

norsk shakespeare tidsskrift

Festival Spesial

Anmeldelser fra
Avignon, Wien,
Berlin, København,
Stamsund, Bergen
og Östersund,
og intervju med
Mark Russel fra
Under the Radar,
NYC

s. 80



Jan Klata

Intervju med
Jan Klata, regissør
og ny teatersjef ved
Nasjonale teatret i
Warszawa.

s. 66



Robert Wilson (1941–2025)

Minnord ved
Gjertrud Jynge, Jon
Fosse, Serge von Arx
og Theresa Benér

s. 36



«PERLER FOR AFRIKA!»

Intervju med scenograf
Katrín Brack
av Frank Raddatz

s. 20



TEATERHAUSTEN 2025



Vinter



Skodespelet



Forandre
seg: metode



Da vi var
yngre

DET
NORSKE
TEATRET

OBOS

netnordic

Les meir og kjøp billetter
på detnorsketeatret.no

«WELCOME TO THE NEW WORLD!»: Den amerikanske kvinnestemmen skjærer gjennom den fløyelsmyke natten i Epidauros, fulgt av en knatrende nyhetstemme som oppgir dødstall i Gaza, børskursene, omkomne etter et droneangrep i Ukraina, og nye rekorder på børsen. Det nærmer seg slutten av tredje del av *Orestien*, hvor furiene, kvinnene som krever hevn på morsmorderen Orestes, blir overvunnet eller «nedstemt» gjennom gudene Athene og Apollons «intervensjon». Aiskyllos' *Orestien* (458 fvt.) omtales gjerne som en hyllest til innføringen av et statlig retts- og jurysystem, og bekjempelsen av den arkaiske blodhevn. Men regissør Theodoros Terzopoulos presenterer en dypt pessimistisk tolkning av slutten. «Demokratiet, som til syvende og sist var en gave fra gudene, i form av Aeropagos, ser ikke bare ut til å være truet, men forspilt, eller på vei mot sin slutt», skrev vår anmelder Thomas Irmer etter premieren i fjor. I samme utgave, nummer 2-3 2024, publiserte vi et intervju med Terzopoulos, som fikk meg til å ta turen. Det var den eneste forestillingen under årets Epidauros-festival jeg hadde mulighet til å se. Men opplevelsen av å sitte i et amfi med 13.000 tilskuere, hvor flere hadde med seg palestinske flagg, og den delte opplevelsen av sorg og fortvilelse som ble formidlet av koret, som de fortsatt like rettsløse krigsofrene, var rett og slett overveldende. Amfiteatret lå der som en skål under eksakt samme stjernebilder som for 2500 år siden, og gjorde det til en intim opplevelse å sitte sammen og lytte til den langvarige stillheten, som både innledet og avsluttet forestillingen.

Teatret har etter mitt skjønn alltid vært politisk, sa en av de som medvirket i *Die wiener Kongresse*. En kvinnelig regissør fra Slovakia, som arbeider i utlandet, fordi hun hadde innsett at det ikke finnes et publikum i hjemlandet for den typen forestillinger som hun lager. Tema for kongressen, som sto sentralt i årets utgave av Wiener Festwochen, var angrepene på den kunstneriske friheten, hovedsakelig i nettopp Slovakia, men også i Ungarn. I Slovakia har den nye kulturministeren sparket direktøren for Nasjonalteatret, Matej Drlička, som undertegnede intervjuet i forrige utgave av tidsskriftet. Men også på flere andre nasjonale kunstinstitusjoner har ledelsen fått sparken, og kulturministeren satt inn sine egne folk, som gjerne mangler både kunstfaglig kompetanse og erfaring fra ledelse. Kulturminister Martina Šimkovičová er politisk høyre-ekstrem, og har myntet slagordet «Slovakisk kultur skal være slovakisk og ingenting annet.» Hun har også stilt ut sine egne malerier, fordi ekspertisen er avskaffet og det er opptil enhver å avgjøre hva som er kunst. For henne skal teater være *Welness* og underholdning, sa regissør Sláva Daubnerová.

Et gjennomgangsspørsmål på kongressen, var om det bare er et problem når staten eller regjeringen representerer den politiske høyresiden? «For i Tyskland fins det vel knapt noen regissør eller teatersjef som ikke vil si at han eller hun tilhører venstresiden?», som et jury-

KONKURRANSE OG SOLIDARITET

medlemmene retorisk spurte de forskjellige deltakerne. Det var et poeng som avisen Die Presse begjærlig tok tak i. «På denne 'kongressen' sto det klart for mange, ja for de fleste, hva som er godt og hva som er ondt. 'Vi vil ikke gi nazistene og høyresiden en plattform', sa redaktøren for tyske *Missy Magazine*, Amina Aziz. Eller: 'Vi må innse hvordan høyresiden agerer, bare på den måten kan vi blottstille dem.' Eller: 'Den politiske fienden er nazistene, høyresiden.'» Artikkelen i Die Presse bar den ironiske overskriften: En hyllest til pluralismen, men «ingen plattform for høyresiden»? og ga Wiener-kongressen under Milo Raus ledelse det glatte lag.

I denne utgaven dekker Runa Borch Skolseg kongress nummer to, som dreide seg om «Kunst og misbruk», og behandlet temaet kunstnerisk frihet fra et totalt annerledes perspektiv enn kansellering og kulturkriger, eller Culture Wars, som var tema på første del (som vi kommer tilbake til på nettstedet og i neste utgave). «I disse bristeferdige tider trenger vi kunstnere som tør å forfølge sine ideer ut i ytterste konsekvens, og det gjør Rau», skriver Borch Skolseg (s.89). Denne utgaven inneholder en «Festival Spesial», som viser hvor sentrale flere av de internasjonale teaterfestivalene er blitt for å løfte, ikke bare scenekunst, men samtalene og debattene, og for belyse og gjenopplive teatrets betydning og samfunnsfunksjon. I norsk sammenheng har de mindre festivalene, som gjerne har en lokal forandring, og et ofte utfordrende scene-program, spilt en viktig rolle i de senere årene. Mens Ibsenfestivalen til Nationaltheatret skandaløst nok har ligget brakk.

Ja, teatret har bestandig vært politisk, men ikke så venstrevridd som myten vil ha det til. «Politisk teater interesserer meg som en form for sosial selvanalyse, ikke som et redskap for propaganda», sier den polske regissøren Jan Klata i et intervju med vår medarbeider i Kyiv, Aksinya Kurina (s.68). Dette er ett av flere kunstnerportretter i denne utgaven, hvor vi også publiserer et intervju med den tyske scenografen Katrin Brack, som har vært et sentralt navn i debatten om inspirasjon, kopi og plagiat i norsk teater, som Morgenbladet reiste i fjor (se Frank Raddatz, s. 19). I samme seksjon dekker vi tildelingen av den prestisjetunge tyske Hein Heckroth Scenografi-prisen, hvor Brack er én av de tidligere vinnerne, og som år ble tildelt Ida Müller og Vegard Vinge.

Den norsk-tyske kunstnerduoen har satt et sterkt avtrykk i tysk teater, og flere av forestillingene deres står på listen over de 100 beste tyskspråklige teateroppsetningene siden årtusenskiftet, som ble stemt fram i en kritikerkåring av nettsiden nachtkritik.de. Deres versjon av *John Gabriel Borkman* kom på 10. plass, mens *Nationaltheater Reinickendorf* står på en mer beskjeden 41. plass, som likevel ikke er en dårlig plassering, og 12. *Spartenhaus* seilte inn som nr. 71. Og vinneren? Det var Frank Castorfs *Faust*, fra 2017. Jeg har er langt på vei enig i avstemningen, der jeg har sett nærmere halvparten. Det skyldes nesten ene og alene festivalen Theatertreffen.

Jeg skal ikke legge skjul på at det er den tyske kåringen (som gjelder både Østerrike, Tyskland og Sveits) som har inspirert til å avholde en kåring av de 25 beste norske teaterproduksjonene siden 1. januar 2000, til høsten 2025. Altså første fjerdedel av det 21. århundre. Motivasjonen bak dette prosjektet, er først og fremst å friske opp den kollektive teaterhukommelsen. Bidra til å gi den flyktige kunstformen et lengre liv, og se tilbake på hva som er gjort og hvilke forestillinger som står ut. Alle abonnenter har stemmerett, men vi vil også nedsette en jury, som vil komme med egne kandidater og ha muligheten til å korrigere stemmegivningen slik at kåringen dekker inn hele tidsrommet.

Vi kommer tilbake med mer informasjon på nettsiden shakespearetidsskrift.no, og i tidsskriftets Nyhetsbrev. La gjerne overskriften til intervjuet med Jan Klata stå som et motto: Vi konkurrerer, men kan likevel være solidariske.

Therese Bjørneboe,
redaktør

ps. I denne utgaven republisere vi intervjuet med dramaturg og tidligere festivalsjef Stefanie Carp fra nr.1 2025. Det skyldes en trykkerifeil hvor en av sidene manglet. Vi beklager. God lesning!





s. 6

DOOM – House of Hope, regi: Anne Imhof, NYC.
Foto: Thomas Oberender

4

NYE FORMATER

Thomas Oberender:
Doom – House of Hope,
av Anne Imhof, NYC
s. 6

Anette Therese Pettersen:
A Year without Summer,
av Florentina Holzinger,
Volksbühne Berlin
s. 12

18

SCENOGRAPHI

Frank Raddatz:
Intervju med scenograf
Katrin Brack
s. 20

Therese Bjørneboe:
Hein Heckroth scenografipris
2025 til Vinge/Müller
s. 30

Andrew Friedman:
Laudation til Vinge /Müller,
Stattheater Giessen
s. 32

158

ANMELDELSER

Eivind Haugland:
Quanta, av Łukasz Twarkowski,
De Singel, Antwerpen
s. 160

Theresa Benér: *Journée de
noces chez les cromagnons*, av
Wajdi Mouawad, Paris
s. 162

Anette Therese Pettersen:
Den molekylære balletten,
Bakkehaugen Kirke, Oslo.
s. 164

Roland Lysell:
Hinkemann, Dramaten
s. 166

Roland Lysell:
En folkefiende, Göteborg
s. 168

Hedda Fredly: *ErlíkOslo Spelet:
Et sted å være*
s. 170

50

VERDENSKONFERANSE

Sander Jensen Schipper:
The International Federation
of Theatre Research,
årskonferanse 2025, Köln
s. 52

Sander Jensen Schipper:
Palestinsk scenekunst:
Mustafa Sheta, The Freedom
Theatre og Iman Oum,
ASHTAR Theatre
s. 54

Therese Bjørneboe:
Intervju med Stefanie Carp
s. 58

80

FESTIVAL. SPESIAL

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med Mark Russel,
Under the Radar, NYC
s. 82

Runa Borch Skolseg:
Die Wiener Kongresse,
Wiener Festwochen 2025
s. 88

Theresa Benér:
Teaterfestivalen i Avignon 2025
s. 94

Roland Lysell:
Theatertreffen 2025
s. 100

Theresa Benér:
CPH Stage 2025
s. 108

Svante Aulis Löwenborg:
Scenkonstbiennalen 2025
s. 112

Lena Sendstad:
Stamsund teaterfestival 2025
s. 118

Keld Hyldig:
Festspillene i Bergen 2025
s. 124



s. 82

34

MINNEORD

Theresa Benér, Serge von Arx,
Jon Fosse, Gjertrud Jynge:
Robert Wilson (1941–2025)
s. 36, 39, 41, 42

Tone Avenstroup:
Lothar Trolle (1944–2025)
s. 44

130

DANS

Martin Lervik:
Kunstenfestivaldesarts 2025
s. 132

Ilse Ghekiere:
Dancing, av Deborah Hay,
Dansens Hus
s. 138

Magda Hognestad:
Supermedium, av Ingri Fiksdal,
Sandnes kulturhus
s. 142

Cecilie Lindemann Steen:
*Over and Over (and Over
again)*, av Canduco, Dansens
Hus
s. 144

Hedda Fredly:
Bøler Samvirkelag, Dansens
Hus s. 147

Ingeborg Zachriassen:
Atmosphere of Decay, Atalante,
Göteborg
s. 150

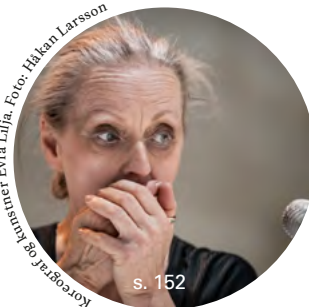
Ingeborg Zachariassen:
Intervju med kunstner, koreograf
og forfatter Evfa Lilja
s. 152



s. 38–39

Deafman Glance, regi: Robert Wilson.
Nye 1971. Foto: Peter Moore

Act I (New York, 1971) - Sheryl Sutton (Birdwoman), Robert Wilson, The Byrd Hoffman School of Byrds
Photography © Peter Moore



s. 152

Koreograf og kunstner Evfa Lilja. Foto: Håken Larsson



s. 72

Regissør Andrej Nosov. Foto: Dragana Ugovici

64

KUNSTNERPORTRETTER

Aksinya Kurina: Intervju med
regissør Jan Klata, Kyiv
s. 66

Kai Johnsen: Regissør Andrej
Nosov, Beograd
s. 72



s. 124

Oh, To Believe in Another World, regi: William Kentridge.
FIB 2025. Foto: Thor Brødreskift



Billedtekst
Xavier Days i Anne Imhofs *DOOM* på
Park Avenue Armory. Foto: Nadine
Fraczkowski. Courtesy: Kunstneren,
Galerie Buchholz, Sprüth Magers og Park
Avenue Armory

Thomas Oberender:
Doom – House of Hope,
av Anne Imhof, NYC
s. 6

Anette Therese Pettersen:
A Year without Summer,
av Florentina Holzinger,
Volksbühne Berlin
s. 12

5

N Y E F O R M A T E R



Billedtekst
Josh Johnson i Anne Imhofs *DOOM* på Park Avenue Armory. Foto: Nadine Fraczkowski. Courtesy: Kunstneren. Galerie Buchholz, Sprüth Magers og Park Avenue Armory

Anne Imhofs *Romeo and Juliet*

(New York): I Anne Imhofs *DOOM: House of Hope* er alt *scene*, du står i midten og det ikke finnes noe offstage. *DOOM* kan oppfattes som en levende utstilling eller som en form for totalteater, der publikum og utøvere beveger seg sammen i tre timer gjennom en flytende setting. For det uavhengige teatret i New York fremsto megarrangementet som luksuriøst og ekstravagant, mens andre opplevde det som urovekkende og underground. Utøverne virker kjølige og distanserte, og handlingen fotograferes, filmes og legges ut på sosiale medier av publikum. Imhofs tolkning av Shakespeares *Romeo og Julie* er en meditasjon på flere nivåer over fenomenet ungdom og hvordan den forholder seg til ekte følelser i en inautentisk verden av i dag.

