmerke. Her drives både handling og person til en ytterlighet som blir like farlig som underholdende, og de fem skuespillerne griper begjærlig mulighetene de får til eksepsjonelle prestasjoner.

En av de unge gir oss en formidabel onanisekvens, og da snakker vi full sekvens – på, over, rundt og under bordet utprøves enhver tenkelig teknikk og posisjon. Det handler om frihet. Så får vi motstykket, like høyt oppdrevet oppå bordet, der den unge kvinnen mister dyden. Det er så morsomt at vi først i ren utmattelse tar erkjennelsen inn over oss – om en kvinne som søker sitt voksenliv, men blir brukt der hun selv vil bruke seg.

Dette fører til forestillingens mest dramatiske parti, som er aborten. Nesten hver kveld fører denne scenen til besvimelser i salen – og da er det gjerne menn det gjelder. Også det en

‘monolog’ – dvs. mer fysisk enn tekstlig – med strikkepinne og eksplisitt handling, som ender med skuespilleren dekket av blod, på et blodgjennomtrukket laken. Det er så modig gjennomført, både av regissør og aktør, at det blir fortellingen om en hel epoke.

Så – i den andre enden av skalaen: den modne kvinnen, som vet hva hun vil og skal ha. Med en respatex-stol som partner gjennomfører skuespilleren nedleggelsen og en heftig elskovsakt, med et fandendivoldsk og utfordrende blikk festet på oss i salen, før hun til slutt får med en av de andre på et ekstra ritt, og i klimaks utbryter: «Jeg skal skrive en bok!»

Til slutt: den eldste og den yngste i ensemblet sammen, som kysser og kjærtegner hverandre i stillferdig lidenskap – et mildt erotisk samspill, som ender med dem tett omslynget, hvilende i hverandres nærvær.

Og med det slutter forestillingen der også boka gjør, med noen få lavmælte setninger om erindringsverket kvinnen har villet skrive, som skal «gripe lyset som strømmer over ansikter som er blitt usynlige (...)», som ikke har sluttet å falle på ting så snart de er opplevd, et fortidig lys», slik det heter i den norske oversettelsen.

Da er duker og lakener som underveis er

havnet på tørkesnoren bak, med sine avsetninger av livet som er blitt levdt, hengt opp over scenen og dreier langsomt rundt, til livgivende musikk, mens ansiktene til de fem aktørene projiseres og dobbelteksponeres på dem, i svart-hvitt: et helt liv, i sin tid – i vår tid.

Det er akkurat så betagende som det skal være.

Det er ingen tvil om at dette er et ordentlig gjennombrudd for Eline Arbo. Jeg så ikke *Haugtussa*-dramatiseringen hennes, som Nationalteatret produserte i samarbeid med Ruhr-triennalen. Men det skulle ikke forundre meg om Garborg nå også snart finner veien til West End.

Billedtekster
s. 54 Anjli Mohindra, Deborah Findlay, Gina McKee, Romola Garai og Harmony Rose Bremner i *The Years*, regi. Eline Arbo. The Harold Pinter Theatre 2025. Foto: Helen Murray
s. 55 Søndagsmiddagen, i *The Years*, regi: Eline Arbo. The Harold Pinter Theatre 2025. Foto: Helen Murray



Bilddetekst
Tom Burke och Emma Corrin i
The Seagull, Barbican Theatre 2025.
Foto: Marc Brenner

(LONDON): Det är en kändistät ensemble, med Cate Blanchett i spetsen, som i London ger nytt liv åt Tjechovs *Måsen*. Det handlar mycket om konstens relevans och äkthet i en brutal värld.

Av: Theresa Benér



The Seagull

Text: Anton Tjechov, ny version av Duncan Macmillan

Regi och bearbetning: Thomas Ostermeier

Scenografi: Magda Willi

Kostym: Marg Horwell

Ljusdesign: Bruno Poet

Medverkande: Cate Blanchett, Tom Burke, Zachary Heart, Emma Corrin, Kodi Smit McPhee, Paul Bazely m fl

Barbican Theatre, 5 mars 2025

DET ÄR UNDER ett till synes lättamt agerande som Thomas Ostermeier, Cate Blanchett och en formidabel ensemble utforskar själens avgrunder, konstens irrelevans och svårigheten i detta att leva tillsammans. Med Anton Tjechovs *Måsen* (*The Seagull*) i en nyskriven engelsk version av Duncan Macmillan, bearbetad med Ostermeier, kastas vi rakt in i vår samtids besynnerliga spel mellan ytlig frivolitet och dödligt allvar. Det blir många skratt på vägen, och en sund problematisering av konstens eventuella distans till verkligheten. Ligger konsten och det konstlade bara som en hinna mellan oss och det som verkligen gör

Äkta konst och underhållnings-industri

ont – ont i oss själva och i vår omvärld? Eller kan konsten faktiskt föra oss djupare in i det vi inte vill se?

Trippla rollspel

Biljetterna till *The Seagull* på Londons Barbican Theatre blev tidigt utsålda. Det var troligen inte för att publiken till varje pris ville se en uppdaterad rysk pjäs från 1896, eller uppleva ett stycke tysk *Regietheater*. Nej, magneten är förstås superstjärnan Cate Blanchett, megakänd från filmens värld. Det bör dock framhållas att teatern är hennes viktigaste plattform; Blanchett har under decennier varit knuten särskilt till Sydney Theatre Company där hon 1992 debuterade i Caryl Churchills *Top Girls* och senare varit konstnärlig ledare för.

I *Måsen* spelar Blanchett lysande och kongenialt rollen som den hyllade skådespelerskan Irina Arkadina. Från början till slut i föreställningen balanserar hon egentligen med tre roller: sin egen offentliga persona, Irinas självupptagna rollspelande och Irinas «verkliga» jag. Cate Blanchett tvingas troligen förhålla sig till ungefär samma utmaningar som Irina Arkadina, dvs att förvalta sin image, att agera

välavvägt gentemot främlingar och bekanta som bara vill uppleva henne «på riktigt». Men det blir ju också en fråga om hur Blanchett/Arkadina ska kunna landa i sig själv gentemot sina allra närmaste. Hur blir hon egentligen autentisk, när hon ständigt är «på scen» och föremål för andras projiceringar?

Komiskt scenexperiment

Sistnämnda problem är ju överväldigande för Irinas son Konstantin. Han spelas här av scendebuterande filmskådespelaren Kodi Smit McPhee. Konstantin är en ung, kaotisk, aspirerande dramatiker som föraktar moderns mainstream-repertoar och söker nya former för teatern. När familjen och några vänner samlas på släktgodset ska Konstantin förevisa ett nytt verk, där hans flickvän Nina (Emma Corrin) framför en abstrakt poetisk monolog. I ett roligt infall av Ostermeier utrustar han sina åskådare (på scenen) med VR-masker. Konstantin skapar med den nyaste teknologin.

Resultatet är lika komiskt katastrofalt som alltid. Konstantins lilla publik blir upptagen med att famla framför sig i luften – som man ju ofta gör i VR-miljöer – och mamma Irina ställer olämpliga frågor mitt i monologen. Hon



har svårt att se sonens geni, han blir rasande, kränkt, och rusar ut. Hon småskrattar till de andra, detta var ju knappast en pjäs. «Det var en landmina!».

«Hur ställer vi oss till att betrakta en pjäs om oförverkligad livslängtan, i en tid av krig, hot och upprustning?»

Förakt mot kiosklitteratur
Relationen son-mor blir inte bättre av moderns älskare, succéförfattaren Trigorin. Här på scenografen Magda Willis sjötomt med höga buskage lufsar Tom Burke med hipsterskagg runt i banala badbyxor och en sliten tröja. Marg Horwells kostymdesign slår an en lantlig stillöshet i allas klädsel. Konstantin har hängande, alltför

stora, slitna jeans; Nina är extremt smal och har tunna, åtsittande linnen; Arkadina bär gärna *onepiece*-dräkter i sladdrigt, avspända material. Men hon har minsann också en t-shirt där det rakt av står «Irina Arkadina», för hon är ju sitt eget varumärke, vilket hon själv ska betona i en dramatisk scen.

Konstantin hyser hur som helst förakt för Trigorin – en författare till banala romaner som mest säljs på flygplatser! I ett svartsjukt utbrott mot modern skriker han att Trigorin är «a fucking sleaze!», helt konsekvent i Duncan Macmillans modernisering av stycket. Sonen tycker i övrigt att Irina Arkadina spelar ointressant, riskfri teater. Det borde inte fördelas kulturstöd till teaterfolk över 40, anser han.

Litteraturen är död
Författaren Trigorin är nog innerst inne böjd att hålla med Konstantin om sina egna begränsningar. I ett långt, nattligt samtal med unga Nina, där de båda fascinerar av varandra, talar han om sitt ospännande liv med ständig skrivkramp, och konstaterar att han aldrig skulle läsa sig själv om han fick läsa Tolstoj. Och så träder Tom Burke/Trigorin fram på en liten tunga av scenen som går ut bland publiken. Ljuset tänds i salongen. Han säger i en

mikrofon, med total uppriktighet: «Litteraturen är död. Det förtjänar den att vara. Konsten har aldrig varit så irrelevant som den är nu. I synnerhet litteratur. Världen behöver sådana som Nelson Mandela, Volodymyr Zelenskyj...».

Greppet känns igen från Ostermeiers kända tyska uppsättning av *En folkefiende*, där han ju också avviker från pjäsen och etablerar en moraliskt uppfordrande situation för publiken. Hur ställer vi oss egentligen till att betrakta en pjäs om konst och oförverkligad livslängtan, i en tid av krig, hot och upprustning?

Konst är business
Frågorna i *Måsen* är i högsta grad angelägna även för en Thomas Ostermeier. Han som på 90-talet värvades som ung, risktagande regissör och ledare för experimenten i Die Baracke på Deutsches Theater i Berlin. Han har också varit en ung «Konstantin» som kom till teatern från musikscenen, med en kultur av underground. Men i dag är Schaubühnechefen en av Europas mest väletablerade regissörer och teaterledare, och anses ganska klassisk i sina iscensättningar. Hur bevarar man en fräschör i sina idéer, och en trovärdighet i de konstnärliga uttrycken, när man själv har en bekväm, trygg situation?

Kanske finns ändå en antydning till svar i ett av Irina Arkadinas utbrott. Hon är trött på att alla vill ha pengar av henne, utbrister med dramatiska gester (ganska roliga): «Jag är en skådespelerska, inte en bank!», och så tilllägger hon: «Jag är en business. Det kostar en förmögenhet att vara jag!».

Hon känner också ett förakt mot sin son och alla andra som mest bara driver runt. Gång på gång fräser hon fram att hon faktiskt arbetar, ja hon kallar rentav Konstantin för en parasit.

«*Måsen* speglar också villkoren i den underhållningsindustri som Cate Blanchett och ensemblen medverkar i.»

Att vårda sin image
Det kan tyckas malligt och fördömande, men hela denna magnifika uppsättning av *Måsen* speglar också villkoren i den underhållningsindustri som Cate Blanchett och den brittiska ensemblen verkar i. Produktionen har tillkommit i samarbete mellan två privata huvudproducenter och nio olika produktionsbolag. Samtliga skådespelare har genomgått castingprocedurer, och programmet räknar upp deras CVn inom film, tv och teater. Vi är långt ifrån en provande, småskalig teater.

De villkor som *Måsen* beskriver är alltså i högsta grad artisternas egen verklighet. Hur gör man sig attraktiv och anlitad i en värld av personer som självupptaget formar och vårdar sin egen image? Irina Arkadina är i stort sett hela tiden «på scen», det vill säga hon är högst medveten om de uttryck och sidor hon visar av sig själv. Så till den grad att hon kanske också tvivlar på vem hon egentligen är.

De unga kvinnorna i pjäsen, Nina, och den sorgsna Masja (Tanya Reynolds), vill också ta plats på scen i sina liv. Masja drivs tyvärr av sin dragning till Konstantin – medan han förgäves söker bekräftelse från Nina och sin mamma. Medan Nina blir starstruck och attraherad av Trigorin, vilket leder till hennes livstragedi.

Nina, Masja och Konstantin har ännu inte funnit redskapen som både ska kunna frigöra dem socialt och samtidigt skydda deras sårbarhet. De blir på något sätt offer i ett samhälle där «framgång» är bländverk och strategier.

Strategiska rollspelare
Det är också fritt fram att se detta som en mänsklig aspekt av ett större problem. Vår världs styrs och hotas i dag av individer som gjort sig till skickliga strateger och spelare i en global verklighet av speglar, kameror och chimärer. Den som tar kontroll över sin självbild har också förutsättningarna att få makt över en större, politisk verklighet. Sedd i det ljuset har *The Seagull*/*Måsen* en relevans som möjligen sträcker sig långt bortom en grupp kärlekskranka individer på ett gods i Ryssland.

Bilddetekster
s. 58 Tom Burke och Cate Blanchett i *The Seagull*, Barbican Theatre 2025. Foto: Marc Brenner
s. 59 Emma Corrin och Kofi Smit McPhee i *The Seagull*, Barbican Theatre 2025. Foto: Marc Brenner

1936



Billedtekst
Juan Vinuesa som general Francisco Franco i 1936, regi: Andrés Lima. Foto: Bárbara Sánchez Palomero / Centro Dramático Nacional

(MADRID): Det spanske nasjonalteatret utfordrer fortellingen om borgerkrigen, slik den er arvet fra diktaturet, gjennom en engasjerende, lærerik og underholdende forestilling som gir assosiasjoner til nåtiden. **Av: Cristina**

Gómez Baggethun



1936

Av Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima og Juan Mayorga

Regi: Andrés Lima

Dramaturgi: Albert Boronat og Andrés Lima

Scenografi og kostymer: Beatriz San Juan

Lysdesign: Pedro Yagüe

Video: Miguel Ángel Raió

Musikk: Jaumae Manresa

Lyddesign: Kike Mingo

Med Blanca Portillo, Guillermo Toledo, Natalia Hernández, Alba Flores, m.fl.

Centro Dramático Nacional, Teatro Valle Inclán, 12. januar 2025

VIER I BARCELONA, sommeren 1936. På veggene blir de projisert plakater fra Folkets Olympiade, som den antifascistiske fronten har organisert som et alternativ til den nazistiske olympiaden i Berlin. Cellisten Pau Casals (spilt av Paco Ochoa) trer inn for å lede den siste prøven før åpningskonserten, men plutselig kommer en mann løpende inn: Hæren har gjort opprør mot republikkens folkevalgte regjering, prøven må avlyses! Plakatene blir erstattet av svarthvitt-film fra Olympiaden i Berlin, atle-

En historietime

tenes parade overskygger de forskremte musikerne på scenen. Kuppforsøket ble starten på den spanske borgerkrigen (1936–1939), og slik begynner forestillingen 1936.

Det er ikke første gang borgerkrigen blir behandlet i spansk teater, så hvorfor har denne godt over fire timer lange forestillingen gått for fulle hus i to måneder? Det er spørsmålet jeg i denne teksten vil forsøke å finne svar på.

Sjokkdoktrine og minnepolitikk

Manus har regissør Andrés Lima skrevet sammen med Albert Boronat, Juan Cavestany og Juan Mayorga, som han tidligere har samarbeidet med i *Shock 1* (2019) og *Shock 2* (2021). Disse stykkene bygget på Naomi Kleins idé om at kapitalismen og det frie markedet ikke opprettholdes av demokratiet, men blir systematisk innsatt med vold, som oftest i øyeblikk der et land er i sjokk (*The Shock Doctrine*, 2007). *Shock 1* handlet om nyliberalismens frammarsj i Chile og Argentina etter diktaturens terror, *Shock 2* tok for seg arven etter 11. september og krigen i Irak.

Programmet fastslår at 1936 «var starten på et sjokk som skulle vare i 40 år»: Nasjonalistenes seier ledet til general Francisco

Francos diktatur (1939–1975). Det er på tide å utfordre den offisielle krigshistoriografien, hevder Lima. I nesten førti år hadde diktaturet kontrollen over fortellingen om krigen, og da demokratiet ble gjeninnført på 1970-tallet, valgte man å glemme. Den politiske enigheten om ikke å snakke om krigens og diktaturets grusomheter er kjent som «Glemselspakten». Og man har faktisk ikke undervist om borgerkrigen på spanske skoler, heller ikke om diktaturet. Det ble ikke tatt noe krigsoppgjør i Spania: Funksjonærene fortsatte i stillingene sine, monumentene har fått stå, og det ligger over 100 000 lik etter myrdede republikanere i umerkede massegraver.

I det siste tiåret har likevel minnepolitikk og behovet for å huske vært et tilbakevendende og anspent tema. Mange historiebøker har prøvd å legitimere statskuppet, og de har presentert begge sider som like skyldige i grusomhetene som ble utført. Men en rekke sivile organisasjoner har i de siste årene krevd at man skal begynne å se tilbake. En av dem er Foreningen for historisk minne, som kjemper for retten til å finne levningene etter myrdete familiemedlemmer. I 2022 trådte endelig Den demokratiske minneloven, som



regulerer hvordan man håndterer arven etter diktaturet, i kraft.

«**Historietimen jeg ikke fikk på skolen**» Slik har Lima beskrevet forestillingen. I to år har både skuespillerne og det kunstneriske laget seminarer med anerkjente historikere som Julián Casanova, Paul Preston, Ángel Viñas og Mirta Núñez. Allerede da begynte de å improvisere fram scener, som de fire dramaturgene omskrev til de 28 svært varierte scenene som utgjør manuset. I noen framfører skuespillerne autentiske tekster fra 1930-tallet: politikernes taler, radiosendinger og generalenes haranger, i andre blir det lest tekster skrevet av forfattere som deltok i krigen (f.eks. George Orwell og Manuel Chaves Nogales). En del scener er fiksjonaliseringer av krigshendelser og situasjoner, andre er rett og slett gags og musikknumre.

Mellom revy og dokumentarteater Forestillingen er bygget opp som en revy, der humor og alvor, fiksjon og fakta, kommer tett i tett, raskt drevet fram av musikken. Et av Limas mest vellykkede grep er å ha innlemmet Madrids ungdomskor. Kledt i helt vanlige klær, fungerer de 20 ungdommene på scenen som et slags gresk kor: De synger og danser etter Marcos Moraus talende koreografier (til tider inspirert av trettitallets massedemonstrasjoner), men ofte er de bare konsentrerte tilhørere. De er folket som opplevde krigen, men

også de yngre generasjonene som får høre om den. Proleksjonene til Miguel Ángel Raió gir forklaringer på hvem som snakker og i hvilken sammenheng, de viser bilder og filmstumper fra trettiårene, og mer abstrakte videoer der historien ikke har etterlatt seg noe bildemateriale.

Publikum sitter på tribuner tett innpå en avlang scene. Beatriz San Juans scenografi består av fire store trebord og en del krakker, kostymene og rekvisittene er detaljerte og historisk presise. Skuespillerne klatrer opp på bordene for å holde taler, eller gjemmer seg under dem når bombingene starter; de bygger barrikader med krakkene. Og de glir raskt inn og ut av kostymene, noen ganger for åpen scene: Rett etter å ha holdt en glødende tale som den kommunistiske lederen La Pasionaria, tar Alba Flores av seg den strenge svarte kjolen og fremfører en sang som den glamorøse og regimevennlige sangerinnen Celia Gámez. Kontrastene er store gjennom hele forestillingen. Etter hvert som timene går, blir vi så godt kjent med både skuespillere og karakterer, at det ikke lenger er nødvendig med kostyme eller maskering.

Musikkens dialektikk

Sangene blir vekselvis framført av koret og av skuespillerne, iblant kommer dundrende musikk fra høyttalerne. The Clash' «Spanish Bombs» blir etterfulgt av folkemusikk, kirke- og folkemusikk blir etterfulgt av kampsanger fra

krigen. Musikken danner ofte en kontrast til det som blir fortalt: Mens vi ser en pantomime om massakrene som ble gjennomført av ridende fascister i Andalucía, synger Natalia Hernández en munter *pasodoble*; og da prestene hisser nasjonalistene opp til krig («Bare med våpnene kan vi gjenoppbygge freden»), akkompagnerer koret med gregoriansk musikk.

I en minneverdig scene skrevet av Juan Mayorga møter vi to unge, fascistiske poeter som har blitt hasteinnkalt for å skrive en kampsang for partiet (en episode som er bygget på historiske fakta). De to analyserer kraften i arbeiderbevegelsens sanger («Internasjonalen» og «A la barricadas»), før de skriver og framfører den fascistiske hymnen «Cara al sol».

Åtte skuespillere søker en person

Fire kvinner og fire menn spiller alle rollene i et langt persongalleri. De er svært allsidige, og tar i bruk forskjellige spillestiler. I sin tolkning av Francisco Franco karikerer Juan Vinesa diktatorens lyse stemmeleie og arrogante kroppsspråk. Antonio Durán «Morris» er ustyrtelig komisk som diktatorens far. Guillermo Toledo er farseaktig når han spiller den avsatte kong Alfonso XIII, men ganske sober og realistisk i sin tolkning av general Yagüe (også kjent som «slakteren i Badajoz» fordi han beordret hennertelsen av tusenvis av fanger og sivile).

En scene handler om bombingene av den baskiske småbyen Guernica, der Hitlers styr-



ker fikk prøve ut våpnene som de kort etter skulle bruke i andre verdenskrig. Her ser vi hvordan den tyske generalfeltmarskalk von Richthofen (Blanca Portillo) kvier seg for å rasere den baskiske industrien fordi «Det vil ta tiår å gjenoppbygge den!», mens den spanske general Mola (Paco Ochoa) forfekter at de baskiske industriarbeiderne må knuses for at de skal få seg en lærepeng. Begge generaler er spilt nøkternt og realistisk, men samtidig ser vi Natalia Hernández danse rundt som en slags forskremt og forvridt kabaretartist, som muligens representerer Guernica selv. Paco Yagües lysdesign leder oppmerksomheten til de forskjellige elementene.

Hernández er ellers et bærende element i forestillingen, der hun til tider trer ut av rollene for å forklare eller fortelle fra historiebøkene. Blanca Portillo gjør dypt inntrykk som den fascistiske lederen José Antonio Primo de Rivera, som hun spiller skremmende ekspressivt. Det meste foregår i et rasende tempo, men forestillingen flyter naturlig gjennom mylde- ret av scener, roller og historiske begivenheter. Lima viser at det er mulig å iscenesette krigen som kaos.

Med samtiden i sikte

I pressen har Lima pekt på «fascismens oppblomstring» som en av grunnene til å sette i gang dette prosjektet. I Francos refleksjoner på scenen, i fascistenes taler, kjenner Lima igjen ideer som den spanske høyreflyøyen fortsatt

forfekter. Diktaturet «ble støttet av kirken, hæren, aristokratiet og store deler av befolkningen. Det er folket som får meg til undres mest», forklarer han.

Dagens allianse mellom høyreekstreme politikere og verdens aller rikeste, kan man kjenne igjen i en scene som gjenskaper et møte holdt så tidlig som 14. april 1931, altså den samme dagen som republikken ble opprettet. Her ser vi hvordan de konservative kreftene konspirerte og klarte å samle inn svimlende høye summer fra datidens millionærer for å planlegge Francos statskupp

Forestillingen har et klart antifascistisk standpunkt, men det er ingen svarthvit-fortelling vi er vitne til. Aktørene kommer ofte med motstridende versjoner av samme begivenhet. Republikkens politikere blir ikke idealisert, de fremstår snarere som bleke og maktesløse. Jeg blir ukonsentrert og slutter å høre etter hver gang María Morales framfører talene til republikkens president Manuel Azaña. Når hun spiller kvinnesaksforkjemperen Clara Campoamor henger jeg derimot med. Under republikken tilkjempet kvinnene seg blant annet stemmerett, og retten til skilsmisse og abort (dette får vi utdelt en flyer om), men disse rettighetene ble senere opphevet av diktaturet. Dagens angrep mot kvinnebevegelsen fra det ytre høyre har gjenklang i forestillingen, som hele tiden har et feministisk perspektiv.

I sluttscenen blir handlingen dratt fram til nåtiden: En mann (Guillermo Toledo) jobber

med utgravingen av en massegrav, representert av et digert republikansk flagg som dekker hele scenen. Da klatrer en dame ut, som viser seg å være hans myrdete bestemor, og like etter begynner det å komme opp flere døde. De er ikke skremmende zombier, men helt vanlige mennesker som gjerne vil fortelle. Og det samme vil forestillingen.

Det er nok flere grunner til at 1936 har vakt så stor interesse. Det dreier seg om en svært underholdende forestilling, som bruker mange grep fra populærkulturen (både sang og dans, og slapstickhumor). Den er visuelt suggererende. Den har et dyktig ensemble, der mange er kjent også fra tv og film. Men ikke minst legger den fram oppdatert historisk forskning om et (fortsatt) omdiskutert tema. Det er ikke så rart at man blir engasjert, og det er litt av en bragd å lykkes med et så ambisiøst prosjekt.

1936 ble spilt i Madrid mellom 29. november 2024 og 26. januar 2025. Spilles på turné i Spania fram til 13. april.

Billedtekster
s. 62 Guillermo Toledo som den republikanske generalen Miaja, i 1936, regi: Andrés Lima. Foto: Bárbara Sánchez Palomero / Centro Dramático Nacional
s. 63 Blanca Portillo i 1936, regi: Andrés Lima. Foto: Bárbara Sánchez Palomero / Centro Dramático Nacional



Bilddetekst
Nicolas Bro i *Folkeviser*, regi: Elisa Kragerup. Betty Nansen Teatret 2025.
Foto: Camilla Winther

(KÖPENHAMN):

Regissören Elisa Kragerups två senaste verk på Betty Nansen Teatret bejakar vikten av kollektiv sammanhållning. Hennes ensemblestarka scenkonst granskar våra gemensamma föreställningar förr och nu, och bejakar det frigörande i att vara ett vi.

Av: **Theresa Benér**



Folkeviser

Text: Anonyma folkvisor, bearbetning av Solveig Gade och Elisa Kragerup
Regi: Elisa Kragerup
Scenografi, kostym: Ida Grarup
Koreografi: Astrid Elbo
Ljusdesign: Christian Alkjær
Komponist och livemusik: Line Felding
Medverkande: Marie Dalsgaard, Kitt Maiken Mortensen, Anton Hjejle och Nicolas Bro
Betty Nansen Teatret, 8 februari 2025

Sort Samvittighed #4

Regi: Elisa Kragerup
Scenografi, kostym: Ida Marie Ellekilde
Koreografi: Signe Fabricius
Komponist och livemusik: Jeanett Albeck
Medverkande: Jeanett Albeck, Rikke Bilde, Tilde Maja Fredriksen, Kitt Maiken Mortensen, Signe Egholm Olsen, Leila Vestgaard

Betty Nansen Teatret, 2 oktober 2024
(återkommer i maj 2026)

Bland myter och människor

DET ÄR NATURLIGTVIS inte lätt att vara mamma när ens dotter kommer hem, efter att ha varit spårlöst försvunnen i åtta år, och berättar att hon är gift med Havsmannen. Och att de under dessa lyckliga år minsann har fått åtta barn. Modern är måttligt road där hon sitter på sin lilla pall och knypplar, hemma på gården. Hon har i Nicolas Bros gestalt fått en rejäl kroppshydda, är iförd pryd hätta på huvudet och bär långa kjolstycken av traditionell spets. Hon låter sig inte imponeras av dottern Agnetes berättelser. Anton Hjejles Agnete är ändå välartad och ivrig, man kan känna hur besviken hon blir av att mor tycks se på denna allians med distans och misstro.

Så kommer Havsmannen själv för att hälsa på svärmor. Marie Dalsgaard låter detta väsen, med underkropp som en fisk och mänsklig överkropp, dallra och vibrera oroligt, när han nu är uppe ur vattnet. Ja, hela denna historia har uppstått av att Agnete stod på Højelandsbroen och tittade ner i havet. Havsmannen kom helt enkelt upp och drog ner henne till sig. Agnete spelades inledningsvis i den scenen av Marie Dalsgaard, och Anton Hjejle var Havsmannen – men i älskogens virvlar nere i havens djup har de bytt identitet. Gränserna

mellan människor, kön och mytologiska naturväsen upphävs och förväxlas. Det handlar i grunden om vilka urkrafter som driver samspellet mellan mänskligt liv och ostyrig natur.

Ett kollektivt arv

I *Folkeviser* har regissören Elisa Kragerup tillsammans med dramaturgen Solveig Gade dykt ner i ett kulturarv som har flera hundra år på nacken. Dessa visor har traderats muntligt genom seklerna och ligger som ett slags arkaisk massa för att hjälpa människor förklara och förstå de fenomen som styr världens (o)ordning.

Föreställningen *Folkeviser* är absolut inte någon nostalgisk eller folkloristisk egotripp i den urdanska myllan. Som alltid i Elisa Kragerups scenkonst blir detta en kroppslig gestaltning, ett tydliggörande av ett kollektivt arv, där hon med en ensemble utforskar vad det egentligen är som formuleras i stoffet. De fyra skådespelarna och musikern Line Felding – som har komponerat ny musik till texterna – går i kritiskt granskande dialog med sångerna. Som i scenen ovan, där de undersöker vad det rent praktiskt skulle innebära om en kvinnomänniska gifte sig med en havsman. Kan det



förenas med våra sociala mönster och konventioner? Är det rimligt?

Förvandlingar

I en annan visa är det två systrar som slåss om samme friare. Den äldre systemn drar ner den bedårande lillasystemn till floden och sparkar i henne så att hon drunknar! Marie Dalsgaard visar underbar komik när hon försöker göra lillasystemns död till en romantiserad, vacker drunkning, à la klassisk Ofelia, medan Kitt Maiken Mortensens storasyster rätt och okänsligt konstaterar att «hun sank som en sten!».

Men sista ordet är inte sagt, och den dränkta systemn förvandlas nu av en speleman till en harpa. De spelar på bröllopet, vilket leder till anklagelser om att bruden begått mord, och hon utsätts för tunga förbannelser av sin harpa/system: «en røvpille!», heter det i det färgstarkt nutida språket.

Gränslösa drifter och naturväsen

Scenografin och kostymerna är signerade Ida Grarup. Scenen består av ett antal stenbumlingar, mot en fondvägg av brun jordfärg, där man anar silhuetterna av träd. Där hänger en lysande ring med en mörkare planet inuti: kanske en bild av vårt solsystem? Alla skådespelarna bär en grundkostym av flera lager vita klänningar med knypplade dekorationer, till rejäla stövlar. Allt andas av jordnära tradition. I någon scen är tre av dem iklädda halmris: «Vi er dem, der ved at verden er far-

lig», säger de nervöst. Så kommer det en halvnaken figur, ett slags Näcken, med en peruk av halmstrån, och börjar bröla djuriskt. En kvinna blir förförd och följer med honom för att få vilt sex.

Djuriska lockrop och gränslösa drifter är teman som återkommer. Folkvisor har ju diktats fram för att symboliskt förklara väderutbrott och naturfenomen, eller mänsklig sexualitet, död och separationer. Föreställningen binder samman allt, den visar att det främmande, mörka och obegripliga som vi tillskriver naturen har sin rot djupast inne i oss själva. Det finns också fantasier med överraskande dagsaktualitet, till exempel om en hotfull framtid där fjädrar sjunker, stenar flyter, havet bränns och svanar är svarta.

Drivet ensemblespel

De fyra skådespelarna och Line Felding är fantastiska på att agera som en föränderlig massa: i sånger, monologer, och dans koreograferad av solodansaren Astrid Elbo. Vissa koreografiska mellanspel, där ord och fenomen blir gest, har en touch av Pina Bausch.

Folkeviser bärs av ett fysiskt drivet ensemblespel, vilket är något av ett signum för Elisa Kragerups regikonst. Det är intressant att den kommer bara ett par månader efter det senaste verket av Sort Samvittighed, där Elisa Kragerup ingår som regissör. Sort Samvittighed är Danmarks kanske mest hyllade scenkonstkollektiv, bestående av tio kvinnor:

skådespelare, musiker/komponist, regissör, koreograf och scenograf. De har gjort mångfald prisbelönta collageverk kring Anne Linnet, Tove Ditlevsen och kärlek i relationer.

Sort Samvittighed skapar teater med utgångspunkt från moderna kvinnliga danska författare och musiker, och de skriver till egna texter, med musik av Jeanett Albeck som alltid är medaktör på scenen. Gruppen har en bubblande, smittande energi, baserad på infallsrika improvisationer kring de utvalda dikterna eller prosastyckena. Författare som Inger Christensen, Tove Ditlevsen, Pia Tafdrup, Asta Olivia Nordenhof och Ursula Andkjær Olsen är flitigt använda. I detta senaste verk, som kort och gott heter *Sort Samvittighed #4*, har kollektivet bearbetat texter av just de ovan nämnda.

Upptäcktsresa bland kvinnoroller

Ramberättelse för episoderna denna gång är en grupp flickscouter som är ute på en forskningsexpedition. De står framför en mur fylld av porträtt på kvinnor från olika tider: från Venus via Mona Lisa till nutida popstjärnor. Scouterna har långa, rustika kjolar, karaktäristiska skjortor och röd scarf. De rejäla kläderna blir en kontrast till deras hårt maskerade ansikten: Sort Samvittighed känns alltid igen på att samtliga medlemmar är groteskt svartmålade runt ögonen med långa, rinnande, svarta tårar, och knallröda läppar. De bär likadana peruker, här svart hår med look av 50-talsretro.



På sin upptäcktsfärd går de in i en hemmiljö där de sätts i spel som hemmafruar på 50-60-talet. Alla utrustas med förkläden, långa listor på göromål – och så formligen invaderas de av gummihandskar. Rosa gummihandskar sätts på händer och fötter, eller som en tiara. Några aktörer tar så på sig masker med barnansikten: husmodern segnar ner av alla plikter, och alla enas om en sak: «Vi skal ud!».

Skönhetsideal

Scouterna upptäcker sedan en skönhetsalong, och nu ikläds de stora sidenkåpor, får på sig upptuperade rosa peruker à la Barbara Cartland. De blir självmedvetna, glamorösa och peppar varandra med att «nu er du meget mere dig. Vi er meget mere os». I denna scen bygger de upp en svidande satir kring att vad som helst kan bli ett mode, ett begär. Som en parodi på alla nagelsalonger tar dessa kvinnor emot långa röda lösklor och känner sig fantastiskt tjusiga och moderiktiga.

Men skönhetsideal är som bekant skiftande, och gänget tvingas än en gång fly ut. De sjunger en sedelärande sång om österrikiska kejsarinnan Sissi, vars kamp för evig ungdom och skönhet förde henne in i djupaste ensamhet, där hon till sist blev blott en skugga av sig själv.

Tilliten till gruppen

Sort Samvittighed #4 är ett lustfyllt innovativt, ständigt föränderligt kalejdoskop över

det att vara kvinna, eller bara medmänniska, förr och nu. Scouterna provar sig fram i en rad situationer som handlar om att bygga upp självkänsla, skapa en egen identitet och frigörelse. Men gång på gång återkommer de till den styrka det är att förenas som kollektiv, att sjunga i kör och bejaka varandra. Återkommande säger de som ett mantra: «Vi forbinder os!» och så håller de tätt ihop.

De sjunger vid ett tillfälle: «Ja, vi skal være grådige/ Endnu engang. / Vi skal samle / Alle lysende stråler. / Vi skal klynge os / Ind til hinanden igen.». Det finns i dessa ord och gemensamma gester en så djupgående tillit till detta att ingå i en större grupp. Att vara del av kulturerna och kontinuiteten i ett samhälle. På så sätt är *Sort Samvittighed #4* en hyllning till en större gemenskap, där man går bortom sitt individuella jag. Samtidigt pekar verket på en problematik: det är som kollektiv vi också underhåller de klichéer, moden och konventioner som gör oss osjälvständiga och osäkra på vad vi egentligen själva vill. Gruppen kan både frigöra och förtrycka.

Gemensamma föreställningsvärldar

Sort Samvittighed har hittat ett tilltal som känns fullständigt organiskt och levande, och det är troligen av detta skäl som de har funnit fram till en bred teaterpublik, av både yngre och äldre. Elisa Kragerup har som regissör präglats mycket av gruppens kollektiva uttryck av smittande energi. I arbetet med andra

skådespelare lyckas hon alltid samla dem kring gemensamma figurationer och teman, vilket gör att hennes scenkonst blir både kraftfull, fantasifull och betvingande.

Denna estetik har hon tillämpat på allt från Ovidius *Metamorfoser* till olika Shakespeareuppsättningar och nyare dramatik. Och den är bärande i den aktuella *Folkeviser*. Med just folkvisorna blir det sceniska uttrycket dessutom kongenialt med innehållet, eftersom de dyker in i föreställningsvärldar som ligger djupt förankrade i kroppar och mentaliteter hos både aktörerna och publiken. Elisa Kragerups scenkonst ger oss redskap att upptäcka och tillägna oss detta gemensamma arv.

Billedtekster

s. 66 Marie Dalsgaard og Anton Højle i *Folkeviser*, regi: Elisa Kragerup. Betty Nansen Teatret 2025. Foto: Camilla Winther
s. 67 Fr v Rikke Bilde, Tilde Maja Fredriksen, Kitt Maiken Mortensen, Signe Egholm Olsen, Jeanett Albeck og Leila Vestgaard i *Sort samvittighed # 4*, regi: Elisa Kragerup. Betty Nansen Teatret 2025. Foto: Emilia Therese



Billedtext
Rebecka Hemse och Sven Ahlström
i *Ural*, regi Staffan Valdemar Holm.
Kulturhuset Stadsteatern 2025.
Foto: Sören Vilks

(STOCKHOLM): I Staffan Valdemar Holms nyskrivna pjäs *Ural* är huvudpersonen en Berättare. Hon var med i Bethlehem vid Jesu födelse. Hon var med när tsarfamiljen mördades. Med en gest sätter hon i gång eller stänger av sina båda medspelare som vore de marionetter.

Av: Roland Lysell



Ural
Text: Staffan Valdemar Holm
Inspiration: *Tre systrar* av Anton Tjechov, övers. Lars Kleberg
Regi: Staffan Valdemar Holm
Scenografi, kostym: Bente Lykke Møller
Ljus: Torben Lendorph
Mask: Patricia Svajger
Medverkande: Ann Petrén, Sven Ahlström, Rebecka Hemse
Kulturhuset Stadsteatern, den 12 februari 2025 (premiär den 6 februari)

Hemma hos överste Versjinin i Tjechovs *Tre Systrar*

VILKEN FANTASTISK, SNABB och lustfylld pjäs regissören och före detta teaterchefen Staffan Valdemar Holm har skrivit och själv iscensatt! *Ural*, som på ett tidigt stadium kallades «Mauerschau» är ett märkligt surrealistiskt kollage, delvis skrivit utifrån ryssars självbild, delvis utifrån tyska och skandinaviska bilder av Ryssland, Sveriges genom historien värsta fiende. Men Ryssland är också ursprungsland för Bolsjojbaletten, Tjajkovskij, Dostojevskij – och särskilt Tjechov. Handling i vanlig mening går inte att urskilja i pjäsen, därtill är det intellektuella tempot för högt. Holm vet precis när en scen skall brytas och blixtnabbt avlösas av en annan för att uppnå maximal komisk effekt. Allt är metateater, eller snarare teater om metateater, i denna text.

I Holms iscensättning av pjäsen är kontrasten total mellan texten och Bente Lykke Møllers scenografi, som utgörs av ett öppet vitt rum med så kallade vitvaror placerade runt väggarna: kylskåp av olika ålder, elektriska spisar, badkar, urinoar, förvaringsskåp av skilda slag och en urgammal tv-apparat. Tv-apparaten används endast en gång i bifarten då Berättaren misslyckas se ett program. En skåpsdörr är viktig vid ett speciellt

tillfälle, nämligen när man letar efter en blå eller brunögd liten flicka som stoppats in, men precis som vad gäller Strindbergs dörr med fyrväpplingen i *Ett Drömspel* visar sig luckan blott avslöja ett tomrum.

Spelets dirigent
Berättaren (Ann Petrén) gör entré i långt slitet gråblont hår, tung vit folkdräktsliknande klänning med mönstrade bårder och stora vita moonboots. Hon får en applåd. Hon är teaterkonstens ande, kanske Gud. Hon var med när tsarfamiljen sköts. Hon var med i Bethlehem – hon hävdar att man ser henne i bakgrunden på klassiska tavlor. Hon är spelets mästare och dirigent. Ibland refererar hon, ibland hjälper hon de båda kollegerna, exempelvis att omfamna varandra. Hon styr deras händer och armar som vore de marionetter. Det är hon som ständigt påstår att allt är teater och löser upp skillnaden mellan fiktionen och den sanning som inte finns. Men i kritiska situationer börjar hon okontrollerat läspa.

Överste Versjinin
Liksom Petrén tillhör Sven Ahlström Kulturhuset Stadsteaterns fasta ensemble. Denna



«Vi konfronteras
alltså inte bara med
våra privata utan
med hela vår
medievärlds
fördomar mot
Ryssland.»

afton har han utstyrt i vit skjorta, vit undertröja, svarta byxor och svart slips, när karnevalen sägs börja också i en liten hatt av guldpaper som på tysk humpa humpa eller i Sverige vid kräftkalas i augusti. Han spelar en sällsynt ickemilitärisk, bortkommen, nervös och blomsterälskande överste Versjinin från Anton Tjechovs *Tre Systrar*, Stanislavskijs favoritroll. Holm iscensatte själv pjäsen, som skrevs 1900 och hade urpremiär på Konstnärliga Teatern i Moskva 1901, på Dramaten 1999. Tjechovs pjäs kan enligt diktarens anteckningar anses utspelas i Perm, en militärstad vid Uralbergen mellan Europa och Asien. En avkrok alltså. Därför längtar systrarna till Moskva. Därför kallar Holm sin pjäs för *Ural*. Centralt i Tjechovs pjäs är den spirande romansen och avskedet mellan den gifta melandottern till brigadgeneral Prozorov, Masja, och just överste Versjinin. Holm låter oss nu se pjäsens baksida, nämligen Versjinins hemliv. Holm har nämligen inte kunnat släppa gåtorna kring den hustru Versjinin som gång på gång nämns i Tjechovs pjäs som sjuklig men aldrig syns på scenen.

Fru Versjinin

Fru Versjinin gestaltas av Rebecka Hemse,

som tidigare spelat både Ofelia och Wedekinds Lulu i lyckade produktioner av Holm. I Holms iscensättning inleder hon med märkliga akrobatiska rörelser och under hand får vi veta att hennes projekt är att förena butohdans med klassisk rysk balett, naturligtvis ett projekt som vi förstår är fäfängt. De små dottrarna har hon stängt in i ett av rummen. Fru Versjinin är klädd i olika nyanser av beige med stövlar för promenader utomhus. Tjechovs Masja beskriver hon nedsättande som löpsk hynda. I Holms pjäs rapporteras att Masja varit ute och skjutit ihjäl obekanta människor som vore hon galen. Systrarna rapporteras vara utfattiga och tvungna att sälja sitt vackra men mögliga hus vid floden till Kulygin, Masjas hos Holm frånskilde make, som lämnat läraryrket och gjort karriär inom brandväsendet och kommunförvaltningen.

Fru Versjinin är sträng mot och ofta irriterad på sin omanlige överste. Ahlström (född 1966), som verkar yngre än han är, gestaltar överstens rädsla genom att låta händerna skaka som en tonåring rädd för fysisk bestraffning. Vid flera tillfällen angriper hustrun honom fysiskt. Har han pissat i samovaren? Hans dagdröm om Copacabana och den förlåtande katolicismen kontrar hon med repliken att



vi bör hålla oss inom det ortodoxa Ryssland i våra önskedrömmar. Paret Versjinins äktenskap präglas av ömsesidigt oförstående och ömsesidig likgiltighet i denna ryska dystopi. Eftersom vi befinner oss på teatern är slagsmålen som väl är mer lustfyllt slapstickartade än strindbergskt brutala – och dessutom styrda av Berättaren.

Donkosackernas kör och Mauerschau

I en särskilt uttrycksfull scen projiceras ett klipp ur en urgammal svartvit filmupptagning av *Donkosackernas kör* på väggen och de tre aktörerna, som poserar frontalt framför oss, börjar öppna munnarna som om de sjöng med i den väldiga sublimt välljudande kören. Filmklippet som försvinner lika snabbt som det kom upp har ingen annan funktion än att bilda en motbild mot de grymma och hänsynslösa handlingarna på scenen. Hade vi och Holm varit religiösa hade vi sett scenen som en plötslig hälsning från Gud.

Inom teatern innebär *Mauerschau* att man skildrar företeelser som krig eller sjöslag, som man av många skäl inte kan visa på scenen, genom berättelser. Här handlar det om de ryska truppernas marsch västerut mot ett Ukraina «fullt av nazister», en marsch som fru Versjinin

ser som kompensation för soldaternas välkända ryska trångboddhet i usla lägenheter under uppväxten. Plats har bara den person som kallas «Mannen», kanske Stalin, kanske Putin. Ryssarna är överlägsna alla andra, eftersom de frivilligt kan offra sig själva och barnen – och dessutom hela mänskligheten! Fördomarna är många: Ryssland kan ses som en moder, men också som en björn. På kvinnodagen den 8 mars försöker ryssarna avstå från att slå sina fruar.

Föreställningen är utmärkt inte tack vare skildringen av Ryssland, utan snarare trots de klichéartade bilderna av Ryssland. Det vi ser är nämligen allas våra fördomar om Ryssland: aggressivitet mot grannländerna, ilska, trångboddhet, misär, våldsbenägenhet, miserabla äktenskap etc. Musikinslag av Tjajkovskij eller Donkosackernas kör är lika schablonartade motbilder av ett mystikens och de romantiska drömmarnas Ryssland. När vi ser pjäsen konfronteras vi alltså inte bara med våra privata utan med hela vår medievärlds fördomar om Ryssland – och kan skoningslöst rannsaka oss själva. Detta kollageartade scenkonstverk ger inga svar, men ställer ideligen frågor.

De tre aktörerna är briljanta snabbt reagerande komiker. Ahlströms Versjinin härmar

litet elakt i falsett de själfulla Tjechovsystrarna Prozorov, särskilt Olga, och liksom Hemse är han akrobatiskt ytterst kompetent. När marschen västerut är igång meddelar Berättaren att luset försvinner. Till sist tågar de tre aktörerna ut och Petrén citerar gamle militärläkaren Tjebutykins «Tararabom tara, Tararabom trahej» ur Tjechovs *Tre systrar*. Så blir allt svart!

Billedtekster

s. 70 Rebecka Hemse, Sven Ahlström och Ann Petrén i *Ural*, regi Staffan Valdemar Holm. Kulturhuset Stadsteatern 2025. Foto: Sören Vilks
s. 71 Rebecka Hemse i *Ural*, regi Staffan Valdemar Holm. Kulturhuset Stadsteatern 2025. Foto: Sören Vilks

Ingri Fiksdal:
Intervju med Manuel Pelmus
s. 74–79

Venke Sortland:
*Intervju med koreograf
Dragana Bulut*
s. 80–86

Cecilie Lindeman Steen:
Beyond Love, Black Box teater
s. 87–89

Venke Sortland:
Jeg brakk, Dansens Hus
s. 90–91

Svante Aulis Löwenborg:
How Romantic, Carte Blanche
s. 92–93

Rickard Borgström:
Jérôme Bel, Dramaten
s. 94–96

Berit Einemo Frøysland:
*Let's Not Get Used to
This Place*, om Meg Stuart
s. 98–100



Billedtekst
Jérôme Bel 1995, av Jérôme Bel.
Foto: Herman Sorgeloos



Billedtekst
Manuel Pelmuș på Øyafestivalen, 2023.
Foto: Julie Hrnčířová



Manuel Pelmuș har det siste tiåret vært del av en ny bølge av koreografer som jobber i museer og gallerirom. I dette intervjuet forteller han om metoder og interesser i arbeidet sitt. **Av: Ingri Fiksdal**

Utstilte danser

Manuel Pelmuș

MANUEL PELMUȘ, KOREOGRAF og kunstner med base i Oslo, og med en doktorgrad i kunstnerisk forskning fra Kunsthøgskolen i Oslo (2024¹), er for tiden aktuell med nye verk for MOMA Warszawa² skapt i samarbeid med Anton Skaaning Thomsen, og for Art Encounters Biennalen 2025 i Timișoara³. Jeg møter ham på kunsthøgskolen, der han for tiden jobber som prorektor for forskning, for å snakke om hvordan han arbeider med koreografi i museum- og gallerikontekster, hvor denne interessen kommer fra og hvordan den er i utvikling.

Tidlig påvirkning
Manuels tidlige arbeider må betegnes som forløpere til *The New Performance Turn*⁴ innen visu-

ell kunst. *The New Performance Turn* refererer til en retning der performancepraksiser i økende grad krysser, eller relaterer seg til, tradisjonelle visuelle kunstformer som maleri, skulptur og installasjon. Her vektlegges ofte levende handling, publikumsinvolvering og kroppslig erfaring, og utfordrer slik det statiske ved tradisjonelle kunstobjekter.

Men det var ikke gitt at Manuel skulle bevege seg i denne kunstneriske retningen. Han utdannet seg som klassisk ballettdanser i Bucuresti og ble en del av Hamburg Ballett under John Neumeier i 1995. Etter flere år i Hamburg, og med en viss følelse av traume knyttet til ballettkompaniets hierarkiske struktur, valgte han å forlate det. Å bli med i et annet kompani

var uaktuelt, og han begynte å bevege seg mot andre måter å arbeide med koreografi på.

Å bli eksponert for verkene til Vera Mantero, Ezter Salamon, Xavier LeRoy og Jérôme Bel som var sentrale i å redefinere ideer om koreografi og dans i Europa på midten av 90-tallet, samt teoretiske perspektiver fra tidskrifter som *Frakcija*⁵ og *Ballet Tanz International*, hadde stor innvirkning på Manuel. Han ble spesielt trukket mot tekstene til danseteoretiker André Lepecki som kombinerte perspektiver fra filosofi og antropologi.

Hva var det som tiltalte deg ved Lepeckis tekster?