Av: Thomas Oberender



Performativ billedkunst

Doom: House of Hope

Av Anne Imhof
Korator: Klaus Biesenbach
Scenografi: sub
Koreograf: Josh Johnson
Musikalsk ledelse: Ville Haimala
Lyddesign: Mark Grey
Lysdesign: Urs Schönebaum
Regiassistent og kostymedesigner: Eliza Douglas

Tekst: Talia Ryder, Levi Strasser
Dramaturgi og tekstutvikling: Jakob Eilinghoff

Design: Zak Group
Casting: Midland Casting
Park Avenue Armory, New York City
3.– 12. mars 2025

Oversatt fra tysk av:
Therese Bjørneboe

ROBERT WILSON BEGRUNNET en gang sin motvilje mot psykologisk realisme og veldreide stykker med at han hater å bli fortalt hva man til enhver tid skal tenke. Et maleri, derimot, forteller deg det ikke, sa Wilson. Anne Imhof kaller sin New York-produksjon *Doom: House of Hope* en performance, og man kan oppfatte den som et slikt åpent bilde, som virker hemmelighetsfullt og auratisk. Samtidig er *Doom* et *big show*, et visuelt «listening party» med en historie med en fiksert timing som rommer et mangfold av koreografier, spillscener, screenings og konsertøyeblikk. Slik er det blitt til Imhofs egen meditasjon over Shakespeares *Romeo og Julie*.

På begynnelsen ser de rundt tusen gjestene i Park Avenue Armory bak en avsperring av scenebarrikader av stål inn i den mørke hal-

len, der en flåte på over tjue svarte Cadillac-suv-er står parkert, under en enorm jumbotron, hvis skjermer annonserer spilletiden på tre timer med lysende, røde tall. Samtidig med at den sfæriske musikken blir høyere, begynner nedtellingen, klokken tikker, og fra motsatt ende av hallen skrider 40 performere inn mot de besøkende, som slanke silhuetter i motlys, like uttrykksløse og kjølige som på et moteshow.

«We’re doomed», roper de ved avsperringen, noen av dem klatrer over metallgjerderne, andre opp på taket av Cadillac-ene. Denne kvelden starter Shakespeares stykke med slutten, begravelsen til de unge elskende. Så åpner utøverne scenebarrikadene av stål, og publikum strømmer inn i mørket i den 5000 kvadratmeter store hallen.

Doom: House of Hope inngår i genealogien fra Imhofs operaer *Angst I & II* på Hamburger Bahnhof (i Berlin) og hennes utstilling *Faust* i



Billedtekst
Anne Imhofs *DOOM* på Park Avenue Armory.
Foto: Nadine Fraczkowski. Courtesy: Kunstneren.
Galerie Buchholz, Sprüth Magers og Park
Avenue Armory

den tyske paviljongen på Venezia-biennalen¹. Nok en gang skaper Imhof et rom som deles av utøvere og publikum. Publikum beveger seg midt i verket, men denne gangen er det større, mer direkte knyttet til stoffet og inkluderer et stort og heterogent ensemble, bestående av skuespillere, flexing- og linedansere, klassiske ballettdansere, skateboardere, modeller som Levi Strasser (som Romeo) og Talia Ryder (som Julie) og musikere som ATK44s fra Berlin, Jacob Madden og Lia Wang. Rollene som Romeo, Julie, Mercutio og Tybalt spilles av både skuespillere, dansere og musikere, slik at identitetene glir og det kunstneriske uttrykket til figurene på rollelisten skifter mellom sangere og skuespillere.

PUBLIKUM FØLGER EN HENDELSE i hallen, der det ofte er uklart hva som er sentrum, mens man nærmer seg utøverne, tiltrukket av deres aura, og ser overføringer på jumbotron-skjermene av scener som er filmet rett foran øynene på en, eller som foregår parallelt på et annet sted. *Doom* er en revy av tableaux vivants og korscener, soloopptrinn fra sangere, dansere eller band, hvor man plutselig er omgitt av karakterer som Imhof har føyd til Shakespeares persongalleri, blant annet en

kritiker, spilt av den unge Hollywood-stjernen Perla Haney-Jardine, som leser danseanmeldelser fra The New York Times og The Guardian underveis i en forestilling som også er preget av dans. Imhof finner unge kunstnere, slik som skuespilleren til den «revolusjonære regissøren» Carl von Bülow eller Coco Gordon Moore, datteren til Kim Gordon, som her opptrer i en rolle som poet.

Alle disse tilføyde figurene vitner om Imhofs eget syn på Shakespeares tragedie. I løpet av en toårsperiode har hun utviklet en fortellerstil som jeg aldri har sett noe tilsvarende til, i form av en installasjon der kunstnere fra et bredt register av ulike disipliner spiller stykket som om det ble sett gjennom et kaleidoskop. Slik oppstår det en assemblage av forskjellige kunstformer og sitater, som lar en oppleve *Romeo og Julie* og stykkets tema på nye måter, uttrykt av dansere, performere eller musikere.

Det går langt utover regiteatret og er en ekstremt luksuriøs fortolkningsform, etter som det for hver rollefigur opptrer en internasjonal besetning av eksepsjonelle stemmer og dansere, som lar rollene bli reflektert gjennom operaer, musikal, koreografier, tekster og filmer; som ulike fasetter av et mye større bilde av stykket.

Mens Tybalt og Mercutio danser sin knivduell under jumbotronen i midten av hallen, foregår det i utkanten av den uhyggelige Cadillac Escalade-flåten en profesjonell photoshooting under den åpne bakluken på en av bilene. Tre utøvere sitter på huk på lasteplanet og poserer i baseball- og collegeantrekk for en fotograf, som om de skulle lage en kampanje for GANT.

Ved føttene deres ligger utrevne pappbiter som noen demonstrativt har skriblet «Trans-rights», «God bless the dolls» og «You can't control my body» på. Besøkende flokker seg rundt fotografen på settet og tar bilder av scenen, mens Romeo-skuespilleren holder en rant der han snakker om fotografiets meningsløshet og at det aldri viser noe ekte. Plutselig glir talen over i et annet nivå og overtar teksten til en kvinnestemme som snakker på scenen på jumbotronen, og det blir klart at karakteren ikke er den teksten hun snakker, og at skuespilleren selv kun er et medium.

SLIK OPPSTÅR DET EN VAMPYRAKTIG symbiose der gjester og utøvere lever av den andres avstumpede blikk. Men karakterene absorberer også bildene av sine forfedre og stirrer tilbake på sin egen historie. Showet skaper gjentatte



Billedtekst
Efron Danzig i Anne Imhofs *DOOM* på Park Avenue Armory. Foto: Nadine Fraczkowski.
Courtesy: Kunstneren. Galerie Buchholz, Sprüth Magers og Park Avenue Armory

ganger tableaux vivants og Chorus Lines basert på medieskapte bilder, positurer fra settet til en motekampanje eller på sosiale medier. Mellom disse positurene og postene oppstår det en inflasjon av det sekundære, drevet frem av jakten på noe umiddelbart. Men hva er egentlig umiddelbart her? For eksempel Devon Teuscher, førstesolist ved American Ballet Theatre, sin opptreden i John Crankos *likaste*-koreografi, danset i *Doom* som på en prøve, med avbrytelser fra Jacob Maddens live-solo-eksesser på elgitar.

Alt flyter på dette stedet, de sceniske hendelsene, publikums bevegelser, figurenes prismatiske identitet, deres kjønn. Imhofs forrige utstilling i Bregenz het «I wish you were gay», og med tanke på Trumps dekret om at det fra nå av bare skal eksistere to kjønn i amerikansk offentlighet, er denne flytende verdenen og dens enorme Powerplay i New York virkelig et «House of Hope». Imhofs cast er en gjeng med androgyne vesener, ukonvensjonelt vakre, mangfoldige, intelligente og mørke. Det er en doomer-kveld i en verden som går nedoverbakke, og som «Generasjon Z» ser dypt inn i øynene – og se, livet spiller seg i disse øynene, bittert og søtt, avklaret og oppspilt.

På Elisa Douglas' nakne overarm står det

«Frankfurt», klubb-byen, byen fra hennes ungdom, og deretter «Haha», 'Boo' og «#ah#» i en midlertidig farge like under. Det lyder som om undergangen allerede har inntruffet. Demna Gvasilia, den georgiske designeren og kreative direktøren for Balenciaga og Gucci, samlet de postsovjetske moteuttrykkene fra gatene i et kollapsende imperium før årtusenskiftet. Han forvandlet 1990-tallets østeuropeiske estetikk, med dens forkjærlighet for treningstøy, XXL-silhuetter og billige stoffer, til et nytt språk som ironiserte over forbruk og luksus og tok det ut i det ekstreme. Slik oppsto det en kode mellom fattigdommens og luksusmerkavarenes estetikk, som har gjenklang i estetikken til Imhof og setter tonen for denne performansen. I denne undergangsverdenen får Imhof skjønnheten til å slå ned som et lyn. Det er menneskenes opprinnelige skjønnhet og et helt kosmos av verk fra en borgerlig kanon som spenner fra romanene til Jean Genet og sanger av Doors til Franz Schubert og Tsjajkovskijs strykeserenade Op. 48.

FRA ET TEATERPERSPEKTIV fremstår *Doom: House of Hope* som *devised theatre*, det vil si et scenisk verk som ikke er en tolkning av et eksisterende verk, men som er et originalt

verk i seg selv. *Doom* er en kreasjon av ballett, konsert og drama, og samtidig en megainstallasjon av objekter, som kan oppleves som en utstilling. I tre timer går publikum gjennom den enorme salen i sitt eget tempo og ser alt på nært hold. Men de fysiske artefaktene lever et annet liv hos Imhof enn de gjør i teatret, de er både rekvisitter og ikke-rekvisitter, på samme tid et aktivt objekt og uberørbare, fetisjerte utstillingsgjenstander.

En av de mest overraskende opplevelsene i iscenesettelsen var åpningen av backstage-området. I en vanlig teateroppsetning får publikum aldri adgang til garderobe og sminkerom. I Anne Imhofs *Doom* fins det ingen garderober i en slik forstand, men en lang korridor som løper parallelt med den store salen. Den er hvitmalt og sterkt belyst, og i disse White Cube-kamrene, der det skiftes klær og spilles scener, er alt både utstilling og teaterscene på samme tid.

På veggene står det metallskap fra utstillingen «YOUTH» på Stedelijk Museum i 2022, og gjennom de åpne dørene kan man se kostymene til utøverne. Punksangeren Lia Wang og musikerne Sharleen Chidiac og Eva Bella Kaufmann sitter på benken i skolepikekostymer og venter på å opptre. De sjekker meldingene sine

«Backstage onstage, det private offentlig og kyskheter og prostitusjoner er det samme.»



Billedtekst
Scene fra Anne Imhofs *DOOM: House of Hope*, Park Avenue Armory. Foto: Thomas Oberender

og blir fotografert og filmet av de besøkende. Ved å åpne opp denne backstage-verdenen og se den som en del av forestillingen, oppløses et intimt tilfluktssted for utøverne som i teatret vanligvis er et fristed. For Imhof er backstage onstage, det private offentlig, og i denne verdenen er kyskheter og prostitusjon ett. Å se på dem «backstage» involverer betrakterne i en ambivalent situasjon og fratar også dem deres uskyld, særlig fordi de ikke kan beskytte seg gjennom form, slik utøverne kan, fordi de alltid forblir figurer. «Haha», ‘Buh’ og «#ah#». De skifter klær foran alle og fordriver tiden med å spille dataspill.

I IMHOFS DOOM BLIR CAPULET- og Montague-klanene til lagene «House of Swans», «House of Wolfes» og «House of Tigers», hvis T-logo er printet på Talya Ryders pollunder. Alt blir til merkevarer. Flaggene med lagenes signeter henger i garderobene, og Imhof har også brukt den baseballklubbignende estetikken til bokstavene og logoen fra utstillingen i Brengenz i 2024. I et intervju uttalte Imhof at hver av hennes utstillinger egentlig viser den neste. Og denne morfingen av eksisterende verk og nye konstellasjoner, ledsaget av nye verk, er en helt annen måte å jobbe på enn i teatret.

I store utstillinger er det sjelden alt er helt nytt. Imhofs garderobebanker med flyktig kastede basketballtrøyer var også allerede å se i Brengenz-utstillingen, og der ble Tsjaikovskijs Sere-nade fremført i en stor sal som ledet publikum langs en lang rekke massive scenebarrikader av polert stål, som Imhof også bruker i New York.

Ingen teaterregissør ville morfet stykkene sine og formet delene til en ny forestilling av eksisterende deler og elementer på samme måte som her. Men det er en vanlig praksis innenfor billedkunsten. Hver utstilling tilfører en aksent til det samlede verket, modulerer det, men endrer sjelden språket eller mediet fullstendig. Hva er det nye i *Doom* med sin genealogi av store forestillinger som *Faust* og *Angst*? Kvelden er pop, den skaper en stadionaktig storhet i gester og forblir likevel mer skjør enn de store produksjonene til en Kanye West, den er mer feminin, mørkere og likevel, «no obstacle of stone stops love, what love can do, it dares to do.»

I Armory Hall konfronterer Anne Imhof en hær av svarte Caddillac-panservogner med tilstedeværelsen av Shakespeares verk og søsterverk, hvis følelser er rene og sterke, som i Heinrich Heines dikt, i «Patitas» av Bach, spilt av Jacob Madden, eller koreografiene til George Balanchine og John Cranko, som danses til

fullkommenhet av Devon Teuscher som Romeo og Talia Ryder og Remy Young som Julie. Denne romantiske stemningen i det rolige verdens-teatret, er noe nytt hos Imhof. *House of Hope* kombinerer hennes lojalitet til ungdommen og hennes motstand mot å bli det som plager henne. *Romeo og Julie* er et stykke om «ungdom» og en fortsettelse av utstillingen i Amsterdam.

Disse anti-doom-kreftene holdt i en skjør form viser mestring og følelser, men på en slik måte at det er som om selve forestillingen fortsatt er under utvikling. I kontrast til dette står den mørke prakten, maktsymbolene og den latente volden i en metaproduksjon med en global rollebesetning og enorme ressurser. Og kanskje det er derfor Anne Imhof innimellom tenner sitt berømte røde lys, som lyser salen inn i underverdenen, inn i klubbscenen, inn i dette monokrome, forskjellsutslettende lyset som ledsager utskeielser, sex og undergangsdrift.

Imhofs store New York-selskap har vasket seg i alle medievassdrag, men søker likevel mørket og drømmene og er dedikert til alt som forblir utemmet. Hennes oppfinnelse er å gjøre modeller til utøvere. De viser ingen innside. Med sine kjølige, glitrende blikk er de ideelle utøvere i denne verden uten et ytre.



Billedtekst
Talia Ryder og Levi Strasser i Anne Imhofs *DOOM* på Park Avenue Armory. Foto: Nadine Fraczkowski. Courtesy: Kunstneren. Galerie Buchholz, Sprüth Magers og Park Avenue Armory

DEN LITAUISKE KUNSTNEREN Lina Leipelytė, som ble berømt gjennom operaen *Sun & Sea (Marina)* i den litauiske paviljongen på Venezia-biennalen i 2019, har skapt begrepet «Performative Visual Arts» for sitt sceniske installasjonsarbeid. Det beskriver ikke bare hennes egen praksis, men også arbeidene til mange samtidskunstnere som søker en ny vei mellom visuell kunst og scenekunst. I likhet med Leipelytės *Strandstück* skapes det i økende grad *flyktige verk* som er både rom- og tidsbaserte. De har åpningstider, ingen starttider, og hver gjest finner sin egen vei hit, men er en del av en felles scene. I disse verkene opptrer kunstnere som Lina Leipelytė, Marina Abramowicz, Pierre Huyge, Philippe Parreno og Tino Sehgal. Men objektene i seg selv kan også agere og kombineres for å danne en større organisme som opptrer live, som i arbeidene til Ragnar Kjartansson eller William Kentridge.

I *Doom* våkner Cadillac suv-ene til liv, de begynner å gløde fra innsiden, slår på frontlyktene eller forvandles, takket være et mar-tialsk eksoskjelett, til plattformer som utøverne danser, spiller sjakk eller tatoverer seg på. I teaterverdenen tilsvarer denne utviklingen av en utstilling realisert som en forestilling de koreograferte rommene i forestillinger av

«Anne Imhofs oppfinnelse er å gjøre modeller til utøvere.»

Fotnote
1 Se omtaler og anmeldelse av *Faust* på Venezia-biennalen i Norsk Shakespearetidsskrift, nr. 4 2017



Billedtekst
A Year without Summer. Regi, koreografi: Florentina Holzinger. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2025. Foto: Nicole Marianna Wytyczak

(BERLIN): Florentina Holzingers *A Year without Summer* er bygget over samme dramaturgiske lest som foregående forestillinger, med mer teater og samtidig også med en rørende iscenesettelse av omsorgsboligen.

Av: Anette Therese Pettersen



A Year without Summer

Regi, koreografi og utøver: Florentina Holzinger

Av og med: Saioa Alvarez Ruiz, Liane Jil Apel, Andrea Baker, Bear Boy, Sofia Borges, Born In Flamez, Gibrana Cervantes, Renée Copraij, Beatrice «Trixie» Cordua, Sophie Duncan, Luz de Luna Duran, Bláthin Eckhardt, Renée Eigendorff, Fibi Eyewalker, Florentina Holzinger, Sahel van K, Annina Machaz, Achan Malonda, MING, Xana Novais, Netti Nüganen, otay:onii, Constanza Pérez de Lara Bonatti, Sue Shay, Brigitte "Gitti" Ulm, Bärbel Warneke

Musikalsk ledelse: Born in Flamez, Stefan Schneider

Komposisjon: Born In Flamez, Josephinex Ashley Hansis, Stefan Schneider

Lyddesign: Stefan Schneider, Olivia Oyama

Scenografi: Nikola Knežević

Kostymedesign: Christiane Hilmer

Lys: Kevin Sock

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 8. juni 2025

Forberedelse til alderdommens shitshow

«WE TELL EACH OTHER STORIES, to fill the empty space», sier en av utøverne nede på Volksbühnes store scene. Rommet er røykfyllt, belysningen dimmet og på to skjermer på hver side av scenen ser vi også bilder av sort røyk. Florentina Holzingers nyeste forestilling *A Year without Summer* er delvis en referanse til sommeren 1816, da et gigantisk vulkanutbrudd fra året før – i det vi i dag kjenner som Indonesia – førte til en kald sommer med sviktende avlinger. Denne sommeren tilbragte forfatteren Mary Shelley Wollstonecraft ved Genèvesjøen, hvor hun og vennene fortalte historier til hverandre – noe som for Shelleys del satte henne på sporet av romanen *Frankenstein*. Romanen handler om naturvitenskapsentusiasten Frankenstein som bruker likdeler til å lage et monster. Han angrer på arbeidet når han ser resultatet, men det er for sent å omgjøre. Monsteret flykter, og lærer om menneskene av å observere dem – men skjønner at han selv ikke får noen ordentlig plass blant dem, til det er han for fryktinngytende. Monsterets ønske om nærhet og hat mot Frankenstein, som han ser som den som har skapt denne situasjonen, får meg til å tenke på monsteret som en slags *incel*. I Holzingers

univers er det derimot ingen incels, bare det monsteret drømmer om: en hel masse kvinner som utviser omsorg.

Forestillingens åpningssetning er også en referanse til Joan Didions essay «The White Album» (1979), som åpner med setningen «We tell ourselves stories in order to live». I essayet skriver Didion om fortolkning og narrativ, om hvordan vi selv skaper narrativ basert på det vi ser og hører – og det vi kanskje *ønsker* å se og høre. Det er et essay som har vært sitert og parafrasert av mange, og på flyreisen hjem fra Berlin etter forestillingen leser jeg Johanna Hedvas essaysamling *How to Tell when We Will Die: On Pain, Disability, and Doom* (2024), som også siterer Didions kjente setning:

Because whenever I think of that sentence, I want to know: Who is the *we*? Whose stories are being told? What sort of life is being lived? (...) What about those of us whose lives are described not as lives at all, but as fates worse than death?

Dette resonnerer inn i *A Year without Summer* og i Holzingers kunstneriske prosjekt på



generelt nivå. Vi forteller hverandre historier for å fylle tomrommet, og jeg får fornemmelsen av at Donna Haraways «it matters what stories we tell to tell other stories with» også har en plass her. Det handler om at måten vi forstår fortellingsstrukturen – hvilke bestanddeler den har, hva som er forventningen til fortellingsformål – og at dette også former hvordan vi kan forme våre egne fortellinger. Haraways eksempel er inspirert av Ursula Le Guins kjente tekst «The Carrier Bag Theory of Fiction», hvor Le Guin skriver om andre fortellingsstrukturer enn helteposet – om å samle mat i en pose eller beholder som en motsats til jegeren som vender tilbake fra jakt med sitt bytte. Dette bygger Haraway på i sin teori om at hvilke handlinger og historier vi benytter bidrar til å produsere eller reprodusere verdihierarkier. Hos Holzinger og Hedva finner jeg også anti-helte-historier, som ikke tar for seg kamp mellom det gode og det onde, men hvor man lever *sammen* og tar vare på hverandre. Haraway og Le Guine har inspirert en rekke kunstprosjekter og forestillinger de senere årene, som Signe Beckers *The Beholder* (2022). Men også mer implisitt arbeidene til eksempelvis Ingrid Fiksdal, Bárá Sigfúsdóttir, Orfee Schuijt, Maritea Dæhlin og Olive Bieringa – for å nevne noen.

Åpningsreplikken er også en referanse tilbake til Shelley, og til situasjonen vi befinner oss i der i teaterrommet, hvor vi jo nettopp sitter og lytter til historier som blir fortalt.

Myke omfavnelser

Midt på scenen står det en boks eller et rom med en glassfront, på begge sidene plasseres det etter hvert trampoliner og foran boksen blåses det opp en gigantisk kvinnekropp – eller torso, uten hode eller føtter. «If this was the year without summer, what would we do?», spør utøveren, mens ambient musikk spilles og de øvrige i ensemblet nærmest siver inn fra sidevingene med stille bevegelser der nede i ståehavet. De samles i et slags tablå mens musikken transformeres inn i en låt som går over i harde gitarriff, mens utøverne kler av seg og omfavner hverandre. Kroppene på scenen har et stort aldersspenn, de er alle kvinner, men med og uten tatoveringer og piercings, noen i rullestol eller med rullator, med kort og langt hår i ulike farger. De kjærtegner og slikker hverandre, i konstellasjoner av par og i grupper, som gjerne endrer seg – som en stor orgie. I tidligere produksjoner av Holzinger har de seksuelle aktene vært nesten aggressive, mens *A Year without Summer* har en mykere

tone, med mer kjærtegn og omfavnelser enn kopulering.

Tablået som bygges opp på scenen kan minne om antikke vasemotiver, som fra den greske mytologien. Noe som nok heller ikke er helt tilfeldig, ettersom en av utøverne i en litt senere scene tar et slags keisersnitt i Holzingers lår og lar henne «føde» et lite barn/foster (en glassfigur) – som en tydelig referanse til gresk mytologi, hvor den store guden Zeus hentet et foster fra en av sine mange kvinner, sydde dette inn i sitt eget lår og gikk svanger med det der frem til fødselen til Dionysos, guden for vin, fertilitet, teater og ekstase. Glassfosteret kan leses som en fusjon av gresk mytologi og Mary Shelleys Frankenstein-monster, hvor vi er i en verden utelukkende befolket av kvinner. Rett i forkant av denne fødselen spilles Richard Strauss’ *Also sprach Zarathustra* (musikken som er mest kjent fra Stanley Kubricks sci-fi-film *2001: A Space Odyssey* (1968)), og det står «the origin of the world» på skjermene som flankerer scenen. Min medtilskuer påpeker likheten mellom den oppblåsbare kvinnekroppen og utstillingen «Hon – en katedral» på Moderna Museet i Stockholm i 1966. Referansetettheten er med andre ord stor gjennom hele forestillingen.

Vagina som horrorfigur i musikal
Når barnet først er født, proklamerer fortelleren: «It’s ... a musical!!» – før nettopp et musikalnummer går i gang. En rekke halvnakne kvinner nærmest renner ut av vaginaen til den holdøse kvinnekroppen på scenen, og synger om å «make sci-fi reality». De er iført legefrakker og sykehusklær, det utføres akrobatikk på trampolinene og resten av utøverne danser i klassiske musikalkoreografier.

Inn i musikalen kommer selvsagt psykiateren Sigmund Freud – spilt av Annina Machaz, som blant annet spilte Jesus i *Sancta* – og foreleser for oss om kastrerte kvinner og hvordan «women are just men without penises». Her blir vaginaen en horrorfortelling, og en gynecologisk undersøkelse av den oppblåsbare kvinnetorsoen viser oss flere sett med tenner inne i livmorhalsen – plassert for å kastrere mannen – «vaginal teeth», konstaterer Freud.

I tillegg til Freud, dukker også legen (og nasjonalsosialisten) Josef Mengele og zoologen Georges Cuvier opp i en såkalt «death match». Mengele er blant annet kjent for de horrible eksperimentene han utførte under nazismen, og Cuvier er kjent for sin forskning på sammenlignende anatomi – deriblant forskning på «raser». I *A Year without Summer* spilles

Mengele og Cuvier av kroppene som på disse legenes tid ville vært objekter for deres rasistisk motiverte forskning.

Holzinger forteller i en scene om en ulykke hun opplevde ved en visning av *Kein applaus für scheisse* på Teaterfestivalen i Stamsund i 2013. Sted og tidspunkt nevnes ikke, men jeg var en av tilskuerne i salen da hun i forbindelse med et nummer falt flere meter rett ned. Hun forteller om behandlingen på sykehuset, om å være dopet og usikker og om å få sår. En annen utøver forteller om å ta tester for å få påvist MS, som fører oss videre til et sangnummer om diagnoser – med «it runs in the family» som refreng. Det er en litt rotete sekvens, som fører til en scene hvor en av utøverne får piercet kroker gjennom øyenbrynene. Hun er plassert bak et bobinett, og seansen filmoverføres til sideskjermene. «We will fuck you up» synger ensemblet, mens vedkommende får «the ultimate facelift» og løftes i været ved hjelp av krokene i ansiktet. Det gir ansiktet hennes et Joker-aktig utseende, men scenen blir mer som en gag enn en del av en gjennomgående estetikk. Dette var mer gjennomarbeidet i *Ophelia’s Got Talent*, og også til dels i *Sancta*, hvor linjene mellom de ulike dramaturgiske lagene var mer bearbeidet. I *Ophelia* var vann

en komponent som bandt sammen det mytiske materialet med de personlige historiene som ble fortalt, og hvor vann og myter fikk være en klangbunn for forestillingens mange scener. I *A Year without Summer* er klangbunnen mindre tydelig.