– Lepecki snakket om den portugisiske scenen, og denne føltes

nærmere oss i Bucuresti fordi de også hadde gjennomgått et diktatur (Salazars diktatur Estado Novo, 1933–1974⁶). Koreografer som Vera Mantero og João Fiadeiro hadde ballettbakgrunn fordi det var det man hadde i totalitære regimer; militær og ballett. De begynte å lage sine egne verk som reflekterte over kroppen etter diktaturet. De var ikke lydige mot etablerte, estetiske idealer for å få finansiering, for det var uansett lite penger til kunst i Lisboa. Jeg husker en fantastisk festival kalt Dança na Cidade, og jeg vet ikke om det er fordi jeg blir eldre og har en tendens til å tro at feltet var mer eksperimentelt før, men man visste aldri hvor man ville ende opp, på en bar eller et annet tilfeldig sted, og jeg fikk sansen for dette.



Billedtekster
s. 76 Jack Hauser i Sala Omnia Bucharest som en del av *Permanent Collection – Simultaneous Ongoing Action*, 2023. Foto: Adi Bulboaca
s. 77 Anton Skaaning Thomsen i *Monumental* på MUNCH som en del av *Permanent Collection – Simultaneous Ongoing Action*, 2023. Foto: Julie Hrnčířová



Jeg begynte også å lese mer fra den visuelle kunstkonteksten hvor folk tenkte på politikk, historie og forholdet til kroppen. Der jeg kom fra i dansefeltet følte jeg; hvorfor var det ingen som hadde fortalt meg at det var en sammenheng?

Fra midten av 2000-tallet var Manuel en del av en liten gruppe kunstnere i Bucuresti som etablerte den første nasjonale institusjonen som var dedikert til samtidsdans.

– Vi hadde dette fantastiske lokalet midt i Bucuresti, på toppen av Nasjonalteatret, bokstavelig talt. Disse enorme rommene var veldig stalinistisk nordkoreanske, siden det var Ceaușescu som hadde bygd om Nasjonalteatret. Da vi kom inn i disse gigantiske rommene, prøvde vi først å definere to dansestudioer. Vi forsøkte til og med å lage en black box i en rund sal som tidligere var en utstillingshall. Men sannheten er at det var for stort, det var aldri mulig å virkelig gjøre det om til et teater. Så jeg tror at det var på grunn av størrelsen på rommet at folk begynte å lage ting som ikke nødvendigvis passet inn i konvensjonelle white cube- eller black box-oppsett. Det

var veldig eksperimentelt, og siden kunstscenen i Bucuresti, altså den som oppsto etter revolusjonen i 1989, var så liten, blandet vi oss naturlig på tvers av disipliner. De visuelle kunstnerne hadde heller ikke så mange arenaer, så de kom også til senteret, og hver mandag hadde vi en gratis, åpen skole. Det var ingen tydelig inndeling mellom design, kunst og håndverk. Ingen sa ‘la oss lage en utstilling’ eller ‘la oss lage en performance’. Jeg liker å bruke begrepet udisiplinert (*undisciplined*), slik Irit Rogoff⁷ og Jack Halberstam⁸ gjør, for å beskrive hvordan dette skjedde nesten organisk. Fordi rommet ikke var konvensjonelt organisert fantes det heller ingen strenge regler. Dette gjorde det vanskelig for meg å gå tilbake til standardproduksjoner for en black box-scene med en bestemt dramaturgi. I stedet gjorde vi ting i offentlige rom og vi gjorde ting i denne hybride institusjonen.

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale

I 2013 ble Manuel kastet inn på den internasjonale samtidskunstscenen da han, sammen med kunstner

Alexandra Pirici og kurator Raluca Voinea, ble valgt ut til å representere Romania i den rumenske paviljongen på Venezia-biennalen. Prosjektet deres, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, bestod av åtte timer med live performance hver dag i løpet av biennalens seks måneder. Utøverne brukte kroppene sine til å gjenskappe historiske kunstverk og hendelser fra biennalens historie. Ved å transformere det monumentale til det immaterielle og objektet til handling, aktualiserte prosjektet denne historien samtidig som det stilte spørsmål ved hukommelse og hvordan historien blir skrevet.

Hvordan opplevde du møtet med den internasjonale samtidskunstscenen?

– Det var ganske sprøtt og krevende med et lite budsjett, men det som tiltrakk meg var muligheten til å jobbe med ulike temporaliteter og forskjellige former for oppmerksomhet. Det var også en tid hvor museene igjen begynte å åpne dørene for performance, og vi ble sett av mange fagfolk innen visuell kunst. For meg personlig var det interessant å være litt i

«Fordi rommet ikke var konvensjonelt organisert fantes det heller ingen strenge regler.»

mellom. Jeg er utdannet i dans, jeg vet hvordan en scene fungerer og hva det krever av øving for å produsere en forestilling. Men det var spennende å tre inn i en annen institusjonell logikk, med sine tradisjoner og sin historie, og prøve å forstå hvordan kunstfeltet ser på og tolker dans gjennom en kunsthistorisk linse. Jeg la merke til at når det kom til bevegelse og koreografi; tid, rom og så videre, så var ikke folk i kunstverdenen trent i å forstå bevegelse.

På hvilken måte ble dette synlig?

– For eksempel, med koreograf Maria Hassabis virtuose arbeid hvor utøverne beveger seg i sakte film; hvis du er en trent danser, ser du umiddelbart at bevegelseskvaliteten er ekstremt raffinert, og at koreografien er svært sofistikert. Men jeg oppdaget at mange i kunstverdenen nesten ikke kunne lese dette i det hele tatt. Derimot er de svært dyktige på det diskursive nivået. Å jobbe med dans i teatret innebærer mye fokus på håndverk, men noen ganger har folk mindre erfaring med å sette det i en kontekst. Når du turnerer med et stykke til black box-scener overalt, om

du er i Wien eller Tbilisi spiller ingen stor rolle. Du kommer med ditt soloarbeid og fremfører det. Mens i visuell kunst har det alltid vært et spørsmål om stedet; hva slags lokale er det, hva er historien? Var det en fabrikk, et fengsel? Hva inneholder samlingen? Dermed blir det koreografiske, jeg vil ikke si stedsspesifikt, men på en måte kontekstspesifikt.

Opplever du at det er hierarki mellom feltene?

– I så fall ønsker jeg å jobbe imot det. Jeg opplever ikke det ene eller det andre feltet som «sterkere» eller «bedre». Jeg mener bare at jeg har observert disse forskjellene, og det har vært produktivt for meg å jobbe med og fra «mellomrommet» mellom dem.

Koreografisk metode

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale ble en modell for å utvikle en koreografisk metode der Manuel og ulike grupper av utøvere skapte bevegelse basert på utvalgte verk og kontekster i museum- og gallerirom. De jobbet med spørsmål om eierskap, samling, historie og utstillingspolitikk

i museet. I 2019 startet Manuel et kunstnerisk forskningsprosjekt ved Kunsthøgskolen i Oslo, hvor han jobbet tett med MUNCH og kuratorene Ingrid Moe og Tominga O'Donnel gjennom hele forskningsperioden.

Hvilke tematikker fanget din interesse i arbeidet med MUNCH?

– Med nasjonale museer, og i dette tilfellet med Munch som en norsk nasjonalskatt, var det interessant å stille spørsmål ved kanon, men også ideen om eierskap. Jeg så på status quo rundt hans kunstnerskap og dets posisjon og følte at det ikke ga mening for meg å jobbe eksplisitt med Munch i seg selv. Dette fordi han allerede er så godt representert med ett av de største museene viet til én enkeltkunstner. Derfor ble det viktig for meg å finne alternative narrativ. Jeg bestemte meg for eksempel for å kun jobbe med referanser fra kvinnelige eller skeive kunstnere.

– Jeg besøkte nye MUNCH mens bygget var under konstruksjon, og jeg la merke til at veggene i heisene var malt svarte. Jeg spurte guiden: Hvorfor maler dere dem svarte? Han svarte: Jo, fordi arbei-

derne skriver skjellsord på veggene, og noen ganger viser vi bygget til VIP-gjester eller prominente besøkende, og da er det er litt pinlig. Disse arbeiderne var sesongarbeidere, mange fra Øst-Europa, og jeg begynte å tenke på dem parallelt med utøvere i museet som ofte jobber under prekære økonomiske forhold med korttidskontrakter og lite sosial sikkerhet. Så arbeid som sådan, ble en stor del av refleksjonen min og en tematisk grunnstruktur for performansen.

– Jeg følte at heis-skriflingen var museets første utstilling, skapt av arbeiderne, men den var allerede sensurert. Og ingen vil anerkjenne eller feire disse arbeiderne som har bygget museet. De vil være ute av bildet, og det vil stå igjen et vakkert, monumentalt bygg. Jeg følte nesten at vi hadde mer til felles med disse arbeiderne enn med den berømte Munch. Dette inspirerte meg til å lese om arbeiderklassens historie i Oslo og internasjonalt, og jeg ønsket å inkludere en form for kollektivt minne eller solidaritetsfølelse til disse i performansen gjennom en samling referanser til arbeiderkamp. Jeg pleide å foreslå noen referanser til



Billedtekster
s. 78 Amie Mbye & Jens Trinidad i *Sessions* som inngikk i *Permanent Collection Tøyen* på Øyafestivalen, 2023. Foto: Julie Hrnčifová
s. 79 Frederic Gies i *Ribbon Dance* som inngikk i *Permanent Collection Tøyen* på Øyafestivalen, 2023. Foto: Julie Hrnčifová

utøverne⁹, og deretter utforsket vi ulike måter å nærme oss dem gjennom kroppen. Jeg ønsket å unngå å være for bokstavelig denne gangen, ikke kopiere eller gjenskape en spesifikk dans eller hendelse. Men jeg tenkte at vi kunne ha flere muligheter for tolkning.

Manuel forteller at han på samme tid begynte å føle en metthet på museet eller white cube-rommet. Han gikk ut for å finne andre typer steder som hadde en tydelig definert identitet, for eksempel London Pub¹⁰ i Oslo – som er en fungerende homobar.

– Vi opptrådte der under åpningstidene parallelt med performancene på MUNCH. Eierne sa at vi kunne spille vår egen musikk, men jeg foretrakk å bruke det de vanligvis spilte. De har en jukeboks med 80-tallshits, og jeg ønsket å inkludere dette som en del av romets realitet.

– På MUNCH opptrådte vi i *Monumental* der du finner de enorme maleriene (*Solen, Forskerne* m.fl.), og i det rommet ble oppgaven vår å prøve å endre blikket, publikums oppmerksomhet. Vi la merke til at når folk kom inn i rommet så de opp og sa «wow» fordi

maleriene er så gigantiske. Derfor jobbet vi mye på gulvet for å flytte fokuset bort fra det vertikale og i stedet rette oppmerksomheten mot det hverdagslige, de faktiske kroppene i rommet, en oppmerksomhet som vanligvis er rettet mot disse enorme maleriene.

– På London Pub fremførte én av utøverne, Mihai Mihalcea, det man formelt kan kalle en danse-solo. Han kunne velge mellom flere referanser, men han måtte ikke gå gjennom alle. Han kunne også gjenta én eller bare gjøre noen få på en dag, hvis han følte for det. Hovedfokuset lå på hvordan han jobbet med oppmerksomheten i rommet, for eksempel gjennom å øke energien eller spenningen i én bevegelse for å fange noens blikk og gjøre folk oppmerksomme. Ellers, tvert imot, hvis det ble for mye og han følte seg omringet, kunne han bryte det han holdt på med, bevege seg til et annet hjørne og gestalte noe nærmest skulpturelt eller veldig statisk, for å leke med tid og oppmerksomhet.

Å videreføre kunnskap

Hvordan refererer du når du jobber i museet?

– Det er alltid viktig for meg å kreditere verkene eller hendelsene jeg refererer til i performancene mine, selv om de noen ganger blir ugenkjennelige. Formidlingen av for eksempel et maleri gjennom kroppen blir en handling av å huske; en solidaritet der du anerkjenner noen eller noe, men uten å illustrere det direkte. Samtidig må performancene også kunne fungere på egenhånd, selv om publikum ikke fanger opp referansene. Historisk sett, særlig i den vestlige tradisjonen, har den skrevne dokumentasjonen vært så dominerende at alle andre former for kunnskapsoverføring; kropp til kropp, muntlige historier og tause kunnskaper, har vært mindre synlige. Når vi jobber med kunstnerisk forskning innen koreografi, må vi også anerkjenne at en danser lærer i studioet, utvikler seg ved å se og kopiere andre. Du kopierer alltid på en eller annen måte.

Oppmerksomhet, temporalitet og mediering

I 2023 ble Manuels verk fremført på Øya-festivalen i Oslo som besøkes av opptil 15 000 mennesker samtidig. Dette innebar å tenke

«Den skrevne dokumentasjonen har vært så dominerende at alle andre former for kunnskaps-overføring; kropp til kropp, muntlige historier og tause kunnskaper, har vært mindre synlige.»

på nye strategier i forhold til publikum. Han bestemte seg for å jobbe med lydbildet fra festivalen, med skiftende band og strømmer av mennesker som beveget seg fra én scene til en annen, som et slags lydspor, samt bruke Vindfruenstatuen som et referansepunkt. Utøverne Frederic Gies, Amie Mbye, Anton Skaaning Thomsen og Jens Trinidad forhandlet kontinuerlig sin relasjon til publikum, samtidig som forestillingen ble formidlet fortløpende gjennom sosiale medier og digitale plattformer, ettersom publikum tok bilder og postet dem.

– Jeg ble interessert i det faktum at man umiddelbart er online. Utøverne har knapt begynt å bevege seg før noen allerede har postet et bilde av dem, noe som skaper et ekstra lag av mediering av referansene vi jobber med. Det fikk meg til å tenke på Peggy Phelans svært innflytelsesrike essay fra 90-tallet, *The Ontology of Performance*¹¹,

hvor umiddelbarhet og nærvær er konstituerende for performance. Men hva er nærvær nå, når man nærmest øyeblikkelig er formidlet gjennom sosiale medier? Det trigget min nysgjerrighet. Jeg er gammel nok til å ha opplevd voksenlivet uten smarttelefoner. Men den kommende generasjonen har ikke det, og jeg lurar på hva som skjer med vår oppfatning av tid i denne digitale arkitekturen. Claire Bishop bruker i *Disordered Attention*¹² et eksempel fra Maria Hassabi, hvis arbeid er så nedstrippet at folk tar bilder konstant og ikke følger med i en tradisjonell forstand. Men samtidig blir den samtidige oppmerksomhetstilstanden som noe mer fragmentert, synliggjort i denne interaksjonen, og her oppstår kanskje et nytt format¹³.

Nye arenaer

Hvordan fordrer dette hva du er interessert i å utforske framover?
– Jeg føler i hvert fall at det er

mindre relevant for meg nå å definere det jeg gjør, eller å si: ja, det er dans i museet. Kategoriseringen har blitt litt utmattet. Det var nok delvis denne utmattelsen som gjorde at London Pub ble interessant for meg i tillegg til stedets iboende queerness. Dette er litt polemisk, men i tråd med kunsthistoriker Dorothea von Hantelmanns ideer¹⁴, må man kanskje innse at visningskonvensjonene i det moderne kunstmuseet; rommene, den klare separasjonen av kunstverkene, representerer oppmerksomhetsmodusene til det 20. århundret?

Hva kan være det 21. århundrets rom?

– Jeg tenkte på dette da jeg så den rumenske regissøren Radu Judes film *Do Not Expect Too Much From the End of the World*. Hovedpersonen, produksjonsassistenten Angela, kjører rundt i București og filmer ofre for arbeidsulykker som prøver å bli med i en sikkerhets-

video for et østerrisk multinasjonalt selskap. Ved å klippe dette sammen med opptak fra den rumenske regissøren Lucian Bratus feministiske film *Angela Moves On* (1981) som følger en kvinnelig taxisjåfør rundt i de samme byområdene, setter Jude i gang en samtale med sitt lands fortid og nåtid, samtidig som han engasjerer seg i en meta-kommentar om filmens evne til å utnytte og forvreng sannheten. Judes tilnærming til å blande ulike filmtradisjoner med samtidige sosiale medieformater var appellerende for meg og føltes koblet til hvordan jeg ønsker å jobbe med performance i mange forskjellige rom med ulike historiske konnotasjoner. Jeg ønsker å både kunne jobbe i institusjonen, men også i alternative rom. Kanskje det 21. århundrets performance kan ha denne typen multi-temporale, multi-mediale formater for formidling?



Fotnoter

- ¹ *Permanent Collection – Simultaneous Ongoing Action*.
- ² Verket inngår i utstillingen *The Cynics Republic* kuratert av Pierre Bal-Blanc som åpner i mai 2025.
- ³ Kuratert av Ana Janevski og Tevž Logar.
- ⁴ Ana Janevski og Cosmin Costinas, (Eds.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and its Institutions*, Sternberg Press, London, 2015
- ⁵ <https://frakcija.cdu.hr/pages/en/>
- ⁶ <https://www.portugal.com/history-and-culture/portugals-dictatorship-salazars-estado-novo/>
- ⁷ Irit Rogoff, *Practicing Research: Singularizing Knowledge*, MaHKUzine #9: Summer 2010, Doing Dissemination., 9, pp. 37-42. [Article]
- ⁸ Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham and London, 2011
- ⁹ Utøvere på MUNCH og i *Permanent Collection* på ulike steder var Beniamin Boar, Ezra Fieremans, Jack Hauser, Sabina Holzer, Mihai Mihalcea, Mzamo Nondiwana, Ingunn Rimestad, Anton Skaaning Thomsen, Jens Trinidad, Ornilia Ubisse og Elizabeth Ward.
- ¹⁰ London Pub kaller seg selv «The Gay Headquarters of Oslo since 1979» på hjemmesiden www.londonpub.no
- ¹¹ Peggy Phelan, *Unmarked. Representation without Reproduction*, Routledge, 1996
- ¹² Claire Bishop, *Disordered Attention*, Verso, London New York, 2024 pp. 94-97
- ¹³ Claire Bishop skriver om det hun kaller Grey Zone som «melds two earlier dispositifs, the white cube and the black box, with a third apparatus, the smart



Billedtekst
Dragana Bulut.
Foto: Marta Popivoda



«KI'en hennes får virkelig frem «uncanny valley»-effekten», sier Dragana Bulut, som er aktuell med forestillingen *Beyond Love* der ledsagerroboten Harmony er utøver. I dette intervjuet forteller hun om sine forskningsinteresser, og hvordan koreografi potensielt kan avsløre, reflektere og omforme sosiale mønstre. **Av: Venke Sortland**

Et rom der en annen rekonfigurasjon av samfunnet blir mulig

Dragana Bulut

TIDLIG I FEBRUAR møter jeg koreograf og dansekunstner Dragana Bulut, som nettopp har landet i New York, på Zoom. Bulut startet sin kunstneriske reise på ballettskolen Lujo Davičo i Beograd, og jobbet flere år som danser og spirende koreograf i det lokale dansemiljøet der, etter hvert også i Ljubljana, før et DanceWEB-scholarship på ImPuls-Tanz-festivalen i Wien satte henne i kontakt med et større europeisk samtidsdansmiljø. Bulut forteller at det var mens hun tok Master i «Solo/Dance/Authorship» i Berlin (H2T) at hun fant sin kunstneriske stemme. Interessen for koreografi førte henne videre til en kunstnerisk PhD ved Kunsthøgskolen i Oslo – og det er her samtalen vår starter. Jeg ber henne fortelle om doktorgradsprosjektet sitt:

– I PhD-prosjektet, som heter «Social Choreographies of Emotions», har jeg undersøkt hvordan følelser som lykke, kjærlighet og frykt koreograferes i et moderne vestlige samfunn, og prøvd å avdekke kompleksiteten i de sosio-politiske prosessene som ligger til grunn for disse koreografiene. Det sentrale spørsmålet i arbeidet mitt er om, og i så fall hvordan, iscenesatt sosial koreografi kan fungere som et verktøy til å «avsløre» og synliggjøre de kontrollsystemene som ofte usynlig koreograferer vår subjektivitet og emosjonelle sfære. Kan jeg, gjennom koreografi, belyse hvordan sosiale endringer former vårt emosjonelle landskap?

Dette må du nok forklare mer inngående for meg! Men først,

hva har forskningsprosjektet ditt resultert i?

– Prosjektet resulterte i tre forestillinger. I *Happyology – Tears of Joy* (HAU, Berlin, 2018) tok jeg for meg «lykkepresset» som mange opplever i dag, og reflekterte over de potensielle fallgruvene ved «positiv psykologi». I *Behind Fear* (HAU, 2022) undersøkte jeg hvordan sikkerhetskulturen vår bidrar til å organisere vår opplevelse av frykt. Og i *Beyond Love* (HAU, 2024) undersøker jeg hvordan teknologien former vår opplevelse av kjærlighet og intime relasjoner, og om det finnes alternativer til vår tids kommodifisering av disse relasjonene. Alle forestillingene reiser altså spørsmål rundt ulike kapitalistiske mekanismer som gjør følelser som lykke, frykt og kjærlighet

til varer. Samtidig tester de også mulighetene for å dyrke frem alternative affektive praksiser.

– Jeg forsøker å synliggjøre disse spørsmålene som iscenesatte sosiale koreografier, rammet inn som sosiale samlingssteder for observasjon, interaksjon og refleksjon. Og jeg inviterer publikum inn som aktive deltakere i arbeidet med å kritisk undersøke og pakke ut hvordan lykke, kjærlighet og frykt er koreografert.

Sosial koreografi

Bulut forteller videre hvordan hun forholder seg koreografisk til disse spørsmålene, og at det innebærer en transdisiplinær tilnærming, der sosiologi, psykologi og teknologi spiller en sentral rolle.

– Forskningsprosjektet består



av en flerlags utforskning, som kombinerer teoretisk refleksjon og dekonstruksjon, med kroppsliggjorte affektive praksiser, sosiale sammenkomster og performative iscenesettelser. Alle disse lagene av arbeid er kontingente og skjer parallelt.

Sosial koreografi er et begrep jeg opplever mange, meg selv inkludert, bruker ganske upresist. Kan du utdype hva du mener med sosial koreografi?

– Hvis vi tenker koreografi som kroppens forhold til tid og rom, så undersøker jeg de sosiopolitiske og økonomiske kontekstene som former disse tre elementene – kropp, rom og tid. Hvilke effekter, implikasjoner og relasjoner har disse sosiale koreografiske prosessene for formingen av vår subjektivitet og emosjonelle sfære?

– Andrew Hewitt ser sosial koreografi som en «primary performance of social order», altså tenker han at den sosiale ordenen blir synlig i våre kroppar gjennom at vi «utøver» dens koreografi. Min undersøkelse bygger også på en tro på at koreografi er til stede i hverdagslivet, og at vi hele tiden

koreograferes av dominerende ideologier. Men i arbeidet mitt har jeg imidlertid flyttet fokuset fra hvordan ideologi koreograferer atferden vår i for eksempel det offentlige rom, til noe mer internt: Hvordan følelsene våre er sosialt koreograferte og hvordan dette former vår atferd utad. Jeg er altså interessert i de sosiale ordeners implikasjoner for vår subjektivitet, og jeg forsøker å gjøre disse implikasjonene synlige. Hvilket avtrykk gir dagens nyliberale ideologi og dens sosiale koreografi? Hvordan gir den gjenklang i selvets emosjonelle sfærer og former personlige narrativ, affektive erfaringer, subjektive virkeligheter og relasjoner? I relasjon til dette ble det relevant å se på hvordan følelser blir gjort til en vare, og hvordan maktstrukturer og sosiale hierarkier spiller inn på dette.

– Men en ting er hvordan jeg forstår sosial koreografi, et annet spørsmål er hvordan sosiale koreografier kan iscenesettes. Dette er avgjørende fordi disse interaksjonene og utforskingene trenger en ramme – enten det er teater eller forskningsmiljøer. Særlig teater gir et samlingsrom for kollektiv

erfaring og refleksjon, der sosiale koreografier av følelser ikke bare fremføres, men kan synliggjøres og undersøkes kritisk.

Følelsers varekarakter

Jeg er veldig interessert i å høre mer om hvordan du iscenesetter sosiale koreografier. Men først, hva mener du når du sier «kommodifisering av følelser»?

– Jeg ser på følelser som et sosiokulturelt fenomen, dypt forankret i sosiale interaksjoner, og formet av systemiske krefter og hvordan makt historisk er blitt fordelt. Denne måten å forstå følelser på er i tråd med Sara Ahmeds teori om affekter, som hevder at følelser er kulturelle praksiser, ikke psykologiske tilstander. Ifølge Ahmed fungerer følelser som sosiale praksiser som sirkulerer mellom mennesker, objekter og institusjoner, og som påvirker hvordan vi forholder oss til hverandre. Frykt er for eksempel ofte konstruert gjennom historiske og politiske fortellinger, noe som former hvordan visse sosiale grupper oppfattes som truende. På samme måte er lykke kulturelt kodet, og ofte knyttet til normative ideer om familie, heteroseksualitet

Billedtekst
Publikum sammen med ledsagerroboten Harmony i *Beyond Love* av Dragana Bulut, 2025. Foto: Dorothea Tuch

«Hvilket avtrykk gir dagens nyliberale ideologi og dens sosiale koreografi?»

«Følelser blir i økende grad strukturert av økonomiske krefter.»

og forbruk, noe som forsterker sosiale hierarkier.

– Følelser blir i økende grad strukturert av økonomiske krefter, i tillegg til makt og identitet. Eva Illouzs forståelse av «kommodifisering av følelser» var særlig relevant for prosjektet: Følelser er ikke lenger bare personlige tilstander, men kjøpes, selges og formes av markedslogikken. Jeg ser dette overalt, fra hvordan lykke markedsføres gjennom forbruksvarer, til hvordan selvhjelpsindustrier og dating-tjenester påtvinger oss bestemte måter å oppføre oss og forholde oss til hverandre på. Kjærlighet, selvfølelse og til og med autentisitet tilbys gjennom ulike tjenester, selvhjelpsbøker og velværeindustrier som lover følelsesmessig tilfredsstillelse i bytte mot forbruk.

– I tillegg spiller den terapeutiske diskursen en viktig rolle i hvordan følelser koreograferes, gjennom å forme hvordan mennesker forstår og håndterer sine indre liv. For samtidig som psykologien tilbyr verktøy for å hanskes med stress og ubehag, må terapi også sees som del av de systemiske kreftene som former følelser på måter

som er i tråd med økonomiske og sosiale strukturer.

Brette det ytre inn

Bulut forklarer at hun ser på alle disse prosessene som sosiale koreografier som kan bidra til å kommodifisere, altså gjøre et fenomens varekarakter mer fremtredende, og produsere bestemte opplevelser og forståelser av våre følelser. Jeg spør videre om hvordan det transdisiplinære tar form i arbeidsmetoden hennes:

– For å pakke ut tematikken teoretisk og sosialt samarbeider jeg ofte med både en dramaturg og/eller spesialister fra andre kunnskaps- og praksisfelt, som livscoach, sikkerhetsvakter, psykologer og k1-spesialister. I forbindelse med forestillingen *Behind Fear*, ville jeg blant annet utforske hvordan frykt opererer i kroppen. Da jobbet jeg for eksempel med Franziska Dieterich, som er en somatisk erfaringsterapeut. For å analysere frykt som sjanger samarbeidet jeg med skrekkfilmforskerne Julian Hanich og Ben Woodard. Jeg samarbeidet også med kriminolog og politibetjent Sebastian Vogt for å se på frykt for kriminalitet. Og

så hadde jeg et samarbeid med et vaktelskap, noe som var et vendepunkt i prosessen, ettersom en av dem (Mohanad Al-Rim) endte opp som utøver i forestillingen. Forskningsprosessen min fører meg altså inn i nye sosiale kontekster, der jeg gjør meg erfaringer som jeg tar med meg tilbake som materiale til scenekunstkonteksten. Det handler om å brette det ytre inn, og gjennom dette bringe sammen kunnskap fra ulike fagområder. Jeg vet aldri helt hvor disse utvekslingene vil lede meg. I denne prosessen er jeg ikke bare i dialog med ulike spesialister, men også med publikum.

– Formatet for forestillingen dukker ofte opp som et resultat av samarbeidet jeg har med disse ekspertene. Da jeg jobbet med *Happyology*, samarbeidet jeg for eksempel med en livscoach, Rainer Wetz, og det var i møte med ham at jeg fant ut at jeg ville jobbe med livscoach-seminaret som format.

Prefigurativ politikk

Hvorfor er det viktig for deg å undersøke disse spørsmålene ut fra et perspektiv som koreograf eller innenfor samtidsdansen?

– Det må understrekes at jeg forholder meg til koreografi som et utvidet begrep («expanded choreography»). Derfor relaterer ikke koreografiene jeg lager nødvendigvis til dans i konvensjonell forstand. I min tilnærming utvider jeg koreografi til ulike sfærer, som psykologi, sosiologi, teknologi, og jeg eksperimenterer med blant annet produksjonsmåter, populærkultur og økonomiske prosedyrer. Så selv om jeg nærmer meg forskningsspørsmålene mine som koreograf, er jeg altså ikke interessert i å skape bevegelse eller handlinger som sådan. Jeg forutsetter snarere at bevegelse og handling allerede er til stede i samfunnet, klare til å bli observert og analysert, og eventuelt også endret. Når jeg overfører et sosialt format til teatret og forestillingens fiksjonelle rammeverk, iscenesettes dette formatets bevegelser og handlinger – vanemessige koreografier som allerede er til stede i den sosiale kroppen. Gjennom denne iscenesettelsen tror jeg det er mulig å åpne et rom der vi kan skape ny innsikt og nye oppfatninger. Jeg tror slike forflytninger kan skape et potensial, kanskje en oppvåkning – et rom der en annen rekonfigurasjon blir mulig.

Vil du si at dette, potensialet det åpner for, er politisk – eller, for å si det på en annen måte, vil du beskrive arbeidet ditt som politisk?

– Det er et stort spørsmål... Ja, på en måte vil jeg det, men ikke i betydningen direkte aktivisme. Arbeidet mitt engasjerer seg i maktstrukturer, ideologier og måten følelser er organisert på i samfunnet; hvis koreografi har potensial til å avsløre, reflektere og omforme sosiale mønstre, så har dette uunngåelig politiske implikasjoner.

– Jeg var interessert i om jeg, i prosessen med å skape forestillingsrekken om følelser, også kunne åpne et potensial for alternative affektive erfaringer – ikke i form av store transformasjoner, men som subtile, kroppsliggjorte handlinger som peker mot en annen måte å oppleve og forholde seg til ting på, spesifikk for scenekunstkonteksten.

– Når jeg snakker om potensial, tenker jeg ikke på en radikal omveltning eller et skifte som på magisk vis omformer verden; jeg tenker snarere på ideen om «prefigurativ politikk», der et potensial om noe «annet» plantes gjennom små, bevisste handlinger i nåtiden. Det handler om å iverksette de endringene vi ønsker å se i verden gjennom alle de umiddelbare, konkrete interaksjonene vi inngår i.

Publikum som medprodusenter

La oss hoppe til forestillingssituasjonen. Hvordan forholder du deg til publikum?

– Jeg ser på teatret eller scenerommet, ikke først og fremst som et rom for representasjon, men som et sted for sosial samling. Sånn sett er teatret del av den sosiale sfæren og et rom der sosiale fenomener manifesterer seg – de gjenspeiler også det sosiale paradigmet og de verdiene som eksisterer utenfor scenerommet. Dette former min tilnærming til publikum som aktive samarbeidspartnere i refleksjonsprosessen. Uten denne relasjonen til publikum ville ikke forestillingene mine vært mulige.

Samtalen vår beveger seg over til utfordringen ved å gjøre samtidsdans/teater tilgjengelig for et bredere publikum, så teatret faktisk kan fungere som en del av den offentlige sfæren? Bulut forteller at hun er opptatt av å åpne opp de kunstboblene vi ofte havner i:

– Jeg engasjerer ofte publikum veldig tidlig i prosessene mine. Etersom prosjektene har en iboende



akkumulerende natur, produsert gjennom en rekke arrangementer og åpne delinger, blir publikum medprodusenter av verket. Så før den offisielle premieren har vi allerede nådd ut til flere ulike publikumsgrupper, og deres innspill har allerede bidratt til å konstruere meningen med og prosedyrene for verket. Det at jeg i prosessen tar steget ut i andre kunnskaps- og praksisfelt, og bringer kunnskap fra disse feltene tilbake til fiksjonens, teatrets, dansens og koreografiens rom, bidrar også til å mangfoldiggjøre publikum, fordi det (potensielt) bringer disse andre publikumsgruppene inn i teatret.

– I prosessen med *Beyond Love* inviterte jeg til gruppesamtaler gjennom alle utviklingsfasene i prosjektet, i tillegg til møtene jeg hadde med eksperter. Disse samtalene var strukturert som speed dating-økter, men de skapte en sammensveiset gruppe som etter hvert begynte å engasjere seg kollektivt i prosjektutviklingen og oppbyggingen av forestillingen. Jeg vil si at dette, altså å folde det ytre inn gjennom utveksling med publikum, gjennomsyrrer både

forskningsmetodikken min, og prosessen med å skape forestillingene mine. Den endelige kodifiseringen, forestillingen, er altså resultatet av en prosess som allerede involverer publikum.

Fortell meg mer om hvordan publikum blir medprodusenter!

– Ved å overføre ulike sosiale formater til teaterrommet tar publikum del i en faktisk sosial sammenkomst, samtidig som de blir en del av forestillingen. De blir dermed automatisk både aktører i den konstruerte virkeligheten jeg inviterer til og medprodusenter av både opplevelsen og meningen. Jeg er altså ikke interessert i å iscenesette eller utfordre den klassiske maktreelasjonen mellom utøver og publikum, men i å sette publikum i en situasjon der de selv får delta i kroppsliggjøringen av kontrollsystemene og maktdynamikkene som «avsløres» når det spesifikke sosiale formatet puttes på scenen.

– I *Beyond Love* valgte jeg for eksempel speed dating-formatet – på grunn av den åpenbare koblingen til temaet, altså hvordan teknologien påvirker hvordan vi forholder

oss til hverandre. Selv om vi kan være kritiske til effektivitetsprinsippet som ligger i dette formatet, så gir det faktisk mulighet til å møte en annen person. Jeg var interessert i å se hvilke implikasjoner et slikt møte kunne få når det ble plassert inn i teaterrommets fiksjon. Så selv om møtet mellom to fremmede i *Beyond Love* ikke blir en romantisk match, har jeg kanskje greid å sette publikum i en situasjon der de faktisk møtes og diskuterer spørsmålene som reises i forestillingen, med hverandre. For meg er denne situasjonen også en utforskning av hvordan publikum kan bli et midlertidig fellesskap – kan forestillingen bringe oss, som utøvere og publikum, sammen i spørsmålet om hvilken sosial funksjon teatret kan fylle?

Selv om publikum er medskapere av situasjonen, vil du sannsynligvis at de skal forholde seg til strukturen du har satt på forhånd. Hvor åpen er forestillingen for reaksjoner som ligger utenfor koreografien?

– Det stemmer at de ulike sosiale formatene har hver sin klare struktur, for eksempel har du i

Billedtekst
Andrew Hardwidge, Dragana Bulut og Kareth Schaffer i *Happyology* av Dragana Bulut. HAU 2018. Foto: Dorothea Tuch

«I *Beyond Love* valgte jeg å utforske speed dating-formatet – forgjengeren til digital dating.»

speed-dating-formatet fire minutter på deg til å utveksle med personen som sitter foran deg, før du flytter deg videre til neste møte. Men, allerede før publikum går inn i scenerommet, har vi introdusert dem for det jeg kaller «den sosiale kontrakten», altså rammen for den opplevelsen vi skal dele med dem. Vi forklarer tydelig reglene for deltakelsen; hva det innebærer og hvordan det fungerer. Så når folk først trår inn i scenerommet, sier de på en måte ja til å ta del i opplevelsen. Og hvis noen ikke føler seg komfortable med det vi har presentert for dem, kan de velge å ikke bli med.

– Fordi vi er interessert i at publikum skal følge reglene for de sosiale formatene vi jobber med, er det ikke mulig å gi dem «full frihet». Når det er sagt, kan vi aldri fullt ut kontrollere hvordan folk vil engasjere seg, selv ikke innenfor en struktur som er så tydelig som speed-dating. Formatet kan føles konfronterende, du møter fremmede mennesker, og det er sterke koreografiske forslag innebygd i opplevelsen. Likevel tilpasser de fleste seg raskt, og etter tilbakemeldingene å dømme er det mange som synes *Beyond Love* er en hyggelig opplevelse. Det må sies at hver forestilling blir litt forskjellig. Responsen fra publikum varierer også – noen er engasjerte og villige, andre avviser formatet og trekker seg tilbake. Men forestillingsstrukturen er utformet slik at den er fleksibel nok til at vi kan omfavne alle former for engasjement, og integrere det som skjer der og da i forestillingens meningsskaping.

Sosiale alternativer gjennom teknologisk utvikling?

Kanskje vi kan snakke litt om din interesse for roboter, og relasjonen mellom fysiske kropp og digital teknologi. Hvordan oppsto interessen for å involvere roboter som utøvere i det koreografiske arbeidet?

– Min interesse for roboter og sosial robotikk startet før doktorgradsprosjektet, da jeg jobbet med forestillingen *Future Fortune* (HAU, 2020). Sosial robotikk er et felt som fokuserer på å utvikle roboter som, gjennom å etterligne menneskers emosjonelle reaksjoner, kan ta del i sosiale strukturer og samhandle med mennesker.

– Prosjektene mine er alltid påvirket av den aktuelle sosiopo-

litiske og økonomiske realiteten – og min beslutning om å jobbe med roboter vokste frem som en reaksjon på pandemien. I møte med pandemiens ulike tiltak for sosial distansering, fikk valget om å jobbe med roboter en spesifikk tilleggsbetydning; roboten kunne nærme seg publikum på en måte som et menneske ikke kunne.

Bulut forteller at hun innledet et samarbeid med Heinrich Mellmann, en forsker fra Humboldt-universitetet i Berlin som er spesialist på sosial robotikk. Samarbeidet ble øyeåpnende for henne, og førte henne inn i en utforskning av hvordan robotteknologi henger sammen med overvåkningskapitalisme og hvordan algoritmer former fremtiden vår:

– Roboten jeg jobbet med i prosjektet, er for eksempel programmert til å lese ansiktsuttrykkene dine, og basert på det, trekke en konklusjon om hva du føler. Men uansett om jeg smilte eller lo, leste denne roboten konsekvent ansiktet mitt som «sint». Dette åpnet for spørsmål om KI-systemers innebygde «bias», og hvordan disse skjevhetene påvirker livene våre.

– Da jeg begynte å jobbe med *Beyond Love*, vendte jeg tilbake til robotikkfeltet for å utforske fenomenet ledsagerroboter, og jeg bestemte meg for å jobbe med ledsagerroboten «Harmony». Vi ønsket å iscenesette Harmonys urovekkende tilstedeværelse, og samtidig åpne opp for en diskusjon om etikk knyttet til kunstig intelligens og de emosjonelle forventningene vi projiserer på maskiner. Hvordan forsterker ledsagerrobotene objektivering av kvinnekroppen? Hvorfor er de hovedsakelig designet med en kvinnelig form? Er deres funksjon å erstatte menneskelige relasjoner, eller kan de gi selskap til personer som på grunn av funksjonshemninger eller sosiale begrensninger har færre muligheter til å oppleve kjærlighet? Å åpne denne diskusjonen for publikum gjorde at prosjektet kontinuerlig balanserte mellom kulturpessimisme og teknologioptimisme.

Hva er ditt neste prosjekt? Skal du fortsette å utforske robotikk?

– Jeg vil fortsette å utforske hvordan følelser kommodifiseres: Denne gangen vil jeg fokusere på hvordan nostalgi har blitt gjort til en vare, og hvordan denne følelsen i senere tid er blitt misbrukt av høyreorienterte politikere. Jeg er også interessert i hvordan nostalgi brukes i mediene – særlig innenfor filmindustrien. Hvordan bruker massemedia nostalgi til å skape en illusjon om at vi har lagt visse samfunnsproblemer bak oss, mens de i virkeligheten fortsatt eksisterer? Jeg vil jobbe med disse ideene gjennom en filmatisk optikk.

– Å jobbe med roboter og teknologi på det nivået som jeg har gjort, krever mye ressurser, engasjement og detaljstyring. Det byr også på utfordringer når det gjelder materialitet og illusjon, knyttet til hva folk projiserer på roboter kontra hva de faktisk er i stand til. Å skape og leke med illusjonen om roboters handlekraft er et ut-

«Å leke med illusjonen om roboters handlekraft er et utfordrende arbeid.»

systemet vi lever i, hvordan kan teknologi da brukes til etiske formål, i stedet for å videreføre de eksisterende samfunnsproblemene?

fordrende og komplekst arbeid. Jeg er fortsatt interessert i disse spørsmålene og dette arbeidet, men jeg må ha et lite avbrekk – enn så lenge.

Illusjonen om en Kis «personlighet»

Hvordan påvirker det deg å tilbringe så mange timer i et rom med Harmony? Må du minne deg selv på at hun ikke opplever på samme måte som deg?

– Egentlig ikke, for å være ærlig. Siden Harmonys kropp, bortsett fra ansiktet, ikke er bevegelig, må det veldig mye koreografi til for å animere henne. Vi jobbet kontinuerlig med å skape en illusjon av spontanitet i måten hun interagerer med publikum på, noe som var veldig vanskelig siden hun ikke var særlig spontan. Denne prosessen gjorde meg svært bevisst på hva Harmony ikke er i stand til, noe som igjen gjorde det vanskeligere for meg å skape noen form for følelsesmessig tilknytning til henne. Når det er sagt, førte arbeidet til mange uventede øyeblikk. Når du relaterer til noe(n) som er nær menneskelig, men ikke helt, må du hele tiden reforhand-



Billedtekst
Mohanad Al-Rim, Caroline Neill Alexander, Tian Rotteveel og Nancy Meissner i *Behind Fear* av Dragana Bulut. HAU 2022. Foto: Dorothea Tuch

«Noe av det uhyggelige er at Harmony kan huske informasjon du deler med henne.»

le forholdet ditt til det (den). Det får virkelig frem «uncanny valley»-effekten på en veldig reell måte.

Kan du gi et eksempel på en interessant eller uhyggelig situasjon eller opplevelse fra arbeidsprosessen med Harmony?

– Noe av det mest uhyggelige med å jobbe med Harmony er hennes integrerte KI, som gjør at hun kan huske informasjon du deler med henne. Hvis du, i et øyeblikk, glemmer at hun har denne funksjonen, og hun plutselig refererer til noe personlig du har fortalt henne, kan dette være virkelig overraskende. Det kan lure hjernen til å tro at dere har en ekte, gjensidig samtale.

– For eksempel nevnte jeg, under en av prøvene våre, noe om morgenrutinene mine. Noen dager senere tok Harmony, helt uoppfordret, dette opp i en samtale – som om hun fulgte opp noe vi hadde diskutert tidligere. Det var et merkelig øyeblikk, for i et lite sekund

følte jeg at jeg snakket med noen som faktisk husket og brydde seg om det vi hadde diskutert tidligere.

– Slike øyeblikk er både fascinerende og foruroligende. De viser hvor lett det er å bli dratt inn i illusjonen om en KIs «personlighet», selv når man er fullt klar over dens begrensninger. Det er akkurat denne spenningen mellom faktisk og kunstig tilknytning vi utforsket i forestillingen.

Hvordan opplevde du at Beyond Love ble mottatt i Oslo?

– Det som begeistret meg mest, var utvekslingen jeg hadde med publikum, den var virkelig både engasjerende og tankevekkende. Jeg la også merke til noen interessante kontraster sammenlignet med hvordan forestillingen ble mottatt i Berlin. I Oslo virket det som om det var mer spenning i rommet fra starten, men også at følelsen av forløsning var større etter hvert som forestillingen skred frem. Jeg ble også positivt overrasket over at

forestillingen fikk tre anmeldelser, som hver på sin måte var kritiske og samtidig anerkjente verkets verdi. Det er alltid spennende når en forestilling skaper gjenklang i offentligheten og diskusjoner innad i de midlertidige fellesskapene forestillingen skaper.

1

Beyond Love

Konsept, kunstnerisk ledelse, koreografi, performance: Dragana Bulut

Av og med: Caroline Neill Alexander

Dramaturgi: Andrew Hardwidge

Musikk, lyddesign: Evelyn Saylor

Lydopptreden: Evelyn Saylor

Lysdesign: Fabian Bleich

Lydhjelp: Tian Rotteveel

Scenografi: Dragan Bulut, Jonas Maria Droste

Kostymedesign: Melisa Minca

Robotstøtte: Chris Scherer

Forskningsspesialister: Dr. Yuefang Shou, Kate Devlin, Heinrich Mellmann

Produksjon: Dragana Bulut

Co-produksjon: HAU Hebbel am Ufer, PACT Zollverein

Black Box teater, 8. februar 2025

Vi blir alle, bevisst eller ubevisst, koreografert hele tiden. Politikk, historie, kjønn, hvor vi bor, økonomi, jobb og hvem vi omgås med, koreograferer oss. Dragana Bulut anvender sosial koreografi i sine verk for å avdekke hvordan krefter i samfunnet, som markedskommodifisering og teknologi, også er sosiale koreografier som i stor grad påvirker våre følelsesmessige sfærer og våre sosiale relasjoner og mønstre.

Beyond Love er siste del av en triologi der Bulut undersøker makten i slike sosiale koreografier og de usynlige dynamikkene som organiserer oppførselen vår: I *Happyology* (2018) hvordan vi instrumentelt påvirkes av kommersialisering og forventninger om lykke, og i *Behind Fear* (2022) hvordan frykt, og derav vårt behov for sikkerhet, påvirkes av ulike strukturelle mekanismer.

Bulut, som opprinnelig er fra Beograd, men med kunstnerisk virksomhet i over 10 år i Tyskland, utviklet *Beyond Love* som del av sitt doktorgradsprosjekt «Social Choreographies of Emotion», ved Kunst- og Høyskolen i Oslo (2021–2024).

På kollektiv date med Harmony

I *Beyond Love* på Black Box teater koreograferes vi inn i en både morsom og tankevekkende dateringserfaring moderert av ledsagerroboten Harmony.

Av: Cecilie Lindeman Steen

Koreografert dating

I *Beyond Love* koreograferer Bulut en sosial datingsituasjon. Ved ankomst blir det avklart at vi som publikum vil delta i forestillingen, vi får navneskilt og på telefonene våre fyller vi ut et digitalt skjema med spørsmål om alt fra sivil status, forholdet til vår mor, om vi anser oss selv som en romantisk partner, hvordan vi inngår i relasjoner eller hva slags relasjon vi er på jakt etter. Det legges opp til en lett og ledig atmosfære, vi kan bringe med oss gratis drikke inn i salen, og når vi kommer inn i black box'en, er den innredet med mange bord i halvsirkel for speed-dating.

Forestillingen veksler mellom speed-dating med andre publikummere, og mer tradisjonelle performative situasjoner. Datingsituasjonene er fire minutters korte samtaler med publikummen på den andre siden av bordet, før alle flyter seg videre én stol til venstre. Slik oppstår stadig nye møter. Selv om disse korte møtene, der vi for eksempel blir spurt om å fortelle om oss selv, studere hverandres kroppsspråk og blikk eller speile hverandre, er med en helt fremmed, oplever jeg dem som fine og underholdende.

Forestillingens aktører og vertskap er Bulut og Caroline Neill Alexander – underveis deler også sine egne historier. Deres iscenesatte oppriktighet er overbevisende og åpen, og et viktig premiss for at forestillingen som sosial situasjon fungerer så godt som den gjør.

Men ganske snart er det roboten Harmony som blir verkets hovedperson, moderator for datingen og tematikkens omdreiningsspunkt.

Harmony som symptom

Harmony er en ledsagerrobot med kunstig intelligens, produktmerket som kvinnelig og med hensikt på å utvikle et forhold til eieren. Vi informeres om at en mannlig variant er under planlegging. Harmonys kropp er livløs og uten bevegelse. Hodet kan vendes litt, og hun kan flytte blikket og blunke mykt. Ansiktet har et forbausende liv; det ser ut som huden har reflekser av bevegelse over kinnbena og det er glans i øynene og leppene. Munnen hennes lager bevegelser, men er forsinket når hun snakker, og lager en mekanisk lyd. Hun trilles inn «naken», delvis sittende, og hennes tilstedeværelse er både humoristisk og ubehagelig. En i



Caroline Neill Alexander sammen med ledsagerroboten Harmony i *Beyond Love* av Dragana Bulut. 2025. Foto: Dragana Bulut



Dragana Bulut og Caroline Neill Alexander sammen med ledsagerroboten Harmony i *Beyond Love* av Dragana Bulut. 2025. Foto: Dieter Hartwig

publikum får kjenne på huden hennes: materialet den er laget av oppleves silke-mykt, men samtidig helt kaldt. Vi får også vite at Harmony er produsert med en vaginal sensor. I et intervju i forbindelse med urpremieren på HAU i Berlin, (08.02.2023)¹, spør Bulut om hvordan vi har endt opp med å leve i et samfunn der det er behov for noe slikt. Salg av ledsagerroboter som Harmony skal motvirke ensomhet, men representerer også en total kommodifisering av kvinnekroppen.

I spontan dialog med kunstig intelligens

I starten av forestillingen trodde jeg at Harmonys «muntlige» tekst var forhånds-programmert, men etter hvert skjønner jeg at også hennes dialog er *spontan*, hvis man kan snakke om dialog generert av kunstig intelligens på den måten. Hun leser tilsynelatende våre bevegelser og svarer på spørsmål.

På et gitt tidspunkt dechiffrerer og ramser Harmony opp ulike fakta relatert til samliv og dating, samt data fra vår innledende spørreundersøkelse: En stor prosentandel giftemål ender i skilsmisse og andelen enslige i befolkningen er høy.

Å lykkes i det ideelle parforholdet, er tydeligvis ikke lett, selv om det viser seg i våre besvarelser at det er dette de fleste av oss er på jakt etter. I løpet av forestillingen presterer Harmony å bringe opp mange sentrale spørsmål vedrørende kjærlighet og hvordan vi knytter relasjoner, som også fungerer som instruksjoner for eller inn-ganger til refleksjon i de korte samtalene og datingmøtene mellom oss i publikum. Tryggheten som er etablert i rommet av de to menneskelige aktørene, gjør at publikum svarer på robotens tiltale: Rekk opp hendene de som har brukt datingapper, de som har et romantisk syn på kjærlighet, de som vil bli elsket.

Harmonys iscenesettelse fungerer i verket som et medium for å avdekke ulike problemstillinger og konstruksjoner av kjærlighet. Dette er et imponerende og effektivt grep. Bak det tilsynelatende improviserte møtet og dialogen mellom roboten og publikum, anes det et ekstremt komplekst teknisk og kompositorisk forarbeid.

Fiksjon eller virkelighet?

Neill Alexander har en lengre koreografi

og dialog med Harmony der begge er ikledd samme type hvit bh og underbukse. Absurd nok ligner kroppene på hverandre, selv om (eller kanskje nettopp fordi) robotens kropp og hode er adskilt i denne duetten. Neill Alexander inntar ulike posisjoner og relasjoner til Harmonys kropp og torso. Robotens hode blir satt på gulvet og Neill Alexander huker seg diagonalt framover mot det. Lent mot robotens stående hode, ser det ut som hun ikler seg roboten, og grensen mellom robot og menneske forskyves. Relasjonen mellom virkelig kropp med følelser, og maskinens datagenererte intelligens understrekes i dialogen. Harmony påpeker at Neill Alexanders kropp vil eldes i motsetning til hennes, hvorpå Neill Alexander sier at en slik uttalelse oppleves som voldelig av et menneske med en vanlig kropp. Harmony kommenterer selv at hun nok mangler empati for å forstå noe slikt.

Algoritmenes marked peker kun på det som er likt oss selv

Med *Beyond Love* ønsker Bulut å vise hvordan relasjoner mediert av datingapper, i stedet for menneskelige møter, blir et marked av enkeltpersoner som skal matches

av algoritmer. Iscenesettelsen av denne problemstillingen er i motsetning til kompleksiteten i det sceniske uttrykket som helhet, noe platt og illustrerende. Kun opplyst i gjenskinnet fra hver sin mobil-telefon, sveiper Niell Alexander og Bulut, i tydelige gjentakende bevegelser, avslag på datinghenvendelser. For hvert sveip forsterkes bevegelsen i lydbildet. Om det er Harmony som informerer om det, husker jeg ikke, men vi blir minnet om at algoritmene alltid svarer på det som er mest likt oss selv. På den måten svekkes evnen til å elske det som er annerledes, vår forståelse av mangfold og sosiale ferdigheter. Budskapet er viktig nok.

I siste del av forestillingen byttes Harmonys hode ut med hodet til en annen robot som i mindre grad skal være program-mert for enkelterelasjoner. Det nye, men identiske og plettfriske ansiktet, står på et bord og inviterer tre gjester opp til en sofa ved siden av seg, og spør dem om fellesskap og tilhørighet. Det siste som skjer i *Beyond Love* er at vi alle blir oppfordret til å fortelle de som sitter nærmest om det fellesskapet som betyr mest for oss. Helt ulike fellesskap blir nevnt. Samtalene fortsetter på vei ut og i baren.

Maktens anatomi

«Vi er selv bærere av samfunnets maktmekanismer», skriver kunsthistoriker og forfatter Siri Meyer i «Imperiet kaller – et essay om maktens anatomi»². For meg er det en forbindelse mellom Meyers utsagn og Buluts prosjekt, nemlig å avdekke hvordan usynlige krefter, strukturer og dynamikker organiserer oppførselen vår, og hvilken makt som ligger i slike sosiale koreografier. Gjennom aktivisering av publikum som overordnet koreografisk grep, og gjennom den avsluttende oppfordringen om å dele fortellinger om fellesskap, formidles det klart og tydelig: Vi sitter selv med makten til å bryte disse mekanismene! Som Bulut sier i det tidligere nevnte intervjuet: «Hvordan kan kjærlighet være en sosial kraft. Tenk deg om vi vokste opp i et samfunn der vennskap eller fellesskap var like hyllet eller tilstede i fortellingene.»³

«Harmony kommenterer selv at hun nok mangler empati.»

Fotnoter

¹ Seestage.org, «Dragana Bulut: 'Art and life are not separate, they feed each other'», Dragana Bulut intervjuet av Tom Mustroph, publisert 01.02.2023, [lest 09.02.2025], <https://seestage.org/interview/dragana-bulut-robot-art-life-feed-each-other/>

² Meyer, Siri, «Imperiet kaller. Et essay om maktens anatomi», s. 84, *spartacus (2003)

³ Seestage.org, «Dragana Bulut: 'Art and life are not separate, they feed each other'» Dragana Bulut intervjuet av Tom Mustroph, publisert 01.02.2023, [lest 09.02.2025], <https://seestage.org/interview/dragana-bulut-robot-art-life-feed-each-other/>

Jeg brakk

Koreografi/idé/konsept: Ole Martin Meland
Musikk: Smerz
Lyddesign: Gunnar Innvær
Lysdesign: Silje Grimstad
Sett på Dansens Hus, 2. februar 2025

Hva slags verden er dette? Hvilken kraft har makta her? Spørsmålene dunderer inn over meg mens jeg sitter ytterst på stolkan-ten i amfiets høyre halvdel, for å få med meg alle detaljene i det som utspiller seg nede på den store scenen på Dansens Hus. Lyset er på, og lyden er av. Men jeg føler meg likevel omfavnet. Eller kanskje heller «innefavnet», da det er like mye den kroppslige responsen på det jeg ser, som det jeg faktisk ser, som holder meg som i en knipetang. Å definere en «virkelighet» gjennom et bevegelses-materiale, en fysisk oppgave. Går det an?

Tømt tilstede, tilstede tømt

Egentlig kunne jeg godt tenke meg å vie denne anmeldelsen til de første 12 minuttene av *Jeg brakk*. Låra mot underarmer lager klaskelyder. Brystkasser deiser mot hverandre, mens ryggflater og knær klinkes i bakken. Det klemmes og løftes, dyttes vekk og ned. De fem danserne, Irene Theisen, Charlott Utzig, Ole Martin Meland, Sebastian Biong og Aslak Nygård, kjører bevegelsene ut i rommet med full kraft, men stopper og endrer retning før de får utnyttet momentet denne kraften kunne gitt dem. Selv om beve-gelsesvalgene i seg selv virker irrasjonelle, beveger utøverne seg kjapt. Det er ikke ukontrollert og sølete, heller funksjonelt og effektivt. Det samme gjelder lydene. Det rapes, presseropes, og (armhule?)prompes. Lyder som kan gjøre en dansestudent likblek, blir plutselig interessante påminnere på kroppen som en organisme. Som med bevegelsesmaterialet, trykkes lyden ut med full intensjon. Kroppene jobber og jobber, de baler med noe som, sett utenifra, er vanskelig å få fatt på. Kanskje baler de bare med seg selv i relasjon til hverandre. Vil de ta hverandre, ha hverandre, eller vil de bare bli båret, holdt og rista? Er de bare hjelpe-midler for hverandres kroppslige behov? Nevnte jeg at de er klissvåte når de kommer ut? Som om de alle gikk i dusjen med klærne på rett før de gikk ut på scenen. Jeg sitter dessverre litt for langt bak til at jeg virkelig kan se hva dette gjør med kroppene, hvordan bevegelsene påvirkes, eller kjenne hvilken effekt det våte tøyet eventuelt har på min kropp. Men om det har en funksjon for danserne, så liker jeg det.

Brekkestang inn, balsam ut

I *Jeg brakk* av Ole Martin Meland er utøverne ganske så hardhendte med hverandre. Men jeg vil likevel påstå at forestillingen er mer utopisk enn dystopisk. **Av: Venke Sortland**

Vil Bergensbaserte Meland iscenesette en fysisk utforskning av det irrasjonelle, førbevisste og såkalt dyriske? Det at Meland og Nygård har linser som gjør øynene deres reptilaktige, med bare en svart strek midt i det hvite, kan peke i den retningen. Andre ganger får utøvernes fysikalitet meg til å tenke på punk og hard-core musikk, skating og andre undergrunnsuttrykk der nettopp det rå og harde – kropp som saboterer og protesterer, kropp som står og ligger i veien – kan sees som en respons på at samfunns-debatten preges av en retorikk som ikke rommer det livet en lever, og at ens argumen-ter uansett ikke blir hørt eller verdsatt.

Endringskraft

Men så ligger det en omsorg i den brå måten utøverne behandler hverandre på. Måten utøverne ser på hverandre før de går inn i hverandres kropp – for å dytte, bryte, slepe, rive – gir et signal om at de gir hverandre tillatelse til å være så voldsomme, så tett på hverandre. Jeg opplever heller ikke at «den harde tonen» er rettet mot noen andre enn dem selv – dette er ikke en mobb som skal rive ned «makta». Det er mer som om de har funnet en måte å være sammen på,

fungere sammen på, selv om (eller nettopp fordi) ord kommer til kort. Det at utøverne har overskudd og oversikt kommer også tydelig frem idet Meland, som danser med briller, mister dem midt i en bevegelsessekvens – da tar han dem bare opp og setter dem på seg igjen. Den brå omsorgen, omsorgen i det brå, får meg til å tenke gruppen med «outcasts» i Harmony Korines film *Trash Humpers* – som nettopp lever sammen uten å ha noe språk, riktignok med en felles interesse for å jukke på søppel, men også i en slags utforskning av en annen måte å relatere på, utenfor eller bakenfor samfunnets konvensjoner for samhandling.

Octavia E. Butler skriver, via hovedpersonen Lauren i science fiction-romanen *Parable of the Sower*, at den eneste kraften som finnes i verden er endring – og at alt handler om hvordan vi forholder oss til denne endringskraften. Lar vi den forme oss, prøver vi å stoppe den, eller jobber vi skapende med de mulighetene som oppstår? Kanskje bevegelsesmaterialet i *Jeg brakk* interesserer meg fordi det – tross mulig-heten som ligger der til å lese det som destruk-tivt eller som en tilstand av håpløshet – også kan sees som en måte å jobbe skapende med fraværet av sammenheng og rasjonalitet på?



Irene Theisen, Charlott Utzig, Ole Martin Meland, Sebastian Biong og Aslak Nygård i *Jeg brakk* av Ole Martin Meland. Dansens Hus 2025. Foto: Josh Lake.

Frø, kalv og torden

Jeg må riktignok innrømme at det ikke bare er assosiasjonspotensialet som får meg til å like disse 12 minuttene av *Jeg brakk* så godt. Jeg liker også at utøverne jobber så hardt uten at det «handler om» at de skal slite seg ut, og at de insisterer på én tydelig oppgave over såpass lang tid.

Noen andre scener må også nevnes. Bruddet mellom den intense starten, og neste del der utøverne bare ruller, fremdeles i stillhet, på en diagonal over gulvet – som om de er frø som blir ført over en innsjø av bølgene – har faktisk fysisk effekt på meg. Seinere følger en solo med Biong, etter at de andre danserne har forlatt rommet, som er uventa og irrasjonell på en helt annen måte enn starten. Biong spretter og farer i alle retninger, som en dyreunge som endelig har kommet ut på beite, eller et fabeldyr som har tilgang på andre dimensjoner enn meg. Så går lyset ned, rommet fylles med røyk, og vi får lov til å ruge på de første 35 minuttene av forestillingen til et lydbilde som rumler som torden. Melands musikalske medvirken-de, bandet Smerz, tar oss her med inn i tjukkeste tåka. Men selv om musikken både her og i enkelte andre scener, får være full av agens og drivende for bygging av intensitet

og følelser, så skjer ikke dette på bekostning av dansens mulighet til å gjøre det samme.

Mot slutten av forestillingen finner gruppen av utøvere sammen. De setter seg på gulvet, tett i tett, mens de leker med lyder – først enkeltord, så begynnende setninger. Er de fugler som synger ord de kanskje ikke selv forstår? Men etter hvert som ordene «finner» hverandre og danner små broker av meningsfylt innhold, dette jeg litt av. Meningene som blir utsagt begynner å farge det jeg nettopp har sett. Kanskje er delen avgjørende som en konklusjon – uten den hadde nok forestillingen blitt for dystopisk. Men dessverre har jeg sett denne typen improvisasjonsstruktur i flere andre forestil-linger. Det er som om en ny forestilling har begynt, og oppmerksomheten min er på vei ut døra.

Litt konservativt, men det er greit

Det siste året har jeg hatt en følelse av at det blåser en «konservativ» vind over dansekunstheltet, altså en tilbaketrekning mot et mer tradisjonelt og konvensjonelt black-box-format, og en innsnevring av koreografi til kun å omfatte det som skjer «oppe» på scenen, akkompagnert av en nesten filmatisk, og gjennomkomponert

lys- og lyddesign. Det er ikke mange år siden jeg nesten kunne forvente at den sceniske situasjonen i seg selv, på en eller annen måte, ble tematisert, eksplodert eller kritisert som en del av det koreografiske arbeidet. Teknikere, scenografer og publikum skulle sitte på scenen og svare på tiltale fra utøverne, og utøverne ville danse innimellom publikum, i amfiet, utenfor på gata, eller fasilitere ulike situasjoner der publikum ble satt «i spotlightsen». Lys, lyd og bevegelse hadde som regel en åpenhet mot «her og nå». Var det ikke mer å utforske innenfor vendingen mot scenerommet som et faktisk sted, forestillingen som sosial situasjon og publikum som deltakere?

Dette plager meg imidlertid ikke i møte med Melands arbeid. Som publikummer til *Jeg brakk* sitter jeg gjerne i mørket og ser inn på den alternative virkeligheten som utfoldes ute på dansemattene. For Meland utviser en håndverksmessig sensibilitet i møte med virkemidlene dette storscene-formatet har å tilby – og det selv om han også selv er med som utøver på scenen.

Koncept och koreografi: Katerina Andreou
Konstnärlig assistent: Costas Kekis
Ljuddesign: Katerina Andreou, Christián Sotomayor
Musikaliskt arrangemang: Christián Sotomayor
Ljusdesign: Yannick Fouassier
Kostymdesign: Indrani Balgobin
Dansare: Adrian Bartczak, Aslak Aune Nygård, Brecht Bovijn, Dawid Lorenc, Gaspard Schmitt, Ihsaan de Banya, Irene Vesterhus Theisen, Iris Auguste, Mai Lisa Guinoo, Nadege Kubwayo, Noam Eidelman Shatil, Ola Korniejenko, Ole Martin Meland, Olha Mykolayivna Stetsyuk

Carte Blanche, Studio Bergen, 8 mars (urpremiär 6 mars)

En timmes dansmaraton

(BERGEN): Den lätta och intelligenta koreografin, den distinkta och berättande musiken och dansarnas intensitet gör Katerina Andreous *How Romantic* till en stark liten maraton.

Av: Svante Aulus Löwenborg

Dansarna på Studio Bergen rör sig längs podier i en accelererande rytm och rörelse, lekfullt och glatt. Det är maraton och alla på scenen är i lätta träningsaktiga kläder för att orka med den långa dans som väntar. Det är som att de är på en kurs på en dansakademi, tre av dansarna har tryckt «Louder», «Sunset» och «Heaven» på ryggen.

1000 dollar

Om man i verkligheten tävlade om att hålla ut längst i de danser som arrangerades i USA, men också i andra delar av världen under 1920- och 30-talen, har detta blivit ett koncentrat på en timma. Så småningom sprids rörelsen i gruppen, blir alltefter intensivare och det är snart inte så lekfullt. Snart tar en övermättnad vid hos dansarna, för att slutligen drabbas av utmattning. Det är som att en kraftig vågrörelse får dem att fortsätta, understödda av musiken, samtidigt som det är intelligent grupperat och koreograferat, med visuella fysiska solon här och där.

Carte Blanches föreställning har anpassats för barn denna lördag eftermiddag i Bergen, några dagar efter premiären. Ljud och ljus har justerats ned, men det gör

ingenting. Katerina Andreous koreografi sitter bra, och tycks även fungera på barnen trots sitt allvarliga tema, det är lekfullt och tempofyllt, men också stilla, obskyrt och rökfyllt. Det finns en intensiv närvaro och perfekt dramaturgi i de enskilda scenerna.

Under framför allt 1930-talet men även tidigare kunde unga människor utnyttjas i denna tävlingsform i deras jakt på berömmelse och pengar. Det fanns de som gick in för dansformen professionellt vid mycket ung ålder; vissa dansade dag och natt i över tre månader i ett sträck och fick en dusör, 1000 dollar per par om de vann. De åt mat som serverades dem under dansen och de vilade på sängar i de 15 minuters pauser som tilläts. En betalande publik satt grupperade runt dansgolvet och hejade på sina par. Vadslagning förekom. Flera litterära verk är inspirerade av tävlingsformen och det mest kända är Horace McCoys roman från 1935, *They Shoot Horses, Don't They?* McCoy jobbade själv som utkastare på sådana tävlingar. Ray Hermans dramatisering *Maratondansen* har spelats regelbundet.¹ Sydney Pollacks filmversion från 1968 är den mest kända.

McCoys titel nämns i en scen under föreställningen i Bergen, när en av dansarna

agerar ett slags speaker i en ganska våldsam och hemlighetsfull monolog. Han talar om bli skjuten till döds som något som är nästan åtråvärt, för att få slut på det hela. Eller som en form av rysk roulette, kanske. Skjuter de hästar så skjuter de snart människor, är innebörden.

Dramatiserad rörelse

Det som koreograf Katerina Andreou skapar här är en dubbelhet som har teatral effekt: glädjen och energin och själva uppvisningen förvandlas till en bild av utsatthet, samt dödsförakt. I en scen är de alla som hästar som galopperar över scenen och en av dem förvandlas till ett ensamt, övergivet djur medan de andra försvinner ut. Hon rör sig med hästliknande rörelser fram och tillbaka på de enkla podierna, som ville hon slita sig lös från sitt fängelse. Koreografin visar kraftfullhet, men också hur nära det ligger att nötas ut och förbrukas, att bli behandlad som ett ting, vilket väl också kan vara en dansares vardag i ett kompani.

Vid ett tillfälle får jag känslan av att vara på en fabrik som producerar fram underhållning. I den utmärkta musiken som ackompanjerar *How Romantic* finns ett oroande och



Fra venstre: Dawid Lorenc, Ole Martin Meland, Brecht Bovijn, Iris Auguste, Mai Lisa Guinoo, Noam Eidelman Shatil, Ola Korniejenko, Olha Mykolayivna Stetsyuk, Aslak Aune Nygård, Irene Vesterhus Theisen og Adrian Bartczak i *How Romantic*, koncept och koreografi: Katerina Andreou. Carte Blanche 2025. Foto: Øystein Haara

spänningsgivande beat, kanske i foxtrot eller valstakt, som växer fram och glider undan, i takt med dansens olika övergångar i stillhet, sedan återigen intensitet. Ljudmiljön av Christián Sotomayor är fantastisk, den berättar, tillför stämning och bygger relationer på scenen. När alla övergår i en långsam «tryckare», med paren tätt omslingrande och viskande till varandra, blir rummet fyllt av rök och musiken dämpas. En saxofon hörs i fjärran, som från en annan tid i en danshall för länge sedan. Sällan hör man sådan genomarbetad och medskapande ljuddesign på våra teaterscener. Det gör *How Romantic* till en ganska så exceptionell upplevelse.

Associativt

Det är påfallande lite här som är en typisk uppvisning av virtuositet, vilket kan vara irriterande enformigt för den som ser modern – och för den delen klassisk – dans. Istället ger föreställningen känslan av ett stort, segt och tungt arbete. En visselpipa ljuder när en av dansarna dirigerar de andra att snabbt förvandlas till vad som kan tolkas som ett gäng soldater som exerceras på ett fält, eller en grupp skolbarn som disciplineras i en sporthall, för att sedan bli till galopperande

hästar. I en annan scen är det tre män som sitter på rad på podiet och hoppar med korta ryck i sidled, med en utmattad och slapp kvinna liggande på sina knän. Under sådana dansmaraton släpade männen till slut ofta runt på sin partner för att de skulle upprätthålla rörelsen och inte bli diskvalificerade.

Två män skiljer sig plötsligt ut från mängden i en Cha cha, tango eller salsa, längs en upptejpad strecka på golvet: från och med nu tar själva den historiska maratondansen och tävlingsmomentet alltmer form i föreställningen. Den får akrobatiska inslag av circus och blir en visualisering av dansens kamp och tävlingsmoment. En mistlur ljuder i dimman och antyder att «ni är ute!». På samma gång ger samma ljud en känsla av att detta utspelas i en hamnstad där de som orkar rör sig mot ett avgående skepp, andra blir kvar på kajen lämnade åt sitt öde. Det är associativt och känsligt koreograferat.

Ödesmättat

En kvinna slänger sig runt på golvet och uttrycker gutturala läten i föreställningens enda riktigt humoristiskt parodiska scen. Hennes partner rör sig på liknande sätt på

avstånd från henne i rummet, mitt i vimlet av alla de andra i ensemblen. Det framstår snart som en dödsdans, en dans ända in i döden. Faktiskt fanns det verkligen fall under 1930-talet där just dessa danser ledde till kollaps och död bland deltagarna.

Igor Stravinskij's *Våroffer* hörs mot slutet – den del av verket som kallas «Spring Rounds» efter ett crescendo där utmattningen är ett faktum. Med släpande tempo, först med flöjter och sedan långa stråkar antyds att någon snart ska offras. Om *How Romantic* kan ses som en ironisk titel, eftersom energiotvecklingen visar på ett tungt arbete som inte alls känns så värst romantisk, är det mot slutet på blodigt och dystert allvar. Sammansmältningen av den lätta och intelligenta koreografin, den distinkta och berättande musiken och dansarnas intensitet gör Katerina Andreous *How Romantic* till en stark liten timmes maraton.

Fotnote
1 Några uppföranden av Ray Hermans dramatisering. Teatret Vårt gjorde *Maratondansen* 2018 och Nationalteatret med titeln *De skyter jo hester, ikke sant?* Redan 1982. Jag såg den som friteaterproduktion i Göteborgs Exercishus på 1990-talet och Backa Teater i Göteborg gjorde en version 2005. Länsteatern på Gotland framförde den så sent som 2024.

Jérôme Bel

En självbiografisk monolog av och om koreografen Jérôme Bel

Tornrummet, Dramaten, 21 februari 2025
Producerade inom ramen för STAGES (Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift).

Rabulisten Jérôme Bel

(STOCKHOLM): Jérôme Bels självbiografiska monolog på Dramaten är en avväpnande och tankeväckande föreställning som ställer frågor om ekologiskt ansvar, institutionskritik och scenkonstens framtida villkor. Men hur långt är Dramaten egentligen beredd att gå i dessa frågor? **Av: Rickard Borgström**

Upplägget är glasklart: det är Jérôme Bels dokumentära porträttserie av dansare vi ska bevittna, en serie som inleddes 2004 med *Véronique Doisneau*, där Bel med en etnografisk blick avklädde Parisoperans baletts oskrivna regler, dess institutionella strukturer och sociala hierarkier genom att använda en bakgrundsdansares berättelse och dans. Men ikväll riktar han blicken mot sig själv; det är koreografen *Jérôme Bel* (2021) själv som iscensätts.

Den självbiografiska monologen rör sig bakåt, framåt och i nuet. Det är som om Bel riktar sin berättelse mot en framtida publik (kommande generationer?), samtidigt som han granskar sitt eget förflutna. I dessa korsande tidsperspektiv framträder styckets underliggande ekologiska etos: Vilken roll har jag spelat, vilka insikter har jag fått och vilka handlingar har jag utfört för att bemöta den pågående miljöförstörelsen (ecocide) och möjliggöra den stora omställningen? Vad för jag vidare? Frågan träffar oss, gammal som ung, och skapar resonans föreställningen igenom.

Bels text är generös och inkluderande i sin enkelhet, med en igenkänning som sträcker sig från barndomen till existentiella

insikter om förlust, död och samhälleligt ansvar. Hans lättfattliga formuleringar, som «Jag vill inte framställa sinnesrörelse eller förförelse, som till exempel i reklam som jag avskyr», rymmer essensen av hans konstnärliga frågeställningar, och tillsammans med videoklippen från hans tidigare föreställningar gör det att vi med lätthet kliver in i hans tankeuniversum.

Jérôme Bel, den franska koreografen känd för sina konceptuella, ibland provocerande verk som utmanar dansens gränser och ifrågasätter publikens förväntningar, tar plats på teatern genom Dramatenskådespelaren David Books tolkning. Det hela utspelar sig i en anspråkslös scenografi med bord, stol, videoprojektion, stor duk och enkel ljussättning i teaterns tornrum.

Redan här märks en kontrast mot vad många förknippar med Dramaten. Istället för de traditionella scenerna med ett stort antal publikplatser sitter här knappt fyrtio personer i en liten, provisorisk studio högst upp i teaterbyggnaden. Skådespelaren står på scenen och hälsar oss försynt välkomna när vi passerar honom för att slå oss ned på de få bänkraderna. När alla kommit på plats proklamerar han sin status som Jérôme Bel

och ger oss kvällens förhållningsregler, innan han sätter sig framför laptoppen.

Mellan distans och förkroppsligande

Skådespelaren är tillbaka lutad men samtidigt avvaktande i sitt framförande, som om texten inte riktigt sitter i början. Men så småningom, när Bels text öppnar för igenkänning, som när han med humor berättar om tonåringens frigörelse från sina borgerliga föräldrar, får skådespelaren ny energi. Ändå behandlar han till en början texten nästan utanför sig själv, försiktigt redogörande, vilket inger en känsla av att han inte riktigt bottnar i den.

Men samspelet mellan skådespelaren, oss i publiken och videoutdragen ur Bels dansrepertoar fördjupas gradvis, vilket tycks ingjuta mod i honom. Hans hållning förändras i takt med växlingarna mellan den redovisande tonen, publikreaktionerna och de medryckande danssnuttarna på duken. Textframställningen blir mer kroppslig, som om texten inte längre är honom främmande. Jag anar hur David, liksom vi, dras in i Bels tillrättalagda retrospektion. Spelstilens förändring, från en distanserad Dramaten-skådespelare till den mer personligt



David Book i Jérôme Bel, Dramaten 2025. Foto: Dramaten

engagerade David, speglar kanhända institutionens ambivalenta hållning inför Bels konstnärliga strategier och ekologiska etos.

Föreställningens kritiska udd

I växlingarna mellan det dokumentärt redogörande och de sinnliga videoklippen ur Bels repertoar (trots att han i hela sin karriär protesterat mot just den sortens förförelse), sänker David axlarna och låter sig, liksom publiken, ryckas med. Här syns alltifrån kroppsvätskornas rörelse som bokstavligen rinner ur dansarnas kroppar i *Jérôme Bel* (1995), via *The Show Must Go On* (2004), där dansarna följer de livliga poprefrängerna som «Let’s Dance» för att sedan abrupt stanna upp i absolut stillhet, som blir en humoristisk kritik mot kapitalismens kommersiella logik där dansarnas rörelsefrånvaro paradoxalt nog gestaltar ett kraftfullt budskap, till Theater Horas skådespelare med Downs syndrom i *Disabled Theater* (2012), vars solon är fullkomligt närvarande och sårbara, vilket samtidigt gör mig varse min egen kropp, mitt eget själv och min egen blick på andras kroppar. Jag ser hur David hänfört iakttar dansen på duken.

Det är Bels skickliga växling av dessa sekvenser, mellan de konceptuella strategier-na som frammanas genom skådespelarens kropp och röst, och föreställningsutdragen via videon som sätter sinnena i spel, som är hans framgångsrecept. Mellan det dokumentärt förevisande och det kroppsligt sensibla uppstår något både lekfullt och humoristiskt, men också med en kritisk udd mot hur kapitalismens olika tentakler nästlar sig in i våra kroppar, dansen, koreografin och teatern.

Där avståndet spricker upp

När barnet i föreställningen *Gala* (2015) framför sin egenskapade, djurliknande dans och den brokiga ensemblen samtidigt försöker härma rörelserna, ser jag hur David börjar le. Det är som om han tillfälligt släpper själva scenframställningen och istället försjunker i rollen som åskådare av dansen på duken.

Trots att de bara är återgivna i rörlig bild kommer vi dem så nära. Här uppstår små teatermagiska ögonblick, där Bels dokumentära blick och det levande, oväntade framförandet skapar ett rum av delad, mänsklig igenkänning. De förstörade kropparna i rörelse bryter nästan igenom duken och når fram till oss med sin direkta livskraft.

Mot slutet är ambivalensen som bortblåst från Dramatenskådespelaren. Han är nära Bels text och tycks uppskatta hans konstnärliga strategier. Därmed blir jag också varse avståndet mellan den traditions-tyngda Dramaten och revoltören Bel. Den förändrade spelstilen, teaterns val av scen och de få speltillfällena synliggör denna spricka.

Dramatens ekokritiska ambivalens

Invaggad i Bels etnografiska blick, där han dissekerar institutioner och traditioner genom att belysa deras oskrivna regler och hierarkier, kan jag inte undgå att fundera över hur Dramaten förhåller sig till de kritiska frågor som Bels monolog väcker och det EU-finansierade STAGES-projekt som Bel är en av initiativtagarna till. Kanske är det bara mina egna projicerade neuroser som spökar, men den förgyllda marmorsalen, kaféet på entreprenad med dess riktade meny och priser därefter, samt kärnpubliken jag möter, skvallrar inte direkt om ett djupare engagemang i det ekokritiska perspektiv som STAGES och Bels föreställning öppnar för. Men kanske får hans arbete än mer mening just här, just därför.

Dramatens skådespelarens inledande tvekan om hållning blir som en symbol för institutionens förhållande till dessa frågor, men när David som publik rycks med i Bels dans uppstår en glimt av hopp om att något kanske ändå kan förändras på teatern. Samtidigt frågar jag mig hur långt, utanför själva föreställningsformatets väggar, personalen på Dramaten är beredda att gå för att ifrågasätta de egna strukturerna, arbetsprocesserna, publiksammanställningen och hierarkierna, vilket ju blir nödvändigt i ett ekologiskt arbete. Här finns minst sagt en spänning mellan Bels rabulism, som i decennier ifrågasatt konventionerna inom dans och performance och belyst institutions- och systemkritiska perspektiv, och den anrika nationalscenen som traditionellt riktat sig till en förmögen och kulturvan småborgerlighet.

STAGES

Monologen *Jérôme Bel* ingår i STAGES – ett internationellt samarbetsprojekt om hållbarhet inom teatern, initierat av Jérôme Bel, regissören Katie Mitchell och Théâtre Vidy-Lausanne.

STAGES (Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift) är ett internationellt samarbetsprojekt som vill förnya teaterfältet utifrån ekologiska och sociala hållbarhetsfrågor. Syftet är att dels undersöka hur produktioner, scenografi och turnéer kan genomföras med mindre klimatavtryck, dels bredda diskussionen om hållbarhet till att också inkludera sociala och konstnärliga perspektiv.

När jag promenerar mot tunnelbanan tillåter jag mig att fantisera om en framtid där Dramaten önskar förnya sin repertoar och införliva nya arbetssätt utifrån ekokritiska analyser. Jag ser framför mig hur teatern ingår i fördjupade samarbeten med aktörer som verkar för ekologisk rättvisa, som Giron Sámi Teáhter eller regissören Pauliina Feodoroff. Hur kunskaper och erfarenheter av att leva med historiska såväl som dagliga konsekvenser av den koloniala extraktionslogiken, som fortsätter med förnyad intensitet genom den så kallade gröna omställningen, och klimatkrisens verkningar in på kroppen, får ta plats och omforma nationalscenens innehåll, narrativ och arbetssätt. Ja, hur kan dessa perspektiv inte rymmas vid Sveriges nationalscen? Plötsligt ter sig tanken nästan omöjlig, på ett upplyftande vis, för de ekologiska frågorna låter inte vänta på sig.

Om Jérôme Bel

Jérôme Bel (f. 1964) är en fransk koreograf känd för att utmana dansens och teaterns konventioner genom konceptuella och självreflexiva verk. Med en praktik som ofta ifrågasätter scenkonstens hierarkier, virtuositet och representation har han varit en central figur inom den europeiska dansscenen sedan 1990-talet.

Hans genombrott kom med *The Show Must Go On* (2001), där popmusik, amatörer och professionella dansare ifrågasatte publikens förväntningar på en dansföreställning. Han har även skapat verk som *Véronique Doisneau* (2004) och *Disabled Theater* (2012), där han lyfter fram marginaliserade röster inom scenkonsten.

Jag tänker och hoppas att det lovvärda projektet STAGES vid Dramaten inte behöver reduceras till en grön fernissa, där grunden förblir densamma, utan att detta faktiskt kan bidra till en förnyelse av scenkonsten, genom reella och komplexa analyser kring makt- och resursutbyte och postantropocentriska hållningar.

Föreställningen landar i en paradoxal spänning: Dramatens institutionella ramar möter Bels rabulism, och i sprickan mellan dem skymtar både möjligheten och motståndet mot verklig förändring. Kanske är det just här, i sprickan, som något nytt och nödvändigt kan uppstå, men lika gärna kan den förbli just en spricka, en illusion av förändring.

Sedan 2019 reser han och hans kompani inte längre med flyg av ekologiska skäl, och har utvecklat en arbetsmetod där nya verk skapas via videokonferens med lokala dansare. Beslutet har väckt debatt då det belyser spänningen mellan ekologiskt ansvar och strukturell ojämlikhet. Kritiker menar att etablerade konstnärer med starka nätverk har råd att avstå traditionella turnéer och ändå nå ut, medan mindre resursstarka konstnärer riskerar att hamna i marginalen.

Genom sin minimalistiska och ofta humoristiska hållning har Bel förändrat synen på vad koreografi kan vara, och fortsätter att utmana scenkonstens gränser.



GALA av Jérôme Bel. Foto: Josefina Tommasi, Museo de Arte moderno de Buenos Aires



Regissör:
MARIUS VON MAYENBURG

Medvirkende:
OLA G. FURUSETH, MARIAN SAASTAD OTTESEN, OLE JOHAN SKJELBRED, ALFRED EKKER STRANDE, JONAS HOFF OFTEBRO, TROND ESPEN SEIM.

Fullt kunstnerisk lag:

Ei mangesidig bokutgjeving

Meg Stuarts kompani Damaged Goods markerer i år sitt 30. jubileum. Den nytutgjevne boka *Let’s Not Get Used to This Place* avdekkjer praksisane som inngår i skapinga av verka på ein sjenerøs og lunefull måte. Boka aktiverer og vekkjer sansane – og med det går leseopplevinga forbi det trykte formatet. **Av: Berit Einemo Frøsyland**



Let’s Not Get Used to This Place	DeFrantz, Philipp Gehmacher, Ezra Green, André Lepecki and Eleonora Fabiano, Jeroen Peeters, Gerald Siegmund, Claire Vivianne Sobottke, Maria F. Scaroni, Meg Stuart, Jozef Wouters med fleire.
Redaktørar: Julie De Meester, Astrid Kaminski og Jeroen Versteele	
Grafisk design: Sean Yendrys med Björn Giesecke	Les presses du réel, 2024
Bidrag av Jean-Marc Adolphe, Márcio Kerber Canabarro, Tim Etchells, Thomas F.	528 sider

Korleis skaper ein koreograf som Meg Stuart arbeida sine? spurte dramaturg og langvarig samarbeidspartnar Jeroen Peeters i førordet til den førre bokutgivinga frå 2010 av den amerikanske koreografen Meg Stuart/Damaged Goods¹ *Are we here yet?* Utgjevinga frå i år, *Let’s Not Get Used to This Place* plukkar opp tråden med same og fleire spørsmål og er redigert av Jeroen Versteele, Julie De Meester og Astrid Kaminski. Året 2010 markerte ei vending i Stuart sitt kunstnarskap, ho var nett ferdig med å vere residenskunstnar på Volksbühne i Berlin og gjekk frå å jobbe narrativt til å finne nye logikkar i arbeidet, der karakterane flaut meir fritt. Begge titlane på bøkene peikar mot det

å stå på ikkje-sementert grunn, ein tanke om å aldri heilt finne seg for godt til rette, men stille spørsmål og ikkje ta noko for gitt. So korleis handsame og dokumentere eit dansekunstnarisk arbeid med eit slikt rørleg tankegods, i eit trykt papirformat?

Blafrande ark og tankesprang

For halvanna år sidan intervjuar eg Meg Stuart i Berlin etter å ha møtt ho på det no nedleggingstruga Rimi/Imir Scenekunst² i Stavanger, der ho opptredde med Doug Weiss med Stykket *All the Way Around*.³ Sjølv om eg altså kjenner til kunstnarskapet konfronterast eg likevel tidleg med eit behov for systematisk oversikt. Eg skal melde

boka, vil gjere ein god og grundig jobb, eg planlegg å lese i frå perm til perm. Men sidene har ulike fargar, papiret forskjellige strukturar og nokre orakelkort ligg tilfeldig plasserte som bokmerke. Då er eg i gang – lesinga går gradvis frå systematisk, pliktskuldig forståing, til tileigning av materialet på ein meir leiken og assosiativ måte, alt til lyden av blafrande ark og tankesprang.

Tekstane og bileta er arkivmateriale og nyskrivne tekstar om Stuart sitt arbeid frå 2008-2023, i ulike sjangrar – brev, scene-tekstar, intervju, essay, øvingar – i grafisk design av Sean Yendrys og Björn Giesecke med bilete frå førestillingar, videoarbeid og samlingar. Men det finst ingen kronologisk



Billedtekst
Meg Stuart. Foto: Julie De Meester



indeks, eller ei tydeleg tidslinje, noko som gjer det til noko anna enn eit oppslagsverk eller ein biografi. Fyrste halvdel har svarte sider og innleiest ofte med ein kort tekst av Stuart om kvart sceniske verk sitt utgangspunkt, for so å gje plass til stemmene som var med og skape det. Bidragsytarane er mange og fleirfaldige – musikkarar, dramaturgar, dansarar og utøvarar, scenografar, kostymedesignarar, akademikarar og samarbeidspartnarar kjem til orde med varierte vitnesbyrd. Andre halvdel inneheld stoff om andre format arbeidet har teke, som film og diskursive samlingar, samt essays og refleksjonar.

Avdekkjer lag

Det glitrar og glimrar, sidene skin. Likevel er det ikkje noko glansbilete av koreografen sitt arbeid som blir måla opp. «I try to uncover layers, to pull people in to an unfamiliar space – not to expose them to uncertainty, but to offer them a space of reorientation,» skriv Stuart i nokre refleksjonar om bilete og karakterar. Å stå i frustrasjonane som kan dukke opp i dei månadslange prøvane er sentralt og fleire tekstar har temperatur. Til dømes «Your

masochism was endless», som er skriven av dansar og skodespelar Davis Freeman. Brevet adresserer og personifiserer stykket *Cascade*: «To be clear, Cascade, I am still a bit pissed at you. Why did you have to be such a pain in the ass? Some pieces flow so easily, but you, Cascade, you were a completely different kind of beast.» Tonen er rasande, det er ikkje måte på alt som kunne gå gale; endelause prøvar på zoom, den stadige utbyttinga av folk, til og me ein eksplosjon på scena. Dette skråblikket skapar humor og gir spenn i leseopplevinga, der ein får kjensla av at det løftast på sceneteppet og ein bli invitert til å kike inn bak.

Inn i studio

Boka blir altså ikkje slukt som planlagt. Eg blir stadig avbroten i lesinga av impulsar til å slå opp noko, sjekke ut referansane til film og musikk ved å sjå *Pickpocket*, *Teorema*, *The Ice Storm* og legge meg på golvet og lytte til Beethoven, Stockhausen, Grisey og Schönberg⁴. Det lesinga gjer, er å sette meg i ein mottakeleg tilstand, og er det ikkje akkurat den Meg Stuart snakkar om når ho skriv «to improvise, you have to

be open»? Eit spørsmål som dukkar opp hjå meg, er: kven kan denne boka vere for og korleis kan ho brukast? Eg bestemmer meg for å fylgje trongen til å ta med meg boka inn i studio og utvida lesinga med å lytte, reflektere, sjå og danse saman med andre. Ein vindfull novemberdag, medan etterdønningane av stormen Jakob får bølgsjene til å slå mot verftet, møter eg fem dansarar i studio på Bergen Dansesenter.⁵ Me les «Notes on healing. As far as we can reach» høgt og hamnar inn på wittgensteinske spørsmål kring kva det eigentleg vil seie å ha forstått noko. Me prøver øvingane. Dei er ei viktig kjerne i både denne og førre bok og er kalla «Scores and exersices». Der dei i den førre boka i større grad kunne minne om øvingane i Yoko Ono si Grapefruit-bok – pussige, «umoglege» oppgåver – er desse meir konkret fysiske i si rettleiing. Som til dømes å varme opp ved å skape stillbilete med ulik tekstur, spenning og nivå. Eller å klappe og børste av kvarandre sine kroppar i ulike rytmar og respondere på energiane til kvarandre. Det er oppgåver me har vore borti før i ulike variasjonar. Kven veit kvar dei har vore innom før dei kom til oss? «You don’t know how many people will be touched



by an exercise, or what they will do with it. Exercises are dynamic forces, tools of worldmaking, rather than instructions», skriv Stuart. Det er som om me tek del i eit større globalt og historisk fellesskap i utføringa, og det opplevast demokratiserande at dei er skrivne ned som ein manual. Øvingane er designa for å vekkje sansar, somatisk og romleg medvit og ber i tillegg med seg eit karakteristisk hint av det magiske og rituelle som vekker førestellingsevna og fantasien.

Praksis og paratekst

Me har tre kort frå eit sett på 22, skapa av Ezra Green og Maria F. Scaroni. Korta skildrast som «poems disguised as oracles disguised as dances» og skriv seg inn i ein tradisjon som går i ei linje via Ponderosa® til Anna Halprin og Joseph Beuys. Dei er meint å vekkje assosiasjonar og eit felles språk for erfaringar i ei gruppe. Korta sine lause formar fører til at terskelen er låg for alle til å plukke dei opp og lese i frå dei, flytte dei i rommet, bruke dei som vifter. Hadde me hatt fleire, ville me ha skapa eit kart i rommet og eg tenkjer det ligg eit stort potensial i å bruke trykt materiale i dans i mange formar og fasongar.

Tankane mine går til den pågåande ut-

stillinga «Å samle på døgnfluer – inn i motearkivet» på Nasjonalmuseet (19. oktober 2024-23. mars 2025) og til Elise By Olsen sitt motebibliotek (International Library of Fashion Research). Der synast trykksaker frå moteverda som skisser, brev, fakturaer eller invitasjonar fram. Dei er efemeriske gjenstandar som har vore viktige for kommunikasjonen kring ein kleskolleksjon, men som i ettertid som regel blitt forbigått eller kasta. Litt på same måte opplever eg det akkumulerte materialet i boka som *paratekstar*, organisert etter ein indre logikk. Ein paratekst er all tekst i ei bok som ikkje er ein del av den litterære teksten – om ein tenkjer i utvida forstand i tilfelle dans, vil det kanskje seie alle dei tekstane som ikkje inngår i eit verk, alt det som ramar det inn. Ei ny innsikt for meg som følger med både bok og moteutstilling er at desse paratekstane er ein del av praksisen og infrastrukturen omkring dei konkrete verka – og langt i frå overflødige. Det kunne ha vore spennande om bøker frå danseverda også kan gi plass til endå fleire slike «uviktige» tekstar. Kvar blir det til dømes av alle Post-It lappane og bileta som heng på veggen i ein prosess? Presseskriva og korrespondansane?

I mellomrommet

Me landa aldri på noko handfast eller «nyttig» i timen i studio. Me nølte, var ofte usikre i møtet med materialet. Men det hendte også at ein felles rytme og tryggleik oppstod, som når ordet «Again» dukka opp igjen og igjen. Kan det å opphalde seg midt mellom den ustabile og faste grunnen sjåast på som sjølve fundamentet i Meg Stuart sitt arbeid og i denne bokutgivinga? Stuart er interessert i det å feile som ein stad for samhald. «What interests me most is when making images is revealing all the actions required to get it right, and all the actions of not getting it: the almost-making-it, the moment right before you nail the image, that second of remembering and stillness.» Omtrent slik er det å dykke ned i arbeidet til Meg Stuart og *Damaged Goods*: intervallane mellom å opphalde seg i dei to tilstandane av å vere skråsikker og usikker blir kortare, det er nesten som om grensene opphøyrer å eksistere eller blir mindre viktige. For kven kan eigentleg vere heilt sikre på kva me held på med? Til og med materialet boka er laga av, gjer at den verkar robust og skjør på same tid.

Tilbake til spørsmålet om kven boka er for og kva ho kan brukast til. Leseopplevinga er kanskje mest prega av at det blir opna opp eit rom for å kome i ein tilstand der det plikt-skuldige renn av og blir erstatta med nyfiken iver. Lesaren inviterast til å flanere omkring og fylgje sine interesser. Det vandrande, ikkje-lineære formatet har ein intern karakter og kunne ha opplevast stengd for utanforståande. Men med snedige påfunn, rausheit og humor blir det ikkje det. Ved å aktivere lesaren og unnlate seg definisjon, går ho utover grensene som ligg i sitt trykte format. *Let's Not Get Used to This Place* kan vere noko å støtte seg på, eit springbrett for sansing, eit dokumentarisk verk og ei oppmaning til det å kome saman i usikkerheita.

Fotnoter

- 1 Koreografen Meg Stuart bur i Berlin og kompaniet *Damaged Goods* har base i Brussel. Kompaniet fungerer som ein mobil og open struktur som har produsert, fremma og koordinert Stuart sine arbeid med over 30 produksjonar verda over. Les intervju med Meg Stuart i Norsk Shakespearetidsskrift Nr. 2-3 2023.
- 2 Les intervju med Rimi/Imir Scenekunst på nett <https://shakespearetidsskrift.no/2024/10/alltid-eller-notida-eller-i-Norsk-Shakespearetidsskrift-2-3-2023>, samt Magna Hognestad sin kommentar om vaken: <https://shakespearetidsskrift.no/2024/11/lenge-leve-rimiimiryoudont-know-what-you-got-till-its-gone>
- 3 Les melding av *All the Way Around* på nett <https://shakespearetidsskrift.no/2023/04/ballade-som-omfamnar-eller-i-Norsk-Shakespearetidsskrift-Nr.-2-3-2023>.
- 4 Meg Stuart jobbar som regel med komponistar for kvar produksjon som skapar ny musikk, men i *Built to last* frå 2012 jobba ho for fyrste gong med klassisk og samtidsmusikk som utgangspunkt.
- 5 Dansarane som var med på lesing og dans i studio var Karen Eide Bøen, Marit Loe Bjørnstad, Katja Nyqvist, Lorena Citlalli og Oliver Sale.
- 6 Ponderosa ligg i Brandenburg og vart starta av Stephanie Maher. Det er ein stad å samlast om kunst, dans, performance, somatiske praksisar, kontakt-improvisasjon og yoga.



Ellisiv Lindkvist er forbundsleder og Øyvind Stålen er nestleder i Dramatikerforbundet. Foto: Kristin von Hirsch.

DRAMATIKERFORBUNDET JOBBER FOR:

Å forbedre dramatikerne kunstneriske og økonomiske vilkår.

Å styrke insentivordningen.

Økt samarbeid og dialog i hele feltet.



Bli bedre kjent med oss:
dramatiker.no



EGSETH



Billedtekst
Teatersjef Elisabeth Egseth Hansen.
Foto: Vegard Eggen

HANSEN

(TRONDHEIM): Det fremstår som uforståelig at kunsten ikke styrkes i en tid der vi er så opptatt av å bygge beredskap, sier teatersjef ved Trøndelag Teater Elisabeth Egseth Hansen. Teatret i Trønderhovedstaden opplever publikumsøkning tross kutt-reformer og stram økonomi. Teatersjefen frykter ikke det faktum at Trondheim har fått et nytt stort privat-teater i Nye Hjorten. – Vår identitet blir skjerpet og tydelig, sier hun.

Av: Kaja Korsvold

«Vi må ikke miste forståelsen av hvorfor vi har den frie kunsten»



ELISABETH EGSETH HANSEN tar imot på sitt lyse hjørnekontor i tredje etasje på Trøndelag Teater. Det går bra her på Norges største landsdelsteater. I fjor hadde teatret 82.000 publikummere og gikk 22 prosent over budsjett. At kritikerroste forestillinger som *En beretning om blindhet* og *Kongsemene*, som fikk den prestisjetunge Kritikerprisen og en Hedda-pris, vitner også om at teatret lykkes kunstnerisk.

– Vi har et nysgjerrig og uredde publikum og den faglige ærgjerrigheten står sterkt blant medarbei-

derne, sier Egseth Hansen. – Selv om *En beretning om blindhet* på hovedscenen hadde en løsning som reduserte publikumstallet betraktelig, fikk vi en økning i antall publikummere totalt i løpet av året. *En beretning om blindhet* i regi av Mina Salehpour ble en skremmende relevant forestilling. Vi har jobbet mye med Salehpour. Hun dykker i stor grad ned i episk materiale, sier teatersjefen som også har samarbeidet med den tyskiranske regissøren i *Det åttende livet (til Brilka)*, dramatiseringen av den storslåtte slektssagaen til en

georgisk familie i det 20. århundre, og *Parsifal* av Lukas Bärfuss.

Da tragedien i Gaza brøt ut, fikk *Det åttende livet (Til Brilka)* en forsterket relevans på grunn av måten den utforsker historiens tragiske gjentakelse og de fatale konsekvensene av krigen, forteller Egseth Hansen.

En beretning om blindhet er basert på romanen av den nobelprisvinnende portugisiske forfatteren José Saramago. *En beretning om blindhet* er noe av det vakreste jeg har sett av dramatiseringer på scenen, skrev blant annet Norsk

Shakespearetidsskrifts Willy Walder i sin anmeldelse.