Mer teater enn performance

Dramaturgisk har forestillingen mange likhetstrekk med de foregående produksjonene. Fortellinger fra utøvernes liv, performance og teater, akrobatikk og dans, slapstick og foredrag, høy- og lavkultur er likeverdige deler av forestillingens dramaturgi. Det er en lettere tone i *A Year without Summer* enn jeg husker fra de foregående forestillingene, og en tydeligere bruk av teater enn performance. Scenen hvor Holzinger føder et foster ut av låret, fremstilles som om utpirkningen av glassfosteret fra et menneskelår skjer i sanntid – mens det samtidig er tydelig at selve filmsekvensen er gjort på forhånd. Holzinger har hele tiden benyttet slapstick som en del av sitt teateruttrykk, og balansert dette med både virtuos dans, blodige performance-scener og biografisk materiale fra sitt eget og utøvernes liv. I denne forestillingen er det mindre av det sistnevnte – eller, kanskje er det mer innarbeidet i det fysiske

«Dritten spruter, men omsorgen består i A Year without Summer. Det finner jeg en fremtidstro i.»

arbeidet og i tablåene. De tidligere forestillingene har i større grad bygget på personlige fortellinger og fremvisning av menneskekroppens funksjoner og grenser. I *Sancta* var det blant annet en scene hvor det skjæres av en liten flik med hud fra en av utøverne, og hvor det gjøres tydelig at dette skjer i sanntid.

Jeg opplever likevel *A Year without Summer* som en sårbar forestilling på to forskjellige plan. Det ene handler om det litt heseblesende tempoet, og den litt gjentakende dramaturgien, som jeg leser som en konsekvens av et høyt produksjonstempo. Det kan også være en bevisst kommentar til det samme, men i så fall er spørsmålet hvorfor ikke heller insistere på mer tid? Det er bare ett år siden *Sancta* hadde premiere i Wien, og siden da har både *Ophelia's Got Talent* og *Sancta* vært på turné – i tillegg til at Holzinger og ensemblet blant annet laget *Havneetyde* i Bergen havn i august 2024. Etydene er stedsspesifikke verk som vises én gang, hvor Holzinger kan eksperimentere med kropp, arkitektur og musikalske komposisjoner. *Havneetyde* i Bergen var den syvende etyden Holzinger har laget siden 2020, hvor hun brukte et ekte helikopter (som en referanse til helikopterscenografien i *Ophelia's Got Talent*). Ettersom det er de samme menneskene som produserer mye av materialet til denne forestillingen, og som også er med i de foregående produksjonene, fremstår 2024–2025 som alt annet enn et hvileår. Utmattelsen kunne spent bena under forestillingsprosjektet, men det er det andre laget med sårbarhet som holder det oppe.

En forberedelse til alderdommens shitshow?

A Year without Summer er preget av en gjen-nomgående ømhet, og er laget av og om et

univers av omsorgsfulle kvinner. Etter et litt hakkete midtparti, bygges det mot slutten av forestillingen opp til et nytt og avsluttende tablå, et realt 'shit show' skal det vise seg.

Pleiere og pasienter triller inn sykehussenger og -stoler, og begynner med påkledning av pasientfrakker og bleier. Det er scener fra et omsorgshjem vi får se utspille seg der nede. Vannslanger og oksygentanker fraktes inn på scenen, og dritten renner og spruter og deiser fra bleier og romper, det flommer over på toalettene som er plassert på scenen. Parallelt med at diaréen spruter fra pasientene, står det også stråler av oppkast fra pleierne på scenen. Selv om teatret synliggjøres – blant annet med de mange slangene og tankene og de helt absurde mengdene – hører jeg brekningsreflekser litt lenger borte på seteraden. De gigantiske tablåene kan minne om Romeo Castelluccis forestillinger, både i størrelse og poesi (særlig *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*, som også handlet om omsorgsrollen – men der mellom en pleietrengende far og hans sønn), men med en sanselighet som får tankene til å gå til forestillingene til Vegard Vinge & Ida Müller.

«Eternity» står det nå på skjermene. Der blodet sprutet i *Sancta*, er det dritt i *A Year without Summer*. Horror-dritten følges av gitarriff, det males med bæsj – før det snør. Mens utøverne samler seg i et tablå av omfavnelser som minner om åpningen, velter det ut røyk på scenen og hvit snø daler fra taket. Oppå boksen på scenen danser én av utøverne på rulleskøyter, i endeløse piruetter og sirkler. Hun faller om, reiser seg opp og fortsetter, mens koret synger en sakral versjon av Queens «Who wants to live forever?»: «there's no time for us, there's no place for us, who wants to

live forever». Utmattende piruetter – mens Frankensteins monster kommer inn på styler. «Niemand will mir sehen», sier monsteret; «but now you must face me, I will see you all die (...) this will last forever». Mens piruettene fortsetter forsvinner de andre utøverne, og det står «no end» på skjermene. Applausen runger, de andre tar applaus – mens piruettene/dansen fortsetter og fortsetter der oppe, og vi til slutt bare må samle tingene våre og tusle ut av salen. Ut i et år uten sommer, ut i apokalypsen? I en verden hvor apokalypsen føles stadig mindre som en teoretisk eller fiktiv øvelse, og stadig mer som en realistisk beskrivelse av omstendighetene, kan et år uten sommer bety mye forskjellig. En nær forestående klimakatastrofe er den første assosiasjonen tittelen vekker, men den kommer mer i bakgrunnen i møte med forestillingen. Det er noe med insisteringen på omsorg og humanisme som jeg tenker på som et radikalt prosjekt. Den politiske ytre høyresiden har et uttalt hat mot skeive – og særlig mot trans – som ser ut til å forene mange. Men det er nettopp fraværet av fiendebilder i *A Year without Summer* som er det radikale ved den. Det er den aktive humanismen, at vi blir en del av et fellesskap som ikke utestenger, men som tvert imot er inkluderende. Dritten spruter, men omsorgen består i *A Year without Summer*. Det finner jeg en fremtidstro i.

Billedtekst

s. 14–15 *A Year without Summer*. Regi, koreografi: Florentina Holzinger. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2025. Foto: Nicole Marianna Wyttyczak



Regissør:
**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:



nationaltheatret.no / 22 00 14 00



Frank Raddatz:
Intervju med scenograf
Katrin Brack
s. 20

Therese Bjørneboe:
Hein Heckroth scenografipris
2025 til Vinge/Müller
s. 30

Andrew Friedman:
Laudation til Vinge /Müller,
Stattheater Giessen
s. 32

19

Billedtekst
Immer noch Sturm, av Peter Handke.
Regi: Dimitri Gotscheff, scenografi:
Katrin Brack, Thalia Theater 2012.
Foto: Ruth Walz

SCENOGRAFI



BRACK

Suggestive scener

Frank Raddatz i samtale med scenograf Katrin Brack.



RADDATZ: Katrin Brack, for noen år siden ble din scenografi til Handkes *Immer noch Sturm*, hvor det uavbrutt regner grønne blader ned på scenen, plagiert i Norge. Hvordan ble du oppmerksom på det?

BRACK: En journalist – fra Morgenbladet – sendte meg en e-post med forsiden av avisen, og en lang artikkel med flere bilder fra en forestilling som helt tydelig kopierte min scenografi. Han spurte meg om hvordan jeg ville reagere på det. Jeg var sint, men siden jeg ikke kjente forestillingen, gjorde jeg ikke noe med det. Journalisten ønsket å intervju meg, men jeg avsto. Jeg tok imidlertid saken opp med Andreas Beck, teatersjefen ved Residenztheater (i München, *overs. anm.*), fordi han hadde invi-

tert den norske regissøren og hans kone, som hadde ansvaret for scenografien. Beck snakket visstnok med dem begge to. Uansett, så skrev regissøren et brev til meg og ba om unnskyldning. Da var saken avsluttet for min del.

Banale hverdagsting som alle kjenner

RADDATZ: Generelt kan man si at det er vanskelig å kreve opphavsrett til scenografiene dine, som noen ganger bare består av regn, snø eller tåke, fordi de ikke materialiseres i gjenstander?

BRACK: Jeg bruker for det meste helt banale ting som alle kjenner til fra før. De skaper scenebilder fordi de forekommer i så store mengder. Jeg har på ingen måte funnet opp

disse tingene, men vanligvis benytter man dem som midlertidige effekter, mens de for meg, gjennom sin flere timers lange tilstedeværelse, skaper rommet som stykket utspiller seg i.

RADDATZ: Tolv år etter urpremieren har *Immer noch Sturm* nettopp hatt en ny spilleperiode på Thalia Theater i Hamburg. Det er virkelig en enorm forskjell på om vi snakker om en scenisk effekt eller om virkningen som disse fallende bitene har over en periode på fire timer.

BRACK: De første gangene jeg brukte elementer på denne måten, ble skuespillerne opprørt, fordi de var redde for at scenebildet ville trekke til seg altfor mye opp-

Oversatt fra tysk av:
Therese Bjørneboe

Billedtekst
s. 20 Katrin Brack.
Foto: Elisabeth Gruber



Billedtekst
Bibiana Beglau (foran) i *Immer noch Sturm*, regi: Dimitter Gotscheff, scenografi: Katrin Brack. Thalia Theater, Hamburg 2012. Foto: Ruth Walz

merksomhet. Men egentlig fungerer det motsatt. Den permanente tilstedeværelsen gjør at fokus ligger på skuespillerne, akkurat som før, mens en kortvarig effekt trekker all oppmerksomhet til seg. Det er det som er meningen. Når noe uavbrutt er til stede slutter man etter en stund å se på det. Man oppfatter det, men man fokuserer mye mer på spillet enn når et enkelt virkemiddel blir satt inn. Da får det straks en symbolsk karakter.

RADDATZ: På den ene siden er det ingenting å se på, bortsett fra det bevisstheten oppfatter som fallende blader. Det er en prosess som alle kjenner fra dagliglivet. Men man kan ikke se på scenen uten å se denne bevegelsen av fallende blader. Det forvandler spillet. Som tilskuer kan man ikke forestille seg hvordan scenen ville sett ut uten denne rislende, vedvarende ingrediensen. Bevisstheten klarer det ikke.

BRACK: I *Moliere, eine Passion*, en

iscenesettelse av Luk Perceval, snør det i fem timer. Flere eldre mennesker forlot forestillingen etter relativt kort tid fordi de fikk problemer med blodsirkulasjonen. Noen ble også dårlige. Noen så ting som overhodet ikke skjedde. De var for eksempel overbevist om at gulvet beveget seg, eller veggene. Andre så lyskastere som beveget seg opp og ned gjennom snøfallet. Ingenting av dette skjedde i virkeligheten, det snødde bare hele tiden. Teaterkritikeren Peter Laudenbach skrev: «LSD for øynene!» Det likte jeg.

RADDATZ: Disse installasjonene har faktisk en hallusinogen kraft, noe dypt suggestivt. Da jeg så oppsetningen av Peter Handke, og bevisstheten min drev litt avsted, tok jeg meg i å forestille meg en busk, et tre, en skogkant, ting som jeg visste at ikke var der, selv om netthinnen min trodde den fanget dem opp. Tilskueren er som en passiv projeksjonsflate som inntrykkene preger seg inn i. Men publikum er

like fullt aktivt: det hallusinerer, assosierer, husker. Gjennom den permanente tilstedeværelsen, hvor disse virkemidlene virker i timevis, innstiller hele bevisstheten seg mot dem. Noen ganger oppstår det fysiologiske reaksjoner, andre ganger vekker de bare assosiasjoner, som er forskjellige i hvert enkelt tilfelle.

Jeg skaper tilstander
BRACK: Jeg skaper tilstander. I *Moliere, eine Passion* ville jeg få publikum til å forstå at det ikke dreide seg om et naturalistisk vinterlandskap. Derfor skulle skuespillerne ha på seg sommerklær. Jo mindre de hadde på seg, jo bedre. Ingen spilte at de frøs. Snøen antydte en tilstand, ikke vinter eller kulde. Det hadde ikke noe med været å gjøre.

RADDATZ: Det handler snarere om atmosfære enn om noe værende. Men også i det virkelige livet er alt som eksisterer badet i lys, solskinn, regn eller tåke. Vi tar denne

klimatiske dimensjonen nærmest for gitt. Det kunstige ved scenerommene blander derimot den planetariske virkeligheten ut.

BRACK: I virkeligheten består scenesnøen av plastbiter. Det kalles til og med Hollywood-snø. Alle forbinder umiddelbart disse bitene med snø, selv om man vet at de ikke er det. Og det samme er tilfelle med de omtrent fem centimeter store grønne konfettiene. Vi snakker uvilkårlig om dem som blader, fordi alle er fortrolige med bildet av hvordan vinden blåser gjennom trærne og bladene blafrer og begynner å falle. Likevel er det klart at det er konfetti. Jeg jobber med forestillingsevns impulsivitet. Den forvandler girlandene jeg brukte i *Anatol* til en sølvskog. Det er viktig for meg at publikum lager forbindelser.

RADDATZ: Scenerommene er assosiasjonsrom.



Billedtekst
Molière, ein Passion, regi: Luk Perceval, scenografi: Katrin Brack. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 2007. Foto: Matthias Horn

Lippizanere
BRACK: I *Deponie Highfield* plasserte jeg syv lipizzanerhester på scenen. Ikke hvilke som helst hester, men lipizzanere, altså helt spesielle hester. For alle vil umiddelbart forbinde dem med Østerrike. Og kanskje med en bestemt type mennesker. Uansett vekker denne hesterasen umiddelbart noe hos publikum, fordi den bringer med seg en helt spesiell historie.

RADDATZ: Dermed oppstår det et tydelig erindringsrom, for Østerrike har en historie som imperium, som gikk tapt med første verdenskrig, og lipizzanerhestene er et symbol på tidligere storhet.

BRACK: Lipizzanerhester er en turistmagnet. De regnes som spesielt verdifulle og når de flys til Dubai blir de fordelt på flere fly for å forhindre at en hel stall blir rammet dersom et fly skulle styrte.

RADDATZ: I Armin Petras' oppsetning av *Prinz von Homburg* regnet det i timevis. Og det er nettopp varigheten som påvirker skuespillerne på scenen. Etter en stund er de fysisk helt gjennomvåte. Men heller ikke publikum kan unnsnippe den sugende kraften i det vedvarende regnet.