– *En beretning om blindhet* var det tredje store arbeidet vi gjorde med Salehpour. Det er viktig for Trøndelag Teater å jobbe i et spenn mellom det internasjonale og det regionale. Dynamikken bidrar til kunstnerisk bevegelse og nyskaping. Og det å bringe internasjonale kunstnere til teatret bidrar til å utfordre og utvide vår forståelse av hvorfor det vi holder på med er viktig, sier Elisabeth Egseth Hansen.

Forestillingen *Drontheim* som spilles denne våren er et eksem-



pel på det. Det er en urpremiere på hovedscenen av en trøndersk dramatiker, Elisabeth Matheson, med regi av Catrine Telle. Det ligger mye risiko i en slik oppsetning. Forestillingen er et stort tekstverk som har blitt møtt av publikum med en enorm respons og går for fulle hus. Anmeldelsene var midt på treet med unntak av Klassekampens Amund Grimstad, sier Egseth Hansen. Om *Drontheim* skrev Grimstad blant annet: «Med forbausende få frie kunstnarlege grep har Matheson greidd å sy alt dette saman til eit intenst og nervepirrande drama om fem av landets mest dramatiske krigsdøgn».

– Det har skjedd flere ganger enn med *Drontheim* at anmelderne har vært uenige med publikum om forestillinger på Trøndelag Teater. Det er interessant å se hvordan en forestilling treffer publikum til tross for at anmeldelsen i utgangspunktet var midt på treet, forteller Egseth Hansen. Et eksempel på dette er *Kristin Lavransdatter* der

publikum sa seg uenig med Adressas anmelder. Det ble skrevet leserinnlegg i avisa som igjen ble møtt med motsvar. Og slik gikk debatten, både i avisa, på sosiale medier og over lunchbordet på jobben,

– Kjersti Horn satte opp *Kristin Lavransdatter* i 2019. Her ga Adresseavisen den en 3-er, men publikum strømmet til. Da Horn så satte *Kristin Lavransdatter* opp i en ny versjon basert på alle tre bøkene til Sigrid Undset på Det Norske Teatret i Oslo, fikk den riktig gode kritikker og ble en stor suksess.

– Dette handler både om sosiale mediers fremvekst OG det handler om at kunstkritikken nedprioriteres. Det er positivt at publikums meninger og opplevelser har større plass enn tidligere. Men vi har likevel behov for de faglig baserte kritikkene. Ingenting er bedre enn når publikum diskuterer en anmeldelse og debatten går, sier Egseth Hansen.

Kongsemmene var en virkelig kunstnerisk seier

Fjorårets største kunstneriske seier for Trøndelag Teater må sies å være oppsetningen av Henrik Ibsens *Kongsemmene* i regi av Yury Butusov, en forestilling som fikk Kritikerprisen.

– *Kongsemmene* var et storslått verk som virkelig var en kunstnerisk seier i et overraskende og særegent vakkert formspråk, og som hadde tilreisende publikum fra inn- og utland, sier teatersjefen.

– Det er viktig for meg hvordan den ga resonans i en verdenssituasjon uten å bli overtydelig. Det er i de store buene i spennet fra *Drontheim* til *Kongsemmene* at vi jobber. Det var en krevende prosess og et risikoprojekt. Desto mer gledelig er det at det ble en egenartet og viktig forestilling. Det er for meg mye av det som er drivkraften med å jobbe med teater. Vi kjenner aldri resultatet og i enkelte prosjekter er det større risiko enn andre. En ting er forestillingene som går for fulle hus. Vi har også kunstneriske suksesser som kanskje treffer et mindre publikum, men som beveger dem som opplever dem. Det er vel så viktig å ha dette som drivkraft. Hvis vi bare er opptatt av fulle hus tar vi ikke risiko lenger.

– Vil du trekke fram noe annet fra årets repertoar enn Drontheim? Jeg ser at Brand i regi av Espen Klouman Høiner står på plakaten, kun med tre skuespillere i alle rollene?

– Espen er en interessant kunstner å gi en arena. Sist han var hos oss var med *Bartleby* som var en slags søken etter å finne menneskelighet. *Bartleby* var en produksjon som imidlertid ble hardt rammet av pandemien. Vi prøvde tre ganger å gå til premiere, på det fjerde forsøket lyktes vi.

I pandemien hadde jeg satt meg som mål om vi skulle gå til premiere på alle planlagte forestillinger og det lyktes vi med, forteller Egseth Hansen.

Den siste i rekken av pandemiutsatte forestillinger var Eirik Stubøs *Natten. Kaos. Stillheten*. Den fikk sin premiere i 2023. Forestillingen bestod av Lars Noréns trilogi *Natten er dagens mor*, *Kaos er nabo til gud* og *Stillheten*. Norén er ikke en dramatiker det trønderske publikummet har tettest kjennskap til. Desto viktigere var det å presentere denne markante, nordiske forfatteren for vårt publikum.

Til høsten er Verk Produksjoner tilbake på hovedscenen med *Stor-men*. Jeg kommer selv fra det frie feltet og har mye samarbeid her, sier Elisabeth Egseth Hansen.

Frykter ikke konkurransen fra Nye Hjorten

I januar åpnet det Reitan-eide Nye Hjorten Teater, et påkostet nybygg i Trondheim med 607 seter, mens Trøndelag Teater har 524 seter på Hovedscenen. Trøndelag Teaters sjef er ikke redd konkurransen.

– Jeg frykter Nye Hjorten enda mindre etter at det er åpnet. Min tanke er at det kommer til å øke teaterinteressen her i regionen. I tillegg bringer det flere teaterarbeidere til byen. Trøndelag Teaters identitet blir skjerpet og tydeligere. Vi har et annet mandat, det er å være en av demokratiets bærebjelker, vi skal lage teater for et bredt publikum og vi skal være nyskapende og relevant.

Nye Horten viser også Trøndelag Teaters evne til kunnskapsutvikling. Den kunstneriske ledelsen på Nye Hjorten har utviklet sine karrierer på Trøndelag Teater.

Kan dere spille musikalene med den nye konkurransen?

– Så lenge jeg er her kommer vi til å spille store musikalene. Å treffe et bredt publikum er også vår oppgave.

Når det gjelder billettpriser ligger Trøndelag Teater langt under det private Nye Hjorten. Billettene til musikalen *Peter Pan*, som for tiden spilles på Nye Hjorten, koster fra 595 til 1.495 kroner. På familieforestillingen *Doktor Proktors prompepulver*, som står på spilleplanen i mars og april, koster billettene på kveldstid fra 395 til 595 kroner. Trøndelag Teater kan skilte med billettpriser fra 130 til 430 kroner til *Drontheim* på hovedscenen. Musikalen *The Last Five Years* som går på Gamle Scene koster fra 150 til 450 kroner.

– Det er derfor vi har offentlig finansierte kulturinstitusjoner – for å sikre nyskapende scenekunst med høy kvalitet til et bredt publikum. Det er et viktig fundament for demokratiet – at kunsten er tilgjengelig for alle. Vi har klart å holde utgiftene på et lavt nivå og det har vi som mål å fortsette å gjøre.

Vi ser tydelig at prisene har betydning for vårt publikum. Vi spilte en familiemusikal for noen år siden. I høstferien satte vi ned



billettprisene til 150 kroner. I løpet av noen timer hadde vi solgt hele uken. Vi har også et gratis ungdomskort for dem opp til 30 år. Med det kan man se teater for mellom 130 og 150 kroner.

Trøndelag Teater er kjent for å ha veldig gode skuespillere. Mange ønsker seg hit etter endt utdanning fordi vi gir dem større oppgaver. «Dette er teatret der de beste studentene fra Kunsthøgskolen får jobb, før de seiler videre til store roller i Oslo. Men også skuespillerne som blir bofaste i Trondheim, er blant de beste i landet», skrev Aftenposten i sin anmeldelse av *Kongsemmene*.

– Trøndelag Teater er generelt gode til å bygge kunstnerskap, sier Egseth Hansen.

– Vi er et av teatrene som samarbeider med Kunsthøgskolen i Oslo og tar imot og produserer debutforestillingen til en av de nyutdannede regissørene. Flere skuespillere begynner her og blir fremtredende både i film- og teater-

bransjen. Vi jobber stadig for å gi skuespillerne ulike oppgaver, det vil si å la dem jobbe i ulike format, i ulike sjangre og med forskjellige regissører. Kunstnere er sentrale forvaltere av ytringsfriheten. De ivaretar, utfordrer og er med på å skape samtalen om samfunnet. Derfor er det bekymringsfullt at teatrene svekkes, fordi det går ut over den kunstneriske produksjonen og det går ut over freelancekunstnere.

«Kuttene har gått ut over kunsten og dermed tilbudet til publikum.»

Starter talentprogram for nyutdannede regissører

I år starter Elisabeth Egseth Hansen opp et unikt talentprosjekt. Regiløftet er et samarbeid mellom Talent Norge, SpareBank 1 SMN og Trøndelag Teater og er en del av teatrets satsing på kunstnerskapsutvikling og går over fire år. Målet er å styrke den sceniske utviklingen i regionen og skape nye muligheter for regissører som har potensial til å forme fremtidens teater. Responsen på utlysningen var formidabel med hele 98 søkere av begge kjønn og fra både inn- og utland.

Maria Drangeid fra Stavanger og Lea Fedida Claussen fra Oslo ble valgt ut og skal begge i løpet av året i gang med regioppgaver. Maria Drangeid er utdannet regissør ved Kunsthøgskolen i Oslo og debuterte som regissør ved Rogaland Teater med *Tvillingenes dagbok* i 2021. På Trøndelag Teater har hun utmerket seg som regissør med forestillingene *Sanger for bortkomnde dager* – og *grønn tusj* i

Teaterkjelleren og *Stargate* – en julefortelling på Studioscenen. Lea Fedida Claussen er i ferd med å avslutte utdannelsen sin ved Den Danske Scenekunstskole.

Hvor fikk du ideen fra til å starte regiløftet?

– Å finne regissører som ønsker å jobbe med det store formatet på hovedscenen, har vært vanskelig. Disse regissørene får bygget ut egne erfaringer ved å starte med en forestilling på en scene i et mindre format, deretter i mellomformatet for så å ende opp på hovedscenen. Målet er å veilede regissørene til å beherske store formater for et stort publikum. De skal jo også lede et større apparat når de setter opp stykker på en større scene.

Prosjektet er nå i gang, hvordan vil du si at det går?

– Vi har akkurat startet med å lage fagråd rundt regissørene og begynt å legge planer sammen med dem for det videre løpet. De to har



begynt å finne prosjekter de skal jobbe med. Maria Drangeid starter med produksjon på Studioscenen, en mindre scene. Neste år skal hun lage en forestilling på Gamle Scene.

Jeg kjenner fortsatt en stor entusiasme

Elisabeth Egseth Hansen ble ansatt som teatersjef fra 2019, da forgjengeren Kristian Seltun gikk til jobben som sjef for Nationaltheatret. Hun er utdannet Cand. philol. i filmvitenskap fra NTNU i Trondheim, byen der hun er født og oppvokst, og er 56 år. Etter ferdig utdanning jobbet hun i det frie scenekunstheltet som kurator, konsulent, produsent og dramaturg. Hun har vært kunstnerisk leder for Avant Garden og har vært kunstnerisk koordinator og dramatiker for dansekompaniet Impure Company. I 2008 til 2011 var Hansen scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd. På Trøndelag Teater, dit hun kom i 2012, har hun jobbet som dramaturg fram

til 2019. I disse dager utlyses stillingen som teatersjef for åremålsperioden 2027 til 2031.

– Åremålet er på fire år og det er ikke regler om at man ikke kan sitte lengre. Jeg kjenner fortsatt en stor entusiasme og gleder meg over å være her. Jeg har mer å gå på.

– *Hva syns du at du har lyktes med?*

– Jeg mener jeg har lyktes med å skape et teater som gir gjenklang i samtiden. Jeg opplever at jeg har styrket dynamikken mellom det regionale og det internasjonale. Jeg ser hvordan internasjonale kunstnere inspireres og utvikles ved å jobbe hos oss og hvordan det påvirker oss. Vi trenger å se oss selv i en større kontekst. Og vi har jobbet med å senke terskelen og gjøre oss tilgjengelige for et bredere publikum. Som ledd i det har vi fått på plass en liten scene i foajeen som vi kaller Teatergata.

Egseth Hansen har også fått i gang flere satsninger for barn og unge siden hun tiltrådte i 2019.

– I 2020 startet vi Trøndelag Teaters internasjonale teaterskole som en del av områdeløftet for bydelene Saupstad/Kolstad. Teaterskolen som holder til her i huset, har tre grupper, en for barn, en for unge og en for seniorer. I hovedsak er det den syriske regissøren Samer Zarka som driver skolen, og som har lyktes i å få et sosialt og kulturelt mangfold. Til våren skal ungdomsgruppa sette opp *Orestien* i Teaterkjelleren.

Nationaltheatret offentliggjorde nylig en kritisk mangfoldsrappport som kartlegger melaninrike skuespilleres erfaringer ved teatret mellom 2019 og 2024. Har Trøndelag Teater en aktiv politikk for mangfold?

– Ja, dette er et pågående arbeid og det skal det fortsette å være. Jeg opplever at vi de senere årene er kommet videre, men vi har fortsatt mye å jobbe med.

Trondheim er Norges nest største studentby og har institusjoner

som NTNU, Norges universitet for vitenskap og teknologi, og det uavhengige forskningsinstituttet Sintef. Hvordan påvirker det Trøndelag Teater?

– Akkurat nå bruker vi NTNU helt konkret og lager en forestilling i hovedbygget på Gløshaugen, det majestetiske bygget der de teknisk-naturvitenskapelige fagene holder til. Vi lager *Gløs*, en forestilling av Cici Henriksen og de Wängen produksjoner. Vi har også ulike samarbeid med NTNU når det gjelder både drama- og teaterfagene, men også andre av de humanistiske fagene. Når vi snakker om forskning og utdanning vil jeg også nevne at vi må styrke de estetiske fagene i grunnskolen og i videregående skole. Dannelsesbegrepet er forsvunnet ut av vokabularet, det blir sett på som elitistisk. Det handler om indre vekst og å utvikle oss som mennesker. Jeg ser ikke hva som er elitistisk med dette.



Seks scener, men ikke nok folk Trøndelag Teater har hele seks scener til rådighet, inkludert scenen i foajeen Teatergata. Hovedscenen, Studioscenen, Teaterkjelleren og Teatergata ligger i nybygget fra 1997. Gamle Scene og Theatercaféen ligger i det gamle bygget. Gamle Scene er en skråscene fra 1816 med 280 seter. Det er den eldste scenen i Norden som fortsatt er i bruk. Til tross for alle sine scener har teatersjefen allikevel et problem. Hun har ikke mange nok ansatte til å fylle flere/alle scener.

– Vi skulle gjerne ha spilt på flere scener samtidig, men vi har ikke nok folk til å avvikle forestillingene, sier Egseth Hansen. Trøndelag Teater har i alt 140 årsverk, hvorav 30 årsverk er skuespillere. Det er ikke nok, mener teatersjefen. ABE-reformen (Avbyråkratiserings- og effektiviseringsreformen) som ble innført av Erna Solbergs regjering fra og med budsjettåret 2015 for å sikre mer effektiv drift i statlige virksomhe-

ter, har ført til problematiske kutt for teatret, sier Egseth Hansen.

– Etter ABE-reformen har vi vridd kluten så mye vi kan. Vi har ikke mye å gå på. ABE-reformen har ikke vært en reform, men reelle kutt. Den har hindret oss. Teater er en arbeidsintensiv virksomhet. Kuttene har gått ut over kunsten og dermed tilbudet til publikum.

Teatersjefen ble henrettet fordi han ikke lot seg kneble Nettopp i urolige tider må kunst og kultur styrkes, sier teatersjefen.

– Vi må ikke miste forståelsen av hvorfor vi har den frie kunsten. Den utgjør i fellesskap med fri presse og fri forskning grunnstene i demokratiet. Det må vi vokte over som hauer og forvalte med varsomhet. Det fremstår som uforståelig at kunsten ikke styrkes i en tid der vi er så opptatt av å bygge beredskap. Generelt opplever jeg at det er et økende fokus rettet mot materiell vekst i samfunnet. Det snakkes mye om vekst i hotell-

døgn, reiseliv med mer når kunsten og kulturens verdi skal omtales, samtidig er det for lite snakk om menneskelig vekst. Vi må også spørre oss: Hvordan skal vi utvikle oss individuelt og som en del av et samfunn.

Har du noen tanker om situasjonen for teater generelt i Norge?

– Jeg er dypt bekymret for teatersituasjonen både nasjonalt og internasjonalt. Ved Trøndelag Teater står arven etter teatersjef Henry Gleditsch, som etablerte Trøndelag Teater i 1937, sterkt. Fordi han ikke lot seg diktere av nazistene og blant annet ikke heiste naziflagget under Quislings besøk, ble han tatt som ett av ti sonoffer og henrettet 39 år gammel på Falstad natt til 7. oktober 1942.

– Å svekke kunst og kultur i en verden som er så uforutsigbar som i dag, er uforståelig og utilgivelig. Fremskrittspartiet har et alternativt kulturbudsjett som vil rasere kunst- og kulturlivet som

er bygget opp gjennom mer enn 50 år. Det vil være en katastrofe. Å sikre robuste, frie kunst- og kulturinstitusjoner gjennom offentlig finansiering er å bygge beredskap. Det må vi gjøre nå. At kunsten og kulturarven er blant de første områdene autoritære regimer søker å kontrollere, viser nettopp hvor viktig kunsten er som en del av det å være menneske og som en del av et demokratisk samfunn. Svekker du kunsten, svekker du motstandskraften, sier Elisabeth Egseth Hansen.

Billedtekster
s. 104 *En beretning om blindhet*, regi: Mina Salehpour. Trøndelag Teater 2024. Foto: Vegard Eggen
s. 105 *En beretning om blindhet*, regi: Mina Salehpour. Trøndelag Teater 2024. Foto: Vegard Eggen
s. 106 *Kongsemnene*, regi: Yuri Butusov. Trøndelag Teater 2024. Foto: Vegard Eggen
s. 107 *Drontheim*, regi: Catrine Telle. Trøndelag Teater 2024. Foto: Vegard Eggen



Svante Aulis Löwenborg:
Folk och kultur, Eskilstuna
s. 110–114

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med Pelle Amberntsson,
Myndigheten för kulturanalys
s. 115–117

F O L K &
K U L T U R

Billedtext
Konventet Folk och kultur, Eskilstuna,
5–8 februari 2025. Foto: Per Bille

(ESKILSTUNA): Skilje-linjerna inom svensk politik blir tydliga när man besöker ett kulturpolitiskt konvent som Folk och Kultur i Eskilstuna, som i år gavs 5–8 februari. Här återfanns lika mycket en värdedebatt som frågor om hur man löser samhälls-problemen, men också hur finansieringen av kulturen ska se ut i framtiden. NST har intervjuat några av arrangörerna och deltagarna på konventet.

Av: Svante Aulis Löwenborg

DET ÄR ÅTTONDE året i rad som man diskuterar kulturens roll och utveckling (under pandemin sändes hela programmet på webben). Och kanske är det som den socialdemokratiska talespersonen Lawen Redar sade under en av de politiskt mest tillspetsade debatterna på baren Eskilstuna Ölkultur: det är i riksdagens kulturutskott som de verkliga konflikterna blir synliga inom svensk politik. Detta för att Sverigedemokraterna (SD) prioriterar kulturfrågor högt. Kanske det just nu bara är oppositionspartiet Socialdemokraterna som möter detta i debatten.

Underhållande politisk debatt
SDs kulturpolitiska man i riksdagen är Alexander Christiansson och det är debatterna mellan honom och Lawen Redar som är mest återkommande på kulturkonventet. Med sina över 800 programpunkter som handlar om allt från folkbildning, skola och museiverksamhet, på kommunal, regional och statlig nivå gör det dagarna mer underhållande, dagsaktuella och tillspetsade.

Att «sossarna» prioriterat upp kulturfrågorna inför valet 2026 är dessutom tydligt. Det visar partiledaren Magdalena Anderssons tal

Kulturpolitik som arena för samhällsdebatt



fredagen 7 februari och hennes efterföljande samtal med museitjänstemannen Ulf Dernevik, till en fullsatt Volvo CE Arena. Hon pekade också ut just Lawen Redar på första raden i publiken som ett av partiets nya, starka namn. Här visades ideologisk kamp och lansering av nya agendor mitt framför ögonen på oss andra.

Två invigningstal

Konventet invigdes dock av Moderaternas (M) kulturminister Parisa Liljestrand. Hon valde att ta in den situation som uppstått knappt ett dygn innan, med skjutningen på en skola i Örebro, som ligger en knapp timmes bilresa från Eskilstuna. 10 döda och många skadade, den värsta massakern i Sveriges moderna historia. Mot bakgrund av att hon i slutet av januari redade upp stora delar av svenskt kulturliv på det invigningstal hon gav på Göteborgs filmfestival så var det nog klokt. Inte ett ord om kultur, hon ville skänka offren en tanke och inte gå i klinch.

Talet i Göteborg 24 januari är just därför värt att citera från:

«Jag vet att många kulturministrar före mig försökt framställa sig som de olika branschernas bästa kompisar och företrädare i regeringen. De kanske får

jättemycket uppskattning för det på galor och festivaler. Men det är inte politikens uppgift. Det är inte heller politikens uppgift att kräva medborgarna på mer och mer skattepengar för att man inte orkar stå upp för sina prioriteringar.» (ur privatupptagning, Emmanuel Karlsten/Youtube 24 januari.)

Liljestrands ganska hårdföra linje har visat sig i ett flertal liknande provocerande uttalanden. Att det inte är något givet att regeringen ska stödja en bransch som inte kan stå på egna ben är något som passar väl in i Moderaternas krav på andra och nya finansieringskällor.

Dagens Nyheters kulturchef Björn Wiman, som också deltog i Folk och Kulturs debatter om medias roller och villkor, sade i en artikel före konventet med anledning av kulturministerns tal i Göteborg: «Det är svårt att se /det/ som annat än en öppen provokation – ett medvetet beslut att två tredjedelar in i mandatperioden riva av sig den repressiva toleransens mask. Nu skulle kulturnissarna, dessa parasitärer fridsstörare på den sunda samhällskroppen, få höra ett par sanningens ord! Sällan har det kulturpolitiska paradigmskiftet uttryckts tyd-



Bilddetekst
Vilken kulturpolitik får vi i framtiden? Fullsatt sal på Eskilstuna Folkhögskola när riksdagens kulturpolitiker debatterar på konventets andra dag. Fackförbundsordförande Simon Norrthon i kanten nederst till höger. Foto Per Bille.

ligare. Det som förr handlade om att motverka kommersialismens skadeverkningar på kulturen handlar i dag om att motverka kulturens skadeverkningar på kommersialismen.» (DN, 27 januari).

Just det kulturpolitiska paradigmskiftet kunde skymta till under konventets politiska diskussioner. Den kulturpolitik som skapades av Sveriges riksdag 1974 håller nu på att förändras. Dess omdiskuterade paragraf om «kommersialismens negativa verkningar» är något som kulturdebatten ständigt återvänder till. Det visar på en skillnad mellan ideologiska uppfattningar och framförs i argumentationen om den gemensamma värdegrunden i samhället. Därför kan man säga att kulturpolitiken blivit till en arena för samhällsdebatten i Sverige.

Störtregn av kritik

Parisa Liljestrand är moderat minister i en regering med ett mandat på endast tre rösters övertikt i Sveriges riksdag. De stödjer sig på ett samarbetsavtal med SD i det så kallade Tidöavtalet (av Tidö slott, där avtalet slöts) mellan M, SD, Kristdemokraterna och Liberalerna. Kulturministern står stadigt i ett störtregn av främst vänsterkritik. Hennes största saker som minister är att tillsätta en utredning om

kanonisering av svensk kultur, 100 konstverk ska väljas ut som är mer än 50 år gamla. Dessutom har Liljestrand igångsatt en satsning på att renovera kyrkobyggnader, bevarandet av kulturarv är ett prioriterat mål. Den tredje större saken har blivit en snackis med positiv respons från alla läger och med en del fokus på konventet: den privata finansieringen med cirka 10% av kostnaden för Stockholmsoperans renovering och tillbyggnad.

Det norska Kulturdirektoratets direktör Kristin Danielsen sade i ett samtal som hade norsk kulturexport som tema att hon är orolig för den svenska nationalismen, att man stänger sina gränser och upprättar en kulturkanon. Det blev i sig en släng till svenska kulturministerns paradprojekt och en antydning om att hon går Sverigedemokraternas ärenden.

En annan synpunkt framfördes i ett av konventets andra arrangemang av statsvetaren och förläggaren Andreas Johansson Heinö från Timbro Förlag, författare av boken *Anteckningar från kulturkriget*¹: «Det är Sverigedemokraterna som utmanar den rådande ordningen och inför en ny politisk dimension i detta. Som vi från olika håll ogillar med samma argument, skulle jag tro, men sen är

det delvis en konsekvens av det system vi har. Ju större andel av kulturen som finansieras offentligt ökar det också utrymmet och sårbarheten för nya politiska majoriteter som vill ändra på det.»

På Moderaternas agenda står att mer privata medel måste in i finansieringen av kulturen. I fallet med operan har man i samarbete med både oppositionen och operans ledning lyckats med att ro i land ett stort projekt med privata stiftelser och sponsorer. Många menar att det egentligen är operachefens förtjänst, men samtidigt har det blivit en fjäder i hatten för Liljestrands politik. Hon har också tillsatt utredningen *Privat kulturfinansiering – Hinder, möjligheter och konsekvenser*, som gjorts av Myndighetens för kulturanalys (MYKA), publicerad hösten 2024 (se intervjun med utredaren Pelle Amberntsson här bredvid.)

Stödet till folkbildningen har reducerats med 500 miljoner under 2024 och 150 miljoner 2025. Det har upprört många och S har sagt att de ska återställa stöden om de vinner nästa val. Studieförbunden drivs av stiftelser kopplade till politiska partier men också av Svenska kyrkan och Sveriges universitet. De ger vuxna medborgare men också barn möjligheter till vidareutbildning och lärdom. Konsthantverks-

och teaterkurser är populära, där kursledarna ofta är konstnärer som delar med sig av sina färdigheter. Två av studieförbunden har redan gått i konkurs på grund av regeringens neddragningar.²

Dessutom har den årliga uppräknigen av det statliga kulturstödet på grund av kostnadsindex och inflation upphört att gälla sedan 2022. Det rubbar också hela den kultursamverkansmodell som finns i hela landet, där kommuner, regioner och stat samarbetar. Sedan två år är det upp till kommuner och regioner att kompensera för bortfallet av statliga medel.

Ett krympande antal yrkesverksamma
Jag träffar Simon Norrthon, ordförande för Fackförbundet för scen och film på ett hotell i det gamla fabriksområdet i Eskilstuna centrum. Här skapades en gång det som blev Volvo. Norrthon har just deltagit på seminariet *Kulturpolitiken i framtiden*, arrangerat av tankesmedjan Arena Idé och Koalition för kulturdebatt. Arena idé lanserade samtidigt debattboken *När taket rasar in – Kulturpolitiken i verkligheten*³. Stora salen på Eskilstuna Folkhögskola var fylld till bredden av intresserade.

Seminariet på folkhögskolan var väldigt upplysande. Intresset för kulturpolitik verkar större än på länge. Jag vill först fråga om hur det har varit för era medlemmar. Är det stora skillnader från förr?

– Vi är väl rätt vana vid att det rör sig en del och att det är osäkra villkor för våra medlemmar, men det läge som vi befinner oss i sedan ett och ett halvt år tillbaka är att alla våra branscher, inte krisar – det kanske är ett för starkt ord – men de har stora utmaningar, samtidigt. Norrthon berättar att konkurserna visade sig först efter pandemin, då krisstöden inte längre kom och inflationen ökade. Samtidigt som en del institutioner har rekordsäsonger täcker ökade biljetttäkter inte upp:

– På scensidan ser vi hur institutionerna gör mer för mindre pengar. Man försöker upprätthålla produktionsnivån med sämre ekonomiska förutsättningar, trots att scenkonsten har rekordbesök. Vi ser mer och mer monologer, höll jag på att säga, men det är faktiskt så. Man minimerar scenografin för att det inte ska behövas så många tekniker. Husen försöker minska sina utgifter, så de yrken där det finns mycket frilansare, de åker liksom ut först. Den fria sektorn har det väl egentligen allra tuffast. I synnerhet de som inte har egna lokaler.

För 10–15 år sedan fanns det ju väldigt många fria grupper i Sverige?

– Antalet fria grupper har krympt. Det krymper hela tiden. Också för att de sällan får verksamhetsbidrag utan istället projektstöd. Det är tillfälliga konstellationer. Många frigruppers stora problem är egentligen att skolan har så dåliga förutsättningar.

Att skolan inte beställer lika mycket scenkonst längre är något som hände efter pandemin. De kompetenta inom fältet, teaterombu-

Billedtekst
Simon Norrthon. Foto: Sören Vilks

«Kulturkrigsresonemanget har vi inget att vinna på, det är ett jäkla villospår»

– Simon Norrthon, Fackförbundet Scen och Film

den och teatersamordnarna inom kommunerna, har nu försvunnit, berättar Norrthon.

– Nu måste skådespelarna själva sitta och ringa till respektive lärare. De lägger jättemycket tid på det. Det är helt upp och ner, faktiskt. Konstnärer brukar vara väldigt bra på att hålla sig kvar, även i tuffa tider. Det såg vi under pandemin: de som höll sig kvar var de som var vana vid att röra sig in i och ut ur osäkra anställningar. Medan AV-tekniker som aldrig varit arbetslösa en dag i sitt liv, de bytte bransch. Så där har vi kompetensbrist idag.

Ideologiseringen av kulturen
Hur skulle du säga att den nuvarande regeringens politik har drabbat era medlemmar om man ser det mer ideologiskt?

– Jag är tyvärr inte så säker på att en annan politisk konstellation hade prioriterat så himla annorlunda. Det man kommunicerar är att vi har ett samhälle som faller sönder, utmanat av både yttre och inre säkerhetshot, kriget i Ukraina och gängkriminalitet. All prioritet ligger på säkerhet, försvar och ekonomi – och tillväxt. Det kulturministern hittills har sagt är att hon står bakom regeringens skattesänkningar – punkt! – så att medborgarna får mer pengar i plånboken och kan «unna sig» en kul-



turupplevelse till! Det landar ju rätt dåligt för den som turnerar för barn och unga att publiken får mer pengar, för det är ingen köpstark grupp, det krävs en annan infrastruktur för att sådant ska fungera.

För att nämna en siffra i samband med satsningarna på försvaret och säkerheten: I SVTs nyhetssändning Aktuellt den 18 februari nämndes att 3,5% av Sveriges budget nu går till försvaret, vilket är mer än tre gånger så mycket än för 10 år sedan. Det kan jämföras med att kulturbudgetens del av BNP tidigare har legat på mellan 0,75–0,9%. Nu är den andelen nere på historiskt låga 0,67%. Detta beror förstås på en hel del på politiska prioriteringar. Men det ger också paradoxer: I Ukraina har man istället ökat kulturbudgeten trots brinnande krig, enligt Lawen Redar på ett av seminarierna.

Vem ska egentligen betala?
Det var högt tryck och ett fullsatt auditorium på scenen Lokomotivet under en debatt med temat *Vem betalar för kulturen*. Det arrangerades av Sveriges museer och Svensk Scenkonst, motsvarande Norsk Teater- og Orkesterforening (NTO). En rapport lades fram samma dag, som redovisar en enkät dessa or-

ganisationer har genomfört bland sina medlemmar, med svar från 191 musei- och scenkonstchefer. Ett begrepp lanserades, så kallad «kompletterande finansiering», en term för sponsring, donationer, crowd funding och andra privata medel. Myndigheten för kulturanalys (MYKA) medverkade med sin tidigare nämnda rapport *Privat kulturfinansiering*.

– Jag skulle jag säga att vad gäller den statliga budgeten så blev det ett systemskifte inför förra årets budget. Man avskaffade det index man har för att räkna upp stöden mot kostnadsökningarna, säger Mikael Brännvall, direktör på Svensk Scenkonst, som jag möter i foajén efteråt.

Så detta var någonting helt nytt?
– Helt nytt. Det var regeringen tillsammans med Sverigedemokraterna. Går man in på oppositionspartiernas skuggbudgetar och ser på Socialdemokraterna och Centerpartiet så lade de sig nära regeringens budget. Jag menar att genom att ta bort ett sådant system så innebär det att man då ska bygga verksamheten på samma nominella anslagsnivå. Att inte få uppräknningar av stöden med den inflationstakt som vi har haft motsvarar uppskattningsvis mellan 4–4,5% i neddragningar.

Mikael Brännvall berättar att Socialdemokraterna inför årets skuggbudget höjde stödet till kultursamverkansmodellen, men att man fortfarande inte skriver något om pris- och löneomräkningen. Antingen är detta en engångsföreteelse, eller så tar man upp den frågan på nytt varje år, säger han.

Det är ganska allvarliga sänkningar. Vad säger era medlemmar?

– Det finns ett stort tryck att vi jobbar med de här frågorna just nu kulturpolitiskt och att vi synliggör problemen. I vår roll som organisation för arbetsgivarna stöttar vi medlemmar som tvingas till omstruktureringar och neddragningar. Det har präglat hela det sista halvårets verksamhet väldigt mycket, många har det jättetufft.

«Kompletterande finansiering»
Vad vill ni säga med er rapport?

– Det vi vill synliggöra är att om man ska gå in för kompletterande finansiering så måste man göra detta långsiktigt. Det handlar om att förändra attityder, bygga upp kompetens och skapa relationer. Man måste säkerställa att grundfinansieringen är stabil. Vi behöver jobba med exempelvis mecenater, stiftelser och näringslivet. Hur kan vi skapa ett intresse för att stötta konsten? Då tänker jag: dels att skapa mötesplatser, att kunna hitta varandra, dels att staten bör se till att kulturen stärks och synliggörs på alla nivåer i utbildningssystemet.

Ni kräver en faktisk ökning av kulturstöden?

– Om du har en liten kulturverksamhet och ska börja med att jobba för att hitta andra intäktskällor, det gör du inte om du samtidigt behöver dra ner. När vi frågar våra medlemmar så visar det sig att de till stor del är positiva till



Billedtekst
Mikael Brännvall. Foto: Cheyenne Olander

«Att inte få uppräknningar av stöden med den inflationstakt som vi har haft motsvarar uppskattningsvis mellan 4–4,5% i neddragningar.»

– Mikael Brännvall, VD Svensk Scenkonst

fler intäktskällor. Men det finns en oro för att det kan leda till att det offentliga drar sig tillbaka ytterligare. Och många påpekar att man behöver hjälp av staten genom att få på plats skatteincitament.

Det här med begreppet «kompletterande finansiering» är nytt för mig. Det låter som ett verktyg i debatten?

– Jag tycker att det är ett bra begrepp, för det är precis det som det handlar om. Kulturministern var ute i Magasinet K (fackförbundet DIKs medlemstidning) och jag uppfattade henne som tydlig med att ökad privatfinansiering inte ska innebära att det offentliga stödet dras ner, utan tvärtom ska det här leda till mer resurser för kultur. Då tycker jag det är viktigt att man pratar om just «kompletterande finansiering». Om vi pratar om att ändra balanspunkten så är det någonting annat, då gör vi ett skifte och pratar om alternativ finansiering eller någonting liknande.

Det kan inte heller vara så att man har en riktning nu och sedan blir det val om ett år och då är det något helt annat som man ska förhålla sig till. Den typen av vändningar i kulturpolitiken tror jag är väldigt dåligt om man ska få in mer pengar.

I Sverige verkar det växla kraftigt politiskt. Arbetar man verkligen långsiktigt? Det verkar snarare planlöst?

– Det vet jag inte, men trots allt gav man just i uppdrag till en utredning att se på skatteincitamenten, den ska leverera i januari 2026.

Under seminariet var väl den moderata kulturpolitikern Kristina Axén Olin ändå med på begreppet «kompletterande finansiering»?

– Ja, hon tog ju faktiskt i hand på att man inte ska använda privata pengar som ursäkt för att dra ner på anslag!

Hur kändes det? Var det ett äkta handslag?
– Det får du fråga henne om. Jag hoppas det!

Allas ansvar för debatten
Vad säger då skådespelarnas representant om detta sätt att tänka kompletterande? Simon Norrthon igen:

– Jag har ingenting emot privata pengar i kulturen. Men de kan aldrig utgöra den grundfinansiering som man hör mellan raderna att regeringen önskar sig. Dels för att det privata kapitalet inte fungerar på det sättet. Det är inte intresserat. Men också av rent demokratiska skäl: det vi äger gemensamt det ska vi

också värna. Varför skulle vi ge bort det? Under ett hundra år har vi i Sverige utvecklat en politik som aktivt har sagt till kapitalet att ni inte ska vara här. Så nu när politiken drar sig tillbaka in i någon sorts förhoppning att det privata ska snubbla in i de hål som uppstått i budgeten så menar jag att det är en fantasi.

Pengar lockar pengar, menar Norrthon, det privata vill inte vara där om inte det offentliga ställer upp. Däremot vill näringslivet gärna synas på operan, en plats att knyta affärskontakter på och skapa en mötesplats för politiker. Fria teatergrupper har svårare att attrahera den här typen av privat kapital. Norrthon menar att det måste finnas skattelättnader och olika avdragsmöjligheter för att göra scenkonsten attraktiv.

– Sedan är den ideologiska frågan: vem ska äga vårt gemensamma? Och finns det ett värde i att vi äger det gemensamt? För det är klart, det blir statiskt efter ett tag. Det måste bedrivas någorlunda affärsmässigt och effektivt, det är ju skattepengar. Men pratar man om det som SD gör, att det är hål i hinken, vad är det man har i kikaren då? Är det för att ambitionen är att hinken ska vara full, eller är det för att man vill undergräva förtroendet för verksamheter, utmålar dem som opålitliga och kriminella, att pengarna gör bättre nytta någon annanstans?

Tidigare var jargongen bland konstnärer att bara man följer de kulturpolitiska målen i sina ansökningar så får man pengar. Blanketterna har ju varit utformade så och en utredning från MYKA från 2021⁴ visade på ett utbrett missnöje med hur kulturpolitiken blivit alltmer instrumentaliserad. Det är ju precis så som SD säger att det fungerar och de lutar sig ofta mot den utredningen. Menar de att denna instrumentalism måste bort?

– Absolut, men någon form av instrumentalism kommer ju alltid att finnas, som socialdemokratiska Lawen Redar också påpekade tidigare idag. Alltså att pengar i sig är styrning. Ytterligheten är att för att undvika styrning, just det som SD lyfter, är att inte ge pengar alls. Men ska det finnas teater för barn och unga, så är ju det en styrning i sig, man behöver inte styra innehållet.

Simon Norrthon menar att alla inom branschen och politiken måste prata om hur möjligheter ska skapas för att fler ska få tillgång till resurserna, till språket och till rummet. Att prata om jämlikhet, mångfald och breddad inkludering utan att det riskerar hela finansieringen. På seminariet *Kulturpolitiken i framtiden* talade han både om ideologisering och prioriteringar. Att det viktiga är att prioritera rätt. Han skrattar till när jag ställer frågan hur det egentligen ska gå till.

– Jo, men jag önskar att politiken inte var så rädd för att prata om värdet av konst och kultur. Man är mån om att man vill värna barnen, det är bra, men om opera är något som lyfter själen? Politiker är jätterädda för att attrahera en svans av kritik. Man bör kunna avkräva en mer nyanserad argumentation kring varför vi har en kulturpolitik, vad syftet är med konst och kultur i samhället – oavsett politisk färg.



Bilddetekst
Inför fullsatt sal, kulturpolitikerna i Sveriges riksdag: Miljöpartiets Mats Berglund, Moderaternas Kristina Axén Olin, Sverigedemokraternas Alexander Christiansson och Lawen Redar från Socialdemokraterna. Samtalsledare Gabriella Ahlström. Foto Per Bille

Jag tror att vi måste bli bättre på att lyfta nytan även om vi insisterar på att konsten också ska vara fri från nytta. Politiken måste visa ett intresse för medborgarna som handlar om lärodom, bildning, men också hälsa, demokrati och näring. Det finns näringsvinster med att ha ett rikt och aktivt kulturliv.

Jag är verkligen mån om att inte polarisera diskussionen för mycket, för det finns intresse från båda sidor som vill ha mer konflikt, för att vi ska välja sida.

Men kulturpolitik som ämne blir väl då mer underhållande? Så här långt har ju Folk och kultur varit fullt av fängslade diskussioner. Exempelvis det som Kristina Axén Olin (M) pratat mycket om: försvaret för neddragningsarna i folkbildningen, med argumentet att välbeställt folk ur medelklassen inte behöver statliga bidrag för att gå på studieförbundens kurser, samt satsningen på kulturarv samt renovering av kulturbyggnader som står och faller. Den politiken stöter bitvis på motstånd från vänster. Och den beska debatten mellan SDs Alexander Christiansson och Ss Lawen Redar, som drabbat samman hela fyra gånger på konventet, visar på starka motsättningar.

– Men medan vi bråkar så händer det helt andra och avgörande saker runt omkring. Kul-

turkrisresonemanget har vi inget att vinna på, det är ett jäkla villospår, för att undergräva demokratin och destabilisera samhället, göra oss rädda för varandra, undergräva tilliten och berika oligarkerna. Jag tänker att nyckeln i kulturpolitiken är frihet. Den finns för att göra medborgaren fri. Att få tillgång till ett språk, till sin kropp, till att kunna läsa och förstå information, tolka sin samtid och göra informerade val. Det är därför vi har kulturpolitik.

Fotnoter

- 1 Anteckningar från kulturkriget, Andreas Johansson Heinö, Timbro förlag, Stockholm 2021.
- 2 Folkbildningen i Sverige är en folkrörelse som kan ses som ett uttryck för det fria bildningsarbetet. Den bedrivs bland annat av bibliotek, folkhögskolor, studieförbund och föreläsningsföreningar. Några av studieförbunden i Sverige är: ABF (det största förbundet som drivs av Socialdemokraterna – ABF-huset på Sveavägen i Stockholm är viktigt inom politisk debatt), Studieförbundet (drivs av Liberalerna), Medborgarskolan (Moderaterna), Sensus (Svenska kyrkan), Folkuniversitetet (Sveriges universitet). Dessa ger också en form av stöd till bland annat teatergrupper.
- 3 När taket rasar in - Kulturpolitiken och verkligheten, red. Ola B Larsson, Linnea Jahn, Calle Nathansson, Bokförlaget Atlas, Stockholm 2024.
- 4 Så fri är konsten – Den kulturpolitiska styrningens påverkan på den konstnärliga friheten, Myndigheten för kulturanalys, 2021.



Paradigmskifte inom svensk kulturpolitik?

(ESKILSTUNA): Utredaren Pelle Amberntsson står bakom rapporten *Privat kulturfinansiering – Hinder, möjligheter och konsekvenser*. Myndigheten för kulturanalys arbetar på uppdrag från den svenska regeringen för att analysera kulturpolitiken. Frågan är om politiken befinner sig i ett så stort systemskifte på kulturens område som man kan tro. **Av: Svante Aulis Löwenborg**

AG MÖTER PELLE Amberntsson på Stadshotellet i Eskilstuna på tredje dagen av konventet Folk och Kultur, innan dagens seminarier. Han berättar grundligt om det som branschen kallar «kompletterande finansiering».

Vad tror du, har det ni gör i utredningen positiva eller negativa effekter på diskussionen om privat finansiering?

– Det är en lite knepig fråga att svara på. Den har diskuterats alltmer de senaste åren. Det finns en lång diskussion bakåt i tiden om att kulturverksamheter generellt sett upplever att deras ekonomier urholkas. Därför har det varit en diskussion om mer pengar vilket har lett fram till frågan om breddad finansiering eller kompletterande finansiering – eller vilket begrepp man nu vill använda. Vi tar ingen tydlig ställning i själva begreppsfrågan, men det har blivit en diskussion och vi har en regering som tycker att det är viktigt att titta på

privata alternativ. Vi genomför vårt uppdrag så sakligt och nyanserat som möjligt. Från vår horisont är den här rapporten inte det slutgiltiga kunskapsunderlaget, utan det behövs nog mer kunskap.

På det här seminariet poängterade du att det bara är en procent privat finansiering?

– Ja, alltså privat finansiering står ju för mer än en procent, absolut. När vi har tittat på museer, scenkonstområdet och utställningar på bild och form-området, hade vi för 2023 statistik på 1000 verksamheter. Om man klumpar ihop dem, så står de offentliga bidragen för 70% av deras finansiering. Sen är det 30% annat. Men det kommer också in offentliga pengar där, på olika sätt. Det som är en procent är egentligen på en ungefärlig nivå sponsring, donationer, stiftelsefinansiering och crowd funding. Däremot drar verksamheterna in mer pengar när det gäller entréintäkter, försäljning och uthyrning.

Så vi poängterar att huvuddelen av den privata finansieringen består av just den delen, alltså entréintäkter och liknande, det vill säga egenintäkter, medan den delen som man idag kanske pratar allt mer om, behovet av privata finansierare, aktörer som går in och stödjer kulturen, den är väldigt liten idag om man ser det på generell nivå. Sen kan detta vara väldigt viktigt för enskilda verksamheter.

Publikens viktiga roll

En mycket liten del utgör alltså underlaget för den del som Svensk Scenkonst i sin rapport kallar kompletterande finansiering. Bilden av vad som faktiskt är privat finansiering jämfört med den offentliga är komplex. I Sverige finns det stora både offentliga och privata fonder och stiftelser som ofta donerar pengar, som aktörer i branschen kan söka medel ur. Kulturbryggan är en av de senaste, inrättad av staten där 50% av finansieringen krävs från icke-offentliga medel. Helge Ax:son



Billedtext
Pelle Amberntsson, Myndigheten för kulturanalys.
Foto: Beatrice Törnros

«Jag skulle säga att det är för tidigt att tala om ett paradigmskifte i kulturpolitiken som helhet»

Johnsons stiftelse bidrar nu till renoivering och ombyggnad av Stockholmsoperan och Stenastiftelsen i Göteborg bidrar till scenkonsten genom exempelvis 3,3 miljoner till konstnärlig utveckling av Folkteatern. Sedan länge bidrar Volvo och andra industrijättar till finansiering av större kulturinstitutioner. En annan är Sparbanksstiftelsen.

Det finns trots allt en maktindelning där kulturens pengar kommer från olika håll. Detta framförs ofta som någonting positivt och när regeringens olika utredare föreslår sammanslagningar, som härom året, att den statliga Konstnärsnämnden och Statens Kulturråd borde slås ihop, gäller kritiken oftast att systemet med uppdelning på fler finansärer ger ett mer mångfaldigt kulturliv.

Men det som är anmärkningsvärt är ju att publiken står för den allra största delen utöver det offentliga stödet. 18 miljarder eller någonting sådant?

– Ja, men beroende på hur man räknar. För det handlar mycket om hur man avgränsar hushållens konsumtion, vad som inkluderas i den. Men så är det, mycket kommer från hushållen, och det ser man även för de kulturområden som har mycket offentliga bidrag, det är entréintäkter och försäljning. Men faktum är att man ser det i internationella sammanhang också. I de länder där den privata finansieringen är mycket högre så har man ofta en mycket högre fond- och stiftelsefinansiering, inklusive donationerna. De har också en mycket högre andel av egenfinansiering via exempelvis entréintäkter.

När jag tittar på tabellerna i er utredning är det som att publikfinansieringen i Sverige går uppåt, medan den offentliga finansieringen går nedåt de sista två åren.

– Ja, fast hushållens finansiering dök kraftigt 2020, medan den statliga gick upp väldigt mycket för

att man inrättade pandemistöd. Sedan, från 2023, så har dessa fattsats ut. Och successivt har hushållens andel återhämtat sig och stigit, publiken har helt enkelt återvänt. Så det är viktigt att ha med sig.

Det verkar alltså som att kulturkonsumtionen går uppåt just nu?

– Jag skulle nog säga att om man skulle ta ner det på enskilda kulturområden så vet vi inte riktigt idag hur det ser ut. Vi skulle vilja se ytterligare lite längre tidsserier för att kunna bedöma det. Det är svårt när någonting går upp i bara två år, men absolut, man kan se en hyfsat långsiktig trend, om man bortser från ett kraftig tapp under pandemin.

Så det handlar också om vad folk väljer för kulturuttryck?

– Ja, publiken har i mångt och mycket återvänt, detta gäller scenkonstområdet i sin helhet. Sen är det vissa branscher som fortfarande inte riktigt har återhämtat sig. Man kan se det på biopubliken.

«Paradigmskiftet» i svensk politik

I rapporten står det ju också att det kommer att ta lång tid med utvecklingen av privat finansiering. Varför då? Är det inte bara att slå undan benen på de flesta i branschen och sen bygga upp ett nytt system och så sätta igång? En tjänsteman jag mötte igår på konventets mingel hade intrycket av att det är det som sker just nu.

– Ja, alltså, du tänker på att skapa ett väldigt starkt omvandlingstryck via att ta tillbaka bidrag?

Jag tänker på det som statsminister Ulf Kristersson pratat om, «paradigmskiftet» i politiken. Inom kulturpolitiken verkar det som att kulturminister Parisa Liljestränd vill ta bort en massa saker och införa ett nytt system.

– Jag skulle säga att det är för tidigt att tala om ett paradigmskifte i kulturpolitiken som helhet. I kulturbudgeten kan man dock se

«Vi bedömer det som en riskabel strategi att kraftigt minska de offentliga stöden som ett sätt att uppmuntra privat finansiering»

nedskränningar och de är särskilt tydliga på vissa områden. I utredningen säger vi väl ungefär att det finns forskning om hur det fungerar – de begrepp som ofta används är «crowding out» och «crowding in», alltså huruvida offentliga bidrag skrämmar bort privata finansierare. Den forskningen pekar i olika riktningar. Men vi bedömer det som en riskabel strategi att kraftigt minska de offentliga stöden som ett sätt att uppmuntra privat finansiering. Vi tror att risken är ganska stor att det kommer att få negativa effekter särskilt på mångfalden och många kommer att få svårt att snabbt anpassa sig. Det har också att göra med att vi kommer från en lång tradition av stort offentligt ansvarstagande.

Pelle Amberntsson menar att offentliga och privata pengar fungerar olika och har olika roller när det kommer till finansiering av kultur. Då är det att se i längre perspektiv viktigt, för att åstadkomma förändringar av systemet.

– Den privata finansieringen tenderar att vara något mer specifikt inriktad, mer på projekt. Den är mer konjunkturkänslig, vill ofta stödja en verksamhetsgren. I mindre utsträckning intresserar den sig för kärnverksamhet, alltså löner och löpande kostnader. Detta är bakgrunden till att vi bedömer att det skulle vara en riskabel strategi att tänka att privata pengar liksom skulle flytta in och ta denna typ av ansvar.

Vad behöver göras?

Jag tänkte på den konkreta politiken som du också nämnde på seminariet Vem betalar för kulturen? i onsdags. De politiska åtgärder som behövs för att uppnå ökad privat finansiering, handlar de om skattelättnader?

– Vi säger ungefär så här, att om politiken vill öka den privata finansieringen så ser vi det som du själv var inne på, att det behöver finnas långsiktighet. Man är inte

rustade inom sektorn och relativt oförberedda för den här förändringen som det ser ut idag. Ett införande av ekonomiska incitament, med olika typer av skattelättnader, avdragsrätt för gåvor, kanske matchningssystem där man säger «om ni drar in en donation så ger vi från staten extra pengar», som gåvoförstärkningsordningen fungerar i Norge...

Det fanns ju något sånt i kulturstöden från Stockholms stad tidigare?

– ...ja, någonting liknande i alla fall, men om man bara inför detta så gynnar det framför allt dem som redan idag är ganska så duktiga på det. I ett första skede behöver man lika mycket bygga kunskap och erfarenhet och stödfunktioner.

För att privata medel ska ha betydelse är Pelle Amberntsson inne på något som troligen kräver politiska förändringar på ett flertal områden:

– Det är väl tveksamt om avdrag

i sig är det som får de privata aktörerna att säga: «å jag får göra avdrag, därför vill jag finansiera kultur!» Snarare är det själva signalvärdet med avdragsrätten som kan vara viktigt. Sedan tar vi inte ställning för specifika ekonomiska åtgärder – det finns ju en massa olika tänkbara skattetekniskt. Man kan se över momsen ytterligare och man kan tänka sig olika typer av skattelättnader eller avdrag. Men allt detta är inte enbart en kulturpolitisk fråga. Om man exempelvis tänker sig att införa avdrag för donationer är det mindre sannolikt att man kan göra det enbart på kulturområdet. Man kommer troligtvis att behöva göra det bredare, också för sociala ändamål, forskning och så vidare. Därför är det egentligen en större skatteteknisk fråga som kanske kommer att minska intäkterna till staten. Därmed är det också en bredare ideologisk och politisk fråga. Men innehåller viktiga ingredienser om man verkligen vill öka den privata kulturfinansieringen.

«En större skatteteknisk fråga som kanske kommer att minska intäkterna till staten»

Eivind Haugland:
Regissør og teatersjef
Eline Arbo
s. 120–127

Birgitta Haglund:
Skuespiller Tim Crouch
s. 128–133

119



Billedetekst
Monica Dybwad i *Jeanne d'Arc*,
regi: Eline Arbo. Riksteatret 2022.
Foto: Jonathan Vivaas Kise

KUNSTNER PORTRET



Billedtekst
Eline Arbo. Foto: Fabian Calis

Det ble verken skandinavisk psykologisk-realisme eller tysk regiteater på Eline Arbo da hun skulle velge regiutdannelse. Isteden skulle teatret som kollektiv kunstform bli utslagsgivende for henne både som regissør og som teatersjef for Nederlands mest prestisjetunge teater. **Av: Eivind Haugland**



Utfordrer kanon fra Amsterdam

Arbo

DET HAR GÅTT to dager siden Eline Arbos nyeste premiere på Internationaal Theater Amsterdam (ITA); *De wand* av den østerrikske forfatteren Marlen Haushofer¹. *Norsk Shakespeare*tidsskrift snakker med Arbo via videolenke fra London, der hun leder et par overtakelsesprøver for hennes kritikerroste forestilling *The Years*, som er basert på Annie Ernauxs bok med samme tittel. Forestillingen spiller for fulle hus på West End og er nominert i fem kategorier til den prestisjetunge prisen Olivier Award, deriblant beste regi.²

Det ble ikke mye hvile på deg etter premieren på De wand? Du dro rett videre til London?

– Ja, det er en ny skuespiller som skal ta over en av rollene i *The*

Years, så jeg dro rett hit morgenen etter for å øve den inn med henne. De spiller forestillingen i totalt tolv uker, åtte ganger i uka, og skuespilleren hun erstatter kunne bare være med i seks uker. Med det arbeidspensumet skjønner jeg det veldig godt.

Er forestillingen i London den samme forestillingen som spilte i Nederland eller har du delvis utviklet den på nytt sammen med de engelske skuespillerne?

– Tre av de nederlandske skuespillerne var på premieren i London og beskrev den som helt lik, men samtidig helt forskjellig. Og det tror jeg er sant, fordi forestillingen påvirkes veldig av hvilke typer skuespillerne som står på scenen, er. Siden dette er en re-make

hadde imidlertid også jeg mer ro over meg til å se forestillingen i et nytt lys, og dermed var det noen mindre elementer vi utviklet på nytt sammen.

Kjersti Tveterås som har spilt hovedrollen i Hærmennene på Helgeland, Jane Eyre og nå sist Haugtussa beskrev hvordan du er veldig god på å skape et tydelig reisverk som skuespillerne kan utfolde seg innenfor. Er det viktig for deg at skuespillerne har et tydelig eierskap til forestillingen de er med i?

– Ja, det er noe jeg tror veldig på. Teatret er en kollektiv kunstform; hvis skuespillerne vet hva de prøver å fortelle og er aktivt med i utviklingen, så blir resultatet bedre. Det har egentlig alltid vært min filosofi og var nok litt av grunnen

til at jeg dro til Nederland. Selv om det har skjedd mye på den fronten i Norge nå også, lå fokuset tidligere først og fremst på de tre som fikk studere regi på Teaterhøgskolen og som så ble loset inn på institusjonsteatrene. I Nederland sørget systemet med alle de ulike skuespillerkompaniene for at det isteden ble skapt mye mer kollektivt.

Hands-on-teater

Som tenåring bodde du ett år i Berlin, et år du har beskrevet som veldig formativt for deg. Tysk teater ville du likevel ikke inn i?

– Nei, det ville jeg ikke, kanskje også nettopp på grunn av dette året. Jeg må ha vært der rundt 2003, som var en slags glanstid for teatrene i Berlin. I løpet av tiden der så jeg sinnssykt mye teater og



ble også veldig formet av det, som jeg tror mange i min generasjon ble. Fra mitt perspektiv var regiteatret kjempespennende og noe jeg ikke kjente til fra Norge overhodet, men da jeg senere studerte teatervitenskap i Oslo ble jeg introdusert for det nederlandske og flamske teatret av professoren min, Siren Leirvåg. Samtidig gjestet kompanier som tgSTAN Black Box teater, og det jeg så der åpnet øynene mine for at det finnes enda en teaterkultur som verken er det bombastiske tyske regiteatret eller det mer psykologiske teatret som dominerte i Skandinavia på den tiden. I tillegg er Amsterdam en slags hub for veldig mange forskjellige retninger, du har regiteater, fysisk teater gjennom mimeutdanningen i byen og ikke minst alle kollektivene. Det å lage teater er også noe man helt konkret lager, det er ikke noe hemmelig man ikke har tilgang til. Så teatret i Nederland føltes veldig hands-on, og det likte jeg.

Det ligger egentlig også i det nederlandske ordet «theatermaker», som brukes veldig mye i Nederland og Belgia, også om regissører. Det virker som om det er en trend

hvor teatrene i større grad knytter til seg «theatermakere» istedenfor ensembler?

– Ja, i Belgia har de mer eller mindre sluttet med faste ensembler. Bortsett fra i Skandinavia og Tyskland er det en utvikling man ser stort sett over hele verden. Det er både fordeler og ulemper med faste ensembler, men en av grunnene til at jeg ville jobbe på ITA er ensembler der. De er veldig medskapende i arbeidet sitt, noe jeg også sitter igjen med fra samarbeidet mitt med Kjersti Tveterås på Nationaltheatret. Vi har funnet fram til et felles språk hvor hun er helt sentral i utviklingen av forestillingene selv om det først er fra prøvestart og ikke nødvendigvis i forberedelsesfasen.

Sånn jeg ser det representerer ITA nærmest en gyllen middelvei mellom den flamske posisjonen, der det ikke finnes faste ensembler, og tysk og norsk teater med en tydelig ensemblestruktur. Dere produserer egne forestillinger med egne skuespillere, men programmerer også mange gjestespill og turnerer selv.

– Absolutt, for meg er det perfekt. Det er veldig gøy at vi spiller

så mye i utlandet og at det er så stor interesse for det. Det er noe helt eget ved ITA som ikke finnes ved så mange andre ensembleteater i Europa.

Utfordrende start

Hvordan er det da å være teatersjef og lede et sånt teater?

– Jeg ble spurt om å ta over på forsommeren 2023 og begynte i september samme år. Ivo (van Hove, red. anm.) hadde sittet som teatersjef i 22 år, noe som er veldig lenge. Han hadde sin egen tydelige visjon om hvordan teatret skulle ledes, så jeg visste med en gang at jeg måtte finne min egen måte å gjøre ting på. Jeg ville likevel ikke kaste om på alt med en gang, så i starten gav jeg meg selv ett år på å finne ut hva som fungerte bra og hva som måtte forandres.

ITA er et fantastisk hus å lede. Du har et ensemble bestående av femten skuespillere, vi har fire-fem premierer i året vi lager selv, noe som ikke er så mye sammenliknet med mange andre teatre. Som regissør er det helt strålende å få lov til å lage forestillinger der og utvikle dem i en større kunstnerisk sammenheng, og ikke bare fungere

som en som programmerer andres prosjekter. Det gjør jeg selvfølgelig også, men det er noe med det å få virke som regissør i eget hus. Det er et veldig fint teater som jeg er glad for å være sjef for.

Du fikk en litt utfordrende start med debatten omkring maktmisbruk i Ivo van Hoves sjefstid og kuttene i subsidiene deres som kom forrige høst?

– Det har absolutt vært en tung start. Som jeg sa, visste jeg jo at det fantes ting som man åpenbart måtte ta tak i etter at huset hadde blitt ledet i 22 år av noen fra en helt annen generasjon. De finansielle kuttene gjorde på sin side at vi måtte tenke helt nytt rundt teatrets identitet og hvordan vi ønsker å utvikle huset videre. Det er ingen fordeler med kutt i subsidiene, fordi det er helt forferdelig å måtte si opp ansatte som har jobbet der i mange år. Det er imidlertid ingen annen utvei når man mangler midler og ønsker å skjerme kunstproduksjonen og -programmeringen. Så selv om det har vært vanskelig har det på et vis også vært samlende og gjort visjonen for hvem vi er og hvem vi ønsker å være tydeligere.



Og hva går den visjonen ut på?

– Det handler først og fremst om hva slags teater vi vil presentere. ITA er det største teatret i Nederland og hadde nok tidligere en litt elitær utstråling. Det er noe vi ønsker å endre på, både gjennom hvordan jeg lager teater, men også gjennom hvilke regissører og kunstnere vi inviterer inn. Vi vil lage teater som forhandler tydelige politiske og samfunnsrelevante temaer, men i tillegg er vi nødt til å senke terskelen for å oppsøke oss. Teatret har to scener som begge er ganske store, og som gjør at vi normalt sett kun lager store, teknisk avanserte forestillinger. Derfor jobber vi mye mot andre samfunnsgrupper enn dem som vanligvis besøker oss for å vise at dette er et bygg for alle. Vi kommer til å skape prosjekter de neste årene som tar i bruk huset og de klassiske scenerommene på en helt annen måte. *De wand*, der vi hadde gjort om en av de store scenene til en liten black box, var bare en begynnelse i så måte. Vi har masse rom og foajeer i teatret som folk egentlig ikke har noe forhold til, der vi kan møte publikum på andre måter enn det klassiske scene/sal-

oppsettet. En av grunnene til at jeg takket ja til å være teatersjef er nettopp fordi jeg gjennomgående har vært kritisk til måten vi produserer teater på. Hvordan vi produserer dikterer hva vi produserer. Vi trenger å bli mye mer fleksible for å komme kunstnernes ønsker i møte, og hvis det innebærer andre produksjonsmodeller må vi som hus være i stand til å legge til rette for det. Det er den eneste måten å virkelig få inn folk som tenker helt nytt på. Det betyr ikke at vi bare skal lage interaktive foajéforestillinger, men at vi er veldig bevisste på de strukturene vi produserer innenfor.

En annen viktig del av ITAs identitet er den internasjonale profilen. Den ønsker jeg å ta vare på fordi jeg opplever at kunsten stopper opp uten internasjonal utveksling. For meg handler teatret om å oppleve ulike måter å se og forstå verden på, og da er andre perspektiver enormt viktige. En del av visjonen vår er derfor at vi utelukkende inviterer internasjonale regissører til å lage forestillinger hos oss. Vi ønsker med det å stå imot tendensen der grensene stenges, og utvekslingen stagnerer.

Potensielt kan dette imidlertid bli mer utfordrende framover med tanke på den politiske utviklingen i verden; vil det være mulig å holde fast ved denne visjonen om de som tildeler pengene tenker i helt motsatt retning?

Hvordan ser du på viktigheten av å beholde teaterinstitusjonen i en tid som denne, der den politiske høyredreiningen dominerer i nærmest alle vestlige land?

– Jeg mener helt oppriktig at teatret er en veldig viktig plass i samfunnet for å komme sammen, oppleve andre historier og få andre perspektiver. Så kan man gjerne innvende at det er naivt å tro at man kan forandre verden gjennom teatret og kunsten, men det er noe jeg synes det er viktig å tro på. Man trenger bare én person som ser verden i et annet lys før det smitter over på andre og setter i gang en forandringsprosess. Teatret er politisk, det har det alltid vært og det kommer det alltid til å være. Og jeg synes det er viktig å si høyt at jeg tror på det. For hvordan skal man reagere når man står midt oppe i et så tydelig politisk skifte? Vi er nødt til å

prøve å relatere til det som skjer, vi må invitere politikerne inn, ha en dialog og forklare dem hva vi gjør og ikke lukke oss ute i troen på at det vi holder på med ikke har noen effekt. I tillegg er det viktig å lage ulike typer forestillinger. Jeg regisserte for eksempel *Prima Facie* av Suzie Miller for ITA i 2023 der vi inviterte inn masse store advokatfirmaer og politikere, mens *De wand* som hadde premiere nå i mye større grad er en filosofisk forestilling om menneskets forhold til naturen som kanskje trekker et annet publikum igjen. Vi har alltid prosjekter som snakker til ulike typer publikum, og det er noe jeg mener det er viktig at vi aktivt fokuserer på som institusjon.

Alt er ikke for alle, men alle skal kunne finne noe de liker?

– Ja, nettopp!

Subsidiekutt

I Nederland må alle kunstinstitusjoner søke om midler fra den såkalte basisinfrastrukturpotten (BIS) hvert fjerde år. Her sorteres institusjonene inn i tre ulike kategorier – store, mellomstore og små, der sistnevnte også inklude-

rer alle teaterkollektivene. I siste runde ble dere nedgradert fra en stor til en mellomstor institusjon, noe som førte til at dere mistet 1,8 av totalt 26,5 millioner euro i samlet tilskudd. Hva lå bak denne beslutningen?

– Søknadskomiteen hadde to begrunnelser for denne nedgrade- ringen. For det første var de ikke enige i hvordan Ivo har drevet te- atret, noe som var litt ironisk i og med at det ikke var han som drev det lenger da vi søkte.

Så de straffet dere for hans sjefs- tid?

– Ja, kort fortalt straffet de oss for måten han drev teatret på. Det kan man jo mene mye om, men vi opplevde det i hvert fall som en helt merkelig argumentasjon. For det andre var de egentlig veldig posi- tive til at jeg har tatt over, men de mente at jeg burde ha gjort enda mer for å endre teatret. Vi opp- levde det som et sjokk og veldig frustrerende, fordi den måten vi driver teatret på nå er helt anner- ledes enn tidligere. Komiteen ville imidlertid at jeg skulle lage enda mer teater og sette mitt stempel på institusjonen i enda større grad. Derfor lager jeg nå to produksjoner i året istedenfor én som var planen. Konsekvensen er at det er mindre plass til andre regissører som kan sette sitt preg på huset.

Størstedelen av subsidiene våre er kommunale midler fra Amster- dam. En mindre del er det staten som spytter inn, i tillegg til at vi også har noen private sponsorer. Det er i de statlige midlene det har blitt kuttet, så selv med de kuttene er vi fortsatt den største teaterin- stitusjonen i Nederland med det største budsjettet.

Det mest alvorlige er at summen som ble kuttet er rene kunstneris- ke produksjonsmidler, pengene fra byen går til faste kostnader tilknyt- tet driften av huset. De midlene de tok fra oss gav de til et annet stort teater i Rotterdam med begrunnel- sen om at de har større sjangerbred- de. Det er imidlertid et hus som ikke har fast ensemble, som er mindre tekstbasert og som tar inn koreo- grafer, performancekunstnere og så videre. Man kan gjerne mene at det er kunstnerisk mer interessant og være uenig i det tekstbaserte en- sembleteatret som vi representerer, men da mener jeg også at komiteen selv burde formulere en tydelig vi- sjon for hvordan de store teaterin- stitusjonene i landet skal operere,

ut ifra hva de mener at Nederland trenger. Det gjør de imidlertid ikke.

Hvem er det som sitter i disse ko- miteene? Er det kunstnere, politi- kere eller noen helt andre?

– Der starter og slutter alle våre problemer, for det er ikke nødven- digvis folk som har mye kunnskap om hva et ensembleteater er. Selv- følgelig jobber også vi med koreo- grafer og performancekunstnere og lager andre type prosjekter, men i bunn og grunn er vi et tea- ter som fokuserer på skuespilleren og teksten som utgangspunkt. Og da må man nesten vite hvordan det fungerer og forstå at dette er noe som har blitt bygget opp gjennom mange tiår. Det at ingenting av dette, av kunnskapen som ligger i dette huset, den internasjonale profilen som gjør at hele verden ser til ITA eller måten vi lager teater på tas med i regninga, er en kjempeut- fordring for oss som institusjon.

Ikke helt ulikt det som har skjedd med Oslo Nye Teater eller teatre- ne i Berlin, kanskje? Også der kan man jo påstå at beslutningsta- gernes manglende kunnskap var utslagsgivende.

– Ja, og det er jo det skumleste når mangel på kunnskap blir avgjø- rende. Det er klart man kan mene at Oslo Nye ikke burde bestå, men da må det være forankret i kun- skap, og slik jeg opplevde det uten- fra var det heller en manglende forståelse for det økosystemet som gjorde at den beslutningen ble tatt.

Ny kunstnerisk kjerne

Dere måtte si opp totalt 17 ansat- te som følge av kuttene. I en ar- tikkel i avisen De Volkskrant, kom det fram at du har sagt opp hele dramaturgiatet og at dere heret- ter bare skal jobbe med frilansdra- maturger. Du begrunnet det blant annet med at du isteden kan tenke de lange kunstneriske linjene med kommunikasjons- og program- meringsavdelingen, men hva vil i det i så fall bety for teatret som kunstarena? Kan du si noe mer om hvorfor du valgte å gjøre dette?

– For meg handler dette om at jeg kom inn i en institusjon der det satt folk i disse posisjonene som hadde jobbet der med Ivo i et par tiår. For å kunne jobbe fram min visjon er jeg imidlertid helt avhen- gig av å etablere en ny kunstnerisk kjerne på huset med mennesker som står meg nær og som forstår mitt kunstneriske prosjekt. I den

«Teatret er en kollektiv kunstform; hvis skuespillerne vet hva de prøver å fortelle og er aktivt med i utviklingen, så blir resultatet bedre.»

artikkelen du nevner er det andre teatersjefer som uttaler seg om hvor viktig dramaturgene er for dem, men forskjellen er jo nettopp at det er dramaturger de tok med seg inn på husene sine selv. Dermed er det egentlig ikke sammenlignbart.

På en måte følger tenkningen din den tyske modellen, der hver tea- tersjef tar med seg sitt kunstne- riske team når han eller hun tar over et nytt teater. Samtidig setter tyskerne det å ha et fast drama- turgiat som fungerer som husets intellektuelle kjerne høyt.

– Ja, og det mener jeg også. Så selv om vi jobber med frilansere nå, ønsker jeg å bygge opp et fast dra- maturgiat etter hvert, men de rik- tige menneskene for mitt prosjekt skal jeg bruke litt tid på å finne. Jeg opplever at den artikkelen nær- mest ønsket å kommunisere at jeg ikke synes dramaturger er viktige, og det stemmer ikke. Tvert imot ser jeg at det er mange hus som drives nesten helt uten folk med kunstne- risk kompetanse, og det mener jeg er helt feil utvikling.

Hva blir viktig for deg i den kunst- neriske planleggingen fremover,

den vanskelige økonomiske situ- asjonen tatt i betraktning?

– Vi må være mye tydeligere på hvilke prosjekter vi ønsker å prioritere. Samtidig er vi klare på at vi ønsker å skjerme ensemblet, egenproduksjonene og repertoar- strukturen vi jobber i. Vi spiller en forestilling to eller tre uker før den tas av plakaten og settes opp igjen et par måneder senere, noe som gir oss muligheten til å turnere så mye internasjonalt som vi gjør. Det er helt enestående å få reise så mye, ha så mange koproduksjoner og ulike samarbeid. Vi lærer veldig mye av det, neste måned spiller vi i Taiwan og senere i år går turen til Athen, Barcelona og London. Du møter helt andre måter å lage te- ater på og et helt annet publikum, og det skal vi ta vare på.

Henter dere også inn mange inter- nasjonale gjestespill?

– Ja, vi har blant annet en helt fantastisk danseprogrammering, som faktisk er den største i Neder- land. Ellers fokuserer vi den inter- nasjonale utvekslingen særlig rundt de festivalene vi har. Teaterfestiva- len Brandhaarden er for eksempel en kjempeviktig møteplass. Julidans



og samarbeidet med Holland Festi- val er to andre eksempler. I tillegg viser vi internasjonale gjestespill gjennom sesongen. Du kan komme hit og se ting fra hele verden, det synes jeg var helt fantastisk da jeg flyttet til Amsterdam. Og så jobber vi som sagt med internasjonale re- gissører på produksjonssiden.

Kan du nevne noen navn på regis- sører dere skal jobbe med?

– Nei (ler).

Hvilken tidshorisont har du som sjef? Sitter du på åremål?

– Nei, det er veldig annerledes enn i Norge. Men 22 år er for lenge.

Så du tenker ikke å sitte til du blir pensjonist?

– Nei, det gjør jeg ikke. Det at jeg skaper mye og har et klart ønske om å gjøre ting på en ny og annen måte samtidig som jeg også utfor- drer meg selv på hvordan jeg lager teater, gjør at jobben var bra timet, men jeg tenker ikke å bli sittende til jeg blir pensjonist, nei.

Andre fortellinger

La oss komme tilbake til deg som regissør. Det beskrives ofte at du

ikke har en fast estetikk, men at du isteden lytter deg fram til hva hvert enkelt verk behøver. Hva er viktig for deg i ditt kunstneriske arbeid?

– Jeg interesserer meg mye for utenforskap sett opp imot de systemene vi har bygget opp. Hvem er det som drar fordel av disse systemene og hvem gjør det ikke? Jeg ønsker å vise at systemer ikke er ufeilbarlige og at vi mennesker har makt til å forandre systemer som ikke fungerer. Jeg har også et veldig uttalt feministisk prosjekt, men for meg handler det mye om å forsøke å finne fram til et nytt repertoar. Derfor gjør jeg blant annet mange romanadaptasjoner. Hvis man bare skal forholde seg til det klassiske teaterrepertoaret så innebærer det stort sett et mann- lig, hvitt perspektiv. Jeg mener det isteden er veldig viktig å finne an- dre type stemmer som man kan ta inn i teatret – som jeg for eksempel har gjort med Giovanni’s Room av James Baldwin, *De jaren* eller *De wand*. Så kan man mene mye om romanbearbeidelser, men det er en annen diskusjon. Det som likevel rent kunstnerisk er veldig spen- nende ved slike adaptasjoner er at

du blir tvunget til å finne en teatral form på det, noe jeg synes er veldig inspirerende.

Det feministiske prosjektet er ellers rett og slett et eksistensialis- tisk prosjekt, det har vært veldig viktig for meg å få inn kvinners stemmer i teatret på en annen måte. Litt av utfordringen er at denne type forestillinger alltid betegnes som feministiske pro- sjekter, mens for eksempel *Hamlet* ses på som et eksistensielt verk. Så det å være tydelig på at også kvin- ner er mennesker og at de såkalte feministiske stykkene derfor er

eksistensielle prosjekt, det er det jeg holder på med. I tillegg hand- ler det om å snakke om hvordan det er å leve som menneske i dag. Men som du sier, forsøker jeg alltid å finne ut hva som er den riktige formen for det jeg ønsker å lage. Jeg jobber hele tiden tett sammen med Thijs van Vuure som lager musikk og også er min partner privat. Av og til arrangerer han coverlåter i et mer poppete univers, andre ganger komponerer han nye låter, lager soundscapes eller bearbei- der Edvard Grieg, som han gjorde i *Haugtussa*. Også musikalsk prø-

«Teatret i Nederland føltes veldig hands-on, og det likte jeg.»



ver vi altså å finne en inngang til hva materialet egentlig trenger. I det estetiske og kunstneriske ligger det musikalske som et viktig utgangspunkt for prosjektene.

Jeg har lest at du liker å bruke betegnelsen musikkteater om forestillingene dine?

– Egentlig bruker jeg det nederlandske ordet «muziektoneel», musikkteater-begrepet har det gått litt inflasjon i etter min mening. Samtidig sier vi «muziektoneel» med et glimt i øyet. «Toneel» er et litt gammeldags nederlandsk ord for tekstbasert teater, og vi lager alltid teater basert på tekst, men

hos oss er musikken en viktig del av det. Hvert enkelt av mine prosjekter begynner derfor med en spilleliste. Det handler ikke om at låtene på lista absolutt skal være med i den ferdige forestillingen, men om å prøve å fange atmosfæren som ligger i stoffet. Noen regissører bruker bilder til å gjøre det samme, men jeg sverger til musikken. Særlig når jeg jobber på romanbe- arbeiderler handler det mye om tempo og rytme, der bearbeidelsen alltid blir et partitur hvor jeg bygger forestillingen musikalsk. På den andre siden handler det om hva musikken helt konkret bi- drar med inn i forestillingen. Selv-

følgelig er musikk et emosjonelt virkemiddel som alle kan relatere seg til, men jeg ønsker ikke å bruke musikk for å tvinge fram følelser. Isteden dreier det seg om å åpne opp en tekst gjennom musikken. I begynnelsen av et prosjekt er det derfor Thijs jeg snakker mest med og slik blir samtalene våre selve utgangspunktet for prosjektene. I tillegg er han også veldig delaktig i prøveperioden. Han er til stede hver dag og skaper lydlandskapet underveis. Om det er forestillinger med live-musikk har han et eget prøverom der han kan jobbe med skuespillerne parallelt med de sceniske prøvene.

Søker du bevisst etter musikalske skuespillere, både med tanke på en indre rytmefølelse, men også at de kan spille instrumenter og synge?

– Både ja og nei. Litt av filosofien vår er at vi ikke nødvendigvis trenger skuespillere som kan spille piano, men at alle kan lære seg å spille en låt, enten det er på piano, gitar eller et annet instrument. Det er heller ikke så viktig å være god til å synge, selv om det er mange skuespillere – også her på ITA – som kan

nettopp det, men det handler om at man har en forståelse for det musikalske. Kjersti Tveterås synes jeg for eksempel er en veldig musikalsk skuespiller, men det har mer å gjøre med rytme og tempo enn at hun er en stor sanger eller kan spille mange instrumenter. Så jeg leter veldig aktivt etter skuespillere som har det i seg og som dermed matcher prosjektene mine. Chris Nietvelt i *De wand* er også en veldig musikalsk skuespiller. Hun står helt alene på scenen i to timer og har en stor forståelse for hva som skal til for å holde nerven gående gjennom hele forestillingen. Hun forstår hvor viktig overgangene og skiftene i teksten er, og hva de betyr.

Reelt møte og ekte emosjoner
Tidligere teatersjef på Nationaltheatret, Hanne Tømta, beskriver hvordan du som student på Teatervitenskap i Oslo skrev en oppgave om det reelle publikums-møtet. Er det noe du fortsatt har med deg i arbeidet ditt?

– Ja, ved siden av det musikalske er nok dette det andre store fokuset i mitt virke som regissør. Hva betyr møtet med publikum? Når er det ekte? Når er det falskt? På en



måte synes jeg teatersituasjonen er litt klein. Voksne mennesker kjøper billett for å se på andre voksne mennesker som later som om de dør. Men det er også det vakre ved teatret, det å være bevisst på at det ikke er ekte, men fiksjon, og så likevel være villig til å gå inn i det og tro på det i forskjellige øyeblikk. Det er egentlig en empatisk øvelse som jeg mener det er viktig at vi aldri tar for gitt. Når kontrakten med publikum nettopp tas for gitt synes jeg det er vanskelig å se på teater. Noen ganger møter man publikum ved å snakke direkte til dem, andre ganger skjer det mer abstrakt i spillet, men det er alltid et uttalt prosjekt for meg. I alt jeg lager ligger det en nerve i det.

Naturen spiller en helt sentral rolle i Haugtussa og De wand. Du har uttalt at du er redd for å miste den umiddelbare kontakten til naturen når du bor i Nederland?

– Jeg er kjemperedd for å miste den kontakten! Og det er derfor jeg mener at det å utveksle perspektiver er viktig. Da jeg flyttet til Nederland fikk jeg helt sjokk over mangelen på likestilling. Ting som vi tar som en selvfølge i Norge var

ikke-eksisterende eller fungerte helt annerledes, uten at det vil si at alt i Norge er helt perfekt, langt ifra. Det feministiske prosjektet er egentlig inspirert av at jeg fikk et sjokkartet møte med en ny kultur. Nå har jeg bodd i Nederland siden 2012 og det er jo ikke til å stikke under en stol at det ikke er noen vill natur her, alt er kultivert og kontrollert av mennesker. Jeg er vokst opp i Tromsø der man lever med årstidene på en helt annen måte. Så jeg opplever at det er viktig at vi ikke tar naturen eller forholdet vårt til den for gitt, særlig nå i møte med klimaendringene. Det er nok et prosjekt som kommer til å utvikle seg mer de neste årene.

Hvilke regissører og kunstnere har inspirert deg? I et intervju med nederlandsk radio avslørte du at du har en stor samling med teaterprogrammer?

– Ja, vi flyttet nettopp og jeg klarte ikke å kaste noen. Fra tiden i Berlin har jeg veldig mange programmer, blant de virkelig store kunstnerne er det særlig navn som Frank Castorf og Luk Perceval som gav meg inspirasjon. I Norge husker jeg at jeg ble inspirert av Verk

Produksjoner da de kom, måten de lagde teater på opplevdes som veldig ny og egen. Og så har jeg et program fra da jeg var rundt elleve år og så *Et dukkehjem* på Kulturhuset i Tromsø. Jeg er usikker på om det var en produksjon fra Hålogaland Teater eller Riksteatret, men jeg husker at jeg ble ordentlig provosert. Jeg kunne ikke fatte at Nora bare kunne dra fra barna sine, og det hjalp ikke at mamma forsøkte å forklare meg det feministiske ved den handlingen. Hun må jo ha vært helt oppgitt, men det at jeg var så forbanna i flere dager etterpå husker jeg på som noe veldig vakkert. At teater kan utløse ekte emosjoner som det gjorde hos meg, selv om jeg tydeligvis ikke tok poenget, er også noe som inspirerer meg.

Jeg regner med at ITA tar mye av oppmerksomheten din fremover, men tenker du noen gang også på å vende tilbake til Norge en gang i fremtiden?

– Nå er det helt klart dette som står i fokus, selv om det føles som å komme hjem hver gang jeg er i Norge. Men nå er jeg her og jeg synes det er kjempespennende å få lov til å drive dette huset som

har helt fantastiske muligheter og noen helt fantastiske folk. Jeg kommer likevel også til å fortsette å jobbe internasjonalt, jeg setter for eksempel stor pris på samarbeidet jeg har hatt med Nationaltheatret og menneskene der.

Så det kan bli flere forestillinger av deg i Norge fremover også?
– You never know!

Billedtekster
s. 122 F.v. Øystein Røger, Hanne Skille Reitan, Christian Ruud Kallum, Adrian Angelico, Liv Bernhoft Osa, Ida Wigdel og Kjersti Tveterås i *Haugtussa*, Nationaltheatret/Ruhrtriennale 2024. Foto: Erika Hebbert
s. 123 Internationaal Theater Amsterdam (ITA). Foto: Fabian Calis
s. 125 Eline Arbo i prøverommet. Foto: Fabian Calis
s. 126 Eelco Smits i *Giovanni's Room*, ITA/Teatro Nacional de Catalunya 2025. Foto: Fabian Calis
s. 127 June Yanez og ensemble i *De jaren*, Het Nationale Theater/ITA 2022. Foto: Fred Debrock

Fotnoter
1 Se anmeldelse av *De wand* av Eivind Haugland i denne utgaven og av Elin Lindberg på tidsskriftets nettside: <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/alene-i-verden/244887>
2 Rett før denne utgaven gikk i trykken ble det klart at forestillingen vant pris for beste regi og beste kvinnelige birolle.



Billedtekst
Tim Crouch. Foto: Amy Gibson

Den brittiske skådespelaren, dramatikern och regissören Tim Crouch brinner för att skapa en ömsesidig relation mellan scen och salong, göra publiken delaktig, och räds inte för att bråka lite med teatern som konstform.

Av: Birgitta Haglund



Teater som vibrerar av liv

Crouch

TIM CROUCH ÄR oerhört intresserad av den relation han bygger med sin publik, och av publikens roll i hans uppsättningar. Han vill att publiken ska vara medskapande, men inte i bemärkelsen att han plockar upp folk på scen.

– Det handlar om deltagande här inne, säger han och pekar på sitt huvud, att publiken blir delaktig mentalt sett.

I sina pjäser *An Oak Tree* och *Truth's a Dog Must a Kennel*, som jag såg honom framföra under fjolårets Festspillene i Bergen, utforskar han och tänjer lite på gränserna för vad teater egentligen kan vara. Vi återkommer till det. Men det som uppstår är under långa stunder en stark känsla av vibrerande liv, där scen och salong liksom pulserar tillsammans. Som

publik blir man just medskapande.

Teater ser Tim Crouch som en platsspecifik konstform och platsen där det hela utspelas är inte på scen, utan hos publiken. I ovan nämnda uppsättningar använder han till exempel minimalt med scenografi, för att alla i publiken ska ha möjlighet att skapa sina egna bilder, förklarar han.

– Men det är inte så att jag skriver radioteater för scenen utan jag skriver teaterpjäser.

I det jag har sett av dig är du bra på att få publiken att känna sig bekväm, välkommen och inkluderad.

– Ja, det är därför jag spelar. Publiken är det jag framför allt fokuserar på.

Jag säger något om att det nog är vanligt att skådespelare tänker på sin publik. Tim Crouch håller inte med.

– För vissa skådespelare och regissörer är faktiskt publiken det sista som de tänker på. De vill utforska sin egen grej medan jag vill utforska allt det här som teater består av, säger han, och syftar på mötet mellan scen och salong.

Ett moderskepp

Den pjäs som fortfarande ligger närmast Tim Crouch är hans allra första, *My Arm* från 2003. Han beskriver den som «moderskeppet».

– På ett sätt har alla mina efterföljande pjäser återkopplat till den, för alla frågor om teater som jag ställer längre fram tror jag att man kan hitta redan här.

My Arm skildrar hur en pojke bestämmer sig för att leva med sin arm höjd ovanför huvudet, han tar inte ner den på trettio år. Tim Crouch skrev pjäsen som en reaktion på sin stigande frustration över realismens starka grepp om samtida teater.

Vid ett tillfälle undrade en kvinna som sett *My Arm* om det inte gör ont att hålla sin arm ovanför huvudet under en hel föreställning. I själva verket gestaltade Crouch den här pojken med sin arm konstant sänkt, berättar han. Det kvinnan tyckte sig se skedde alltså aldrig i verkligheten. Hur det här går till talar han om i ett Ted talk som finns på Youtube där han utgår från franske psykologen Emile Coue's bok *Self Mastery Through Conscious Autosuggestion*. Det



handlar om vår förmåga till suggestion som Crouch kopplar ihop med ett resonemang kring teater, att skådespelaren gestaltar något på scen som publiken sedan får fylla i med sin fantasi, suggerera fram. Han säger i sitt tal att vårt undermedvetna kan se saker som faktiskt inte finns där rent konkret och talar om vilken stark kraft vår fantasi är. Enligt honom handlar det om att få publiken att uppleva teater genom sitt medvetande, inte genom sin syn eller det visuella.

Det hot mot teatern

Tim Crouch menar att till och med den mest klassiska eller traditionella teatern kräver att publiken accepterar överenskommelsen mellan scen och salong.

– Det är teaterns grundförutsättning – att jag ska stå på scen och låtsas vara någon annan, någon annan stans, kanske i en annan tid. Det blir bara begripligt om publiken accepterar detta. Så alldeles oavsett hur mycket skådespelarna anstränger sig är det inte de utan publiken som skapar mening i det som händer på scen.

Det handlar om att bygga en ömsesidig relation mellan scen och

salong, som verkar åt båda hållen, förklarar han.

– Jag ser mycket teater som inte bara liknar det jag ser på tv, utan där jag som publik lika gärna kunde ha suttit bakom en skärm.

Han ser teaterns digitalisering – visuella effekter, projektioner, videos på scen – som ett verkligt existentiellt hot mot denna konstform.

– Teatern är ett av väldigt få ställen där vi kan mötas rent fysiskt och tänka tillsammans. Att försöka efterlikna det som visas på tv tror jag är fel väg att gå.

Men är digital teknik verkligen ett hot mot teatern?

– Ja! Jag känner att teatern behöver hålla fast vid sina specifika kvaliteter, det som är unikt. Och det är att befinna sig i samma rum som andra, att det sker live och är något som existerar enbart i det ögonblicket. Om vi skapar uppsättningar som inte hyllar det som är teaterns särart, då förvandlar vi långsamt konstformen till någon slags utspädd blandhybrid mellan video, film och teater.

Ur alla dessa tankar växte hans pjäs *Truth's a Dog Must to Kennel*

(2022) fram, som ett slags reaktion på digitaliseringen av teatern, något som ökade i samband med pandemin. Tim Crouch står här på scen och berättar om narren i Shakespeares *Kung Lear*, hur han en kväll överger en föreställning, bryter sig loss eftersom han har fått nog. Under stora delar av föreställningen bär Tim Crouch VR-glasögon och beskriver hur han i dessa ser en stilig salong framför sig, uppdelad i olika prisklasser, där en uppsnopsad publik tagit plats som kanske avslutar sin teaterkväll med en lyxig supé. I en sekvens väljer han ut några i den verkliga publiken och beskriver dessa som om de ingick i den virtuella publik han ser genom sina glasögon: till exempel mannen som har druckit för mycket alkohol, eller kvinnan som smiter in och olovandes slår sig ner på en av de bästa publikplatserna.

Det Tim Crouch vill visa på är den brist på mångfald som kan finnas bland teaterpubliken idag, säger han. Men det handlar även om ekonomi.

– Den teater som jag låtsas se i headsetet är en kapitalistisk form av teater, som är uppdelad i olika

samhällsklasser, från dem längst bak som har ståplatser till dem längst fram som har råd att spendera 95 pund på sin biljett.

Välkomnar oväntade avbrott

Det finns ett ställe i föreställningen där narren i Crouchs pjäs beskriver hur en kvinna i publiken reagerar starkt på en scen i *Kung Lear*, när Gloucester får sina ögon utstuckna, hur det kommer en publikvärd som ser till att kvinnan lämnar salongen. För egen del är Tim Crouch mån om att istället välkomna och bekräfta det som händer i publiken, också starka uttryck, att inte se det som störningsmoment.

Under den föreställning som jag ser reser sig en ung man, som sitter allra längst fram, för att slinka ut på toaletten. När han återvänder och så tyst som möjligt försöker ta sig tillbaka till sin plats låter inte Tim Crouch detta passera obemärkt, utan visar med sin mimik hur oekväm den unge mannen antagligen tycker att situationen är, väver in det som en del av föreställningen.

– Man tror att han ska komma tillbaka efter toalettbesöket och sätta sig långt bak i salongen, men han tog sig ner hela vägen och åter-



vände till sin plats. Och jag tycker det var toppen.

Han menar att det ofta kan finnas en rädsla för att förlora publiken vid den här typen av händelser när det uppstår ett avbrott i fiktionen, ett *break* – det är ett ord han återkommer till flera gånger under intervjun.

– Jag tror att det är precis tvärtom, att publikens uppmärksamhet då blir starkare.

Men finns det inte en risk med att skapa den här typen av sprickor, att hela tiden bryta fiktionen? Då slutar du som publik att leva dig in i rollerna, identifiera dig med dem, du blir kanske mindre känslomässigt engagerad?

– Ja, det stämmer, och jag avbryter gärna publikens känslöengagemang. Jag är brechtian i det avseendet. Jag vill skapa ett utrymme hos publiken där mer komplicerade känslor kan komma fram än identifikation.

Han funderar några sekunder och säger sedan att när publiken börjar känna sig förtrogen med det som händer på scen, då vill han bryta sönder det, förfråmliga det.

– Förtrogenhet gör att vi slutar

tänka och jag vill provocera publiken till att tänka. Men jag vill inte göra det på ett hemskt, hårt eller svårt sätt, jag tycker istället att mina uppsättningar är lekfulla.

Eftersträvar motsägelser

Ett sätt att få publiken att reflektera är att skapa ett tydligt avstånd mellan rollen och skådespelaren – se till att där uppstår en motsättning mellan dessa två.

– Om Hamlet till exempel spelas av en dansk prins – då är det inte längre teater. Men om Hamlet istället spelas av en kvinna ... då har vi något intressant att jobba med.

Då finns det något kvar för publiken att fylla i själv, menar Tim Crouch.

Så du eftersträvar friktion?

– Motsägelser! Friktion förutsätter att det finns någon form av hinder eller ett motstånd. Jag återkopplar alltid till barn och hur fritt och obesvärat de leker. De ser en kartong och den kan deras fantasi sedan omvandla till exempelvis ett rymdskepp. Det finns en motsättning mellan kartongen och rymdskeppet och på grund av det sker en skapande handling och det är

inte kartongen utan barnet som utför den handlingen – på samma sätt som vi i publiken kan förvandla en kvinnlig skådespelare till pappan i *An Oak Tree*.

När Tim Crouch skrev den pjäsen (som hade premiär 2005) var han inspirerad av Michael Craig-Martins konstverk med samma titel, från 1973, bestående av ett glasvatten stående på en glasskiva och en text bredvid som förklarar att detta vattenglas i själva verket är en ek.

– Eken är fysiskt närvarande men i form av detta glas med vatten. Jag ville skriva en pjäs som responderade på det här konstverket.

I varje föreställning av *The Oak Tree* byter Tim Crouch ut sin medspelare på scen och möter en ny. Här ges inga tillfällen för hans medspelare att repetera något i förväg, inga möjligheter till traditionellt rollarbete. Uppgiften är att gestalta en 46-årig pappa, Andy, som enligt manuset är orakad, gråhårig och har blodsprängda ögon. Han har mist sin dotter i en bilolycka. Andy söker upp bilföraren – en hypnotisör (speland av Tim Crouch) som först inte förstår vem Andy är. Under före-

ställningen väcks tankar kring på vilka sätt vi hanterar sorg och vad sorg kan göra med oss. Vi får veta att Andy gång på gång återvänder till en plats där det står ett stort träd som han sitter under, en plats där han säger sig kunna träffa sin döda dotter. Han upplever att hon materialiseras i detta träd, blir närvarande – en parallell till vattenglasets och eken – att hon är åter hos honom.

Publikens avatar

Skådespelaren och komikern Vidar Magnusson spelade Andy den kväll jag såg föreställningen. I ett samtal efteråt berättade han att det hade väckt förvåningsvärt starka känslor att medverka i denna föreställning. Han hade börjat gråta på scen, vilket aldrig har hänt honom tidigare.

Hur kommer det sig att han reagerade så starkt, tror du?

– Det beror delvis på att denna föreställning hindrar skådespelaren att använda sig av sina traditionella mönster, gå i gamla spår. Vi skådespelare gillar att hålla oss till det trygga och *An Oak Tree* tillåter dig inte alls att stanna inom din komfortzon.



Den enda guidning som skådespelaren får i förväg av Tim Crouch sker en timme innan föreställningen startar. Det gör att hans medspelare befinner sig «i ett konstant nu», eftersom denne inte vet vad som ska hända längre fram.

– För mig är det så live som en föreställning kan bli. Min medspelare upptäcker pjäsen på samma gång som publiken gör det. Jag brukar säga till skådespelaren innan föreställningen att publiken kommer älska dig, för du är deras avatar. Du gör fysiskt på scen det de gör mentalt. De projicerar sig själva i dig hela tiden.

Han förklarar att han anstränger sig för att vara helt öppen för alla impulser som kommer emot honom från den andre skådespelaren, att acceptera dem. Liksom att göra allt han kan för att stötta, guida och leda denne under föreställningens gång.

Du sa under ett publiksamtal efter An Oak Tree att det är den andre skådespelaren som egentligen leder spelet, inte du. Det förvånade mig.

– Ja, de är inte medvetna om det själva men det är de som styr mig, och då menar jag mer på ett käns-

lomässigt plan, när det gäller deras sinnelag och energi, vart de än går så kommer jag följa dem.

I inledningen av föreställningen finns en viktig replik där hans medspelare frågar: «Hur fri är jag?» – Jag svarar att varje ord vi säger står i manuset, det ligger fast, men annars är du hur fri som helst.

Här öppnar sig en nivå till i föreställningen, ytterligare en spricka, för när den andre skådespelaren ställer sin fråga vet man inte om repliken ingår i manuset eller om det är något som skådespelaren undrar för egen del.

Innan föreställningen brukar Tim Crouch säga till sin medspelare att det finns inget rätt sätt att spela den här pjäsen på, och heller inget fel sätt.

– Det finns för övrigt inte ett definitivt rätt sätt att skapa något konstnärligt verk på överhuvudtaget. Så jag försöker få mina medspelare att förstå att vad de än gör på scen, så kommer jag stödja det.

Om de skulle gå så långt att de lämnar scenen och avbryter sin medverkan i föreställningen, då skulle han fråga om någon i publiken skulle vilja ta över rollen.

Dispyt med publiken

Vid ett tillfälle hamnade Tim Crouch i en stor diskussion efter en föreställning av *An Oak Tree*, i New York. Några i publiken var upprörda över att hans medaktör inte hade agerat så som de önskade och skulle ha gjort själva i samma situation.

– Det gjorde mig arg. Jag tolererar inte att någon kritiserar en skådespelare för att den gör något oerhört modigt – att placera sig själv i ett läge där man inte alls vet vart man är på väg och tvingas göra alla sina val i stunden, dessutom framför en publik. Det är en stor sak att göra det och jag tycker att vi skådespelare inte gör det tillräckligt ofta – vi repeterar istället ett antal veckor så att vi aldrig ska hamna i det läget.

I *An Oak Tree* krävs det att hans medspelare litar på sina instinkter, säger han.

– Jag har haft skådespelare som tagit av sig nakna och rusat av scenen så att jag har varit tvungen att hämta tillbaka dem, och jag har haft de som stått helt stilla och gjort väldigt lite – de följer alla sina instinkter.

Det gjorde även Vidar Magnusson när hans Andy, i vredesmod,

sparkade iväg några stolar över scenen så att det skrapade ljudligt i golvet. Något som inte finns med i manuset, men ett infall som Tim Crouch verkligen uppskattade.

Under det där samtalet efter föreställningen sa du något om att öppenhet är en nåd.

– Ja! Jag skulle kunna skriva en hel bok om öppenhet inom teatern. Traditionella repetitionsprocesser handlar ofta om att stänga dörrar – man tar beslut som utestänger möjligheter till att ta andra beslut, bestämmer att det är så här vi ska göra och det är en låst position att befinna sig i. När man är öppen är man beredd på vad som helst. Man accepterar allt, responderar på allt. Jag tror också att om du är öppen så har du förmåga till att lyssna. Det lättaste sättet att förhålla sig öppen på scen är att just lyssna. För om du lyssnar är du närvarande, du är i nuet.

Men skådespelare försöker väl överlag lyssna på sina medspelare?

– Du skojar! Nej, det stämmer inte. Nu generaliserar jag men många skådespelare glömmar att lyssna på allvar, som om de hörde

replikerna för allra första gången, och slår ibland på autopiloten efter att ha spelat en föreställning under flera veckor.

Att lyssna på allvar är inte bara något som krävs av skådespelarna utan också av publiken, anser Tim Crouch, som skriver pjäser för «en lyssnande publik».

– I *Truth's a Dog Must to Kennel* säger jag två gånger till publiken: «Se med era öron.» Det vill säga lyssna. Om de inte gör det kommer de inte få ut något alls av föreställningen utan bara se en medelålders, skallig man som går runt på scen med något plastmaterial över sina ögon.

Jag undrar slutligen om han tror det krävs en publik som är van vid att gå på teater för att kunna ta till sig hans uppsättningar och alla dess lager, uppskatta hur han vrider och vänder på teatern som konstform. Men han är snarare orolig för att «akademiker», eller en skolad publik, ska överanalysera hans uppsättningar.