BRACK: Alle vet hvordan det er å stå i regnet, og istand til å forstå hvordan det føles når noen står i regn i tre eller fire timer, slik som skuespillerne i *Prinz von Homburg*. Det er ekstremt ubehagelig når vannet regner i øynene deres i timevis. Det pleier ikke å gå så hardt for seg hos meg ellers.

RADDATZ: Det er også en metafor for krigen.

BRACK: Man blir fullstendig utmattet, fordi det aldri tar slutt. Dette vedvarende regnet er fryktelig irriterende for skuespillerne. Vannet drypper i øynene på dem, og det

gjør dem enormt aggressive, fordi skuespillerne må konsentrere seg om spillet. Man kan selvfølgelig ikke illustrere krig med regn, men jeg ønsket å skape en atmosfære som fremkalte en uutholdelig situasjon. Selv om regn er noe helt naturlig og noe vi alle kjenner, kan det være utrolig enerverende når alt man sier, uansett hvor man står, inne, ute, uansett, foregår i regnet. Regn er ikke ondsinnet eller voldelig, men det sliter på nervene og gjør noe med vår oppfatning av setninger, holdninger og situasjoner.

RADDATZ: Været spiller også en viktig rolle i krig. Planleggingen av en militær operasjon – for eksempel å erobre en høyde – er svært vær-avhengig. Hvis det begynner å regne på det fastsatte tidspunktet, blir bakken til gjørme. Alle tidsplaner blir forsinket. Dette kalles friksjoner. På Heinrich von Kleists tid var dette et reelt problem.

Perler for Afrika!
BRACK: De tingene jeg velger meg ut som sceniske virkemidler, kommer ofte fra helt andre kontekster, men de bringer med seg bilder som blir produktive i hodet på tilskuerne. I *Kampf des Negers und der Hunde* (*Kamp mellom neger og hunder*, av Koltès, *overs.anm.*) lot jeg for eksempel fargerike konfettibiter på omtrent fem centimeter regne ned uavbrutt. Perler for Afrika – det var min impuls. Det at noe bare regnet ned på en tom scene hadde aldri forekommet i teaterhistorien før. Det regnet allerede da publikum kom inn, og det sluttet først å regne etter at forestillingen var slutt: etter applausen, når publikum hadde gått og dørene lukket. Selv om det var første gang man overhodet så noe slikt, kjente alle til slike fargerike konfettier, dette billige materialet som nå falt ned i et stykke som utspiller seg på en byggeplass i Afrika. Det hadde noe karnevalsaktig over seg, og noe gledesfylt. I en afrikansk kontekst får



Billedtekst
Anatol, regi: regi: Luk Perceval, scenografi: Katrin Brack. Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 2008. Foto: Matthias Horn

det en også til å tenke på insekt-svermer som plutselig dukker opp for å angripe åkrer og mennesker. Det tegner et fargerikt Afrika, der vi europeere tar med oss fantastiske ting og etterlater oss søppel. Alt dette betyr: Perler for Afrika!

Skuespillernes bidrag
 RADDATZ: Scenebildet gjør det som skjer på scenen surreelt, fremmedgjør det, uten at regissøren eller skuespillerne trenger å gjøre noe. Dette levende, bevegelige rommet overdriver alle hendelser og forflytter scenene, uansett hvor realistisk de spilles, til det imaginære.

BRACK: Ideelt sett. Samtidig bidrar også skuespillerne til det. Det endrer spillet. De griper etter det, eller foreslår forskjellige ting. I *Kampf des Negers und der Hunde* lot de for eksempel som om det handlet om penger.

RADDATZ: Under slagordet perler for Afrika!

BRACK: Jeg synes noen ganger at det er morsomt å se hvordan skuespillerne bruker materialet, andre ganger er det ikke fullt så morsomt. Men hva kan jeg gjøre? Alt må være mulig. Også ting jeg ikke liker, må være mulig.

RADDATZ: Det handler også om et frirom. En øy som aktiverer helt forskjellige former for spontanitet. Det gir rom for det utilgjengelige, dersom regien slipper til de atferdsmønstrene som blir utløst. Det er det fine ved det. Det oppstår et stort område for tvetydighet, for noe som ikke kan tilordnes helt nøyaktig.

BRACK: Men det blir først ladet opp av skuespillerne, av teksten. Det står ikke alene.

RADDATZ: Men uansett hva skuespillerne sier og gjør eller ikke gjør, uavhengig av skuespillernes holdninger, så fortsetter det å drysse.

BRACK: Det stemmer. Det er først når spillet og teksten kommer til, at rommet fylles med energi og begynner å leve. En kritiker skrev om scenografien til *Kampf des Negers und der Hunde* at den alltid var den samme, og samtidig ikke ett eneste sekund den samme. Bitene faller alltid ned på forskjellige måter og beveger seg hele tiden forskjellig.

Hverdagsobjekt og kunstverk
 RADDATZ: Det er det samme og ikke det samme. Paradokset som den moderne kunsten inspirert av Marcel Duchamp lever av, er at noe både er en hverdagsgjenstand og et kunstverk på samme tid.

BRACK: Det var akkurat det jeg tenkte da jeg leste Tsjechovs *Ivanov*. Disse karakterene er på en måte til stede, og samtidig er de ikke der. Og så kom jeg på ideen med å fylle scenen med tåke gjennom hele forestillingen. Det er vanlig med tåke på scenen, men en scene som bare består av tåke hadde aldri

«Moderne kunst inspirert av Duchamp lever av at noe både er hverdags-gjenstander og kunstverk.»



Billedtekst
Prinz von Homburg, regi: Armin Petras, scenografi: Katrin Brack. Maxim-Gorki-Theater, Berlin 2007. Foto: Katrin Brack

vært gjort før. Det tar naturligvis litt tid å komme frem til en slik løsning.

RADDATZ: Ellers ville det antagelig ikke vært noen kunst. Jeg synes at det å karakterisere rollenes tilstedeværelse gjennom deres fravær, innringer Tsjechovs uforliknelige kosmos på en veldig god måte. Men det er neppe lett å overbevise regissører om å gå med på så radikale konsept og å tåkelegge en hel forestilling fra begynnelse til slutt.

BRACK: Det var overdrevent, og samtidig hadde det også noe uforutsigbart ved seg. Tåke er noe man aldri får full kontroll over. Normalt sett er en scenografi den samme ved hver forestilling. Ingenting endrer seg. Men tåken er forskjellig hver gang. Det var nære på at det ikke ble noe av, fordi Mitko Gotscheff ikke ville ha tåke da jeg foreslo det for ham. Senere møttes vi tilfeldigvis på et fly, snakket mer om det, og så oppstod det en mis-

forståelse. Jeg trodde at han likevel ville ha tåken. Men det han snakket om var noe helt annet. Noen dager før byggprøven fikk jeg en telefon fra teknikerne om at Mitko satt i kantinen og klaget over tåken. «En forrykt idé!» Jeg sa til dem at det var sånn det skulle være. Men på dagen for byggprøven var Mitko helt fantastisk, og det var ikke noe tema om det var en dårlig idé eller ikke. Nå var det byggprøve. Men ingenting fungerte. På et tidspunkt sa Stefan Pelz, den tekniske sjefen, at jeg måtte finne et annet scenebilde. De ville gjøre et siste forsøk, og så var det slutt. Men dette siste forsøket fungerte. Helt strålende. Da bestemte vi oss for å lage scenen med tåke. Noen ganger med mer, andre ganger med mindre tåke. Etter premieren ønsket Gotscheff å redusere tåken, men da var anmeldelsene allerede ute, og alle syntes tåken var fantastisk. Så den ble værende. Det jeg syntes var så flott med Mitko, var at han alltid var utrolig nysgjerrig og åpen over-

for scenografien min. Jeg har vært enormt heldig som har fått jobbe med folk som ham og René Pollesch. I *Kampf des Negers...* spurte Mitko meg: «Hvor er maskinen som setter konfettiregnet igang?» Jeg svarte: «Det finnes ikke noen maskin!» Og han: «Ja, men hvem gjør det da?» Og jeg svarte: «Det gjør den gode Gud!» Og det var det. Etter det snakket vi aldri mer om det. Andre ville ha sagt: «Den gode Gud! For noe vrøvl!» Det var det som var så flott med Mitko, at han umiddelbart forsto en idé i en situasjon hvor andre ville blitt opprørt, og så var det ikke lenger et tema.

RADDATZ: Han var ingen rasjonalist.

BRACK: Ingen andre regissører ville akseptert det, og det hadde blitt en stor diskusjon. Det fantastiske med ham var hans åpenhet.



Billedtekst
Radetzky marsch, regi: Johan Simons, scenografi: Katrin Brack.
Burgtheater, Wien 2017. Foto: Elisabeth Gruber

Skum: *Das Große Fressen*

RADDATZ: I Gotscheffs oppsetning av *Das Große Fressen (Etegildet)* forsvant scenen under en skumlavine.

BRACK: Det kom enorme skummasser, først ovenfra og senere også nedenfra scenen. Samtidig beveget disse skummassene seg fremover, over scenekanten, ned i orkestergraven, hvor det var et avløp som skummet rant gjennom. Men hele tiden kom det mer og mer skum på scenen. Skummet løste seg opp, og det kom stadig nytt skum. Til slutt kom det så mye skum at skuespillerne måtte forlate scenen. Mitko ville først ha med barn. Men da de hopped inn i skummet, ble de søkk vekk og man kunne ikke lenger se dem. Alle ble opptatt med å trekke barna ut av skummet. Det var for farlig, så barna fikk ikke lov til å opptre.

Kanonkuler

RADDATZ: Vi har snakket om konfetti, fallende blader, skum, regn,

snø og tåke, så ballonger må selvfølgelig også nevnes.

BRACK: Fargerike ballonger dukket opp i *Radetzky marsch* – en iscenesettelse av Johan Simons basert på Joseph Roths roman. Det kunne også vært flyvende kanonkuler. I ettertid har jeg tenkt at jeg kanskje bare burde ha brukt svarte ballonger. Men jeg håper alltid at assosiasjonene oppstår gjennom spillet. Ballongene er fylt med helium, slik at de svever oppover. I scenetårnet er det spent opp et nett, og over nettet står det teknikere med vannpistoler som skyter på ballongene som svever oppover. Og så, tynget av vannet, daler de nedover igjen. I det kunstige lyset fra projektørene fordampet vannet, og de flyr rundt igjen. De stiger ikke bare, men flyr ut i salen, hvor de blir skutt tilbake på scenen av publikum. Jeg syntes publikum var litt for opptatt med å skyte ballongene tilbake. Det går ut over enkelte deler av teksten. Hadde det vært opp til meg, hadde ikke

skuespillerne rørt ballongene i det hele tatt, de lekte for mye med dem, men hva kunne jeg gjøre?

Hadde ballongene vært svarte, ville det vært tydeligere... kanonkuler.

RADDATZ: Svart er veldig symbolsk.

BRACK: Vel, jeg ville ha noe fargerikt. Som i *Kampf des Negers...* fargerikt konfetti. Der var spørsmålet: Perler for Afrika? Nei, billig skrot! Det er akkurat det samme med de fargerike ballongene – de største idealene og ordenene for Østerrike? – Nei, bare billig blikk.

Gullbjørnen i Venezia

RADDATZ: I 2017 mottok du Gul-løven ved teaterbiennalen i Venezia.

BRACK: Da oppstod det et problem, fordi teaterbiennalen i Venezia ville lage en utstilling av scenografierne mine. Men det var ikke så enkelt. For meg er betydningen i spill fra

begynnelsen av og skaper en virvel av uforutsigbare muligheter eller et rom for tanker og forestillinger. Men uten spillet eksisterer disse scenene ikke. De blir bare levende gjennom forestillingene. Først når det regner permanent innendørs, ballonger svever rundt, det snør eller alt synker ned i tåke, begynner det egentlige. I Venezia måtte jeg velge mellom to steder. Begge rommene ligger i Arsenale, som ligger ved vannet. Det ene var en enorm hall, det andre var inngangspartiet som alle må gjennom for å komme til forestillingene (dvs. andre som ble vist under biennalen, *overs. anm.*). Derfor valgte jeg dette gjennomgangsområdet. Siden jeg ikke kunne lage tåke eller la noe drysse i inngangspartiet, hengte jeg opp massevis av girlandere, for nå var det publikum som skulle gi liv til scenen min, i stedet for skuespillerne.

Lyskastere: Beckett og Pollesch

RADDATZ: Tidligere i år, satte du

opp *Warten auf Godot* med Luk Perceval ved Berliner Ensemble. På scenen lå det en haug med ødelagte lyskastere som dessverre ikke ble brukt i oppsetningen. Det var egentlig en veldig god idé. Å overføre Becketts sluttspill til en kirkegård for lyskastere, altså en teatrets endetid.

BRACK: Det dreier seg om et teater som ennå ikke er bygget, eller kanskje allerede for lengst er revet. Et mellomrom i enhver henseende. Å bringe et begravet teater på scenen virket riktig for Becketts stykker.

RADDATZ: Lyskastere spiller ofte en rolle på scenene dine.

BRACK: I stykket *Krankenzimmer Nummer Sechs* (norsk tittel: *Paviljong nr. 6*), også en tekst av Tsjekhov, som Mitko Gotscheff iscenesatte, brukte vi også lyskastere som scenografi. Det samme gjelder *Carol Reed*, som René Pollesch har skrevet og iscenesatt.

Imidlertid brukes de på svært forskjellige måter. Lyskastere finnes i alle teatre. I *Krankenzimmer* brukte jeg de enorme broene som man ellers aldri ser og som bare senkes ned for å justere lyskasterne og som deretter forsvinner igjen i scenetårnet. De samme lyskasterne henger alltid på disse broene, fordi de er for tunge til å flyttes for hver forestilling. Vi kjørte alle disse broene, ni i alt, opp og ned på forskjellige måter og satte dem på gulvet. Deretter kjørte de ekstremt sakte og forsinket opp og ned igjen. Bevegelsen foregikk så sakte at man knapt merket endringen og bare plutselig tenkte: «Huff, nå er alle disse broene et annet sted.» Alt skjedde umerkelig. Det var også en slags interaksjon: Spotene søkte etter skuespillerne, og skuespillerne søkte spotene. Det var en veldig enkel prosess, som plutselig fikk preg av overvåking. Det oppstod en betydning som kom helt organisk fra iscenesettelsen, uten at jeg hadde planlagt et slikt overvåkningsscenario.