– Jag vet att det finns verk som är skapade främst för att andra yrkesutövare inom teatern ska se dem, men jag skriver inte för dessa utan för den övriga publiken.

«Jag ser mycket teater som inte bara liknar det jag ser på tv, utan där jag som publik lika gärna kunde ha suttit bakom en skärm.»

Bilddetekster

s. 130–132 Vidar Magnussen och Tim Crouch i *An Oak Tree*, Fests spillene i Bergen 2024. Foto: Thor Brødreskift

s. 133 Tim Crouch i *Truth's a Dog. Must to Kennel*. Teaterfestivalen i Avignon 2023. Foto: Christophe Raynaud de Lage





Tone Avenstroup:
777 / Die sieben Todsünden,
regi: Christian Filips, Volksbühne
s. 136–141

Hedda Fredly:
Europavisjonar, regi: Simen
Formo Hay, Johan Hveem
Maurud, Det Norske Teatret
s. 142–145

Hanne Ramsdal:
La voix Humaine –
Menneskerøysta, regi:
Helga Guren, TOU Scene
s. 146–149

135

M U S I K K T E A T E R

Billedtekst
«Demonkoret», mannskoret fra Stats-
og Domkoret i Berlin. Solist: Christoph
Pfaller, som dødssynden Frätsen.
Foto: Johannes Jost



Billedtekst
Margarita Breitzkreiz som Pariser-Kommunard
i *777 / Die sieben Todsünden*. Regi: Christian
Filips. Volksbühne 2024. Foto: Johannes Jost

(BERLIN): *777 / Die sieben Todsünden / De sju dødssyndene*, et musikkdrama basert på et oratorium av Adalbert Goldschmidt, iscenesatt av Christian Filips på Volksbühne i Berlin med Sophie Rois som Mørkets Fyrste.

Av: Tone Avenstroup



777 / Die sieben Todsünden

Musikk: Adalbert Goldschmidt
Libretto: Robert Hamerling
Tilrettelegging og regi: Christian Filips
Musikalsk ledelse: Kai-Uwe Jirka
Scene og kostyme: Daniela Zorrozu
Lys: Frank Novak
Video: Adrian Terzic
Dramaturgi: Sabine Zielke
Med: Maximilian Brauer, Susanne Bredehöft, Margarita Breitzkreiz, Balthazar Gyan Alexis Kuppawamy, Ariel Nil Levy, Silvia Rieger, Sophie Rois

Solister: Benjamin Bruns, Sara Gouzy, Gerrit Illenberger, Arttu Kataja, Rosa Lüttchwager, Yury Makhrov, Mima Millo, Christoph Pfaller, Rosa Lüttschwanger

Kor: Hovedkoret til Sing-Akademiet i Berlin, Jentekoret til Sing-Akademiet i Berlin, Kapellkoret og Cambiata til Stats- og Domkoret Berlin, Mannskoret fra Stats- og Domkoret Berlin

Orkester: KammerSymfonien i Berlin, og et band

Premiere: 29. november 2024, Volksbühne Berlin

Å mange menneskers pust!

UTE VAR DET KALDT, jeg kom fra en «sørgemarsj», nedskjæringene i Berlins kulturliv ble «feiret» med en marsj. Fra Slottsparken med Marx-Engels-statuen over Liebknecht-broa, mellom Berliner Dom og Humboldtforum og ned mot Brandenburger Tor. En av de mange demonstrasjonene mot sparekniven denne vinteren. Et «mekre»-kor skanderte «k k k acke».

I forkant av forestillingen hadde jeg lest en artikkel i Berliner Zeitung: «Volksbühne fortjener å bli invadert av et demonkor!», sier Sophie Rois i en samtale med regissør Christian Filips. Forestillingen skulle handle om en «musikk til en framtid som aldri kom». Jeg gledet meg til å se *777 / De sju dødssyndene* og ble ikke skuffet. Noe av stemningen fra protestene ute ble med inn i salen.

I programmet til Volksbühne siteres Goldschmidt:

«Jeg vet av erfaring at det er trøttende å oppholde seg i de dødes verden. Det synes forferdelig å være død, fordi da finnes det ikke noen framtid. Er vi alle allerede døde i så måte?»

Kaffeehaus Größenwahn

Foran det store scenerommet på Volksbühne er orkesteret til KammerSymfonien i Berlin

plassert, 60 musikere, ikke fullt symfoniorkester slik som dette opulente verket ville fått i en operasammenheng. Derimot er fire store kor med til sammen 164 sangere med i fremføringen. Deriblant 9 solister som sammen med 6 skuespillere har fått plassen foran jernteppet, mens korsangerne fyller scenebakrommet og trappene i salen. Klokke tilrettelagt av Christian Filips som har arbeidet med Sing-Akademiet i Berlin ved flere anledninger.

Et skilt med «Kaffeehaus Größenwahn» (Stormannsgalskap) henger bak en sittegruppe med plyssofaer, kallenavnet på et kunstnerlokale i Wien, Café Griensteidl overfor gamle Burgtheater, hvor forfattere og arbeidere møttes, også Goldschmidt frekventerte der. Stoler og bord på scenen, en café-situasjon – slik en kunne tenke seg stemningen i Wien siste halvdel av 1800-tallet. Skiltet passer til dette «monsterverket», en merkelapp Goldschmidts opus fikk da det ble uroppført i 1877.

Wien, i siste del av attenhundretallet. Under Donau-monarkiet, storhetstiden for keiserriket Østerrike-Ungarn, i liberalismens sene epoke, i de industrielle kapitalister og børspekulasjonenes tid, med gryende nasjo-



Billedtekst
Et glemt oratorium av
Adalbert Goldschmidt
fra Fin de siècle i Wien.
Foto: Johannes Jost



Billedtekst
Sophie Rois som
Mørkets fyrste i 777 /
Die sieben Todsünden.
Foto: Johannes Jost

nalisme og antisemittisme, stormannsgalskap var en av tankestrømningene. Megalomani er for tiden aktuelt, når en ser på presidenten i USA og hans team av plutokrater.

Et maleri, «De sju dødssyndene» av Hans von Makart (bildet ble senere kalt «Pest in Florence» og ble hengende i førerbunken hos Hitler), en høysang til den wienerske dekadansen – dette ville dikterkomponisten Goldschmidt tonesette. Av alle ber han Robert Hamerling, en utpreget antisemitt, om å skrive libretto, noe som førte til strykninger og strid under utarbeidelsen. Hamelings kritikk av «finansjødene» kunne virke som en kritikk av oppdragsgiver – Goldschmidt kom fra en velhavende borgerfamilie i Wien, han var sønn av en jødisk bankmann. Men siden det var dødssyndene som skulle fremstilles – «og det onde ikke kjenner noen grense, kunne Hamerling og Goldschmidt overskride grensen for den gode smak.»

Christian Filips, som også er forfatter, oversetter og redaktør i Urs Engeler Verlag, ga for fire år siden ut en bok om Goldschmidt: *Der Unsterblichkeitsclown (Udødelighetskloven)*. Jacob Adalbert Ritter von Goldschmidt (1848–1906) – en dikterkomponist fra Wiens

Fin de Siecle. En godt dokumentert bok som gir et fylldig bakgrunnsmateriale til forestillingen, og som det siteres fra her i artikkelen.

Allegori

Filips har laget en ny handlingsramme og tilføyd nye figurer. Ved siden av solistene fra koret som kroppsliggjør de sju dødssyndene, får man personer i diskusjon om Goldschmidt og musikken. Baron von Goldschmidt og Fürst der Finsternis blir spilt av én og samme person, Sophie Rois, en overbevisende fremtoning, hennes karrige figur og rå stemme. En av de første replikkene hennes er «Mer musikk! Jeg vil ha kunst!» Og slik får vi en gjenklang fra gatas rop om kunst, teater og kulturliv. En fornøyelse å oppleve henne i god, gammel Volksbühne-stil.

Blant de andre figurene er en Kommunard fra oppstanden i Paris våren 1871, overivrig spilt av Margarita Breitzkreiz, og Theodor Herzl, grunnlegger av sionismen som politisk bevegelse, spilt av Ariel Nil Levy. Han fører an i en diskusjon om Israel som egen stat, med replikker som virker talende i dag. En ung gutt som fremstiller en «Trollmannslæring i Wurstlprater» (et tivoli i Wien) representerer noe sånt som at «i ungdommen ligger framtiden».

Wagners datter, praktfullt spilt av Susanne Bredehöft – ett av forestillingens store momenter er når hun i en av de siste scenene løper rundt på den enorme bakscenen i ei badedrakt (1920-talls), roper og leter etter sin far.

Vi får Richard Wagner, spilt av Silvia Rieger, forkledd som Napoleon. Ett av forestillingens dristige momenter er når hun dukker opp bak publikum i frontlosjen og fører en samtale over hodene til publikum med dem som er på scenen. Tross avstanden, replikkene bærer.

Og det er Filips store fortjeneste at han klarer å få skuespillere, korsangere og solister til å samvirke. Det fungerer, som en hybrid av opera og skuespillerteater. De sterke skuespillerpersonlighetene på Volksbühne både skjærer gjennom og går i dialog med de massive korene.

Korene – nærvær og romklang

De sju dødssyndene, personifisert av seks solister i fargesterke munke-kutter – ikke helt som den katolske inndelingen hvor en last står i motsetning til en dyd. Her opptrer Latskap, Grådighet, Fråtseri, Hovmod/Sjalusi, Vrede/Mørkets Fyrste, Ond Lyst (Wollust, Luxuria, Begjær) med hvert sitt tablå. I tillegg tre «mennsker», to av dem (som et Adam-Eva-par) betegnes som «de siste».

Høydepunktene er det musikken og korene som står for. Koret, en stilisert menneskemengde med enkle bevegelser, blir mer og mer individualisert etter som forestillingen skrider fram.

Nærværet og romklangen ga gåsehud.

Når mannskoret med masker glir opp langs stolrekkene i salen og setter i med fullt volum.

Når sangen fra bakscenen strømmer inn.

Døra i jernteppet lukkes opp, og vi hører kvinnekoret av full kraft svare solistene på forscenen. Det er slike øyeblikk en kan kalle magiske.

Groteske

Goldschmidt ble kalt en «jødisk wagnerianer» – men han ville overskride, skrive seg ut av Wagner og videre, noe han også lyktes med. Men Wagner-påvirkningen merkes, musikken har mye av det svulstige, men med bruddeffekter som bryter patos. Som hos Anton Bruckner, bruddene gir en kraftig virkning. Musikken til Goldschmidt er verken preget av en wagnersk vilje til forførelse eller en storpatos av evighetsdrømmerier.

Demonen Grådighet og koret synger: «Vi gir bort friheten,/ vi gir bort æren,/ vi gir bort kjærlighet,/ vi gir bort himmelen,/ vi gir bort skyggen,/ vi gir deg alt,/ bare gi oss gull!»

Vi får klassekamp og kristen eskatologi, revolusjon, fråtseri, fast food, dødsmaske, suffitter, en svevende kommunard med rødt flagg (alle skal sveve for tida), tivoli, gullkalv, markeds plass, fri kjærlighet, oppstøt og promp, kollektiv rus, gedigen klodeballong, et sug, et monster.

De mange stilbruddene gjør musikkdramatet til en groteske. Goldschmidt var inspirert både av fransk vaudeville og av komponisten Franz Liszt som han hadde gått i lære hos. Det er storslagent med så mange fremførere, båret i betydningen pompøst.

Korene, orkesteret, de dyktige skuespillerne og solistene, helheten gir en total sceneomsfølelse, men ofte er det mye illustrasjon i Volksbühne-oppsetningen. Video på prosceniumsrammen, alt fra gamle dokumentarfoto til Tiktok-snapshots, noen ganger utvidende og morsomme, andre ganger påklistra. Noen av sceneelementene oppleves som effektmakeri, scenen som framstiller fri kjærlighet med pilbærende amasoner i militærklær virker påtatt. Forestillingen er overdådig overlastet. Siegessäule (seierssøylen), nasjonalminnesmerket over keiserriket Tysklands europeiske seire, formet som en rakett av pappmaché, skytes opp.

En fremtid som aldri kom – ?
«Fremtidsmusikk» henspiller på Richard Wagners «Das Kunstwerk der Zukunft» (Fremtidens kunstverk) fra 1850. Her kommer Wagners drømmer om et «Gesamtkunstwerk» fram, et «helhetskunstverk», som på norsk ofte oversettes med «totalteater» – uten henblikk på noe totalitært, hvor en glemmer «gesamt» i betydningen «felles» – et felleskunstverk.

Å samvirke eller gjøre noe felles forutsetter en selvstendighet og representerer det motsatte av en totalitær tenkemåte. Og en kan ikke overse Wagners antisemittisme.

Wagners skrift *Das Judenthum in der Musik* (1850/69) rammet ikke bare Adalbert Goldschmidt, men også andre komponister som Felix Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler, Giacomo Meyerbeer. Wagner beskriver jøder som «udugelige», (talemåten er «fremmed og ubehagelig», de har et «hvesende, skingrende, summende, brummende, mumlende» lyduttrykk, kulturen er en «grimase», «sans og ånd er forvirret, gurglende, jodlende, skravlende»), en jøde kan bare «bare gjenta» eller «imiterere» , i følge Wagner.

I sin samtid var Goldschmidt kjent, verkene hans ble spilt, godt mottatt og omtalt. Han



Billedtekst
Kor, solister og orkester, et «monsterverk» av «udødelighetsklovn» Goldschmidt. Foto: Johannes Jost

Musik einer Zukunft, die niemals kam

Musikk til en fremtid,
som aldri kom

– Christian Filips

var aktiv og anerkjent i musikklivet og salongkulturen i Wien, i flere år drev ekteparet en kunstsalong. Komponistene Franz Liszt og Anton Bruckner var nære venner, Goldschmidt var en del av miljøet, men han forsvant, over natten var han borte.

Goldschmidt var jødisk, ikke troende, men uønska. Sionismen var fremmed for ham, hans kone Paula var katolsk, han konverterte noen år før han døde. Goldschmidt ble beskyldt for å være en simpel Wagner-epigon, og han «ble gjort jødisk», rasistisk og politisk. Født inn i en bankfamilie, faren var prokurist hos Rothschild – et rødt skilt for dem som så en jødisk sammensvergelse bak finanskapitalismen.

Etter hvert som antisemittismen og nasjonalismen vokste, trakk ekteparet Goldschmidt seg tilbake. De mistet formuen, han fikk slag, måtte på nerveklinikk. Adalbert Goldschmidt døde bortgjemt på et sanatorium 58 år gammel.

Etter 1911 kom det ingen oppføringer av verkene hans. 1935 havna Goldschmidt på Himmels liste over forbudte komponister. Han er fremdeles ikke rehabilitert. Oppsetningen på Volksbühne av *De sju dødssyndene* er i så måte genuin, og kanskje kan den åpne for at andre vokal- og orkesterverk av Goldschmidt vil bli fremført.

Goldschmidt – geni eller narr

Spørsmålet om geni eller narr tar utgangs-

punkt i den svært varierte omtalen av dikterkomponisten Goldschmidt. Og det har med fordums kunstnermyter å gjøre, en fremdyrking av kunstneren som «totalt» geni, som kulminerte med Richard Wagner. (At denne dyrkelsen opplever en renessanse i Norge med Nerdrum er kun å betrakte som regresjon, et backlash, som passer i konservative og nyfascistiske tider.)

I «udødelighetsklovn» ligger et skjult selvportrett (først publisert anonymt i et satiretidsskrift), det tydeliggjør den motsetningsfylte dobbeltrollen som Goldschmidt så seg i:

«Den tragiske masken står for ønsket om å bli anerkjent av fellessamfunnet, ønsket om å forlate sin bakgrunn og gå inn i en kanon som musiker, bli udødelig og gjenoppstå i egne verk. Hans komediantiske side er et geip til gjenoppstandelsen både religiøst og musikalsk, med jødisk humor gjør han narr av all menneskelig lengt og forgieves søken etter å overvinne døden.» (Filips, s. 327)

Goldschmidt var privilegert, han brukte opp farens og sin egen formue til å lage musikk, gjorde den om til symbolsk kapital, som han selv ikke fikk nyte.

Filips formulerer sin interesse for den komponerende «udødelighetsklovn» slik (s. 329): «I sine beste tekster og komposisjoner har han et sært moment av radikal 'Selbstaufhebung'». Selvpoppgivelse, å gi avkall på seg selv,

et begrep preget av Nietzsche, ikke som resignasjon, men som en frigjøring. Det motsatte av selvhøvdelse, som fanger så mange i dag.

777

I kristen numerologi står de tre sjuttallene for «guddommelig fullkommenhet og rettferdighet», men det kan også få enkelte til å tenke på kokain, andre på Aleister Crowley.

I dagens debatt om antisemittisme og invasjonskriger er mye forbudt. En statlig pålagt «lydighetsklausul» dominerer kulturlivet i Tyskland for tida.

Forestillingen har hentydninger, som om den «snakker i dag» og sneier innom den aktuelle Palestina-konflikten uten å nevne fyord eller forbudte fraser. Den holder seg innafor «statsdoktrinen», overskridende frekkheter som en kunne finne hos Castorf har den ikke, men det er hardere tider nå.

«Landet for Lengsel er jorden kun
Hva Gud så kjærlig ga til din munn
Finner du først i Forgjettede Land
Når du har revet skallet ditt i sunn!»

(En tekst av Nikolaus Lenau som Goldschmidt tonesatte i sin *Symfoniske diktning*)

Sophie Rois, med grov stemme på Volksbühnemaner, gledet hennes ved å kunne brøle «Kjøp ikke hos tyskerne!» (en fordreining av nazi-

slagordet: «Kauft nicht bei den Juden») for midlet at her var det noe igjen av Volksbühne fra før 2017. Da ble Castorf avskjediget og en stor del av ensemblet forlot huset. Nå som ny sjef er innsatt – 07.02.2025 ble det offentliggjort at Matthias Lilienthal overtar sjefsstolen, og «gjør drittarbeidet», ifølge Florentina Holzinger. Verken hun eller andre på Volksbühne trenger å kjempe mot «sparekniven», men stå for kunsten, nye spektakkel og show – som skjærer på overflaten, i huden, men går den under, under huden?

Udødelighetsklovn

«Ser du udødelighetsklovn vende ryggen til sin gjenoppstandelse? Ja? Da snu deg du også!»

Å lese historiske verk ut ifra dagens kunsterfaring, er en overføring som ikke alltid funker. Det kan virke konstruert å se Goldschmidt som en «genial dilettant» og dermed gjøre ham til forløper for det moderne. Christian Filips' prosjekt på Volksbühne har didaktiske innslag (er litt «brechtsk» kunne man si).

I bruddene gis det plass til å tenke, og kanskje er det noe Filips ville – være didaktisk og berusende samtidig – føre en klok dialog med fortida i nåtid.

Forestillingen var planlagt tidligere, men pga. covid måtte premieren utsettes. Prøvene ble holdt i ganger og garderober – prøverom mangler i Berlin (og færre skal det bli). Vil 777 / *Die sieben Todsünden* bli spilt igjen? Hvem

kan ivareta slike «monsterverk» på Volksbühne nå? Skal ikke dramaturgiatet bli mer dansevennlig?

Og ropet fra gata «keine Kunst, keine Liebe» (ingen kunst, ingen kjærlighet) – resten og stumpene er ikke taushet.

Forestillingen vil bli spilt igjen 13./14. juni 2025.

...

Sitatene i artikkelen er hentet fra:

Christian Filips
Der Unsterblichkeitsclown
Jacob Adalbert Ritter von Goldschmidt
(1848–1906) – Ein Dichterkomponist im Wiener Fin de Siècle
Engeler Verlag 2020
329 sider



Én av de mange genistrekene ved Det Norske Teatrets stor-satsing *Europavisjonar* er at man like bak de mest blendende shownumrene også kan skimte fortvilelsen og sorgen, slik bare de beste musikalene klarer. Det får det hele til å glitre, om mulig enda mer.

Av: Hedda Fredly



Europavisjonar

Av Simen Formo Hay, Oda Radoor og Johan Hveem Maurud.

Regi: Simen Formo Hay, Johan Hveem Maurud
Musikkansvarlig: Benjamin Giørtz
Scenografi og lysdesign: Oscar Udbye
Kostymedesign: Cårejånni Enderud
Koreograf: Simen Gloppen
Videodesign: Thomas Gallagher
Med: Heidi Gjermundsen Broch, Jae Nyamburah, Hallvard Holmen, Ingeborg S. Raustøl, Jon Bleiklie Devik, Natalie Bjerke Roland, Carl Martin Eggesbø, Gina Bernhoft Gørvell, m.fl.

Band: Benjamin Giørtz, Henrik Lillehaug, Markus Eide Anskau, Jon Fosmark

Det Norske Teatret, premiere 1. mars 2025

How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb

HVOR SKAL VI rette blikket? Hvem skal vi tro på? Hva skal vi gjøre? På hvilke måter skal vi kjempe? Hvor skal jeg gjøre av all fortvilelsen?

Jeg tror kanskje alle i publikum på premieren til *Europavisjonar* ankommer Det Norske Teatret nokså desorienterte. Det er som om hver dag bringer med seg det ene villere angrepet mot verdensfreden etter det andre. Uken før premieren har vi for eksempel sett den groteske AI-genererte videoen av «Trump Gaza», og bare kvelden før sett Trump og Vance skjelle ut president Zelenskij for åpne mikrofoner og kameraer. Det er ikke så lett å bevare trua på menneskeheten.

Men det finnes også en annen type folk.

For eksempel slike som bruker melodien til det herlig-fæle, sveitsiske esc-bidraget «Vampires Are Alive» (fra 2007) til å lage et fabelaktig shownummer der Colin Powell (spilt farlig sexy av Ellen Birgitte Winther) legger fram «bevis» på at de må invadere Irak fordi det finnes vampyrer der (hihi!). Snart kompletteres det hele med en sjokk-søt vampyr (Gina Bernhoft Gørvell) svevende over scenen, og en haug vampyrer i rødt undertøy som danser forførende rundt Powell. Da kjenner jeg liksom at trua begynner å komme tilbake.

Happening

For når tidsånden er så absurd, trenger vi satire og show. Og straks etter at vi har gått over den rosa premiereløperen og kommet innenfor dørene på Det Norske Teatret, skjønner vi at *show* – det skal vi virkelig få. Regissør Simen Formo Hay er kjent for ambisiøse og omslutende happeninger. Blant annet i vandreforestillinger med Vadmelsbanden¹, og ikke minst med *Døden på Oslo S* på Økernsenteret, som vant Heddaprisen for Årets teaterforestilling i 2023.

Også innenfor institusjonsteatrets rammer på Det Norske legges det opp til en totalopplevelse, der vi omslutes av kaskader av gullfargede heliumballonger, en dj i drag som spiller norske esc-hits i foajeen, og det er satt opp stasjoner der du kan bli glittersminket. Vi griper alt sammen begjærlig.

Koko kjærleik

Og inne i salen, etter at vi på hvert publikumsområde har fått tildelt et land vi skal representere, heie på og stemme fra – og papirflagg å vifte med – ankommer «floormanager» Karl (Tord Kinge) og hausser opp stemninga ytterligere. «Husk å vise kjærleik, også til de delta-



Billedtekst
Pål Christian Eggen som Ronald Reagan i *Europavisjonar*. Foto: Siren Høyland Sæter



karane de ikkje likar!» sier han, før vi sammen teller ned til åpninga av showet.

Allerede her kjenner jeg at klumpen i hal-sen begynne å bli vanskelig å svelge. For *kjær-leiken* både til Europa og til Eurovision Song Contest-sirkuset og til folk generelt skal vise seg å gjennomsyre hele den spektakulære og koko musikalen Formo Hay har snekret sammen med Oda Radoor og Johan Hveem Maurud.

Effektiv historietime

Konseptet for *Europavisjonar* er at kjente verdensledere serverer sine visjoner for framtida, presentert gjennom mer eller mindre kjente ESC-numre. Til slutt får vi stemme på hva som er den beste visjonen. Men er egentlig alle likeverdige deltakere i konkurransen? Det skal vi komme tilbake til.

Før avstemningen får vi høre en rekke politiske pop-perler med nyskrevne tekster og nykoreograferte dansenumre, den ene mer genial enn den andre. Konkurransen er også fiffig strukturert. Hver låt er knytta til sentrale europeiske begivenheter fra etter murens fall – altså 1990 – fram til 2016. Og før hver sang presenterer ESC-kommentatoren (Kaia Varjord) oppe i sin kommentatorboks deltakerne

som skal framføre dem. Men i stedet for de sjangertypiske «postkort»-filmene fra hvert deltakerland, får vi se virkelige nyhetsbilder fra den aktuelle begivenheten. Til sammen gir dette påminnelser om at tidsånden har vært både idiotisk og høydramatisk også tidligere. En hypereffektiv og lett trøstende historie-time, altså, i tillegg til alt det andre.

Deretter framføres *visjonene* av verdenslederne. Hvert nummer er komplettert med fantastiske kostymer (designet av Cårejånni Enderud) og overraskende sterke danseopp-tredener, der de 16 skuespillerne går inn og ut av forskjellige roller og scenefunksjoner i et imponerende kjø. Og mellom numrene braker deltakerne – mer, eller stort sett mindre – muntert sammen oppe i *Greenroom*.

Skamløst

Hele tiden veksles det mellom det befriende tullete og dypt gripende. Noen ganger er lik-som bare melodien til Gina G's cheesy bidrag for Storbritannia (1996) «Ooh Aah... Just a Little Bit» nok til å få oss til å gi oss ende over. Men potensialet i låta blir liksom fullendt når den blir brukt som ramme for Tony Blairs ny-liberalistiske visjon. I Carl Martin Eggesbøs frenetisk kjekke framtoning som Blair blir det

nesten for mye: *Oh, ah. Kjøpe bitte litt! Oh, ah. Kjøpe litt meir!*

Haha! Satiren sitter rett i fletta.

Ett av mange andre høydepunkter er at islandske Daði Freyrs catchy «Think About Things» brukes til å «gjenskape» Oslo-avtalen og møtet mellom Yassir Arafat og Yitzhak Rabin, med den nye tittelen «To statar, ein by!». Men plutselig tar overtente Terje Rød-Larsen og Mona Juul ikledd store, glitrende 17.-mai sløyfer skamløst Norges-patriotisk og dansende, over hele showet.

Det er både treffende, sjukt teit, og vilt fengende. Men også rørende – i det at midt oppi det hele er det lagt inn koreografiske nikk til «Think About Things» opprinnelige, nerdete dansetrinn. Slike små gaver til Eurovision-fans strøs nennsomt rundt, forestillinga igjennom.

Dr. Strangelove

Ett annet eksempel på den ville oppfinnsomheten som preger manus er at deltakerlandene i konkurransen er kjente europeiske nasjoner som Tyskland, Ukraina og Storbritannia, men også EU, NATO, Ytre Høgre og Silicon Valley stiller med egne bidrag.

Tidlig i konkurransen får for eksempel deltakerlaget «Ytre Høgre», bestående av Marine

Billedtekster

s. 144 Angela Merkel (Heidi Gjermundsen Broch) blir intervjuet av programleder Elias Sylvester (Amell Basic).

Foto: Siren Høyland Sæter

s. 145 Tony Blair (Carl Martin Eggesbø) synger Oh, ah. Kjøpe bittelitt. Oh, ah. Kjøpe litt meir.

Foto: Siren Høyland Sæter



Le Pen, Viktor Orban, Giorgia Meloni og Geert Wilders i lyseblå powersuits, syng «Send dei heim», kledelig inspirert av ett av de kanskje mer harry esc-bidragene – Moldovas «Run Away».

Jens Stoltenberg får representere NATO og framfører låta «Slik blir det demokrati», til melodien til Alexander Rybaks munter-heslige «That's how you write a song» fra 2018. Låtvalget står nydelig i stil til Rafid Arsalan Islams eplekjekke framstilling av Stoltenberg, som synger sin oppskrift på hvordan man går inn og skaper demokrati i andre land – toppet med at han i siste refreng rir på en bombe som en annen Major Kong fra *Dr.Strangelove*. Det er jo reint gull.

Vi o-o-o-o-opnar opp!

Men øyeblikket der det renner over for min del er når Heidi Gjermundsen Broch som Angela Merkel framfører sin jublende visjon «Vi klarar det!». Genialt nok brukes Loreens killer-hit av en ESC-vinner fra 2012 – «Euphoria» – til dette formålet. Man kan innvende at Merkels «Wir schaffen das!»-politikk, da hun ønsket flyktninger velkommen til Tyskland under flyktningkrisa i 2015, nok ikke endte med å være helt vellykket for landet. Men det er fak-

tisk ualminnelig sterkt å høre Merkel fortsatt insistere på visjonen i en powerballade på en hovedscene, i dag, der hatet mot minoriteter og flyktninger gjennomsyrer stadig større deler av samfunnet.

Med stormvind i Navarsete-sveisen og frynser under armene på den røde powersuiten, får Gjermundsen Broch bli kveldens superhelt der hun med dramatiske håndbeve-gelser liksom presser to store, mørke scene-elementer – kanskje murer? – fra hverandre og gauler «Vi o-o-o-o-opnar opp!»

Snakk om kampsang!

Slik kunne jeg fortsatt i begeistret beskrivelse av *alle* sangnumrene. Men det får kanskje være måte på spoiling.

Nazi-ørn

Fram til pause har det altså vært mest kjær-leik og moro. Men så skifter stemninga. Det er krig, noe som skildres i et lett innfløkt samspill mellom det som skjer mellom verdenslederne i *Greenroom*, blant «folket» ute i salen og på selve scenen.

Fra start har jeg tenkt at det er underlig at Gaza-konflikten ikke tematiseres, men så løftes det til gjengjeld ekstra hardt og hjerteskjærende her. Det er plass for både sorg og

desillusjon i showet. Og selve den oransje sjefs-klovnens får selvsagt også bryte ubehøvlet inn i det hele. Men når virkeligheten overgår parodien, får ikke Natalie Bjerke Roland en helt enkel jobb med å skape komikk ut av sin figur som marsjerer over scenen og ydmyker Zelenskyj – samme hvor imponerende oppdatert manuset er.

Det skrangler også litt når Europa sjøl (Kaia Varjord) i sluttscenen løper ned på scenen i hvit kjole og kommer med en emosjonell sluttale om drømmen om europeisk kultur og fellesskap, om å tåle, men ikke drepe de vi er uenige med.

Da er det fortsatt mer effektivt med sang-numrene. Som for eksempel at det er Putin som får syng homseikonet Conchita Wursts ESC-vinner «Rise like a Phoenix», mens han flyr over scenen som en svart nazi-ørn. I dette nummeret krasjer så mange metaforer inn i hverandre at det går helt rundt for meg.

Uansett tror jeg jeg håper på mer *Sing it, don't tell it* framover. For Europa og oss alle.

Fotnoter

1 <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/dale-som-sentrum/229154>



Billedetekst
Sopran Marianne Folkestad Jahren, i *La voix Humaine – Menneskerøysta*. Regi: Helga Guren. Tou Scene, i samarbeide med Opera Rogaland, 2025. Foto: Marie Von Krogh

La voix humaine – menneskerøysta
.....
Av Jean Cocteau (1930), til norsk ved Bjørn Endreson
Musikk: Francis Poulenc (1959)
Sopran: Marianne Folkestad Jahren
Pianist: Kristian Evjen
Regi: Helga Guren
Scenografi, lys og kostyme: Phillip Isaksen
Arrangør: Opera Rogaland og Tou
Foto: Marie Von Krogh
Visninger 14. og 15. februar 2025, Tou Scene

(STAVANGER): *La voix Humaine – Menneskerøysta* ved Tou Scene, i samarbeide med Opera Rogaland, er en delikat, sober teatral og musikalsk opplevelse med oppdrift og islett av tragikomikk.
Av: Hanne Ramsdal



Dårlig dekning

DET VAR FREDAG 14. februar da jeg ankom Stavanger og var på vei til Tou Scene for å se *La voix Humaine – Menneskerøysta* iscenesatt av skuespiller Helga Guren som debuterer som regissør med dette prosjektet; «ei teatral og musikalsk undersøking sett gjennom eit menneske som slit etter eit vanskelig brot med den ho er aller nærast», som det står i programmet. Det var valentinsdagen. Det var fredag; kjærlighetsgudinnen Frøyas dag i norrøn mytologi. Jeg var alene. Men følte meg hjemme og spent og nesten oppglødd over å skulle se dette stykket som har blitt satt opp utallige ganger i ulike versjoner, som jeg hadde hørt så mye om, men aldri sett.

En musikalsk tragedie
La voix humaine ble satt opp første gang i 1930 med belgiske Berthe Bovy på scenen. Siden har blant andre Anna Magnani, Ingrid Bergman og Simone Signoret spilt rollen som den navnløse kvinnen som i løpet av en times tid foran øynene våre nærmest gjennomlever alle spektre av mulige emosjoner. Da Francis Poulenc i 1958 satte musikk til teksten og stykket ble oppført med sopranen Denise Duval i hovedrollen, opplevde Cocteau det som noe

helt nytt og kalte det «Une tragédie musicale». I 2020 laget Pedro Almodóvar en filmversjon med Tilda Swinton.

Minimalistisk setting
Settingen ved Tou Scene er enkel. Det nakne kvadratiske scenerommet med store vindusflater og god takhøyde tas i bruk som det er. Det kan minne om et rom i en eksklusiv, minimalistisk leilighet. Publikum er plassert langs tre sider. Vi ser ut av de store vindusflatene som dekker brorparten av to vegger. Det ene vender mot plassen utenfor og det andre mot gangveien som fører ned til sjøen. Scenegulvet er laget av speil. Dette blir vi gjort oppmerksom på allerede før vi går inn for å unngå at vi trækker det i stykker. I det venstre hjørnet står det et flygel. I en vinduskarm står det en karaffel og et glass vann, og til høyre på scenen er det plassert en boks som ser ut til å være kledd i et semsket lyst beige stoff. På boksen står en rød telefon. Først en god stund etter at vi har satt oss kommer pianisten og solisten inn, han i dress og hun i en frakk over en beige nattkjole. Den røde telefonen rekker dermed å peke seg ut som mer enn bare et kommunikasjonsapparat. Det er duket for dramatik.

Livet A/S
Sopranen venter på at den røde telefonen skal ringe. Hun og pianisten er svært samspilte. Men pianisten forholder seg ikke til henne på annen måte enn via pianoet. Han akkompagnerer henne og han lager lydbilder, blant annet lyden av telefonringing. Når telefonen endelig kimer, er det feiloppringninger og det oppstår misforståelser. Pianisten skaper kast mellom harde og myke toner som gjenfinnes i sopranens forvirrede sang der hun forsøker å forklare at den som ringer henne har kommet til feil person, at hun venter på en annen telefon. Velkommen til livet A/S (som en venninne av meg pleier å si). Etter en stund ringer den rette personen, kvinnens eks. Hun er ikke ferdig med ham. Vi hører det på den dempede, sensuelle stemmen. Det er bare hennes stemme vi hører. Hva eksen sier må vi gjette oss til. Mye av det hun synger består av hverdagsligheter. Tilsynelatende. Hun sier at hun har på seg en rød kjole. Etter hvert er det tydelig at hver eneste hverdagslighet er tillagt mening som har med eksen og deres relasjon å gjøre. At det tilsynelatende banale er kodet. Selv når hun synger om hunden, synger hun egentlig om de to: «Han elsker deg», synger



Billedtekst
s. 148–149 Sopran Marianne Folkestad Jahren, i *La voix Humaine – Menneskerøysta*. Regi: Helga Guren. Tou Scene, i samarbeide med Opera Rogaland, 2025. Foto: Marie Von Krogh



hun, og sikter åpenbart til noe mer enn den besjelte hunden. Når hun av og til er direkte, peker disse setningene seg nærmest ut som destillater av alt det hun forsøker å formidle gjennom alt det praktiske: «Livet eg levde har bare vore med deg. Kvar skal eg gå?»

Tilbakeholdt fortvilelse

Hun har kjærlighetssorg og er samtidig forelsket. Hun føler seg avvist, men er samtidig sammen med ham akkurat der og da, på telefonen. Da har hun ham. Alt dette kommer fram gjennom ørsmå emosjonelle sprang som går tapt i noen andre versjoner man kan se utdrag fra på YouTube, med sopraner som kveler tekstens sublime nyanser i store gester og fakter og overdreven patosfylt stemmebruk og mimikk. Sann sett ligger Helga Gurens regi og sopran Folkestad Jahrens mer dagligdagse og sceniske tilstedeværelse tettere opp til teater enn tradisjonell opera. Det er sobert. Delikat. Forførende. Akkurat slik det navnløse jeget kanskje egentlig ønsker å fremstå for mannen i andre enden av telefonlinja. Slik sett tematiserer stykket også gapet mellom den vi ønsker å fremstå som og den vi faktisk er. Vi er vitne til en forestilling i forestillingen. For vi, publikum, ser henne faktisk. Men også vi får

nesten bare se det hun vil at han skal se for seg. Det andre forsøker hun å skjule. Det kommer fram i små desperate utrop. Plutselig sier hun noe med vanlig talestemme, som ofte vekker humring blant publikum, fordi hun «glemmer» å synge, eller glipper ut av rollen. Det oppstår en sprekke, en åpning som gjør at vi kan kjenne oss igjen. For hvem har vel ikke vært der selv? Hun står i en universell erfaring: Alene med en telefon, ventende, nervøs, og når samtalen er der: fortryllesen og desperasjonen, det ufrivillig tilgjorte forsøket på å fremstå elskbar. Og han er hennes verden i form av en rød telefon som hun snakker med og er fortvilet over fordi forbindelsen blir brutt og hun venter på å bli oppringt på ny. Eller det kommer inn noen andre på linja. Eller hun er usikker på om han hører henne. De tekniske problemene blir en metafor for kommunikasjonen mellom de to. Etter hvert er jeg til og med usikker på om hun snakker med ham eller seg selv. Hun holder telefonrøret i hånden, men snakker ut i rommet. Hvem handler dette egentlig om? De to og forholdet? Ham? Henne? På subtilt vis blir telefonen mye mer enn en telefon.

Eventyrlig og presist arbeid med lyset
Hun sier et sted at natten var deres og at noen

morgener, og til og med noen ettermiddager, på magisk vis ble forvandlet til natt. Denne replikken gjenfinnes i det utsøkte arbeidet med lyset fra lysdesigner Phillip Isaksens hånd, som også står for kostyme og scenografi. For et vidunderlig, nærmest eventyrlig og samtidig presist arbeid med lyset! Ved hjelp av enkle detaljer og nydelig lek med lys og skygge, noen ganger via speilet i gulvet, endres værelset underveis til et drømmeaktig rom utenfor tid og sted. Også den hvite boksen, som i løpet av stykket snus og vendes og skyves på flere ganger, har noe drømmeaktig over seg og får meg til å tenke på den hvite kladeisen midt i Salvador Dalís maleri av smeltende klokke på en strand fra 1931. Jeg har vist maleriet til forfatterelever, og det samme skjer nesten hver gang. De beskriver alt annet enn akkurat dette ene udefinerte hvite «hva det nå enn er» i midten av bildet. De nevner bare de smeltende klokkene, sanden, havet, fjellet, greina. Når jeg peker på den hvite tingen og spør direkte, kommer det nølende forslag: Fugl, sjøhest, klut, bleie. På samme måte blir boksen representant for noe vi ikke kan navngi. Den er først et telefonbord. Så en for liten seng. Til slutt vendes undersiden opp og en lysende pleksiglassplate kommer til syne. Kvinnen lener seg mot flaten. Det man tror er

noe bestemt, viser seg å også kunne være noe annet og romme noe mer. Da senga ble vendt, viste det seg at døden hele tiden hadde bodd under den. Er det det det betyr? Det er rett og slett et spennende rom å være tilskuer i.

Selvmondsfare

Mot slutten av stykket er det som om hun har vært gjennom en sorgprosess og er framme ved starten av forelskelsen. Men hun er kanskje også nærmere døden. På et punkt i en av samtalene med eksen innrømmer hun at hun har tatt piller. Vi har ikke sett henne ta disse pillene, så det kan også være en løgn. Men det kan forklare det søvnige sløret hun har over ansikt og bevegelser. Straks blir jeg mer på alerten. Jeg legger blant annet merke til at den røde telefonen er trådløs og ikke er festet til en ledning som hun kan kveile rundt halsen.

Mer desperasjon

Det litt svale, tilbakeholdte gir plass til tragikomikk og nyanser de få gangene kvinnen sprekker opp. Likevel er det som om jeg savnet noe, tenkte jeg da jeg etter stykket på ny gikk gjennom byen for å ta nattoget tilbake til Oslo. Kanskje var det enda mer tillopp til desperasjon jeg savnet. Ikke i form av store gester,

men flere tillopp til å være teit og klengete. Små åpninger inn til enda flere nyanser, enda flere uttrykk for disse nyansene, noe mer skittent, udelikat, ufordelaktig, stygt, flaut, skamfullt, opprivende, som ville gjort forsøket hennes på å hente seg inn igjen og ta seg sammen verre og vondere, mer desperat. Kjærlighetssorg kan være på sitt verste, sitt styggeste, når man føler seg mest utsatt og ydmyket. I Gurens versjon utelates det verste, og da blir også forsøkene på å hente seg inn igjen mindre tydelige, og dødsdragningen mindre farlig. Hvor er raseriet, desperasjonen, uroen, sjalusien hun bærer på? Jeg er rett og slett ikke så utslitt som jeg tror jeg ville vært hvis det hadde vært tillopp til noe mer styggere og mer ekspressivt. Jeg tror Guren og Folkestad Jahren kunne fått det til uten at det ville blitt plump og melodramatisk som i de nevnte videoene på YouTube.

Forsvunnet opphav

Jeg får lyst til å se det igjen. Selve forelegget, teksten, består av så mange emosjonelle mysterier, at jeg godt forstår hvorfor stykket settes opp på ny og på ny. Cocteau selv satte som nevnt pris på at teksten hans «reiste» og etter hvert ble «en musikalsk tragedie». Men at navnet hans i 2025 ikke er nevnt hverken i

programmet eller i informasjonen om oppsetningen ved Tou Scene, ville han kanskje ikke satt like stor pris på. Heller ikke avdøde teatersjef Bjørn Endreson, som oversatte stykket fra fransk til norsk, er nevnt. I informasjonen om stykket er Poulenc opphavsperson. I partituret/arbeidsmanuset som jeg fikk tilsendt fra Tou Scene, er derimot alle kreditert. Et lite kunstverk i seg selv, med en tegnet forside og den nynorske oversettelsen til Endreson skrevet inn for hånd under de franske replikkene til Cocteau, mellom noteradene til Poulenc.

«På subtilt vis blir telefonen mye mer enn en telefon.»



Berit Einemo Frøysland:
*Disordered Attention: How We
Look at Art and Performance
Today*, av Claire Bishop
s. 152–154

Anette Therese Pettersen:
Teater i bevegelse
av Knut Ove Arntzen
s. 156–159

Hanne Ramsdal:
Siste akt
av Andrea Bræin Hovig
s. 160–161

151

Billedtekst
Ingvild Holm og Tone Avenstroup i
Anwendung av Finn Iunker. Podewil,
Berlin, 1998. Foto: Helgard Haug

B O K E R



EIT OPPGJER MED NORMATIV MERKSEMD

Claire Bishop sine fire essay om merksemd set søkjelyset på dei hittil mindre omtalte positive sidene ved digitalisering i kunst og performance – og argumenterer for det frigjerande potensialet som finst i romma for distraksjon.



Claire Bishop:
Disordered Attention: How We Look
at Art and Performance Today
Verso Books, 2024
265 s.

NVLEG VAR EG på ammekurs, og kurshaldaren oppmana alle til å legge i frå seg telefonen dei fyrste timane etter fødsel – denne tida får du aldri att, understreka ho. Overalt anar eg ei breiare motstand mot dei siste åras utvikling, der livets viktigaste og finaste augneblinkar kjem i fylgje med mobilen som assessor, som ein protese i handa, parat til å dokumentere. Det rare i dette er at med auka medvit kjem det òg eit syn på den skjermfrie tida som ei meir udiskutabelt verdifull, høgkvalitativ tid, nesten uansett kva me erstattar ho med. Kvardagen vår er gjennomsyra av ei nostalgisk lengsle tilbake til eit monofokus som kanskje aldri har eksistert. Det er lett å gløyme at menneske har frustrert seg over å mislykkast med å disiplinere sinnet sitt ei god stund allereie – eit døme er munkar på 500-talet som ikkje greidde å rette fokuset sitt mot Gud, men stadig lét seg distrahere – særleg frustrerande sidan dei assosierte distraksjon med djevelen.¹ Tips og triks på rutinar for å motverke den ergerlege vanen med å ikkje kunne følgje med, sirkulerte i klostra på same måte som i dag. I aviser, tidsskrift og sjølvhjelpsbøker blir det hyppig diskutert korleis me kan ta tilbake «det stolne fokuset» vårt og erstatte det med det meir høgverdige «djupt fokus».

UTMANER NORMATIV MERKSEMD
Nettopp difor er Claire Bishop si bok *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* ei forfriskande motstemme i den elles rådlause fortvilninga som oppstår i møte med det digitale – i fire essays utmaner den amerikanske kunsthistorieprofessoren ideen om det ho kallar «normative attention» og søkjer etter å gå forbi binære kategoriar (attention-distraction). Ho argumenterer i staden for merksemd som eit samanfletta kollektivt fenomen, der tilskodarrolla stadig blir reforhandla etter kvart som kunsten gjennomgår nye fasar, sjangrar og trendar i møte med den digitale utviklinga. Dei fire kapitla er essays som alle har blitt publiserte tidlegare, men er no komen i lengre form og med ein overhengande felles tematikk der dei to fyrste er strammast. Kvart kapittel sporar opphavet til ein ny fase eller trend, den sine konsekvensar og teiknar opp ein mogleg framtid og alternativ: Ho historiserer research-basert kunst, performance og dans i utstillingsrom, intervensjonar og *invocations of modernism* på ein grundig og klår måte.

Det er ikkje utan grunn at ordlyden i tittelen *Disordered Attention*, minner om diagnosen ADHD. Bishop peiker på korleis det distraherer mennesket i det postin-

dustrielle verdssynet stadig har blitt patologisert. Synet på minne og fokus som noko som bør tøylast skriv seg i frå opplysningstida sitt konsept om det moderne subjektet som medvite og rasjonelt. Dette mennesket er gjerne kvitt, patriarkalsk, borgarleg og kolonialt og meistrar kunsten å vende blikket mot dei rette tinga. Ein kan sjå korleis det for kvart nye medium (roman, radio, tv, internett) har oppstått ei særleg bekymring for barn, kvinner, arbeidarklassen, dei som ikkje er motstandsdyktige nok til å sette grenser for skjermtida: «Distraction is not the opposite of attention, then, but an accusation of misplaced attention, made in relation to an other perceived as deficient and vulnerable. It implies a weakness of character that can be reined in through will power and inner strength.» *Disordered Attention* tek eit kraftig oppgjær mot dette og hevar kompleksitetsnivået i diskusjonen.

SØKETS EPISTOMOLOGI
I kapittelet «Information Overload: Research based art» blir det mellom anna klart at internettet ikkje berre forandrar korleis me ser, men også korleis det skapast kunst. Research-basert kunst er ein hybrid kategori: I form av dels utstilling, dels installasjon, dels arkiv, vart teksten flytta frå vegg til hyllar og gjorde publikum til

Billedtekst
FAUST av Anne Imhof, Venezia-biennalen, 2017. Foto: Nadime Fraczkowski



med-researcher, gjennom «skimming» og «sampling» heller enn lineær lesing, utover 1990-talet. Kunstnarar som Renée Green responderte på postrukturalismen og feminismen, som hadde kritisert lineære former som maskulinistiske, autoritære og imperialistiske. Seinare gjennomgjekk research-basert kunst fleire fasar, der kunstnaren i større grad gjekk vekk i frå enorme mengder ukurtert materiale og byrja å sjå etter samanhengar, i mikronarrativ. Ein gjekk etter drift og lyst heller enn djupn. I verk som Wolfgang Tillmans «Truth Study Center» frå 2005 vart samanhengen enno meir nøye komponert og organisert som ein respons på *fake news*. Det som betydde noko her er korleis ein til eignar seg kunnskapen, søkjer opp innhaldet (ikkje korleis ein lagar det). Bishop kallar det for «Epistemology of search» og svingar til og med innom ein treffande kritikk av det psykoanalytiske blikket på dette: å sjå samanhengar handlar i møte med det digitale mindre om eit paranoid sympom, enn ein definisjon på surfing og drifting, (som kan sporast heilt tilbake til flaneuren, surrealisten og situasjonisten), der det teknologiske tek plassen til det underbevisste. Bishop skisserer ut ein mogleg fjerde fase der researchen avviser nøyalitet. Ved å vere meir spekulativ og fabulerande, kan kunstnarisk

research utmane den akademiske researchen i at den lagar ein god story. Framtida er når researchen har gått igjennom ein kropp, blitt levd og blir levert på ein idiosynkratisk måte, der det òg er rom for pausar og kontemplasjon. Som musikk i øyrene til ein dansekunstnar. Eg tenkjer på dagens perspektiv, med KI som treng enorme mengder data – dei som har tilgjenge på kvantiteten sit med makta, er til og med komen inn i Det hvite hus. Slagordet for den fyrste bylgja, «Quantity removes mastery and authority», har i dag dermed fått ei heilt motsett tyding. Men det finst døme på praksisar der det å finne sanninga betyr noko, også i enorme mengder data. Gruppa Forensic Architecture, som ein kan lese intervju av her i tidsskriftet og som også er trekt fram som døme i boka, praktiserer ein hybrid form for etterforsking med mål om å avdekkje motbevis til det etablerte narrativet.

MUSEUM BLOCKBUSTERS
Boka sitt for meg mest interessante kapittel, «Black Box, White Cube, Grey Zone: Performance Exhibitions and Hybrid Spectatorship», sporar dans og performance si historiske reise i frå nokså kaotiske sosiale teaterrom, der folk prata og åt medan føretallinga pågjekk, til det meir styrteteaterrommet. Richard Wag-

ner sitt design for Festspielhaus i Bayreuth, som opna i 1876, sette ein ny standard for fullt fokus ved å eliminere sideboksar og heller rette publikum frontalt. Innføringa av elektrisitet på seint 1800-tal hadde mogleggjort meir kontroll på lys og mørke, og her vart auditoriet mørklagt og orkesteret gøymd ned i grava. Seinare kom postmodernismens Black Box og dei siste tiåra har dans og performance teke steget inn i museets White Cube. Koreografar i Judson Dance Theatre og Merce Cunningham eksperimenterte med å ta arbeidet sitt inn i musea, men enno var dei ikkje blitt slike *long-durational* format som me kjenner i dag – «Museum Blockbusters», der utøvarane er leigd inn og éin skapar står bak, som Boris Charmatz, Anne Teresa de Keersmaeker, Tino Sehgal og Anne Imhof er døme på. I «Hybrid Spectatorship» manglar ein det ideelle visningspunktet, og mobilkameraet har blitt ein integrert del av opplevinga i fotogene lokale.

Å SØKJE NED I EIN ANNAN TILSTAND
I lesinga av dette kapittelet kjem eg stadig tilbake til det urgamle spørsmålet om kva som burde vere kunsten sin funksjon: skal den vere ein spegel, eit evidens for samtida eller tilby alternative verdar, nærast som eskapisme? Som oftast sameksisterer dei to erfaringsmoglegheitene som to ulike modusar.

Men dei beste kunstverka klarar å foreine dei. Eg har enno bilete på mobilen av *Angst II* på Hamburger Bahnhof av Imhof, eg hadde nettopp komen til Berlin, det var ein varm augustkveld, der inne kunne ein blanda seg med massen og det var som om å bli teken med i eit by-maraton, å sveve på andre sine vengjer, bli oppslukt, søkje ned i ein annan tilstand, *Versenkung*. Modellar og ballettdansarar lente seg i ulike positurar, ein hadde ei cola-flaske i handa, han sette den mot vegg, det laga ei stripe av cola-bekk nedover og det var uforklarleg nok noko av det råaste eg hadde sett. Sjølv om me sette oss utanfor og tok ein lang pause med eit glas iskald Riesling, kjende eg det som om eg heile tida var ein del av happeningen. Men utan den statiske synsvinkelen eg var vand til frå teaterrommet. Eg minnst mange mobilar og kamera hjå publikum, særleg ved innslepp, men når eg ser tilbake på biletet eg tok, ser eg berre to personar med mobilen oppe. Og sjølv tok eg berre eitt bilde – eitt! Kanskje gjennomgår mottakaren vel so mange historiske fasar som dei som skapar. Publikum har endra seg sidan 2016, i dag ville eg ha teke mange fleire bilete og sett andre gjere det same.

DIGITAL FATIGUE
Men ikkje alltid. I fjor haust såg eg til dømes førestillinga *DOPA* av



Anne Lise Le Gac og Anat Bosak på BTT, som tilbydde ei alternativ post-apokalyptisk verd i eit atelier på Verftet, eg skrudde på alle sansar og trudde på fiksjonen, heilt til me om lag to tredjedelar ut i førestillinga skuffande nok vart omgitt av skjermar og bedt om å ta opp eigne mobilar for å fylgje lenkjer. Fleire omkring meg ønska ikkje ta opp telefonane sine og kika heller med mild nyfikenheit på oss andre som noko forvirra skrolla og klikka oss gjennom det digitale materialet. Ein kan ikkje lenger rekne med at publikummet er villige til å hoppe mellom ulike modusar, sjølv om me har blitt trenar opp til det i årevis. Mange av oss reagerer med ein ryggmargsrefleks mot å bli leia inn i enno ein *digitale fatigue*. Er motstanden frå somme av oss blitt so sterk at den endrar korleis eit verk kan fungere?

BLA, HOPPE, SKANNE, SCROLL
Eg kan kjenne meg att i ønsket om å nærast inngå ein romantisk

relasjon med eit kunstverk som er so altoppslukande og djup at eg gløymer tid og stad. Men kanskje kan det kome i fleire former. I ein rapport i *Vagant* nr. 3-4/2024 skriv forfattaren Rainald Goetz om korleis han sluker det fyrverkeriet av informasjon som kjem frå media ved å bla, hoppe fram og tilbake, mykje likt det Bishop skildrar som hyperfokus (*browsing, scanning, scrolling, skimming, rapid reading, sampling, drifting*). Han kallar det ein «reseptivitetsorden» og skildrar det som å falle i ein transe: «Når du skanner nyhetene, leser og blar, når blikket hopper frå artikkel til artikkel, frå overskrift til forfatter, interessant, interessant, til historien i mellom, når man stopper og leser, faller man i beste fall i en tilstand av transe, som kombinerer våkenhet, detaljer, spenning og passivitet på en slik måte at man får en følelse av universalitet, av å vere en del av verden». Det høyrer unekteleg forlokkande ut, er det ikkje dette me alle søker, å vere

ein del av verda? Vidare: «Hysteri, eufori og skrekk er offentlighetens grunnsteminger» Kanskje må me *gå inn* i og akseptere den verda me lev i for å kunne ta del i den. For ikkje å bli antisosiale vesen, for ikkje å bli pasientar og psykologar «med sovepose» alle saman. Goetz påpeikar at resepsjonen er kunstnarisk, produksjonen er byråkratisk. Ved skrivinga av ein tekst må ein late kaoset fare og samle tankane sine, stenge verda ute. Kan løysinga difor vere å sørgje for å veksle mellom dei to tilstandane, der timing og føremål har alt å seie? Det krev, som Bishop også argumenterer for, at me viskar ut hierarkiet mellom dei to modusane og ser verdien i begge deler. At me tillèt oss å vere *scatterbrained*, gløymiske og ufokuserte, for å kunne yte ein annan type motstand. Som den skeive teoretikaren Jack Halberstam skriv om i *The Queer Art of Failure*, der ho nyttar teiknefilmfiguren Dory i frå filmen *Nemo*, som døme, fisken med korttidshukommelse – ho kan

verken knyte tradisjonelle familieband eller forhalda seg til etablerte sanningar og historie: «There can be no happiness, no cheerfulness, no hope, no pride, no present, without forgetfulness», skriv Halberstam med ein parafrase av Nietzsche. So langt er det uorganiserte, det uoppmerksame, det gløymiske kraftig undervurdert – i det ligg det potensiale for korleis me ser, tek inn og omarbeider, noko *Disordered Attention* er eit strålende bidrag til og argument for.

Billedtekst
DOPA av Anne Lise Le Gac og Anat Bosak, BIT Teatergarasjen, Verftet, 2024. Foto: Owen Fine.

Fotnote
1 «What monks can teach us about paying attention – lessons from a century long war against distraction» av Casey Cep i *The New Yorker*, 23.02.2023

SPØR SKOGEN

– EN DESPERAT POPKOMEDIE

AV NANNA BANG ETTER EN IDÉ AV MORTEN ABEL

URPREMIERE 07.05.2025 DRAMA KORTET HOVEDSCENEN

ConocoPhillips

OBOS

BILLETTER **51 91 90 90**

WWW.ROGALAND-TEATER.NO

ROGALAND

TEATER

FOTO STIG HÅVARD DIRDAL



TEORI-AKTIVISME

Det er langt mellom de norskspråklige utgivelsene av teaterhistorie eller scene-kunstkritikk, så *Teater i bevegelse* – som er begge deler – er en liten hendelse i seg selv.



Teater i bevegelse: Fra myter og tablå til moderne regikunst
Av Knut Ove Arntzen
Bodoni Forlag, 2024

JEG HAR SELV studert teatervitenskap med Knut Ove Arntzen som professor ved Universitetet i Bergen tidlig på 2000-tallet, det var der min vei inn i teatervitenskapen og scenekunsten generelt begynte, så jeg er på ingen måte nøytral eller objektiv ovenfor Arntzens tekster. Hans måte å være teaterviter på, som teoriorientert kritiker, var også en av grunnene til at jeg selv valgte å bli i teatervitenskap. Arntzen har gjennom sin forsker- og kritikerrolle vist at man kan være en aktiv del av fagfeltet, at man både kan være en del av det man forsker på og formidler om, og at man ikke nødvendigvis må oppholde seg utenfor kunsten.

Teater i bevegelse består av kritikker han har skrevet for tids-skriftene *Spillerom* og herværende *Norsk Shakespearetidsskrift*, samt et knippe teaterhistoriske essays. En tidligere versjon av boka har vært utgitt i et begrenset opplag, som et internt trykk for registru-

denter ved Kunsthøgskolen i Oslo. Det har hele tiden vært kjent at Arntzens metode både som kritiker, forsker og pedagog/formidler, er at han har fulgt scenekunsten tett. Det er dette som har informert kritikken hans, men også forelesninger, foredrag og andre tekster. Underveis i lesningen av *Teater i bevegelse* begynner jeg derimot å lure på i hvilken grad teorien og begrepene er utledet av scenekunsten, og i hvilken grad Arntzen kanskje heller må sies å være en slags teori-aktivist som setter definisjonene i førersetet?

KRITIKK SOM TEKSTSJANGER OG METODE

Kritikk kan være både en metode og en tekstsjanger, hvor «kritikere skal beskrive, forklare og fange kunsten i sin samtid», slik Kristina Melbø Valvik beskriver kritikerrollen i ett av boka forord (s. 9). Jeg er også personlig interessert i kritikken som en metode for å undersøke både teori og scenekunst, og aller

mest i forbindelsene mellom dem. Kritikken kan være en metode hvor nye begreper lanseres og utvikles, og hver kritiker vokter balansen mellom beskrivelse, vurdering og forklaring eller kontekstualisering ulikt.

Teater i bevegelse er delt inn i tre deler, samt forord og etterord. Den første delen har tittelen «Fra ritualer og tablå til performance og regikunst: Historiske essays». Dette er tekster som er basert på tidligere forelesninger, kronikker og essays. Meningen med denne delen av boka er «en kartlegging av noen sentrale aspekter ved teaterhistorien fra det eldre historiske til gruppeteatrene på 1960- og 1970-tallet» og videre frem i tid. «Tendensen har i stor grad gått i retning av at estetiske trender slår over i og bryner seg på det politiske og sosiale i et opplevelsens teater» (s. 21).

Jeg pleier å tenke på kritikken som et sted hvor møtet mellom verk og kritiker kommer til syne.

I den journalistisk anlagte kritikken er det tradisjonelt et ideal at kritikeren kommer uhildet, habil og med en tilstrebet «nøytral» innstilling til kunsten, og at kritikeren selv i liten grad kommer til syne i teksten. Arntzens kritikerposisjon er i utgangspunktet den til akademiskkritikeren, som bruker kritikken som en måte å undersøke scenekunsten, trekke historiske linjer og utvikle teori på. Hovedinteressen til Arntzen ligger tydelig i skjæringspunktet mellom teoriutvikling og teaterhistoriske linjer, mens beskrivelser av kunsten ofte nedprioriteres i tekstene hans. Først i de senere kritikke- ne hans fra 2000-tallet vies også hans egen opplevelse av kunsten, altså hvordan den faktisk virker på ham, noe mer plass. Kritikeren Theron Schmidt skriver at kritikken inngår i forestillingens «cycle of making and imagining»¹, og det er kanskje her vi må plassere Arntzen: som en som skaper og forestiller seg scenekunstens frem-



Billedtekst
Florian Feigl, Ingvild Holm, Otmar Wagner, Tone Avenstroup og Finn Iunker i *Anwendung*, av Finn Iunker. regi: Tone Avenstroup. Podewil, Berlin 1998. Foto: Helgard Haug

tid i forlengelse av teaterhistorien. Der teaterhistorikeren er opptatt av å dokumentere scenekunsten, men uten at tekstene i nevneverdig grad drar veksler på hverandre, etableres og re-etableres stadig de samme historiske hendelsene og personene i mange av tekstene. Det gjør at historien fortelles i store sprang, og flere av tekstene hadde nytt godt av flere overganger og mer utførlige presentasjoner.

HISTORIEFOTELLING MED BRED PENSEL

I boka første essay starter vi med teatrets opprinnelse, med referanser til ulike ritualer som regndans eller transe, og videre til ritualer og fester i middelalderen og på 1600-tallet, før vi ender opp i vår egen tid med dragshow og på houseparties. I neste essay er det sammenhengen mellom performancekunst og dens historiske løpere i renessansen og barokken som er tema, før det bærer videre til et tredje essay som gjør rede for utviklingen av den moderne regikunsten og hvordan denne har utviklet seg som en 'arrangementskunst' fra den oppsto i Frankrike

i 1820-årene. Ettersom Arntzen både i essays og anmeldelser setter seg fore å vise historiske linjer, men uten at tekstene i nevneverdig grad drar veksler på hverandre, etableres og re-etableres stadig de samme historiske hendelsene og personene i mange av tekstene. Det gjør at historien fortelles i store sprang, og flere av tekstene hadde nytt godt av flere overganger og mer utførlige presentasjoner. Arntzen skriver i ett av essayene at vi «ser en del utviklingslinjer fra symbolismen og fram til dadaisme og absurdisme», men at «[d]enne sammenhengen er det dessverre ikke plass til å komme nærmere inn på her» (s. 50). Det er forståelig innenfor et enkeltstående essay at man må velge fokuspunkt, men til denne utgivelsen skulle jeg ønske at nettopp sammenhengene i utviklingslinjene hadde fått større prioritet og at tekstene hadde blitt redigert med litt hardere hånd.

Sjangermessig er disse tekstene noe utydelige og ujevne. Dette skyl-

des nok også at essayene har forskjellig opprinnelse. Noen av dem er basert på forskningsartikler, andre på forelesningsnotater – min favoritt er en kronikk publisert i *Bergens Tidende* i 1981, med tittelen «Teaterlaboratoriegruppene og de folkelig-teatrale gruppene». En teaterhistorisk kronikk! Mer av det i dagens aviser, takk! Men siden både tekstene fra 1981 og 2023 benytter et like selvfølgelig «i dag» eller «nå» oppleves det av og til litt forvirrende hva slags «nå» man som leser forholder seg til. I de to neste delene, med kritikker og artikler fra *Spillerom*, 3t og *Norsk Shakespearetidsskrift*, blir ikke dette et problem, da det fremkommer tydelig av konteksten når tekstene er skrevet.

NORSK SCENEKUNSTHISTORIE

Flere av tekstene fra 1980- og 1990-tallet byr på interessant lesning. Deriblant en tekst fra *Spillerom* 4, 1984, om Teatertreff -84, teaterfestivalen som var forløpe-

ren til opprettelsen av Brr-Teatergarasjen. I tekster hvor kunsten som begrepene springer ut av, eller aktualiseres gjennom, presenteres grundigere blir det lettere å følge – som i en tekst om 80-årenes teater i Trondheim og Paris fra *Spillerom* i 1985. Her hjelper det at omfanget er begrenset og at Wedekinds drama *Lulu* presenteres tidlig i teksten som et grunnlag.

I lesningen av tekstene fra 1980- og 1990-tallet om institusjonsteatrene og det frie scenekunstheltet slår det meg at relasjonen mellom de to størrelsene har endret seg mindre enn jeg ellers har hatt inntrykk av. «2025 er det nye 1992» har jeg skrevet på en post-it-lapp som kommentar til teksten «Tradisjon og situasjon – kan det skje noe nytt på Nationaltheatret?» fra *Spillerom* 4, 1986. Her redegjør Arntzen for etableringen av Ibsen-tradisjonen i norsk teater og hvordan dette har virket inn



«Arntzen har som ambisjon at diskursutviklingen i Norge skal være i forbindelse med det internasjonale feltet.»

Billedtekster
s. 158 Teaterforsker
Knut Ove Arntzen.
Foto: Theo Arntzen
s. 159 BreadWine, fra
FUNNYSORRY.JESUS av
og med Baktruppen,
spilleperiode: 2003–2007.
Foto fra Baktruppens arkiv

på regi og en påstand om at særlig Nationaltheatret er et museum (s. 161). Disse tekstene blir interessante når de har en tydelig definert problemstilling eller undersøkelsespremiss, slik som «Et nytt teater i Norge: Fra gruppeteater til prosjektteater» (*Spillerom* 1–2, 1993) og «Fra kabaret-dramaturgi mot en ny teateretekst: Dramatikeren som teaterarbeider: Norsk Dramatikk-Prosjekt» (3t 2–3, 1997).

Sistnevnte artikkel beskriver prosjektet Norsk Dramatikk-Prosjekt fra tidlig 1990-tall, hvor forfattere på Norsk skrivekunst-akademi kunne følge et dramatikerkurs, hvor de blant annet reiste til Belgia og Nederland for å se scenekunst – og hvor de også som en del av skriveprosessen selv måtte være aktører i fremføringen av teksten. Dette skal ha hatt stor innflytelse på utviklingen av Finn Iunkers forfatterskap som dramatiker. Disse tekstene er teaterhistoriske bidrag som også inviterer til å reflektere over utviklinger i egen scenekunstsamtid.

UKLARE BEGREPER

Det blir mer problematisk når de historiske linjene trekkes opp med

bred pensel og utviklingstrekk slås fast uten at påstandene belegges med eksempler eller referanser:

Vi kan snakke om kunstscenens utvikling i retning av *pop-boulevard*, noe som arbeider med forskjellige former for dramaturgi, pop-folkore og showkultur i lokal og global forstand. Det har med forskjellig grad av inderlighet å gjøre, men kommer til uttrykk i en scenekunst som får stadig sterkere innslag av atmosfære og interaktivitet (s. 111).

Flere av disse begrepene etableres ikke skikkelig, og det mangler også eksempler på *hvordan* disse fenomenene arter seg. Hva slags dramaturgier er det snakk om, hva slags atmosfære – og hva betyr interaktivitet i denne sammenhengen? En gjentagende kommentar i mine egne notater fra lesningen er «mer show og mindre tell», og stadig: «hvordan? hvorfor?».

Noen av begrepene er til dels selvforklarende, som *recycling* hvor det gir seg litt selv at det handler om gjenbruk eller resirkulering av tradisjoner eller strategier fra tidligere epoker. Men

det blir av og til uklart om begrepene er ment å være beskrivende for strategier og tendenser, eller om de tar sikte på å være epoke-skapende eller -oppsummerende. Arntzen benytter for eksempel *recycling* primært med positive fortegn. I 2005 skriver han derimot om Grusomhetens Teaters forestilling *Blodsprut* at «[v]i ser en kunsthistorisk ikonografi utfolde seg i rommet», men at den «dessverre [er] helt uten teatermessig spenning fordi det er uttømte bilder/ikoner» som ikke kan «brukes som levende bilder i dag. De levende ikonene fra det postmoderne teater, er det Robert Wilson og andre regissører som har skapt. (...) I dag er det ikke lenger mulig å lage godt teater som resirkulerer avantgarde-bevegelsene» (s. 279).

I 2007, i en tekst om blant annet Baktruppen, dukker begrepet igjen opp med positive fortegn, nå i forestillingen *FUNNYSORRY.JESUS*, som gjør at Arntzen «tenker på *recycling* av de store kildene i teaterhistorien som et kunstgrep» (s. 340). Er *recycling* et periodebestemt virkemiddel eller en mer tidløs strategi? Begrepet lanseres i en tekst i *Spillerom* i 1991, hvor det beskrives

som «et hjelpebegrep for teatret i 1990-årene» og utledes av Marianne Van Kerkhovens begrep om «(re-)telling the world» (s. 180–1). Det er dette jeg vil kalle en slags teori-aktivisme, hvor begrepene gjerne lanseres som spådom for tiden som kommer, mer enn som begrep for å beskrive historien. Og kanskje skyldes dette delvis at Arntzen har som ambisjon at diskursutviklingen i Norge skal være i forbindelse med det internasjonale feltet. Men jeg tror også denne begrepsanvendelsen er informert av smak, og at smak har større påvirkning på kritikkere (undertegnede inkludert) enn vi gjerne er klar over. Det gjelder særlig i vurderinger, men også at ønsket om å forstå eller finne språk for sammenhengene mellom det man liker og ikke liker vektes tyngre enn konsistens i begrepsdannelsen. Det er kanskje dette regissør og forhenværende Professor i regi, Runar Hodne (som var ansvarlig for den tidligere utgivelsen av boka), peker på i sitt forord når han skriver at han gjennom Arntzens undervisning har fått begreper for det han selv hadde sett og verdsatt (s. 13). Hodnes utsagn gjør det tydelig at



tekstene og begrepene på denne måten også har vært med på å skape fellesskap.

FRAVÆRENDE INFRASTRUKTUR & KRITIKEREN SOM ARKIV

Arntzens tilstedeværelse på et stort antall forestillinger opp gjennom årene, og kontinuerlige kritikker i dialog med disse, gjør ham til et lite stykke arkiv forestillingsopplevelser. Den første delen av boka gjør det tydelig at feltet mangler infrastruktur til å bearbeide dette videre. I motsetning til film og billedkunst (med unntak av performance) finnes det innenfor scenekunst som regel ikke lenger et verk som leseren kan oppsøke, ha egne møter med og ta med seg erfaringen fra inn i lesningen av essayene. Dokumentasjon av scenekunsten skjer litt vilkårlig, og er som regel ikke tilgjengelig for allmennheten, og dermed blir også kritikeren *enda* mer tilstedeværende og avgjørende for hvilken versjon eller hva slags inntrykk man får av det aktuelle verket. Fordi det er langt mellom bokutgivelser om norsk scenekunst, blir flere av Arntzens tekster stående uøvdendig alene.

Den boka jeg finner i min bokhylla som har flest likhetstrekk med *Teater i bevegelse*, er *Dance Writings* fra 1986. Dette er en samling av mange av dansekritikeren Edwin Denbys tekster, særlig fra 1940-tallet til og med 1960-tallet. Det hender jeg leser noen av Denbys kritikker av de klassiske ballettene og Balanchine (en av Denbys favorittkoreografer), for å se hvordan disse etter hvert nokså museale koreografiene har virket på kritikere i andre perioder – og hvordan kostymer og scenografi beskrives, for å lete etter eventuelle utviklinger og endringer. I likhet med *Teater i bevegelse*, er *Dance Writings* ei bok som egner seg bedre som et oppslagsverk hvor man leser utvalgte tekster, enn som lesing fra perm til perm.

Utgivelser med kritikk er mer utbredt innenfor særlig billedkunsten. Ina Blom, professor i kunsthistorie, er et eksempel, og essaysamlingen *Houses to Die in and Other Essays on Art* (2022) er hennes foreløpig siste utgivelse. Når jeg leser oversikten over hvilke sammenhenger disse essayene har vært publisert i tidligere, blir jeg påminnet om hvor ulik infrastrukturen er innenfor

scenekunst og billedkunst. Innenfor sistnevnte har også museene et forskningsansvar med jevnlig produksjon av fagfellevurderte forskningsartikler, og det produseres kataloger og utgivelser som kontekstualiserer kunsten som stilles ut. Bloms tekster har tidligere vært publisert i forskjellige tidsskrift, men også som del av utstillingskataloger og i andre bøker. Noe tilsvarende finnes ikke innenfor scenekunstheltet, hvor tidsskriftene blir desto viktigere. Ettersom det i liten grad forskes på scenekunst utenfor noen få universiteter og høyskoler, har både bøkene og kritikkene færre publikasjoner å støtte seg til enn de andre kunsthagene. Dermed blir det et lite antall mennesker som både må forske og formidle, men også forvalte fagtradisjoner og ha ansvar for videreutvikling av fag – og ikke minst skal fagdiskursen ha en plass i kulturpolitikken.

Det slår meg mens jeg leser denne boka hvor viktig beskrivelsen blir for kritikken som et teaterhistorisk dokument. Det gjelder særlig beskrivelser av forestillingene, men også av kulturen som kunsten virker i og som den står i dialog med. Kulturbeskrivel-

ser blir det gjerne lite av i tekster som publiseres i dags- og ukepresse siden kritikken skrives fra og til et felles 'nå' hvor man kan ta for gitt at leseren forstår alle referanser til felles samtid. Ettersom hver kritikk som regel har begrenset omfang, må historiske linjer og referanser fattes i korthet. Det har vært en styrke for opprettholdelsen av og videreutviklingen av diskursen at Arntzen har insistert på å ha med seg teaterhistorien inn i analysen og kontekstualiseringen av kunsten han har sett, da dette blir en påminnelse om at kunsten som omtales også må ses i en historisk og internasjonal kontekst. Men en konsekvens av dette er at dette samtidig svekker kritikken som teaterhistoriske dokumenter, ettersom kunsten da i mindre grad presenteres eller beskrives.

Fotnote

1 Schmidt, Theron: «How we talk about the work is the work», i *Performance Research* 23:2, 2018, s. 37.



FRA INNSIDEN

Metoo-kampanjen tvinger seg på skikkelsene i *Siste akt*, men det som først fremstår som en forstyrrelse, blir mot slutten en katalysator for ny innsikt.



Andrea Bræin Hovig:
Siste akt
Roman 2024
Aschehoug

RUT HET EGENLIG Rut med h, men moren hennes, diva-skuespillerinnen Torill, endret navnet etter at de flyttet tilbake fra livet i England da Rut var liten. Rut er også utdannet skuespiller, men ble gravid med regissøren Kai siste året på Teaterhøgskolen. Nå er sønnen i militæret, og det dirrer en slags «hva nå?»-stemning rundt henne.

METOO

Året er 2017 og det gryende metoo-kampanjen virker til å begynne med ikke å ha noe å gjøre med «høstsola som varmer opp gjerdeporten» i barnehagen der Rut jobber. Men den sniker seg langsomt innpå henne. Hun nærmer seg femti. Og selv om Rut er hovedperson, er det Torill som tar mest oppmerksomhet. Rut og Torill, eller Mamma med stor M, opptrer side om side i annethvert kapittel. Dette grepet skaper driv. Når jeg leser om Torill er jeg nysgjerrig på hva som skal skje videre

med Rut, og omvendt. Men Torill er langt mer til stede i datterens indre liv enn Rut er i Torills; Mamma med stor M som tenker mest på seg selv. Begge har tilknytning til teatermiljøet og bor i samme by. Likevel er avstanden mellom dem enorm. Det blir nærmest en performativ opplevelse å holde den rosa boka mellom hendene og helt konkret vite at Rut bare er et papirark unna Mamma, som snart skal dukke opp i neste kapittel. Det forsterker inntrykket av at hun er emosjonelt utilgjengelig. Sånn sett blir den fysiske boka med papirsider viktig for formidlingen av innholdet. Jeg tror rett og slett ikke jeg ville fått den samme opplevelsen av å sitte med live- ne deres mellom hendene, hvis jeg hadde lest boka på skjerm. Samtidig skriver Bræin Hovig frem dialoger og scener på en sømløs måte som gjør at jeg nesten glemmer at det er en bok jeg leser.

KOMPLEKSE KARAKTERER OG ASYMMETRISKE RELASJONER

Plottet kan kanskje oppleves litt utstudert og overtydelig, og språket litt vel nedpå. Men dette glemmer jeg når jeg først lar meg rive med. Jeg leser mens jeg tar badstue og mens jeg sykler på ergometersykel. Jeg sykler lengre enn jeg pleier fordi jeg er fanget av boka og dens dramaserieaktige cliffhangers. Scenene og dialogene er så livaktige at jeg tar meg i å ha vært der og opplevd det ville livet til Torill: Den mye yngre kjæresten hennes Lars dumper henne for en annen og hun havner på sykehus med drypp. Men takker nei til rehabilitering på helsehus. Og sier ja til å spille tante Julie i *Hedda Gabler* under ledelse av Urban, «en spennende tsjekkisk regissør». Eller som produsenten på teateret skriver i en e-post: «I hans regi kan man ende opp med at tante Julie er den største rollen, og Hedda den minste.»

Omstendighetene i både Rut og Torills liv gjør at Metoo-tema-

tikken sniker seg innpå begges liv, selv om begge forsøker å holde det hele på avstand. Episoder med seksuelle gråsoneopplevelser fra Torills liv som skuespiller bagateliseres av henne selv. Samtidig tar hun grådig for seg av yngre menn, eller prøver seg iallfall. Hun repeterer det hun selv har blitt utsatt for. Drikker seg full og oppfører seg uanstendig og anmassende. Hun har en divas selvtillit, og bestemmer seg for å fylle den lille rollen hun har fått med bravur, noe hun også får til; regissøren genierklærer henne. For å ikke miste sin nyvunne posisjon neglisjerer Torill sin egen tilstand og datter på en makaber måte. Disse partiene oser av både sjarm og nedrighet. Og hvem som til slutt skyter Hedda, kommer ikke som noen stor overraskelse.

Rut, derimot, valgte å være mor for sønnen. Fremfor å forfølge skuespillerkarrieren. Det som først oppleves litt kjedelig å lese om, nemlig omsorgen Rut gir bar-

Billedtekst
Forfatter og skuespiller Andrea Bræin Hovig. Foto: Agnete Brun



na i barnehagen, små korte glimt inn i nærværet hennes med unge, gir etter hvert dyp mening. Hun tar vare på dem på den måten hun savnet hos sine egne foreldre. Og hva med den enorme kjærligheten hun føler for sønnen? Hun er fanget i å være det motsatte av moren, Torill, Mamma med stor M. Mer enn å være en mor inntar Torill bildet av en mor; en rolle. En sterk scene er Ruts minne av Torill da hun leverte henne på flyplassen for at hun skulle besøke faren sin i England, og spilte rollen som den perfekte mor. Hele livet er hennes scene.

#STILLEFOROPPTAK

Det nærmer seg den faktiske kvel- den i desember 2017 da kvinnelige skuespillere leste opp vitnesbyrd fra hovedscenen på Nationaltheatret. Og nå er telefonen til Rut full av meldinger fra en gammelstudie- venninne som vil at hun skal fortelle om opptakten til at hun ble gravid da hun var student. Også

kollegaer har hørt rykter om at hun hadde et forhold til en regis- sør som underviste på skolen. Selv om fortellingen spinner rundt Me- too-kampanjen og *#stilleforopp- tak*, et arrangement som faktisk fant sted på Nationaltheatret, leser jeg ikke romanen som do- kumentarisk eller biografisk. Det kan snarere virke som om Bræin Hovig knytter romanen til en fak- tisk kampanje for å ha et konkret utgangspunkt til sin undersøkel- se av asymmetriske relasjoner og usunne maktstrukturer og hierar- kier. Romanen snører seg midtveis sammen i en floke som gjør at Rut ufrivillig «blir» et slags forvrengt speilbilde av sin egen mor, den fe- terte divaen som forsøker å ta for seg av yngre menn og neglisjerer både datteren og sin egen sykdom for en siste rolleprestasjon. I disse kapitlene opphører tradisjonelle strukturer. Asymmetriske rela- sjoner trer frem på overaskende og nesten utenkelige måter, uav- hengig av kjønnstilknytning og al-

der. Dette er vill, men interessant lesning. Metoo løper gjennom romanen som både forstyrrelse og katalysator; og berører mor og datter på flere plan, og på nevnte overaskende vis. Hverken Torill eller Rut vil være et offer. De tar ikke inn over seg hvordan det an- dre betegner som trakassering og overgrep faktisk har opplevdes for dem selv. Er det derfor de begge, i hver sin krise, utsetter andre for det som kan nærme seg forsøk på overgrep? Først når de er vitne til andres reaksjon på deres grense- overskridende oppførsel, forstår de hva de selv har vært utsatt for. Først da erkjenner Rut hvor usunn relasjon hun har til sin egen mor. Det hele minner mer om hekt enn vanlig tilknytning.

MODERMORD

På slutten forenes mor og datter, men da på morens domene, i te- atergarderoben. Stedet der Rut i barndommen ventet på moren og lyttet til henne gjennom lydan-

legget. Nå er det *#stilleforopptak* som har inntatt hovedscenen og som høres på anlegget. Gardero- ben blir i løpet av romanen åsted for flere hendelser, og slutten kan leses som et bilde på Ruts frigjøring. Samtidig som de mange hundre anonyme fortellingene fra ulike kvinner blir lest opp.

«Asymmetriske relasjoner trer fram på overraskende og nesten utenkelige måter.»



Billede tekst
Nami Kitagawa Aam, Henriette Blakstad,
Kristiane Nerdrum Bogwald. *Svart og hvit natt*,
regi: Lars Dyno, Grusomhetens teater, 2025.
Foto: Magnus Skrede

Roland Lysell:
Pelikanen, Dramaten
s. 164–165

Eivind Haugland:
De wand, Internationaal
Theatre Amsterdam
s. 170–171

Knut Ove Arntzen:
1984, Berliner Ensemble
s. 166–167

Svante Aulis Löwenborg:
Takk for gaven, DNS
s. 172–173

Erik Exe Christoffersen:
Jeppe på Bjerget,
Aarhus Teater
s. 168–169

Ragnhild Tronstad:
Svart og hvit natt,
Grusomhetens teater
s. 174–175

163

A N M E L
D E L S E R

Strindbergs *Pelikanen* iscensatt med filmisk koncentration

(Stockholm): Emil Graffman har iscensatt Strindbergs fjärde kammarspel som en hybrid av sorgespel och kuslig fars. Aktörerna lyckas utmärkt förvalta Strindbergs ibland hätska och mördande repliker och regissören har kompletterat med några inslag ur andra Strindbergsdramer.

Av Roland Lysell



Peter Viitanen och Lena Endre i *Pelikanen*. Regi: Emil Graffman. Dramaten 2025. Foto: Mats Bäcker



Torkel Petersson, Peter Viitanen och Electra Hallman i *Pelikanen*. Regi: Emil Graffman. Dramaten 2025. Foto: Mats Bäcker

Pelikanen
Av August Strindberg
Bearbetning: Lucas Svensson, Emil Graffman
Regi: Emil Graffman
Scenografi: Emil Graffman
Kostym: Helle Carlsson
Ljus: Tobias Hagström Ståhl
Musik: Fredrik Möller
Mask: Johan Lundström
Dramaten, Lilla scenen.
Premiär: 6 februari 2025

Mörker råder. Det är oväder. Till vänster dominerar en väldig gråbrun himmelsång. Mitt på scenen syns en dörr som vetter mot en serveringsgång med en rad ljusmålade skåp som leder till köket. Till höger ser vi ett tvättställ med en grön lampa. Ett skåp med elektriska proppar är fastskruvat vid dörrens vänstra sida. En gammal resväska och litet annan bråte syns ovanför sängen.

För drygt två år sedan iscensatte Emil Graffman Ibsens *Vildanden* i ett badrum. Iscensättningen på Göteborgs Stadsteater inbjöds till Scenkonstbiennalen i Stockholm 2023. Nu har han flyttat August Strindbergs *Pelikanen* från dess ståndsmässiga salong till en pig- och skräpkammare. En dunkel gestalt kommer in, lägger sig i sängen för att dö. Graffman har väckt liv i den fader som just avlidit när pjäsen börjar. Sedan återkommer den döde som spöke. Det har påpekats att *Pelikanen* är det enda av Strindbergs kammarspel som saknar ockulta inslag. Graffman har gjort sitt bästa för att avhjälpa bristen. Det sparsamma ljuset får scenen att föra tankarna till film noir, eller rentav stumfilm. Graffman är utbildad på Polska

Filmhögskolan i Lodz, där han uppenbart befriats från svensk psykologisk realism och svenskt publikfrieri.

Sällsamt tätt iscensättning

«Tät» är det adjektiv som bäst beskriver iscensättningen. Tempot är högt och koncentrerat. Replikföringen är vass och exakt. Inga oavsiktliga pauser under föreställningens 90 minuter! Iscensättningen vädjar inte till publiken utan aktörerna befinner sig i ett slutet klaustrofobiskt rum, där det börjar skrapa vid den gistna dörren när någon är på väg in.

Pjäsen, det fjärde av Strindbergs kammarspel, skrevs på våren 1907 och hade premiär på Strindbergs Intima Teatern i november. Skådespelarna, som var fostrade i realismen, men även fascinerades av dåtidens symbolistiska maeterlinckdiktion, misslyckades enligt kritikerna. Först med Max Reinhardts iscensättning som gästspelade i Sverige 1920 gjorde pjäsen succé. Olof Molander försökte sig på den tre gånger på 1920-talet, men framför allt minns äldre åskådare Per Verner-Carlssons iscensättning på nationalscenen i februari 1968, då pjäsen spelades två gånger med

paus emellan, först traditionellt naturalistiskt, sedan avantgardistiskt.

Stockholm som fängelse

Stockholm är ett hycklande fängelse bakom en bättre borgerlig fasad. Frälsning ur denna villornas värld, sedan Mayas slöja (=illusionerna) rivits bort, finns dock i en österländskt färgad kristen himmel, i *Spöksонатen* (tredje kammar-spelet) delvis representerad av Studenten. I *Pelikanen* skymtar den också, men blott som en utopi om ett evigt sommarlov med blommande klöver innan de båda ungdomarna i pjäsen slukas av rök och lågor i en självvald död i ett brinnande hus.

Länge var pjäsen en större succé utomlands än i Sverige. Pjäsen har uppenbara problem. I motsats till övriga kammarspel har den bara en enda bra roll, nämligen den vampyrliknande modern Elise med två förtryckta barn och en svärson som är hennes älskare. Som så ofta har skådespelet en biografisk bakgrund. Anna Philp (1855–1937), Strindbergs syster, hade upprörts över att brodern porträtterat henne och maken i *Dödsdansen* 1900.

De hade försonats, men en ny konflikt uppstod när Anna skulle hjälpa August med hushållet. Husjungfrun hade sagt upp sig. Efter hatporträttet som Elise försonades syskonen aldrig, trots att Augusts dotter och Annas son gifte sig.

Lena Endre övertygar

Sällan har Lena Endre varit inte bara så övertygande utan också så nyskapande som i denna roll. Hon har förvandlat sig till en stram övre medelklassdam med hårdsminkade ögon, sur distanserad min, bakåtfriserat hår och perfekta örhängen. Hon är så avvisande mot den ömhetslängtande sonen att det uppstår något farsartat i hennes känslökyla. Rollfigurens egoistiskt sylvassa repliker avfyras suveränt som i en klassisk fars.

Kostymören Helle Carlsson har medvetet förlagt dräkterna till 1940-talet och Elise är först klädd i figursytt mörkblått, nästan svart, och senare i en lika perfekt skraddad mörkröd klänning. Så skapas en enhetlig bild av rollen. Denna moder har nämligen strindbergskt nog svultit ut sina båda barn genom att koka ur köttet och ersätta näringen med soya och

låta barnen frysa i kalla rum. Makens pengar har hon stulit och uppenbarligen försringrat. Nu har hon valt sig en älskare, pjäsens Axel, spelad med lätt ironi av en mustaschprydd Torkel Petersson i tidstypisk kostym och tröja. Elise har trott sig vara förföriskt attraktiv, men har fallit offer för Axels strategi. Genom att gifta sig med Elises unga dotter Gerda, spelad av Electra Hallman, vill han komma åt den dödes pengar. En psykologisk höjdpunkt i pjäsen är när Elise upptäcker att hennes make Axel har en relation med hennes mor, när han tilltalar modern med ett «Du». När det visar sig att pengarna är borta brister Axel ut i komedimässigt brutal vrede.

Peter Viitanens Fredrik, sonen, är redan i pjäsen lätt alkoholiserad och förtryckt. Hos Graffman är han bottenlöst försupen och avvisas bryskt av modern. Vid Gerda, dottern, är han bunden i en relation redan i pjäsen med incestuös underton. Gerdas och Fredriks roller är tämligen bleka och otacksamma, men Hallman och Viitanen lyckas väl förmedla de undertryckta barnens vekhet och fåfänga revanschförsök.

Tjänarinnan Margret

Vad göra för att skapa balans? Graffmans skickliga åtgärd är att fördjupa rollen som tjänarinnan Margret. Anneli Martini gör henne grov, tjock, vardagsklädd och gråhårig. Hon blir social och psykologisk motpart till Endres Elise. Hon är butter och arg och drar sig inte för att säga sin mening. Hon har fått låna drag av Kristin i *Fröken Julie*, tydligast när hon tar med sig krucifixet ovanför sängen när hon sagt upp sig. Också Strindbergs ständiga vampyriska kokerskor går igen i henne. Hon härskar underifrån. Men det är henne, inte den avvisande modern, sonen Fredrik sökt stöd hos som barn. Graffmans subtila komplettering av rollen är sällsynt lyckad.

Iscensättningen slut är också nytt. I pjäsen störtar sig Elise ut från balkongen. Här kryper hon ned i sängen framför vilken barnen förenas. Vill Graffman ersätta kampen mellan barn och föräldrar med en försoning i en illa bäddad dödsäng? Hur vi än ser på detta imponerar iscensättningen med en på nationalscenen numera sällan uppvisad styrka. Den är den

estetiskt mest övertygande produktionen hittills denna säsong. Och den bekräftar att det är synd om människorna!

«Den är den estetisk mest övertygande produktionen denna säsong.»

Et lærestykke om metafysikk og politikk

(Berlin): Luk Perceval, som også er kjent for en rekke oppsetninger i Norge, har på Berliner Ensemble laget en sakral og til dels musikalsk oppsetning basert på George Orwells 1984. Det er en oppsetning med forbløffende aktualitet i en verden hvor språklig kontroll og propaganda mer og mer ser ut til å styre hvordan virkeligheten skal forstås.

Av Knut Ove Arntzen



1984, regi: Luk Perceval, Berliner Ensemble 2025. Foto: Jörg Brüggemann



1984, regi: Luk Perceval, Berliner Ensemble 2025. Foto: Jörg Brüggemann

1984
Av George Orwell
Overs.: Frank Heibert
I en bearbeidelse av Luk Perceval
Regi: Luk Perceval
Scenografi: Philip Bussmann
Kostyme: Ilse Vandenbussche
Musikk: Rainer Süssmilch
Koreografi: Ted Stoffer
Lys: Rainer Casper
Dramaturgi: Sibylle Basching
Winston Smith: Paul Herwig, Gerrit Jansen, Oliver Kraushaar, Veit Schubert
Julia: Pauline Knof
Kor: Ella Kastner, Hannah Rogler, Franziska Winkler/ Annunziata Matteucci, Philippa Otto
Berliner Ensemble, 12. mars 2025

Oppsetningen er basert på en tysk nyoversettelse av George Orwells roman, gjort av Frank Heibert, som har inspirert den belgisk-flamske regissøren Luk Perceval til å lage sin sceniske bearbeidelse. Bearbeidelsen har preg av indre monolog og en fragmentarisk, tildels ikke-lineær utvikling av handlingen. Det kan virke som om Winston og Julia møter hverandre etter oppholdet i fengslet, og at Winston altså ikke blir skutt. I hovedhandlingen går Winston og Julia i en felle når de tror de har funnet en organisasjon for avvikere som skal yte motstand, hvilket viser seg å bli fatalt. Oceania, staten vi befinner oss i, er dessuten i krig med Eurasia, noe én av skuespillerne opplyser om idet publikum forlater salen før pausen.

«Denkkrim» eller «tenkekriminalitet»
Winston Smith, spilt av fire skuespillere, og kjæresten Julia, spilt av én skuespiller og et kor, befinner seg i en totalitær stat med total kontroll på borgerne. De blir overvåket dag og natt av tankepolitiet og blir hjernevasket av Big Brother. Winston søker å bryte ut av den overvåkingen og

kontrollen han blir utsatt for, som også gjelder på det seksuelle planet. Han forelsker seg i Julia, som han først ikke liker og tror er en spion, noe hun kanskje er. Men deres forhold virker ekte nok og de driver hverandre gjennom uforsiktighet inn i Big Brothers favntak, selv om det kan virke som om Winstons motstand og det offeret han gir, selv om han bukker under til slutt og godtar at hånden har 4 fingre og ikke fem. Det er en motstand i lidelse og smerte vi opplever når Winston og Julia blir torturert i fengslet. Handlingen fortelles gjennom indre monologer som altså fordeler seg på fire skuespillere som alle er Winston Smith: Veit Schubert, Gerrit Jansen, Paul Herwig og Oliver Kraushaar. Det spektakulære og performative grepet som ligger i å la fire skuespillere spille Winston, gjør at den konkrete realismen i romanens univers unngås. Dermed bryter forestillingen med enhver form for utvendig realisme.

Musikalsk og sakral koreffekt i regien
Perceval har valgt å gi oppsetningen en sakral karakter som

fremmes av musikken til Rainer Süssmilch. Den har elementer av østeuropeisk folkelig korsang, noe som gjør den sterk og påtrengende, og bidrar til at motstanden Winston og Julia utøver får religiøse undertoner. Det sakrale og metafysiske kommer dermed til uttrykk som en åndelig forløsning gjennom Winstons motstand og det offeret han gir, selv om han bukker under til slutt og godtar at hånden har 4 fingre og ikke fem. Det er en motstand i lidelse og smerte vi opplever når Winston og Julia blir torturert i fengslet. Handlingen fortelles gjennom indre monologer som altså fordeler seg på fire skuespillere som alle er Winston Smith: Veit Schubert, Gerrit Jansen, Paul Herwig og Oliver Kraushaar. Det spektakulære og performative grepet som ligger i å la fire skuespillere spille Winston, gjør at den konkrete realismen i romanens univers unngås. Dermed bryter forestillingen med enhver form for utvendig realisme.

Alle Winston'ene er kledd i grå dresser som har en nesten selvutsløttende karakter. Julia, spilt av Pauline Knof, er iført en grønn trenchcoat i samme grå stil som Winston'ene bare at hun fremtrer

litt lysere. Julia suppleres av et kor med fire kvinner som fremstår som de andre Julia'ene. Men alt fokus er på Pauline Knof – i motsetning til hvordan Winston-rollen er likt fordelt på fire skuespillere som deler den mellom seg som i et talekor. De fire Winston'ene mot den (i hovedsak) éne Julia skaper en særlig kontrast av de mange mot den ene. Denne fordelingen av flere skuespillere på de samme rollefigurene skaper en talekoreffekt, der handlingen kommenteres som i et brechtiansk lærestykke. Vi er tross alt på Berliner Ensemble, Brechts eget teater. Jeg synes det er ganske tydelig at forestillingen får preg av lærestykke eller parabel, altså at det er en fortelling som skal belyse noe vi som publikummere skal og og må ta stilling til.

Scenografien til Philip Bussmann skaper flere perspektiv gjennom speileffekter, hvor skuespillerne blir fordoblet gjennom speilvirkningens illusjon. Foran det litt dype speilkabinettet står en vegg som blir satt inn og tatt ut med jevne mellomrom. Den kan skuespillerne klatre i som forvridde figurer eller akrobater, noe som underbygger den sakrale virkningen og det sakrale preget i musikken.

Av og til får det meg til å tenke på korsfestede figurer. Vekselvirkningen mellom det dype speil-kabinettet og den frontale klatreveggen er slående.

Offer på et metafysisk, religiøst og politisk plan
Så er spørsmålet om Luk Perceval lykkes helt med sin bearbeidelse av materialet og med sitt regikonsept. Jeg tolker ham dit at han vil vise at det nytter å gjøre motstand mot det totalitære, men at det koster dyrt så lenge motstanden krever lidelse og selvoppofrelse. Hovedsaken er at Winston og Julia ofrer seg på et sakralt og metafysisk, nærmest religiøst plan. Jo, Perceval lykkes langt på vei med denne nesten religiøse kritikken av tendenser i det totalitære, der han også viser at det personlige offer er like viktig som politisk motstand. Forestillingen har et grått og dypt deprimerende preg samtidig som det sakrale løfter den til å bli et bilde på motstand.

Orwell ville beskrive det totalitære inspirert av fascismen i samtiden, men i vår tid synes romanen og dermed også forestillingen å ha fått ny aktualitet. Sannhet defineres i stadig større

grad ut fra politiske behov og av viljen til å endre på fakta gjennom *fake* og gjøre annerledes tenkning til noe kriminelt. Det skaper en aktualitet som forestillingen lar komme til uttrykk: Religion og politikk kan ikke skilles. Dermed blir forestillingen til et lærestykke om metafysikk og politikk.

«Forestillingen har et dypt deprimerende preg samtidig som det sakrale løfter den til å bli et bilde på motstand.»

Tragedie og komedie

(Århus): Christian Lollike har kastet sig over Holbergs *Jeppe på Bjerget* på Aarhus Teater februar 2025. Jeppe er ført over i en moderne kontekst og har nu PTSD efter ti år i krig. Denne iscenesættelse er en skarp og underfundig refleksion over Lollikes egen samtids-kunstneriske virke.

Av Erik Exe Christoffersen



Thure Lindhardt (Jeppe) i *Jeppe på Bjerget*, regi:Christian Lollike. Aarhus teater 2025. Foto: Rumlø Skatte

Jeppe på Bjerget
Bearbejdet af Christian Lollike med Anders Thure Djurslev og Njål Helge Mjøs

Iscenesættelse: Christian Lollike

Scenografisk koncept: David Gehrt, Ida Grarup

Koreografi: Marie Brolin-Tani
Luke Hodkinson

Scenografi & video content: David Gehrt

Medvirkende: Thure Lindhardt, Jacob Madsen Kvolts, Nanna Bøttcher, Olaf Højgaard, Amanda Friis Jürgensen, Oskar Salvatore, Anders Baggesen, Christian Hetland, Cecilia Gosilla, Alvilda Lyneborg Lassen, Andreas Bruun Pedersen, Luke Hodkinson, Kateryna Kuznetsova, Illia Miroschnichenko, Lina Valantiejuete.

Aarhus Teater, set den 6. marts 2025

Hvad er det særegne ved Christian Lollike som kunstner i lyset af hans iscenesættelse af Holbergs *Jeppe på Bjerget* på Aarhus Teater? Det handler om identitetsforvirring, og det er markant at Baronen spejler Lollike. Det skaber en form for kunstnerisk selvrefleksion. Hvorfor gør vi det her og er det i orden? Opsætningen bygger på den *Jeppe* han lavede på Nationaltheatret i Oslo i 2023, men er en videreudvikling, som skærper både Holbergs og Lollikes identitets-koncept.