Billedtekst
Almut Zilcher i *Kampf des Negers und der Hunde*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2003. Foto: Thomas Aurin

I *Carol Reed* på Akademietheater i Wien brukte jeg også broene. Der var det imidlertid bare tre, men hver var like bred som scenekanten. Og da oppstod det en helt annen effekt. I stedet for overvåking sto maskinkarakteren deres i fokus. Pollesch' tekst peker flere ganger direkte på at det handler om teatermaskineriet, som tilsynelatende har selvstendig gjort seg. Disse virkningene kan oppstå fordi de enkle tingene jeg bruker, ikke blir satt inn som effekter. Jeg lar materialet få en egentyngde. Over tid, og sammen med stykket og skuespillerne, utvikler det sin egen tyngdekraft.

I *Carol Reed* utspiller det seg også en kjærlighetshistorie mellom de enkelte lyskasterne. Man kan se hvordan de forelsker seg eller blir sjalu. Det skyldtes den livlige og veldig morsomme måten de beveget klaffene sine på. Jeg skulle gjerne sett noe liknende i *Warten auf Godot*. Men på Berliner Ensemble hadde ikke lyskasterne klaffer. De

måtte bygges om og utstyres med motorer for å kunne blunke en siste gang før de døde.

Denne generasjonen lyskastere blir for øvrig overalt byttet ut og erstattet med LED-belysning.

Unike samarbeidspartnere

RADDATZ: Det går med tingene som med menneskene. Den generasjonen regissører som har vært dominerende de siste tiårene, er snart borte.

BRACK: Jeg savner faktisk Mitko og René veldig. De er uerstattelige. De hadde en helt annen måte å tenke på enn det teaterfolk har i dag. Mitko sa aldri hvilke ting han ønsket seg. Han fortalte meg ikke hva han syntes om stykket. Jeg laget et scenografiutkast og viste ham det. Og det var det. René var enda mer avslappet. Han sa: «Lag en scenografi, så skal jeg skrive stykket. Det har ingen tittel. Ingenting!» En gang fortalte kostymedesigneren Tabea Brown meg at stykket jeg



Billedtekst
Deponie Highfield, regi: René Pollesch, scenografi: Katrin Brack. Akademietheater, Wien 2019. Foto: Reinhard Werner

brukte lipizzanere til, skulle hete *Deponie Highfield*. Det har veldig lite med lipizzanerhester å gjøre. Eller *Carol Reed* – som er navnet på regissøren i *Der Dritte Mann* (*Den tredje mann*). Eller: *Geht es dir gut?* (*Går det bra med deg?*) som dreier seg om Corona.

RADDATZ: Og hvordan fant du på dem?

BRACK: Jeg fulgte instinktet mitt. Det eneste som var viktig for meg var at raketten jeg bygde for *Geht es dir gut?* var inspirert av Elon Musks SpaceX.

RADDATZ: René Pollesch hadde altså ikke sagt noe om raketter?

BRACK: Nei. Han sa ingenting. Heller ikke om lipizzanerhestene. Han ønsket aldri noe spesielt. Han sa bare: «Vi lager et stykke, og du lager scenografien!» Hvilken annen regissør ville gjort det? Også på den måten var han unik. Da jeg

viste ham lipizzanerhestene, ble han umiddelbart begeistret. Han snudde straks bildene av modellen og sa: «Dette må ingen se. Det er supert. Det gjør vi!»

Jeg visste at vi hadde en sensasjonell rollebesetning med Birgit Minichmayr, Kathrin Angerer, Caroline Peters, Irina Sulaver og Martin Wuttke. Disse skuespillerne kan spille at de rir, og det gjorde de også, til og med *voltering*. Det betyr at noen står i midten og holder hesten i et langt tau, mens rytterne utfører små kunststykker. Til slutt sto alle – også Birgit Minichmayr med ekstremt høye hæler – oppå hestene og gjordet piruetter. Det var fantastisk. Hestene er ganske høye, og skuespillerne brukte i begynnelsen små trapper for å komme seg opp på dem. Det er ikke så lett, men til slutt svingte de seg opp på hesteryggen uten hjelpemidler, de hadde en ambisjon om å klare det. Det er utenkelig at jeg vil finne en annen regissør som sier: «Syv lipizzanerhester – ja, det gjør vi!»

RADDATZ: Teater som levende utopi.

BRACK: I *Geht es dir gut?* var Fabian Hinrichs både skuespiller og regissør ved siden av René. Fabian skrev et brev til meg hvor han sa at han syntes det var fantastisk med raketten, men at han som skuespiller absolutt trengte en hule. Jeg tenkte bare: «Hjelp, en hule. Hva gjør jeg nå?» Da foreslo jeg et halvt valnøttskall som var stort nok til at han kunne legge seg i det, og han skjønnte det med en gang. Men det at regissører er så åpne, er et unntak.

René Pollesch

RADDATZ: Den åpne prosessen er snarere unntaket.

BRACK: René forsikret meg fra begynnelsen av om at det aldri ville være noe på scenen som jeg ikke ville like. Men man må også være villig til å lære. Noen ganger syntes jeg et forslag var dårlig, men så viste det seg å være fantastisk.

var faktisk i Berlin på den tiden. Jeg vet ikke hva han hadde sett. Men det han hadde likt veldig godt, var et bilde fra en oppsetning som han garantert ikke ville ha likt – *Exiles* av James Joyce. Det var Luk Perceval som satte opp stykket på Münchner Kammerspiele. Det handler om familien, barnet og slike ting. Jeg fikk malt en fotorealistisk hundebyste, som sto som en enorm kulisse på scenen, den kunne bevege hodet frem og tilbake og så veldig frofast ut. René syntes denne hunden, som egentlig ikke hadde noe med stykket å gjøre, var helt topp.

RADDATZ: Jeg tror René var en som elsket å leke.

BRACK: René hadde stor lyst til å prøve ut nye ting, og spesielt fremmede prosesser. Ikke bare det, men det også. Han har skrevet en veldig fin tekst om samarbeid. Han beskriver hvordan Stradivari ble bygget, og at man aldri har klart å bygge slike fioliner siden. Han lurte på hva årsaken kunne være, selv om man vet alt om det.

«Denne kunnskapen om hvordan Stradivari laget fioliner, fantes så lenge de alle var sammen om dem.

Etter det var ikke Stradivariusfiolinene like gode lenger. Senere ble fiolinene målt med datamaskiner, nøyaktig temperatur og materiale og så videre, men de var annerledes. Og man måtte utvikle et språk for alle de uttalte tingene, alle blikkene som folk utveksler med hverandre i et verksted. For det er ganske enkelt mer enn det folk kan formidle med ord. Og det er det i livet som ikke kan gripes, ikke kan formidles. Og et slikt liv er nettopp et Stradivarius-verksted, det man vet, det vet man bare ikke, det ligger foran en, men det er umulig å vite. Man tror man har glemt livet sitt, men problemet er ikke at man har glemt det, men at det ikke kan gripes språklig.

Man kan ikke beskrive det, ikke etterpå gjøre det til et konsept, det er ikke forståelig. Det finnes ting som ikke kan fastslås, men som ganske enkelt oppstår gjennom kontakt mellom mennesker. Det er ikke magi, det er noe materialistisk ved det, men det kommer ikke til uttrykk i språk, dokumenter eller oppskrifter.» (René Pollesch)

RADDATZ: En fin avslutning.

BRACK: Det synes jeg også.

Referanser
Dimitri (Mitka) Gotscheff: Bulgarskfødt regissør med sitt hovedvirke i tysk teater. Samarbeidet med Katrin Brack i *Ivanov* (2005, Volksbühne), *Kampf des Negers und der Hunde* (2003, Volksbühne), *Irmer noch Sturm* (2012, Thalia Theater), *Das Große Fressen* (2006, Volksbühne), *Krankenzimmer Nummer Sechs* (2010, Deutsches Theater)
Armin Petras: Tysk regissør med *Fredrich Prinz of Homburg* (2007, Maxim-Gorki-Theater, Berlin)
René Pollesch: Tysk dramatiker og regissør. Arbeidet med Brack i *Deponie Highfield*, (2019, Wiener Festwochen), *Carol Reed* (2017, Akademietheater) og *Geht es dir gut?* (2022, Volksbühne).

Luk Perceval: Flamsk regissør, arbeidet med Brack i *Molière, ein Passion* (2007, Schaubühne), *Warten auf Godt* (Berliner Ensemble 2025). Jobbet også med Brack i bl.a. *Traum im Herbst* (av Jon Fosse, Münchner Kammerspiele 2000), *Othello* (2003, Münchner Kammerspiele) og *L. King og Pain* (2020, Schauspielhaus Zürich)



«Det er utenkelig at jeg ville finne en annen regissør som sa: 'Syv lippizanerhester – ja, det gjør vi!»

Billedtekst
Geht es dir gut?, regi: René Pollesch, scenografi: Katrin Brack. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2022. Foto: Katrin Brack

Høythengende scenografipris til Vinge/Müller

(GIEßEN): Kunsten må komme i første rekke, og institusjonene gjenvinne kraften til å forsvare den kunstneriske friheten, sa Ida Müller, i sin takketale under tildelingen av den prestisjefylte Hein Heckroth-prisen 2015. **Av: Therese Bjørneboe**

SELVE PRISOVERREKKELSEN FANT sted i høytidelige former på Stadttheater Gießen, søndag den 27. april, og inkluderte taler og gratulasjoner fra kulturpersonligheter som teatersjef Simone Sperr og lederen av Hein Heckroth-selskapet Marcus Kiefer, samt politikere på by- og delstatsnivå.

«Vegard Vinge og Ida Müller polariserer og sjokkerer iblant med sine arbeider. Samtidig gir de oss sterke bilder og viser en imponerende kunstnerisk vilje. Scenografiene deres er alltid minneverdige. Det gjør dem til verdige vinnere. Mine varmeste gratulasjoner med prisen», het det i pressemeldingen fra Hessens kulturminister Timon Grimmels, i forbindelse med offentliggjøringen.

Et musikalsk program, sydd sammen av pianisten «stefanpaul», tok publikum via «Elsas Traum» av Franz Liszt tilbake til Vinge og Müllers første samarbeid – i en oppsetning av Wag-

ners *Lohengrin* på Den Norske Opera i 2003. På slutten av seremonien ble det lest opp en varm gratulasjonshilsen fra den daværende regissøren Alfred Kirchner, som berømmet Ida for hennes uforliknelige tolkning av «Elsa»-rollen (som riktignok ikke kom til utfoldelse på scenen, men i forbindelse med utviklingen av scenografien). Det var bare et par år til Ida og Vegard selv måtte hoppe inn og overta rollene som barna til Nora og Helmer, i Ibsendebuten med *Et dukkehjem*, på Hausmania i 2006, og siden har de heldigvis fortsatt å spille!

I Kulturministeriet i Hessens begrunnelse heter det at Vegard Vinge og Ida Müller i snart 20 år har skapt unike (...) iscenesatte verdener av rom, ord, lys og lyd, som ikke tillater en skarpt adskilt forståelse av scenografi og regi. Noe dagens hovedtaler, den amerikanske teaterforskeren Andrew Friedman, utdypet i sin hyllest av Vinge og Müllers mer-enn-etlivsverk store Ibsensaga (se side 32).



«En så revolusjonerende kunstnerisk vilje har ikke eksistert siden den gang.»

—Ulrich Raschke

Imponerende vinnerliste

I sin takketale sa Ida Müller at gleden over å tildeles prisen hang sammen med at hun og Vegard er filmskere, og at de kjente til Hein Heckroth, spesielt gjennom filmene der han samarbeidet med Powell og Pressburger (og inkluderer *The Red Shoes* fra 1948). Men de var også beæret fordi listen over tidligere vinnere inkluderer flere av deres «husguder», navn som har inspirert dem i deres eget arbeid.

I statuttene heter det at prisen skal hedre scenografer som på en kreativ måte inkorporerer en dialog med billedkunsten – i ånden etter den Gießen-fødte maleren, scenografen og Oscar-vinneren Hein Heckroth (1901-1970). Og listen over prisvinnere er imponerende. Den inkluderer både kunstnere som arbeider (eller arbeidet) interdisiplinært, som Christoph Schlingensief og Robert Wilson, og flere av Tyskland og Europas mest innflytelsesrike scenografer, som Bert Neumann, Achim Freyer, Anna Viebrock og Katrin Brack.

Ida Müller fortalte at hun og Vegard begynte å arbeide som en uavhengig gruppe, og at det hadde vært avgjørende for å utvikle en egen estetikk og finne fram til en egen metode og arbeidsprosess, i det hun kalte for «et beskyttet rom». Hun sa videre at det de skaper ofte ikke er kompatibelt med institusjonsteatrene, og at det skyldes lengden og formen, spontaniteten og det prosessuelle ved forestillingene. «Derfor har vi bare noen få ganger funnet in-

stitusjoner vi har kunnet samarbeide med, og partnere som har møtt oss med forståelse og tillit.» Hun rettet en spesiell takk til Volksbühne under Frank Castorfs ledelse, og til Thomas Oberender, forhenværende leder for Berliner Festspiele (som kuraterte utstillings- og teaterinstallasjonen *Nationaltheater Reinickendorf*, i en nedlagt fabrikk i bydelen Reinickendorf). «Volksbühne forskjov grensene for hva en scenografi kan være,» fortsatte Müller, og beskrev det som et sted der «alt hang sammen, fra plakatene til utformingen av huset og scenen, og det ble gjort ting som ikke ville vært mulig å gjøre noen andre steder.» Ikke overraskende, fremhevet Müller møtet med scenograf Bert Neumann som noe helt enestående.

Kunstens autonomi

I talen takket Müller komponist Trond Reinholdtsen og medarbeiderne, men hun uttrykte også en dyptfølt bekymring over at kunststromene «er blitt mindre og trangere, og at teatret oppviser mindre og mindre kraft til å hevde seg som en autonom instans. Som et rom som ikke er underlagt en ideologi, eller en kommersiell tankegang der alt glir over i Excel-tabeller og publikumstall.»

Selv om det var nærliggende å tenke på at Vinge og Müller takket nei til å ta oversom teatersjef på Volksbühne, med nedskjæringene i Berlin som en mulig grunn, gikk tankene mine til heller til situasjonen i Norge— og det avbrutte arbeidet på Det Norske Teatret.

Kanskje det tredje og skrinlagte, hovedscene-prosjektet: en oppsetning av *Peer Gynt*, kunne gått inn i historien side om side med nå avdøde Robert Wilsons legendariske *Peer Gynt*? Nå er produksjonen flyttet til Volksbühne, med premiere i slutten av september. Det er ikke til komme bort fra at Vinge/Müllers kunstnerskap har blitt møtt med en hel del smålighet og ignoranse i Norge, hvor Vegard Vinge (eller begge?) på folkemunne er mest kjent som «rumpemaler». Om man skulle forsvart sjikanen og nettrollene med at dette er stemmer som ellers er utestengt fra kunst-offentligheten eller kulturdebatten (slik Morten Traavik og Sløseriombudsmannen mener), hopper man bukk over at Vinge og Müller heller ikke har fått fortjent anerkjennelse i teater-offentligheten eller pressen.

Det var derfor spesielt rørende at den forrige prisvinneren, Ulrich Raschke i sin begrunnelse for å nominere Vinge og Müller, skrev at «Selv om Vegard Vinge og Ida Müller bare har gjort noen få oppsetninger på tyskspråklige scener (...) er deres radikale estetikk fortsatt tilstedeværende på mange teatre. Deres kortvarige opptreden i Berlin var så enestående og virkningsfull at en hel generasjon unge regissører har fulgt i deres estetiske fotspor og videreutviklet og viderefører dem helt til i dag.»

Billedtekster
s. 30 Ida Müller holder takketale på Stadttheater Gießen. Foto: Manuel Paulus. Foto: Manuel Paulus
s. 31 Fra salen, bl.a.: Carl Hegemann, Therese Bjørneboe og Thomas Oberender. Foto: Manuel Paulus

Laudation til Vinge/Müller

Av: Andrew Friedman



JEG VIL TAKKE Hein-Heckroth-prisen og Marcus Kiefer for deres hjelp, og Vegard og Ida for at dere har invitert meg til å tale her i dag. Jeg er veldig beæret – og veldig nervøs. Jeg er beæret over privilegiet det er å få fortelle dere hvorfor jeg elsker disse kunstnerne. Jeg er nervøs fordi lovtaler ikke er vanlige i USA. De to sjangrene som gjelder i USA er bekjennelser og prekener. Så jeg vil begynne med en kort bekjennelse, etterfulgt av en kort preken. Jeg har sett alle produksjonene til Ida og Vegard de siste femten årene, og har sett mer enn 250 timer av kunstverkene deres i Oslo, Bergen og Berlin. Jeg har skrevet en avhandling, en bok og mange artikler om produksjonene deres, og jeg har undervist og holdt foredrag om forestillingene. Allikevel er

det ikke mye tysk eller norsk jeg forstår. Derfor føler jeg meg forpliktet til å fortelle om det språket i Vegard og Idas arbeider som jeg forstår.

Vegard og Idas kunst taler for seg selv. Den trenger ikke oversettelse. Den er enkel og direkte: den forestiller seg forbindelser mellom Ibsens skuespill, verden og kunstneres personlige begjær, og realiserer disse bildene i et fiktivt univers som blir avbrutt av virkeligheten. Det iscenesettes en krig mellom fiksjon og virkelighet innenfor et Ibsen-univers. Det er den varigste og viktigste undersøkelsen av Henrik Ibsens skuespill i hele teaterhistorien. Men det som gir disse faktaene mening, grunnen til at jeg har fløyet i atten timer for å stå her og rose dem i ti minutter, er at kunsten deres blir drevet av et gammelt, men sjeldent språk. Det er vakkert språk, og det er det kunstneriske språket jeg elsker mest. Det språket som tiltaler meg i kunsten til Vinge/Müller, handler om bildet som en forpliktelse, kunstverket som et ideal, som vil si en måte å leve på. Det er ikke en estetikk for originalitet eller nyhetsverdi, men for energi, og tro. Det er et kunstnerisk språk for å stille krav. Måten å snakke i dette språket er å praktisere det; å forplikte seg til oppdraget om å bli teatrets største byggmestere.

For å nå dette målet bygger Vinge/Müller et sekshundreårig prosjekt, Ibsenssagaen. Det finnes ikke én autoritativ produksjon eller forestilling i sagaens mer enn tusen timer med scenekunst. Den åpne spilletiden, angrepet fra

bilder og lyder, fragmenterte og vidstrakte fortellinger, insisteringen på at hver forestilling er unik, og innlemmelsen av tilfeldigheter og regi i sanntid gjør den for omfattende til å kunne rommes i ett enkelt sinn. Siden 2006 har Ibsenssagaen vokst utrettelig. Deres debut med *Et dukkehjem* i Oslo varte i nitti minutter; i Italia samme år vokste forestillingen til ni timer. I Oslo varte *Vildanden* i 2010 i nesten nitten timer; i Berlin året etter ble produksjonen vist kontinuerlig i fjorten dager på rad. Dette prosjektet, som begynte som en enhetlig scenografi i et black box-teater, fyller nå et nasjonalteater, en katedral, ni containere, m.m.

Prosjektet befinner seg fortsatt bare i det første fjerdedels-århundret av sin misjon. Vegard og Ida har en lang vei å gå og mye arbeid foran seg. Og hvis de lykkes, vil verken vi eller de se slutten på denne sagaen. Å oppsummere dette verket, som fortsatt er under utvikling, er ikke bare umulig; det strider mot alt jeg holder for sant. Jo mer jeg kommer i kontakt med arbeidet til Vinge/Müller, jo mer u håndterlig, motstridende og uoppløselig opplever jeg det. Sagaen overskrider forståelsens grenser og omfavner umuligheten av å avslutte. Noen ganger forlater publikum salen, og utøverne fortsetter; andre ganger forlater teknikerne salen, og publikum og utøverne fortsetter, og noen ganger blir forestillingene avlyst, stengt eller forlatt til neste kveld. I hvert av tilfellene nekter sagaen å avslutte fordi dens forpliktelse til bildet er uendelig. Og den er uendelig også for meg. Jeg forlater aldri forestil-



lingene, selv når jeg kjeder meg, selv når jeg er trøtt, selv når kroppen og hjernen min ikke kan absorbere mer av deres kunst. For å kjenne den, må jeg forplikte meg til den.

Siden jeg så *Vildanden* for femten år siden, har jeg kjempet mot sagaens ekspansivitet. Når jeg ser på notatbøkene fra de forestillingene jeg har sett, blir beskrivelsene mer fragmenterte, drømmeaktige, ordene er skrevet med en skrift som blir mer sløret og søvnig for hver side jeg blar om, og for hver time som går av forestillingen. På disse sidene ser jeg hvordan forestillingene sleit meg ut, underkuet sansene mine og frigjorde meg fra virkeligheten. Min erfaring med Vinge/Müllers verk er at jeg blir overgått. Jeg holder ut, men bare såvidt, og hvert glimt av forståelse forsvinner i neste øyeblikk. Min viljestyrke er svekket, men jeg er mer motakelig og åpen. Når jeg går på den følgende forestillingen for å huske hva jeg har sett, blir scenene omformet til noe nytt. Notatbøkene mine dokumenterer to av Ibsen-sagaens store fornøyer: å prøve å sette det sammen og deretter underkaste seg en fantasi og en forpliktelse som er langt større enn min egen.

Til tross for at de maner fram det uutsigelige, er det få teaterprosjekt som har vært så fiksert på ideen om totalitet. Vinge/Müllers mål er ikke bare å sette opp alle Ibsens skuespill, men også å avdekke og materialisere alle deres sammenhenger og bilder på tvers av tid og å kartlegge

dem i en totaliserende fiksjon som vever Ibsens temaer sammen til en massiv billedvev. Deres visuelle språk er totalt; en total scenografi: ikke et sett eller en installasjon, ikke kostymer eller masker eller rekvisitter, men en verden, et univers bestående av deres fantasi: hver centimeter dekket av maling, hver stemme forvrengt, hvert ansikt en maske, hver handling understreket av komponisten Trond Reinholdtsens soniske penselstrøk. En forpliktelse til kunstens umulige drøm: å skape en ny verden.

Jeg skal prøve å forklare hva jeg mener med bildet som forpliktelse gjennom en liten scene fra Vegard og Idas *John Gabriel Borkman*. Dette var før de ble invitert til Theatertreffet, før kunstverkene og intensjonene ble avisstoff. Den inneholdt en veldig enkel scene: Vegard kommer inn på den tomme, svarte scenen og begynner å male gulvet hvitt med en langskafet rullepensel. I løpet av de neste ti minuttene forvandles scenen fra svart til hvit. Så snart denne oppgaven er fullført, dukker en skuespiller med ulvemasker opp fra en luke midt på scenen og kaster en spade full av jord over den våte malingen. Ulven fortsetter å skyve jord til den svarte scenen som er blitt hvit, er dekket av fersk jord.

Uansett om du kjenner til ulvens betydning i stykket eller ikke, vil du vite hvor mye arbeid som ble lagt ned, hvor lang tid det tok å fullføre det og hvor mye krefter det krevde å skape en verden som kunne erstattes av en annen. Ingen kritikere har skrevet om denne

scenen, ingen vil bli sjokkert eller imponert av dens skjønnhet, men for meg inneholder den alt. Innsatsen. Meningsløsheten. Gleden. Forvandlingen. Verden gjenskapt og ødelagt i samme åndedrag. Det er forpliktelsens språk. Det er det jeg elsker.

For når jeg ser hengivelsen, tålmodigheten, denne troen på bildets kraft – føler jeg meg modig. Jeg føler at min verden blir større. Fantasi-en min vokser. Kjærligheten min blir dypere. Min vilje til å forplikte meg til ting og mennesker jeg bryr meg om blir sterkere. Jeg føler meg fri. Det var det Ibsen ønsket. Det var det hans protagonister ønsket. Det er dette kunsten jeg elsker ønsker: Å bli fri. Ved å gå dypere. Ved å skape en verden. Ved å bygge et tempel. Det er det Vinge og Müllers kunst gir meg: et tempel hvor jeg er fri til å forplikte meg til kunsten.

Denne type kunst er sjelden. Men den finnes. Den er her, i dette rommet, i dette prosjektet, i dette tempelet av bilder, og det er jeg takknemlig for.

Takk,
Andrew Friedman

Billedtekster
s. 32 Andrew Friedman holder sin laudation, Schauspielhaus Gießen, 27. april 2025. Foto: Manuel Paulus
s. 33 *Byggmeister Solness*, av Vinge/ Müller, Det Norske Teatret 2023. Foto: Ole Herman Andersen/ Det Norske Teatret



Theresa Benér, Serge von Arx,
Jon Fosse, Gjertrud Jynge:
Robert Wilson (1941–2025)
s. 36, 39, 41, 42

Tone Avenstroup:
Lothar Trolle (1944–2025)
s. 44

Billedtekst
Isabelle Huppert i *Mary Said What She Said*, regi: Robert Wilson. Théâtre de la Ville, Espace P Cardin, 2023. Foto: Lucie Jansch

MINNEORD

Billedtekst
Robert Wilson fotografert
under prøvene på *Adam's
Passion*, Tallinn 2014.
Foto: Serge von Arx

T R E B O R N O S S L I M

Om tiden hos Robert Wilson

Av: Theresa Benér

I *Einstein on the Beach*, som hade urpremiär i Avignon 1976, grundlade Robert Wilson ett tolkningsgrepp som sedan skulle bli kännetecknande för allt han gjorde: han skapade och kontrollerade en egen tid på scenen.

Ett av de vanligaste uttrycken han använde var att få skådespelarna att röra sig oändligt långsamt eller nästintill statiskt. Han bröt medvetet med strävan att allt skulle gå undan, vara «effektivt» eller följa musikteaterns och komedins mantra om «perfekt tajming» – något som egentligen döljer handlingens autenticitet i en stereo-tyt bild av rörelse eller förändring.

Tala och tänk långsammare

Hos Robert Wilson fanns flera ursprung till denna återhållna gestik och dessa långsamma scenerier. Ett av dem var helt personligt. Robert Wilson hade som barn och ung man ett allvarligt problem med stamning. Det var först i mötet med koreografen och danspedagogen Byrd Hoffman på 1950-talet som han fick lära sig en strategi för att hantera sitt talproblem. Tala långsammare, sade hon. På ett halvår hade han botats från sin stamning, och Byrd Hoffman skulle senare hedras med den Byrd Hoffman Foundation som Wilson skapade för att experimentera med scenkonst.

Det var dock inte bara talproblemen som upphörde. Wilson fick en helt ny världsbild. Han observerade verkligheten annorlunda och lyssnade mer uppmärksamt till de tankar som inom honom själv formulerade hans eget perspektiv på de situationer han mötte. Kanske är det så att de flesta av oss tenderar att «stamma» iväg i vår iver att betrakta verkligheten så som vi oreflekterat

eller rutinmässigt förmodar att den ska tolkas, i stället för att sakta ner i våra personliga inre röster och tankeprocesser för att utifrån egna, unika iakttagelser formulera nuet?