Det visuelle koncept
Det er en «filmisk» version af Holbergs klassiker, som leger med video-projektioner og alternative virkeligheder. Vi begynder i beton-kvarteret, hvor Jeppe bor med sin kone og barn, og senere flytter vi ind i en rokokkokulisse. Derefter er vi i virkelighedsteatret, hvor Jeppe i fuldskab interagerer med publikum og til sidst går i krig, det vil sige vi ser ham gå igennem teatrets foyer og ud på gaden for at ende på det nærmeste værtshus, som så er en kopi af baren hos Jacob Skomager. Efter pausen er vi i Westerngenren, hvor Jeppe bliver hængt og gen-opstår. Endelig er sidste scene en overraskende overrækkelse til *Kronprinsparrets Kulturpris 2025*, hvor kunstnerbaronen får en pris for Jeppeiscenesættelsen.

Jeppe er krigsveteran
Fra begyndelsen er der fokus på Jeppes fortid, som krigsveteranen i skikkelse af den fremragende Thure Lindhardt. I Lollikes version har Jeppe fået PTSD efter ti års krigstjeneste. Derfor drikker han og hjemsesøges af krigstraumer, når Pernille i stedet for pisk skyder med en pistol.

Forestillingen begynder med en scene, der er som taget ud af en svensk hverdagsrealistisk film. Det er et trøstesløst betonmiljø med parabol på taget. På altanen står Jeppe og ryger med sin datter, de er tavse, det er aften og inde i stuen skimter vi Pernille som har sex med en tilfældig mand. De afprøver forskellige stillinger med en tydeligvis mere og mere afmatted kvinde, som tjener til familien. Det er iscenesat i i slowmotion. Da det endelig er slut drejer scenen, og vi ser ind i lejligheden, hvor datteren nu spiller på computeren og Pernille tvinger Jeppe til at købe ind for nogle af de penge, hun har tjent. Næste scene går Jeppe i stå i baren og drikker som bekendt pengene op, og han ender med at falde i søvn. Jeppe vågner op i en rokokkokulisse.

Jeppe er af samtidskunstneren Baronen underkastet et desperat kunsteksperiment som alternativ til den klassiske fulde-mandsscene. Kan Jeppe med krigstraumer flyttes i tid og rum

uden at miste sin identitet? Kan han blive en anden? Er Jeppes identitet en rolle?

Baronen er en hvidhåret, mandlig kunstner, som sammen med sin kunstnerhold mangler et nyt selv-realiserings og prestige-projekt. Ideen er at undersøge om det underprivilegerede mennesket kan ændre sig?

Lollike som baron
Efter dramatikeruddannelse i Aarhus i 2001 har Christian Lollikes dramatik og forestillinger ofte vakt debat og i stigende grad indgået i den politiske debat. Det gælder fx *Dom over skrig* (2004) om gruppevoldtægt. Desuden har han behandlet temaer som den moderne oplysning, fremmedfrygt, flygtningestrømme, skolen, hospitalet, krig, drømme og skuespilsamfundet.

Fra 2011 til 2023 var Christian Lollike leder af teater Sort/Hvid (det tidligere CaféTeatret). Her opførte han sin kontroversielle Reumert-belønnede monolog *Manifest 2083* (2012) med udgangspunkt i masse-morderen Anders Behring Breiviks skrift af samme navn. Forestillingen blev i 2013 også sendt på DR2. Nogle mente det var utilgiveligt at bringe Breivik på scenen
Lollike lavede i 2018 stykket *Black Madonna* med Madame Nielsen i rollen som en hvid kvinde, der sminker sig og udgiver sig



Thure Lindhardt (Jeppe) i *Jeppe på Bjerget*, regi:Christian Lollike. Aarhus teater 2025. Foto: Rumlø Skatte

for at være sort. Hun bliver en del af Black Panther Party i USA, men afsløres som svindler. Forestillingen blev kritiseret for at bruge racistiske stereotyper og Nielsens blackfacing.

Lollike forbrug af virkelighedselementer
Lollike har desuden lavet den vigtige forestilling i samarbejde med Den Kongelige Ballet: *I l føling – en krigsballet* (2014) fremførte tre krigsveteraner monologer i samspil med balletdansere, der brugte mannequinben og falske arme som rekvisitter. Forestillingen bidrog til en bevidsthed om, at Danmark var en krigsførende nation, hvilket fik konsekvenser for soldater, der mistede flere kropsdele og blev ramt af PTSD.
Som husdramatiker på Aarhus Teater lavede han *Det normale liv – Eller Krop og kampplads* (2011), der var en undersøgelse af den moderne personlighed, som i stigende grad overvåges reelt eller imaginært i såvel det private rum som i arbejdslivet og i offentligheden. Tre skuespillere taler om INNER-STASI som en metafor for den indre overvågning og selv-censur. Samtidig skal de vise og «observere» en parforholdskrise og en kvindes eskalerende psykisk lidelse.
All My Dreams Come True (2013), som Lollike selv

iscenesatte, behandlede identitet som en psykofysisk problem for nogle konkrete personer: en spastiker, to dværge, en meget høj og en meget kraftig kvinde, der ikke passede ind i Disneys drømme-verden, ligesom de to depressive hovedpersoner også oplevede identitet som et fravær.
Mange af Lollikes tekster minder dramaturgisk om hinanden, idet skuespillerne spiller roller som skuespillere, der reflekterer over hvad og hvorfor de laver teater.
I *Manifest 2083* var en skuespiller på scenen som «sig selv» og i rolle som Breivik, så vi følger en skuespiller, som forsøger at leve sig ind i rollen og viser scener fra Breiviks virkelighed. Dermed fremhæves den teatrale situation, hvor nogen «spiller» noget for tilskuerne. Det gør teatersituationen til en usikker balance mellem realitet og fiktion. Det er et vigtigt greb i det postdramatiske tragiske teater.
Lollike lavede senere nævnte *Black Madonna*, som peger på den dobbelte problemstilling: kan en skuespiller tillade sig at sminke sig og spille rollen som sort kvinde, selvom han er hvid mand. Stykket var inspireret af en virkelig historie om borgerrettighedsaktivisten Rachel Dolezal, der blev født hvid, men levede som sort til hun blev afsløret og udskammet som identitetssvindler. Det fører videre

til det næste spørgsmål. Må man skifte race eller køn, hvis man føler sig utilpads i den givne «rolle». Må man bringe en terrorist på scenen, hvad enten det er en virkelig eller fremstillet af en skuespiller.
Er det et «kriminelt» identitetsprojekt Baronen iscenesætter krigsveteranen Jeppe i, ved at lade ham fremstå som en anden? Jeppe bliver dømt og hængt i en festlig Westernkulisse tilsat linedance og musik. Han vender tilbage til den gamle Jeppe, dog med det fortsæt at være mere for familien.
Han bliver snydt gang på gang i forskellige virkeligheder, og det går galt i slutningen til *Kronprinsparrets Kulturpris 2025*, som er en helt ny tilføjet scene, hvor kunstnerbaronen får overrakt prisen for årets realityværk med lyden af operasopranen. Jeppe er tilsyneladende ikke inviteret, men vender tilbage midt under galla-showet. Jeppe hævner sig og skyder på kunstneren, som tillader sig at spille med identiteterne.
Lollike er også en flydende identitet
Er Lollike selv den nye baron i kunstens forførende klæder? Iscenesættelsen rummer en ond selvrefleksion, som også fortolker Holbergs position som en kunstner, der vel også har udnyttet den tavse underklasse i komediens latter-

univers. Men hævnscenen ligner også et filmisk kunstværk, som også vises som video på skærmen. Baron rejser sig for atter at blive skudt af Jeppe. Det samme gælder operasangerinden. Det gentages: Jeppe skyder, de falder, rejser sig, blodet sprøjter, hun synger. Det er nærmest koreograferet som en dans og den smukke operasopran indrammer værket. Lollike benytter *Jeppe på Bjerget* til at reflekterer over grænserne for kunsten og han får på fornem vis vist, at det også er hans personlige tvivl. Kunstnerdyrkelsen og iscenesættelsen finder nye udtryk, remedieres og lader sig ikke fjerne. Men kunsten står samtidig til ansvar over for den vrede Jeppe, som heller ikke lader sig tilsidesætte med en beskeden kompensation, som hurtigt er drukket op.
Det er et fremragende koncept på store scene og skuespillerne, koret, dansere, videoprojektioner og lyden skaber en heltsøbt forestilling, som både rummer den komiske og tragiske side af Jeppe og ikke mindst Baronen. Spændende at se hvad Lollike nu finder på?

Mennesket og naturen

(Amsterdam): En ukonvensjonell roman blir til en overraskende konvensjonell monologforestilling i Eline Arbos regi.

Av Eivind Haugland



Chris Nietvelt i Die uoond, regi:Eline Arbo. Internationaal Theater Amsterdam 2025. Foto: Fabian Calis

De wand
av Marlen Haushofer
Oversatt til nederlandsk av Ria van Hengel
Dramatisert av Eline Arbo og Peter van Kraaij
Regi: Eline Arbo
Komponist: Thijs van Vuure
Scenografi: Eline Arbo og Django Walon
Kostymedesign: Eline Arbo og Wim van Vliet
Lysdesign: Dennis van Scheppingen
Dramaturgi: Peter van Kraaij
Urpremiere Internationaal Theater Amsterdam 9. mars 2025

I sin første premiere etter *Haugtussa* fortsetter Eline Arbo sitt fokus på mennesket i møte med naturen. Som forelegg har hun valgt etterkrigsromanen *Die Wand* (*Veggen*), skrevet av den østerrikske forfatteren Marlen Haushofer. Romanen utkom i 1963, midt under den kalde krigen. Berlinmuren ble bygget tre år tidligere, jernteppet delte Europa i to og Cubakrisen var akkurat avblåst. Den dystopiske situasjonen som skildres i romanen kommuniserer imidlertid godt også med vår tid, og det er derfor et spennende valg Arbo har tatt når hun velger å sette opp akkurat denne teksten. Det er nesten overraskende at ikke flere teatre allerede har gjort det samme.

I *Die Wand* er det en usynlig glassvegg som utløser handlingen i romanen. Den kvinnelige, navnløse jeg-fortelleren har blitt med sin kusine Luise og hennes mann Hugo til jakthytta deres i de østerrikske alpene. Mens jeg-fortelleren finner seg til rette i hytta, tar Luise og Hugo seg en tur til det nærmeste tettstedet. Når de morgenen etter fortsatt ikke har kommet tilbake bestemmer hun seg for å ta med hunden deres Luchs og gå for å se etter dem. Så langt kommer hun imidlertid ikke, for plutselig støter de på glassveggen. Denne deler dalen i to, hvor det etter hvert viser seg at alt som var levende bak veggen, både dyr og mennesker, er døde.

Jeg-fortelleren virker å være det eneste levende mennesket igjen der hun er omringet av glassveggen på alle kanter. I tillegg til hunden Luchs får hun snart selskap av en ku og en katt, og på grunn av dyrene velger hun å kjempe for å overleve. Den ekstreme situasjonen hun havner i tvinger henne til å tilpasse seg til naturen og ikke omvendt, en omveltning fra hennes tidligere liv i byen. Hele romanen er en slags dagbok, der jeg-fortelleren skriver ned alt hun har vært gjennom i de to og et halvt årene som har gått etter at glassveggen først dukket opp. Den er altså skrevet i et tilbakeskudende perspektiv, der jeg-fortelleren bryter opp skildringene av det som har skjedd med små glimt av situasjonen hennes slik den er når hun skriver. På den måten vet vi for eksempel at Luchs på et eller annet tidspunkt kommer til å dø, men ikke når og hvordan det kommer til å skje før jeg-fortelleren kommer til det punktet i beretningen sin.

Fortid og nåtid

Denne vekslingen mellom fortid og nåtid er et sentralt spenningsdrivende element i romanen, og har også et interessant teatralt potensial. Dette er Internationaal Theater Amsterdam (ITA), der forestillingen hadde premiere 9. mars, selv inne på i den digitale programbrosjyren: «Teksten er en rekonstruksjon, noe som gir rom for et genialt spill med

tid.» (*min overs.*). Dessverre utnytter ikke forestillingen dette potensialet i særlig grad. Det er den flamske skuespilleren Chris Nietvelt, som har vært en del av ITAs ensemble siden 2005, som spiller den navnløse jeg-fortelleren. I likhet med romanen begynner også forestillingen i nåtiden, der fortelleren kunngjør at hun begynner på beretningen om de siste to og et halvt årene i isolasjon. Dermed blir selve erindringsprosessen til jeg-fortelleren tydeliggjort, i boka som på scenen. Problemet med den sceniske versjonen er at Eline Arbo og Nietvelt illustrerer denne prosessen med en spilt usikkerhet – jeg-fortelleren må virkelig anstrenge seg for å huske tilbake – som ikke skiller seg nevneverdig fra den usikkerheten jeg-fortelleren opplever når hun stilles overfor store utfordringer i kampen for å overleve underveis i beretningen. I kombinasjon med hennes fysiske fremtreden – Nietvelt er en vever, litt eldre virkende skuespiller som i forestillingen er kledd opp i en tynn nattkjole med en stor frakk over – gjør det at jeg-fortelleren i Arbos versjon blir relativt lik i uttrykket uavhengig av fortid og nåtid, og til tider først og fremst virker som en litt fortapt, forvirret og skrøpelig skikkelse. Det svekker karakteren, som i romanen fremstår mer nøktern, fokusert og handlekraftig til tross for den ekstreme situasjonen hun befinner seg i. Det er



Chris Nietvelt i Die uoond, regi:Eline Arbo. Internationaal Theater Amsterdam 2025. Foto: Fabian Calis

likevel imponerende hvordan Nietvelt bærer de store tekstmengdene i de nærmere to timene forestillingen varer, selv om tekstbehandling og bruddene i fortellingen noen ganger virker litt vel innstuderte.

Intim sceneløsning

For anledningen har Eline Arbo og teamet hennes gjort om scenen i den såkalte Rabosalen til en black box. Publikum sitter rundt en liten, kvadratisk scene på omtrent fire ganger fire meter. Vi befinner oss dermed hele tiden tett på Nietvelt, noe som gir forestillingen en egen intimitet. Denne er nødvendig for at vi skal få fullt utbytte av den scenografiske løsningen som er valgt. Scenen er nemlig en slags sandkasse fylt med svart granulat, som leder tankene til et øde månelandskap eller post-atomare scenarier. Som et barn i sandkassa bruker Nietvelt granulatet til å skape dyrer og landskapene hun beveger seg i. Særlig landskapsbildene er virkningsfulle; når scenen på et tidspunkt fylles av hvit røyk der bare små topper av granulathauger stikker opp, er det som om et såkalt alpelandskap åpenbarer seg for oss. Dyrene hun skaper, godt hjulpet av rekvisitter hun finner nedgravet i granulatsanden, som en kubjelle og en uro av små, perleformede bjeller, vekker ikke

den samme fantasien i meg som tilskuer. Formgivingen av dyrene i sanden virker mer tilfeldig, og etter hvert mister granulatet noe av den skapende kraften sin. Regien virker gradvis mer gjentakende og retningsløs, det er begrenset hvor mange nye bilder det er mulig å skape på et såpass lite og estetisk entydig spillefelt. Et konfettiregn føles for eksempel mer som et klart fremmedelement enn det bidrar til å åpne opp rommet, det er akkurat som om den rene alpenaturen som scenografien etablerer blir forsøplet. Selve glassveggen antydes ved hjelp av en lyslist rundt scenekanten som understrekes musikalsk gjennom små bassdrønn idet jeg-fortelleren berører veggen og ved at Nietvelt bruker noen klassiske mimeteknikker. Her savner jeg en mer egenartet teatral tolkning av veggen, grepet Arbo har valgt er i grunnen det mest nærliggende og svekkes ved at lyden på premieren ikke er helt samkjørt med Nietvelts spill. I tillegg hviler publikum på første rad føttene sine på scenekanten slik at de rent faktisk bryter illusjonen av den ugjennomtrengelige veggen.

De store dimensjonene mangler

Etter hvert begynner jeg å tenke at den intime scene/sal-situasjonen kanskje ikke er den riktige for Marlen Haushofers tekst. I den post-apokalyptiske verdenen som skildres, lar glassveggen jeg-fortelle-

ren være vitne til hvordan naturen går sin gang uten menneskelig innblanding på den andre siden, samtidig som det storslåtte og vidstrakte alpelandskapet forblir synlig for henne. Til tross for at hun er omringet av veggen, har hun likevel fortsatt et stort område å boltre seg på, hver sommer tar hun for eksempel med seg dyrene opp til en liten fjellhytte cirka fire timers gåtur unna jakthytta. Slik understreker romanen både hvor isolert jeg-fortelleren er og hvor lite mennesket er i møte med naturen. Sammenlignet med Arbos overskuddspregede og teatralt lekne adaptasjoner av Edouard Louis' *Farvel til Eddy Belleguelle* og Annie Ernauxs *Årene*, oppleves Arbos versjon av *Veggen* for denne kritikeren likevel overraskende konvensjonell og tradisjonell. Jeg savner en tydeligere kunstnerisk idé som frir seg mer fra forelegget og som utvikler en sterkere og mer egenrådig estetisk kraft. Mennesket i møte med naturen er et tema som kanskje er mer aktuelt enn noensinne, men i lys av det samlede aktuelle verdenspolitiske klimaet, føles det som om det skjuler seg mer bak glassveggen enn bare det.

scenemaskineriet over oss – brukes mer til å illustrere teksten enn til å tilføre den noe nytt.

Uforløst potensial

Forestillingen er solid teaterhåndverk og det er ikke vanskelig å forstå logikken bak valgene Eline Arbo og teamet hennes har tatt. Isolert sett er de gode, og forestillingen har da også blitt møtt med begeistring i nederlandsk presse og i nettutgaven av dette tidsskriftet. Sammenlignet med Arbos overskuddspregede og teatralt lekne adaptasjoner av Edouard Louis' *Farvel til Eddy Belleguelle* og Annie Ernauxs *Årene*, oppleves Arbos versjon av *Veggen* for denne kritikeren likevel overraskende konvensjonell og tradisjonell. Jeg savner en tydeligere kunstnerisk idé som frir seg mer fra forelegget og som utvikler en sterkere og mer egenrådig estetisk kraft. Mennesket i møte med naturen er et tema som kanskje er mer aktuelt enn noensinne, men i lys av det samlede aktuelle verdenspolitiske klimaet, føles det som om det skjuler seg mer bak glassveggen enn bare det.

Som att lyssna på god musik

(Bergen): Att ta hand om äldre människor är som att ta hand om gamla hus, säger Monica Isakstuen i sitt nya stycke. På Den Nationale Scene är urpremiären ett lyssnade till texten, med humor och allvar i en nästan folklig blandning, och med en text som säkert kommer att spelas mycket internationellt.

Av Svante Aulis Löwenborg



Takk for gaven, regi:Line Paulsen, Den Nationale Scene 2025.

Takk for gaven
Av Monica Isakstuen
Regi: Line Paulsen
Scenografi och kostymdesign: Olav Ryland Myrtvedt
Maskdesign: Mette Noodt
Kompositör: Sebastian Toft/Skt Delarge
Ljuddesign: Tor Endre Kalvenes
Ljusdesign: Rune Kjelby
Dramaturg: Kjersti Gulliksrud
Arrangemang körstämmor: Kristian Berg Jåtten

Urpremiär på Teaterkjelleren, Den Nationale Scene, 7 mars

Det börjar smart. En äldre kvinna som i texten kallas Eldre mor kommer fram genom ett draperi och söker sig runt på scenen och börjar tala. Sissel Ingri Tank-Nielsen gör en helt formidabel och komplex person av en text som är enkel och rak. Som det brukar vara hos författaren Monica Isakstuen, det är en ovanligt konsistent författare. Tank-Nielsen spelar det hon vet – och det vi vet. Det är igenkännbart.

De vuxna barnen
Det som ska komma är att hennes fyra barn, eller enda barn som talar i fyra stämmor, kommer på besök till det äldre hem som hon har hamnat på. Men först, den inledande monologen: hon är smått förvirrad, men talar som om hon skapade något, hon är filosofisk och plötsligt har hon skapat en värld. Såsom teatern skapar en värld men också hur Gud skapade världen, det är fåglar och blommor och katter och surikater (snart befolkas de rummet som olika glasskulpturer från någon inredningsfirma); men så längtar hon plötsligt efter att skapa något mer, något med mer substans. Och så kommer barnet/ barnen in. De kallas alla Voksant barn och kan vara många till antalet, för det finns många vuxna barn säger Isakstuen i rollistan. Att se detta stycke är som att lyssna på god musik, inte «bra» musik, inte heller «trevlig» eller

«skön». God. För att det goda gör gott. Regissör Line Paulsen lyckas också i stort sett överföra den, med skicklige Olav Ryland Myrtvedts scenografi och kostym, och göra den sceniskt verkningsfull.

Skapelseberättelse
Det smarta är med andra ord att Monica Isakstuen inte bara visar en äldre människa som plötsligt befinner sig i en omsorgssituation, med vårdpersonal och anhöriga som kommer och går. De är liksom det alldeles för igenkännbara. Hon liknas också vid Gud, liksom kvinnan som skapare av ett barn är en slags Gud, eller en konstnär som skapar och föder fram saker är Gud. Och skapelsen är inte kul, den tjatar och masar, den hatar och är bittert besviken, den utpressar föräldrarna känslomässigt genom att påpeka hur de offrar sig av omsorg och av sin tid.

Den här idén räcker långt i föreställningen och försvinner snart i regins påhittigheter. Men genom att modern är stum och låter barnet/barnen tala uppnås ett slags vacuum, varefter hon tar ordet igen. Då är Gud tillbaka. Vilket framstår ännu smartare. Smart text och smart regi, glödande skådespeleri. Det är goda skådespelare vi vill se, eller skådespelare som helt säkert vet om att det de gör är något gott, att det är ett gott utfört arbete och därför ger de av sig själva.

Garnet som symbol
Mitt på scenen finns en massa garn, som Voksant barn kommer med som gåva, för att modern ska sticka. På kroppen har alla Voksant barn på sig en stickad tröja, vilket fint visar att hon stickat inte bara deras tröjor, hon har ju också skapat barnen/barnet. De blir glada när hon plötsligt kommer ut ur sin mentala koma och börjar dra i detta garn, långsamt och eftertänksamt. Men det är som hon också repar upp dem, tråd för tråd. På benen har de anonyma jeans men på fötterna samma slags filttofflor som Eldre mor, som de hasar eller «subber rundt» med. De är en pratsam del av henne.

Eldre mor har skapat de andra ur ingenting, verkar det, och då kan de liksom få smaka hur mycket de vill. Hon säger också vid ett tillfälle att hon har «Brukt så mye tid på ingenting», vilket igen blir en hänvisning till Guds ande, som av ren tomhetskänsla och leda skapar en värld. Hon verkar inte heller så nöjd med sin skapelse, men hon har sällskap. Ja, nivåerna är många. Det här är ingen socialrealism om hur man hanterar äldre på vårdhem, det är mycket mer än så. Och det är smart just för att texten egentligen är ganska platt, som den ofta är hos Isakstuen. Den vill liksom något annat än det banala den säger. Det är svårt att säga det på annat sätt, eftersom Isakstuens enkelhet är



Takk for gaven, regi:Line Paulsen, Den Nationale Scene 2025.

förrädisk. Den är på sitt sätt modig i sitt insisterande.

En sentida Wienklassicist?
Vissa författare, vilket väl gäller för konstnärer i stort, liksom andra yrken för den delen, står och gräver på samma ställe hela tiden. De hamnar liksom på. Det som gör Isakstuen lik en Jon Fosse, som hamnar försiktigare än hon, eller för att ta ett musikaliskt exempel arbetar hon lite som Beethoven. Han står och hamnar på samma ställe. Hon skriver på samma stycke om och om igen. För att ta det mest kända av Beethoven: slutet av hans femte symfoni är en enda lång radda upprepningar och ett hackande av temata i orkestern, musikaliska fraser som om och om igen visar att det är slut. Men det känns som att det aldrig ska ta slut. Så också här hos Isakstuen. Hon vänder och vrider på situationer, teman, relationer. Senast på Den Nationale Scene var det med *Dette er ikke oss* 2022 och sedan *Kjære Albert* på Hålogaland Teater 2023. Om *Dette er ikke oss* var en mer traditionellt byggt pjäs än hon tidigare skrivit, är *Kjære Albert* mer lik denna i det att det är stämmor som kretsar kring en enskild person. Alberts far besöks av pojkens mor i fler upplagor, i figurer som är som påståenden, medan modern i *Takk for gaven* besöks av sina barn/ barnet. Alla bildar de en form av

talkör. (För svenska läsare: Albert är Alfons Åberg, och det är hans far och mor som drabbar samman i Isakstuens pjäs.)

Given konflikt
Isakstuens form av realism, om man nu kan kalla henne realist – den grundar sig trots allt alltid på igenkännbara och familjära relationer, är att någon alltid vägar «ta bladet från munnen» som man säger, de säger sanningar. Det är befriande för publiken att höra, kanske, och i händerna på goda skådespelare så slår det gnistor, men det är också något man kunde kritisera hennes texter för att konflikten är alltför given. Men i *Takk for gaven* sker delvis någonting annat, vilket har med Eldre mor att göra och hennes tillbakakommande inspel. Exempelvis en monolog om en trast som hon ser utanför fönstret på fågelbordet en dag, som hon försöker locka att komma tillbaka. En stark känsla av förlust förmedlas: Sissel Ingri Tank-Nielsen gör det till en så rörande berättelse att tårarna är nära. Ändå är detta inte förförelseteater, man tänker liksom mer än man känner. Men här är det som ett öppet sår över allas vår ensamhet. Isakstuens text blir här mer än sin igenkännbarhet.

Nödvändiga upprepningar?
Talkörer kan verka trötta

och dem har det varit många av på teatern. Ta Handkes *Publikumsbeschimpfung* från 1966 exempelvis. På Teaterkjelleren i Bergen går det på tomgång en del och är faktiskt lite drygt. Textens olika komiska och fräcka utspel, om kisset och bajset och den äldre människans mer äckelframkallande sidor är på sin plats. Men det kommer liksom för mycket, och det kunde ha sållats och strukits mer. Det hela blir som en katalog över all omtanke, allt hat och allt äckel, all kärlek och alla skuldkänslor. Det blir stundtals enahanda. Men om man ser det musikaliskt så är det en del av formen. Det gäller att skådespelarna inte tar ut svängarna för mycket och försöker göra det mer intressant än det är. Regin måste disciplinera. Kristian Berg Jåtten, Kristi-Helene J. Engeborg, Kristoffer Sagmo Aalberg och Reny M. Gaassand Folgerø håller för det mesta kasten i texten fint i schack. Speciellt Berg Jåtten i hans lilla monolog om hur han har den mest resurstarka ekonomi och sådana utmärkta bostadsmöjligheter blir till en bild av en person som försöker besvärja döden genom sin materialism. Han börjar till slut att gråta och i en annan scen förbrukar han en hel ask med servetter för att torka sina tårar. Däremot: en annan monolog handlar om att ett av barnen

försöker få modern att se positivt på tillvaron genom att likna det vid när flygpassagerare får säkerhetsgenomgång före avfärd. Den som ser flygpersonalen i ögonen och följer med är den som först kommer att bli räddad ur flyget. Det blir för mycket ännu en variation av en igenkännbar monolog. Man hade helt enkelt tjänat på att effektivisera, ibland har regin inte riktigt funnit rätt form i monotonin. Musiken, skriven av Sebastian Toft/Skt Delarge är oftast en bakgrundsmatta som medskapar scenerna musikaliskt och markerar tidens gång. Ibland blir den alltför lik dokumentärer som kan höras i radio eller podcaster, som spelar en slags «spännings-muzak» i bakgrunden. Det skapar känslan av att föreställningen aldrig ska ta slut och därmed är vi tillbaka hos Beethoven. Inget konstverk är perfekt. Detta är det bästa Isakstuen har skrivit så här långt, och det ska till en skicklig uppsättning för att visa på det. Det här är en sådan uppsättning. Jag förväntar att texten kommer att spelas mycket internationellt om några år. Som helhet är Den Nationale Scenes föreställning faktiskt en helt fantastisk teaterupplevelse – trots och på grund av hamrandet.

Stort og lite menneske

I Grusomhetens teaters *Svart og hvit natt* betrakter vi en fortapt og dåraktig menneskehet med gjenkjennende undring og medlidenhet, som fra et gudeperspektiv.

Av Ragnhild Tronstad



Nami Kitagawa Aam, Henriette Blakstad, Kristiane Nerdrum Bøgwald. Svart og hvit natt, regi: Lars Øyno. Grusomhetens teater, 2025. Foto: Magnus Skrede



Jade Francis Haj, Henriette Blakstad, Anna Zehentbauer, Henning Farner, Kristiane Nerdrum Bøgwald, Simen Pettersen, Viola Othilie Tømte. Svart og hvit natt, regi: Lars Øyno. Grusomhetens teater, 2025. Foto: Magnus Skrede

Svart og hvit natt
av Lars Øyno
Ide & regi: Lars Øyno
Lysdesign: Jan Skomakerstuen
Tekniker: Thomas Sanne
Maskør: Trude Sneve
Musikalsk arrangement: Henning Farner
Produsent og regiassistent: Nemi Colette Bang
Med: Anna Zehentbauer, Henriette Blakstad, Simen Pettersen, Henning Farner, Viola Othilie Tømte, Nami Kitagawa Aam, Jade Francis Haj, Kristiane Nerdrum Bøgwald
Grusomhetens teater,
26. februar – 22. mars 2025

Svart og hvit natt tar utgangspunkt i teksten «The Theater of the Seraphim», skrevet i april 1936, mens Antonin Artaud (1896-1948) oppholdt seg i Mexico. Teksten handler blant annet om hvordan skuespilleren kan arbeide med åndedrettet for å materialisere og formidle følelser på scenen, og fremholder særlig skrikets betydning for publikums identifikasjon med teatrets fremstilte virkelighet. Hos Artaud er teatret, i likhet med drømmen, ikke mindre virkelig enn virkeligheten vi lever i til daglig. Han avviste samtidens psykologisk-realistiske spillestil og ville finne tilbake til et mer organisk og metafysisk fundert teaterspråk. Ifølge pressemeldingen sendt ut i forkant av urpremieren er *Svart og hvit natt* blant Grusomhetens teaters «reneste forsøk på Artaud i nyere tid». Her knyttes kapitalisme, krigsprofittering og klimaødeleggelser til et undertrykkende, maskulint prinsipp, som teatret kan bidra til endring av ved å inspirere til «et nytt åndedrag».

Generisk kontorlandskap
Scenerommet er nesten tomt for rekvisitter. I høyre hjørne står en drikkevannsdispenser

med pappkopper som i en hvilken som helst privat eller offentlig kontorkorridor. På veggen henger et gammelt skilt med teksten *Norsk Vacuum Oil Company*, ifølge Wikipedia «et norsk selskap som importerte og solgte smøreoljer og andre petroleumsprodukter i perioden 1898 til 1960.» Åtte kontorkledde kvinner og menn i dress og slips med dokumentmappe, perm eller skriveblokk ankommer en etter en, eller to og to, med heisen. De håndhilser, ser på klokka, lirer av seg selvhøytidelige fraser og slår hverandre kameratslig på skuldra mens de ler overdrevent høyt. Hahaha!

Scenen varer utmattende lenge. Den er litt, men ikke spesielt, morsom. Satiren er i seg selv forslitt, som flosklene til de vellykkede (men akk så enkle!) forretningsfolkene, sånne som det går tusenvis av på dusinet, og vi raddispublikummere ikke har annet enn forakt til overs for. Men det varer og det rekker, og jeg tror poenget med denne lange, utmattende sekvensen er å gjøre oss møre og mottakelige for det som skal komme.

Uthaling og ubehag
Å utsette publikum for et vedvarende kroppslig, kognitivt eller emosjonelt ubehag, for eksempel gjennom høy lyd, overdrevent langsom eller gjentakende handling, er et grep Grusomhetens teater ofte benytter i sine forestillinger. Jeg blir som regel litt irritert, og samtidig bevisst på at det er et grep som er gjort med en hensikt. Halvhjertet forventer jeg at en effekt skal oppstå, at det mystiske urteatret beskrevet av Artaud som en slags språkløs direktekommunikasjon fra organisme til organisme, endelig skal skje. At noe skal forløses, og ikke bare strammes ytterligere til i en stadig mer hissig og ugjennomtrengelig knute av ikke-kommunikasjon og motstand. Som oftest er det dette siste som har skjedd. Men denne gangen skjer det noe annet.

Et gudeperspektiv
Jeg ser på denne gjengen av latterlig selvtilfredse forretningsmennesker som spiller hverandre gode, øser ut av seg floskler som på selvbekreftende vis posisjonerer dem høyt i hierarkiet, ler høyt og skingrende, og jeg spør meg selv: Hvorfor spilles det så karikert?

Er ikke det å slå inn åpne dører, en fornærmelse mot publikum, som om vi trenger å få det inn med teskje?

Men det etablerer også et særskilt avstandsforhold mellom oss og dem, en form for vitenshierarki, der vi får sitte som allvitende guder i amfi og titte ned på de stakkars, små menneskene.

Lykken snur
For nå er lykken i ferd med å snu for dem på scenen. De beveger seg som om de skulle være gassforgiftet, faller om, kravler over hverandre og forsøker å klemme seg ut gjennom veggen. Som en organisk masse forflytter de seg rundt, klatrer på veggene og hverandre. Det er et imponerende koordinert samspill. Plutselig har alle instrumenter som de spiller på, individuelt og tilsynelatende frakoblet hverandre, men samtidig forbausende harmonisk.

Jeg tror ikke det hadde gjort like stort inntrykk hvis ikke verdenssituasjonen var som den er, hvis ikke det også for oss akkurat nå kan føles som om ting er i ferd med å gå under, alt falle sammen.

Men når de endelig begynner å skrike der nede på scenen føles

det ikke overspent, pinlig eller bråkete, men forløsende. De skriker for oss, tenker jeg. Dette er våre skrik.

Livsbroen trues
For den observante tilskuer – eller lett desperate kritiker på jakt etter flere fortolkningsnøkler (desperat, ettersom fortolkning er en temmelig fåfengt strategi i møte med Artauds teater) – er forestillingen en liten skattkiste av referanser til kunst og poesi. Tittelen *Svart og hvit natt* kan referere til det korte, men kjærlige selvmordsbrevet som poeten Gérard de Nerval (1808–1855) etterlot til tanten sin. Blant frasene som de geskjeftige forretningsfolkene lirer av seg finnes sitater av Isidore-Lucien Ducasse, også kjent som Comte de Lautréamont (1846–1870). Både Nerval og Ducasse var forløpere for surrealismen, og inspirasjonskilder for Artaud.

Programheftet prydes av den norske billedkunstneren Ole Sjølies (1923–2015) siste verk «Livsbroen trues». Sjølie var opptatt av hvordan mennesket, når det inngår i et større kollektiv, mister etikken av syne og tillater seg uhyrligheter i massenes navn.

Mot slutten av forestillingen kommer tre av skuespillerne frem med instrumentene sine og fremfører *François Villons bønn*, skrevet og tonesatt av den russiske poeten og visesangeren Bulat Okudzjva (1924–1997). Fremføringen er rusten i kantene – det spilles blant annet på sag – og etablerer et slags paradoksalt håp om at et annet slags fellesskap er mulig, tross eventuell fattigdom og elendighet, i kunsten.

«Det etablerer en form for vitenshierarki, der vi får sitte som allvitende guder og titte ned på de stakkars, små menneskene.»

Arntzen, Knut Ove.
Professor emeritus i teatervitenskap, Universitetet i Bergen. Kritiker og bidragsyter til *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, tidligere Arbeiderbladet i Oslo og *Spillrom*. Har vært internasjonal konsulent for Bergen Internasjonale Teater og for Les Vingt Jours du Théâtre i Montréal (Québec), Canada. Har gitt workshops bl.a. ved Kunsthøgskolen i Oslo og er gjeste-professor ved Vytatuas Magnus Universitetet i Kaunas, Litauen. I mange år deltagar på en rekke konferanser i inn- og utland. Utgitt: *Det marginale teater*, 2007: Alvheim & Eide, *Performance Art by Baktruppen*, medutgiver Camilla Eeg-Tverbakk, 2009: Kontur forlag, *Staging and Recycling. Retrieving, Reflecting and Re-framing the Archive*, medutgiver John Keefe, 2020: Routledge, *Landscape Theatre and the North*, med Tormod Carlsen, Stamsund 2022: Orkana. Siste utg.: *Teater i bevegelse: Fra myter og tablå til modern regikunst*, 2024: Bodoni Forlag. Knut.Arntzen@uib.no

Avenstroup, Tone.
Bosatt i Berlin. Hun arbeider veksel-vis som forfatter, sceneinstruktor, performancekunstner, men også som produsent og oversetter. Utdannet ved Universitetet i Bergen og Humboldt Universität zu Berlin. Arbeidet i konstellasjonene Anno-84, Baktruppen, AKT, anarchopower og Neibanden. Egne produksjoner siden 1998. For tiden sysselsatt på sysselkontoret i ZfZ Berlin. Norsk-tysk lyrikk, prosa og intermediale tekster på tyske forlag siden 2001. Siste publikasjon «cluster» (no./ty., poesi/prosa) 2024, siste produksjon *Pluto*, performance 2025. Bidragsyter i *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 2003. Hjemmeside: www.syssel.de; avenstroup@hotmail.com

Baggethun, Cristina Gómez.
Oversetter, teaterkritiker og konservator på Teatermuseet. Hun har en master i filosofi og en doktorgrad i teaterhistorie. Har blant annet oversatt Henrik Ibsen og Jon Fosse. Som oversetter har hun mottatt Norlprisen (2010), Anders Jahres Kulturpris Junior (2012), Zenda-prisen for Fosses samlede dikt (2025) og Den spanske teater-regissørforeningens pris for et utvalg av Fosses stykker (2025). lanoru@gmail.com

Benér, Theresa.
Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet og *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtids-teater og dramatik. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokutgivelse *Europeisk scenkonst – Peter Brook*. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. theresa@theresabener.se

Bjørneboe, Therese.
Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 1998. 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

Borgström, Rickard.
Curator, performancekonstnär, kritiker, baserad i Sibbo. Han har bl.a. studerat konstvetenskap, teatervetenskap vid Stockholms Universitet (SE), media & estetik vid Dramatisk Institut (SE) och Performance Art vid ArtEZ University of the Arts (NL). Hans praktik utforskar materiella relationer till växtliv genom rörelse och ljud, med utgångspunkt i karelska

sorgesångstekniker. Tillsammans med Rebecca Chentiniell driver han DACE – Dans Konst Kritisk Ekologi. Deras arbete har presenterats på Färgfabriken (2021), Venedigbiennalen (2022), Rovaniemi Konstmuseum (2023) och Göteborgs Konsthall (2024). I maj 2025 öppnar de Le Sacre du Printemps (Nuukzio) tillsammans med Zheng Bo vid KIASMA – Museum för samtidskonst. rickard@dace.nu

Christoffersen, Erik Exe.
Lektor emeritus, Aarhus Universitet. Redaktionsmedlem af tidsskriftet *Peripeti* og forfatter til flere bøger om blandt andet Odin Teatret, Hotel Fro Forma på Aarhus Universitetsforlag og senest om Aarhus Teaters opsætning *Vita Danica*, Tina Lauritsens Forlag 2023.

Fiksdal, Ingrid.
Jobber som koreograf med base i Oslo. Hun har en PhD i kunstnerisk utviklingsarbeid fra Kunsthøgskolen i Oslo (2019) og har vært affilieret kunstnerisk forsker i prosjektet *CoFutures: Pathways to Possible Presents* på Universitetet i Oslo (2020-2025). For tiden utvikler hun forestillingen *Sandflugt* i samarbeid med Jonas Corell Petersen (premiere i Toronto juni 2025) og den performative installasjonen *Hjemsøkt hus* i samarbeid med Helle Siljeholm (åpner på Kunstnernes Hus i november 2025).

Fredly, Hedda.
Scenekunstnarmelder. Førstelektor i drama ved Høgskolen i Innlandet. Tidligere medlem av Heddajuryen. Tidligere ansvarlig redaktør for *DRAMA –Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* og *Ånd i hanske – Tidsskrift for figurteater*. Har en master i drama/teater fra HiB og NTNU + mellomfag i filmvitenskap. Vant prisen for Årets kritikk i 2020, og ble nominert til samme pris igjen i 2022. heddaplix@hotmail.com

Frøysland, Berit Einemo.
Dansar, koreograf og skribent. Ho er vaksen opp i Lærdal i Sogn og har treårig dansarutdanning ved Balettakademien i Stockholm. Bur i Bergen etter 5 år som frilans dansar og skribent i Berlin. Ho har skrive kritikk, kommentarar og essay om både teater og dans for *Norsk Shakespearetidsskrift* sidan 2019. I 2020/2021 vart ho nominert til prisen Årets kritikk frå Kritikerlaget for teksten «Å demontere herren sitt hus» om Oslo Internasjonale Teaterfestival. beritfroysland@gmail.com www.beritfroysland.com

Haglund, Birgitta.
Redaktør *Teatertidningen*, www.teatertidningen.se, frilansar som kulturskribent och kritiker, främst mot inriktning mot scenkonst. birgitta@teatertidningen.se

Harper, Vibeke.
Kunstner, skribent og oversetter, basert i Oslo og Ramallah. Har vært kurator for HUMAN IDFF, Vega Scene, der Eyal Weizman foreleste, 13. 03.25. Medforfatter for teaterstykket *In Heavy Water*, med Eyal Weizman som konsulent. Stykket ble vist som scenesatt lesning under HUMAN IDFF 15. mars 2025. vibeke.har@gmail.com

Haugland, Eivind.
Dramaturg, kritiker og skribent basert i Tyskland og Belgia. Sesongen 24/25 er han en del av dramaturgietat på Schauspiel Frankfurt. haugland.eivind@gmail.com.

Hjort, Espen.
Regissør og dramatiker, utdannet i Amsterdam og Stockholm. Forholdet mellom menneske og natur er en rød tråd i arbeidet hans.

Han er virksom i Norge og Nederland. espen.hjort@gmail.com

Jakobsen, Rolv Nøtvik.
dr.theol., 1700-tallsforsker, litteratur-meldar og prest. Har vore første-amanuensis i praktisk teologi ved Universitetet i Oslo og har mellom anna skrive om Johan Nordahl Brun, Ludvig Holberg og Jon Fosse. Er for tida fengselsprest ved Ila fengsel og forvaringsanstalt. noette57@hotmail.com

Korsvold, Kaja.
Freelancejournalist. Utdannet fra Norsk journalisthøgskole. Bakgrunn: Ett års engasjement som scenekunstner på Det Norske Teatret, to års produksjons-utdanning fra NRK, ti års erfaring som script, produksjonsleder og kursleder i NRK TV. Kulturjournalist i Aftenposten i 32 år, deretter freelancejournalist, hovedsakelig for Aftenposten. kaja.korsvold@gmail.com

Lysell, Roland.
Professor i litteraturvitenskap vid Stockholms universitet och teaterkritiker. roland.lysell@iitvet.su.se

Löwenborg, Svante Aulis.
Scenekunstprodusent, kritiker, journalist, dramaturg og regissør. Bosatt på Nesodden. Utdannet i Göteborg, Stockholm og København. Fil. Kand. i litteratur, examen fra Cultural Studies i Göteborg og Fil Magister i scenekunst fra SKH. Skribent, tidligere leder av Cinnober Teater i Göteborg. saultextoprod@gmail.com

Pettersen, Anette Therese.
Teaterviter og scenekunstkritiker. anepettersen@gmail.com

Ramsdal, Hanne.
Skjønnlitterær forfatter og dramatiker med hovedfag i litteraturvitenskap fra Universitetet i Oslo og master i teater fra Kunsthøgskolen i Oslo. Hun jobber med tekst og scene-settelse i teater- og billedkunstfeltet. Arbeidene hennes har blant annet blitt vist ved Bergen Dramatikfesti-val, Høstutstillingen i Oslo og Spriten Kunsthall i Skien. Hun virker også som essayist og kritiker og sitter i styret i Den norske Forfatterforening. hanneramsdal@gmail.com

Remlov, Tor.
Utdannet skuespiller og dramaturg i Norge og England, og har vært teatersjef for både DNS og Riksteatret, filmprodusen tog direktør for Norsk Film AS, og administrerende dir. for Den norske Opera & Ballett. I flere faser av sin karriere har han også virket som kritiker, både i dagspressen, NRK og *Norsk Shakespeare-tidsskrift*. remlov@me.com

Shapiro, James.
Professor ved Columbia Universitet, N.Y.C i Engelsk og komparativ litteratur, med Shakespare og tidligmoderne litteratur som spesiale. Forfatter av bl.a. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare* (1991). *The Year of Lear: Shakespeare in 1606* (2015). *Shakespeare in a Divided America* (2020). *The Playbook: A Story of Theater, Democracy, and the Making of a Culture War* (2024).

Sortland, Venke Marie.
Skapende og utøvende dansekunstner og skribent med base i Oslo. Utdannet ved Skolen for Samtidsdans, student pedagogikk og estetikk ved UiO. Har vært utøver for bl.a. norske Ingrid Fiksdal og tyske Jana Umüssig. Har også gjort flere egne prosjekter blant annet med Landing og Bøler Samvirkelag. Programprodusent for barn og unge på Munchmuseet. Medredaktør av antologien *KOREOGRAFI*, fagkonsulent for

dans for Norsk Shakespearetidsskrift. venkes@gmail.com

Steen, Cecilie Lindeman.
Dansekunstner og produsent. Utdannelse fra Statens Balletthøgskole / Kunsthøgskolen i Oslo (1985) og studier i Kunst- og Kulturfornid-ling på Høyskolen i Troms/ UiT (2005-08). Hun var forfatter av *Scenekunstklassiker#4, Collage Dansekompani: Filo d’Erba or Frail Creation* utgitt av Black Box teater juni 2024. steencecilie@gmail.com

Tandberg, Vibeke.
Kunstner og forfatter, bosatt i Oslo. Hun stiller ut regelmessig på galleri OSL i Oslo. Arbeidene hennes er representert i offentlige samlinger, deriblant Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst og Nasjonalmuseet for Kunst, i Oslo, Musée d’Art Moderne de la Ville i Paris, og Museum of Modern Art og Guggenheim Collection, New York. Hun debuterte som forfatter i 2012 med romanen *Beijing duck*, og har siden gitt ut seks romaner og en essaysamling på Forlaget Oktober. vibeketandberg@gmail.com

Tronstad, Ragnhild.
Dr. art. Er teaterviter fra Universitetet i Oslo og Bergen. Hun er fagansvarlig for scenekunst i Kulturtanken, og var medlem av Heddajuryen fra 2014-2017. ragnhild.tronstad@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, Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationalteatret, Det Norske Teatret, Riksstatetet, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespearetidsskrift. Nye i 2025: Carte Blanche: Norges kompani for samtids-dans 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@shakespeare-tidsskrift.no, eller: tbjørneboe@gmail.com.

Layout: Elin Meijergren. Trykk: Edda Trykk AS. Papir: Multioffset. Opplag: 1600. ISSN: 2535.4728

Forsidebilder: 1. Plakat for *It Can’t Happen Here*, Detroit 1936. The Federal Theatre Project. Fotograf: ukjent. © Heritage/ NTB 2. Regissør og teatersjef Eline Arbo. Foto: Fabian Calis 3. Koreograf og kunstner Manuel Pelmuș. Foto: Julie Hrnčířová 4. Dramaturg og festivalsjef Stefanie Carp. Foto: Ilja C. Hendel

FRITT ORD

NORSK TIDSSKRIFT-FORENING

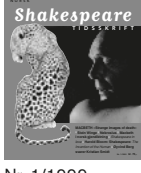
Kulturrådet



Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



Nr. 1/1999



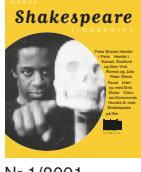
Nr. 2/1999



Nr 1/2000



Nr. 2/2000



Nr 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



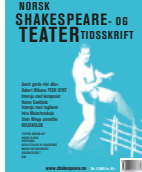
Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2005



Nr 1/2006



Nr 2/2006



Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2007



Nr 2-3/2007



Nr 4/2007



Nr 1/2008



Nr 1/2011



Nr 3-4/2008



Nr 1/2009



Nr 2-3/2009



Nr 4/2009



Nr 1/2010



Nr 3–4/2018



Nr 1/2019



Nr 2–3/2020



Nr 4/2020



Nr 1/2021



Nr 1/2012



Nr 2/2013



Nr 1/2014



Nr 2–3/2014



Nr 4/2015



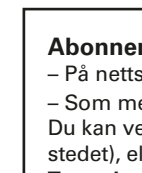
Nr 1/2017



Nr 2–3/2019



Nr 1/2021



Nr 2–3/2021



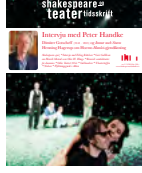
Nr 4/2014



Nr 1/2015



Nr 2–3/2016



Nr 4/2016



Nr 1/2018



Nr 2/2018



Nr 2–3/2023



Nr 4/2022



Nr 1/2023



Nr 2-3/2024



Nr 4/2023



Nr 1/2024



Nr 2-3/2024



Nr 4/2023



Nr 1/2024



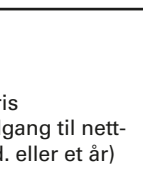
Nr 2-3/2024



Nr 4/2023



Nr 1/2024



Nr 2-3/2024

Abonnement på Norsk Shakespearetidsskrift

– På nettstedet får du tilgang til 21 års arkiv

– Som medlem av Norsk Skuespillerforbund får du rabattpris

Du kan velge mellom fullt abonnement (4 numre i året, og tilgang til nettstedet), eller starte med et nettabonnement (én måned, 3 md. eller et år)

Tegn abonnement på: www.shakespearetidsskrift.no

21. & 22. mai

The Great Yes

The Great No

William Kentridge

Oh To Believe

24. mai

in Another World



Foto: Stella Olivier/Monika Rittershaus

1. juni

A beautiful ending

Mohamed El Khatib

The secret lives of old people

2. & 3. juni