Stiliserade rörelser

I Robert Wilsons uppsättningar talar aktörerna ofta extremt långsamt, och synliggör därigenom de fonem och ljud som konstituerar orden. Själva representationen av existensen dekonstrueras och blottläggs. Wilson refererade gärna till psykologen Daniel Stern som filmade mödrar som stod i begrepp att lyfta upp sina späd- eller småbarn. När gesten av en mor med utsträckta armar spelades upp i slow motion blev det synligt att moderns närmande skulle kunna se ut som en attack mot barnet – som då började gråta. Sedan lyftes barnet upp och fick trygghet i mötet med moderns kropp.

Genom att framställa rörelsescheman i ytterst långsamma sekvenser försökte Robert Wilson gestalta de inneboende och komplexa strukturerna i det vi normalt sett uppfattar som självklar kroppsmekanik och motorik. Intressant nog fick gestik och scenerier uppta nästan 80-90 procent av hans arbete med skådespelare. I den stora boken *Robert Wilson* (red.: Margery Arent Safir, Flammarton, 2011) vittnar flera av hans skådespelare om att han först mot slutet av repetitions-tiden började ägna sig åt vad de ska säga. Wilson brydde sig inte nämnvärt om hur de betonade sina repliker, eftersom han aldrig sökte en psykologi utan endast ordljud.

När skådespelarna hade tillägnat sig hans strikta rörelsescheman och koreografier kunde de sålunda förlita sig på kroppsminnenet



Prologue to Act IV (New York, 1971) - Sheryl Sutton (Birdwoman)

Photograph © Peter Moore

och bli helt fria i sina verbala utspel. Isabelle Huppert beskriver det som en otrolig frigjørelse. Robert Wilson befriade aktörerna från en relationellt betingad samstämmighet. Ofta fick han dem ju också att spela diagonalt ut mot publiken, eller som tvådimensionella silhuetter. De spelade inte *med* varandra, de spelade parallellt med varandra, simultant.

Tiden i allt levande

I en annan bok, *Robert Wilson – Le temps pour voir, l’espace pour écouter* (Actes Sud, 2010) beskriver den franske teatervetaren Frédéric Maurin den exceptionellt långsamma inledningsscenen till Robert Wilsons genombrottsverk *Deafman Glance*, där en mor höjer en kniv och dödar sin pojke.

Eftersom denna Medeagest är så utdragen hinner händelsen både avdramatiseras och intensifieras. Det kontrollerade, långsamt överlagda skapar en distanserande abstraktion, vilket för mordet upp i en annan dimension. I rörelsens stiliserade koreografi bejakas teaterns mytologiska, ickerealistiska nivå. Det finns liknande, utdragna tidsfenomen i exempelvis *Black Rider* där ett pistolskott avfyras men den magiska kulan visslar oändligt länge runt i rummet innan den träffar sitt mål. Eller i *Einstein on the Beach*, där ett tåg i omärkbart minimal hastighet förflyttas inåt på scenen.

Wilson angav själv att hans främsta inspirationskälla var den traditionella japanska nôteatern, med dess långsamma,

koncentrerade flöde, där varje scenisk handling rymmer både stillhet och rörelse, tystnad och ljud. Det har skrivits om hur Robert Wilsons statuariska iscensättningar får scenfigurerna att bli ett slags kontaktpunkter mellan levande och döda. Aktörernas rörelser utgår från kroppens immobilitet och integrerar den i varje fas av fysisk handling. Man kan jämföra det med processerna i mänskliga celler; de dör successivt och det bildas nya celler. På så sätt är kroppen både död och levande på samma gång. Robert Wilsons estetik har på många sätt lyckats gestalta den inneboende kronologin i levande väsen, liksom i den materiella värld vi skapar omkring oss. Hans scenkonst undersöker tiden i existensen.

Kjære Bob,

Av: Serge von Arx

Oversatt fra engelsk av:
Therese Bjørneboe

Originalversjonen ligger på nettsiden
shakespearetidsskrift.no.
Publisert 04.08.2025

JEG VET IKKE HVOR MANGE GANGER jeg har skrevet disse to ordene på begynnelsen av en e-post om et pågående prosjekt, eller for å stille deg et spørsmål eller fortelle hvordan det går med familien min. Den første meldingen, for omkring 28 år siden, skrev jeg imidlertid for hånd, mens jeg satt i et lite kontor i min hjemby Zürich, hvor jeg også skriver disse linjene nå. Jeg hadde nettopp fullført arkitektstudiene og ønsket å utvide min kunstneriske og taktile horisont gjennom å veve fortellinger inn i arkitektoniske rom. Jeg kontaktet deg for å undersøke muligheten for et samarbeid. All tekst, inkludert CV-en min, skulle passe inn på ett ark som kunne sendes med faks, ettersom jeg hadde hørt rykter om at du ikke leste mer enn én side. Dette ble begynnelsen på den mest fascinerende, opplysende og omveltende reisen i mitt liv!

Jeg kjente relativt lite til arbeidet ditt på den tiden, og etter å ha snakket med deg i noen minutter i Bobigny, en forstad til Paris, hvor jeg jobbet sammen med en utstillingsdesigner og du utviklet *Wings on Rock*, inviterte du meg til sommerprogrammet ved The Watermill Center. Jeg leste Louis Aragons brev til sin avdøde venn André Breton, etter at han hadde sett forestillingen *Deafman Glance* i Paris i 1971, som skulle endre din karriere. Jeg fordypet meg i arbeidet ditt, i utforskningen og kontekstene, og oppdaget langsomt abstraksjonens kraft, som også innebærer å gi rom til andre, til en kroppslig intelligens og fremfor alt din dype dedikasjon til arbeidet og ydmykhet overfor alle mennesker. Alt startet der – mitt profesjonelle liv, karriere, min kunstneriske identitet og

kritisk-nysgjerrige, men også søkende jeg. Men dette brevet skal ikke handle om meg. Vil det være siste gang jeg skriver «Kjære Bob»? Du lærte oss at et teaterstykke verken begynner eller slutter; det er et øyeblikk lånt fra en endeløs tidslinje. Vår eksistens er den samme. Den stopper ikke når hjertet slutter å slå. Den fortsetter, som en skuespiller som forlater scenen, enten ved å etterlate sin tilstedeværelse der, eller ved å ta den med seg fra scenen. Din tilstedeværelse er fortsatt sterk, og det vil den være for alltid. Så det er ikke noen grunn til et avskjedsbrev, *everything you can think of is true*, du er fortsatt med oss.

JEG OPPLEVDE THE WATERMILL CENTER for første gang i 1998, uten å vite at det ville bli mitt andre hjem, hvor jeg, helt frem til pandemien, kom tilbake hver sommer for å ta fatt på nye prosjekter sammen med deg og for å bidra til å utvikle senteret, hvor vi tegnet alle møblene, inkludert den åpne scenen i skogen, med de to høye trærne som vokser gjennom den, og som er det vakreste stedet på jorden. Watermill Center er på samme tid et tilfluktssted, en inkubator og sosialt møtested, hvor man kan kvitte seg med sosiale og kulturelle fordommer og kategorier som samfunnet vanligvis ber oss om å identifisere oss med. Da jeg nettopp var ferdig med arkitektutdanningen, var det ikke stort jeg visste om teatrets bak- og sidescener. I Watermill-samfunnet kunne jeg tilegne meg kunnskap fra dine sjenerøse samarbeidspartnere, og du ga meg sjansen til å få aktiv innsikt i din fantastiske verden, første gang på Thalia Theater med produksjonen *PoeTry* i samarbeid med Lou Reed.

Da flyttet jeg til Hamburg, hvor jeg møtte min kone Nina den dagen jeg ankom. Og fra Hamburg utvidet reisen seg og førte meg til teatre, museer, gallerier, operahus og offentlige rom i Athen, Krakow, Berlin, Praha, Madrid, New York, Milano, London, Barcelona, Warszawa, Tokyo, Moskva, Shanghai, Helsinki, Genève, Tallinn, Baden-Baden, Roma, Düsseldorf og til Oslo og Bergen. Det har vært uendelig mange utforskninger, undersøkelser, intervensjoner og aktiveringer.

MED *PEER GYNT* PÅ DET NORSKE TEATRET i 2005 ble jeg kjent med Norge for første gang, og jeg husker godt da vi gikk opp Behrenstrasse mot Staatsoper Berlin og jeg spurte deg hva du syntes om at jeg flyttet til Norge for å jobbe ved Akademi for scenekunst i Fredrikstad (NTA), hvor du hadde holdt et foredrag. Det fulgte en spesiell stillhet, og så oppfordret du meg til å gjøre det. Snart åpnet det seg et helt nytt univers med alle studentene som du involverte i workshops og prosjekter, dine besøk hos oss og den tette forbindelsen mellom Akademiet og The Watermill Center. Alt begynte å gi enda mer mening, ettersom dialogen mellom arkitektur og teater, som ligger til grunn for din oppfatning av ting, strekker seg over generasjoner og kulturer. Etter mange års arbeid sammen med deg, befant jeg meg i en slags boble som jeg først ble oppmerksom på i den kritisk undersøkende og åpne kunstneriske konteksten ved NTA. Men jeg måtte også straks erkjenne at av de mange og svært forskjellige gjestekunstnerne vi inviterte til NTA, var det ikke en eneste som ikke hadde et sterkt forhold til ditt bidrag til kunsten. I løpet av mine 19 år ved akademiet, som nå gradvis skal avvikles – forhåpentligvis ikke for å gå over i glemselen,

men i en arv – følte jeg at alle de aktivitetene jeg hadde gjennomført der bar preg av din ånd. Og det som er sant, tar ikke slutt, det endrer bare form.

PARALLELT MED MITT INTENSE arbeid med deg, ble de tre fantastiske barna våre født, og de kunne etter hvert følge med på produksjonene, ofte ved å bli invitert til å delta i utviklingsfasen og se det ferdige resultatet. Vår eldste sønn så *Prometheus* i Athen da han var mindre enn et år gammel. Du hadde ordnet en spesiell plass i salen hvor jeg lett kunne gå ut hvis han begynte å gråte. Etter hver premiere var du mest nysgjerrig på om barna våre likte forestillingen, for hvis de ikke gjorde det, måtte det være noe i veien med iscenesettelsen. Og jeg tror det er kjernen i alt det du gjør. Det handler om å være barn, om barns nysgjerrighet og at man ikke mister den når man blir voksen. Du jobbet med hjemløse barn i New York før du fant deg selv som kunstner. Var din streben en evig søken etter barndommen? «The Bugs Bunny fra Texas», som du ofte lattermildt kalte deg selv etter en lang dag med prøver eller andre forberedelser, enten det var på Berliner Ensemble, Guggenheim Museum i New York eller Teatro alla Scala! Å finne barnet i deg er nøkkelen til alt. Det virker som en enorm livsbue, fra arbeidet med hjerneskadde barn, støtten til og adopsjonen av Raymond Andrews i New York i 1968, til den siste e-posten du sendte meg om din utstilling av barns kunst, «Upside Down Zebra», for under en uke siden. Jeg kan vitne om din dype ærlighet og integritet i alle anliggende, langt utover samarbeidet med verdens mest anerkjente fagfolk og kunstnere, som jeg merket at iblant vekket skepsis hos yngre generasjoner. Din virkelige interesse

og egentlige mål lå i å opprettholde den enkleste og mest menneskelige naturen, som bæres i kroppene våre når de ikke er påvirket av intellektet, og å huske det du konsekvent refererer til som opprinnelsen til dine kunstneriske bestrebelser, Daniel Sterns studie ved Columbia University, og at kroppen reagerer raskere enn hjernen. Du påkaller en ren form for humanisme gjennom kunsten.

AV ALT DU DELTE MED MEG, var det to ting som stadig gjentok seg, og som jeg også gjentar for andre og i mitt eget arbeid: viktigheten av å lære å lytte og å samarbeide. De øyeblikkene da tiden syntes å ha forsvunnet, eller snarere var skulpturert; for som du sa *time has no concept*, disse øyeblikkene av intens stillhet, da vi to tegnet med kull, pastell, blyant eller til og med akvarell, gjenspeiler de mest spesielle erfaringene fra vårt vennskap. Utover de travle prøvene i store team på teatre eller museer, med all organisasjonsstøyen, smeltet de rolige aktivitetene i slike stille øyeblikk arbeid, kreativitet og kunstnerisk fellesskap sammen i et rom av mental enhet.

Bob, jeg beklager denne lange e-posten som jeg vet at du ikke liker. Jeg skal være mer kortfattat i fremtiden. Takk for alle sporene du har etterlatt deg, og jeg vil fortsette å navigere båten med alle våre felles minner inn i nye farvann og steder, for å kunne møte dem med åpenhet. Jeg vil sende deg oppdateringer, så vær så snill å gi meg beskjed om hva du synes. Som vanlig. Og forsøk å tilgi at jeg var så snakkesalig i parken i Baden-Baden for noen år siden, i stedet for å fokusere fullt og helt på hvordan sansene mine opplevde naturen!

Love always,
Serge

Kvil i fred, Bob

Av: Jon Fosse

Og så var også Robert Wilson for alltid borte. Når tydelege og markante kunstinarrøyster forsvinn lét dei etter seg eit ljomande tomrom. Og kanskje særleg når dei ein har samarbeidt noko med ikkje lenger finst til mellom dei levande men er gått over til dei dødes enorme skare. Eg har opplevt fleire slike fråfall i seinare år. Det er som om ein heil generasjon av dei mest sentrale teaterpersonlegdomane no vert borte, den eine etter den andre.

Eg skal ikkje skryta på meg noko nært tilhøve til Robert Wilson. Sist eg hørde frå han var då han sende meg ein handskriven gratulasjon då eg fekk nobelprisen, eit lite wilsonsk kunstverk i seg sjølv, ja så tydeleg var signaturen hans i alt han gjorde.

Eg omsette i si tid *Peer Gynt* til nynorsk for ein vel smått legendarisk produksjon på Det Norske Teatret. Det som då slo meg var kor utruleg godt øyra Wilson hadde for tekst. Eg skal ikkje nekta for at det var passasjar i omsetjinga mi eg aldri heilt klarte å få godt nok til, og når ein i framsyninga kom til dei sat eg der noko uroleg og ottast det verste. Men det var ingen grunn til det. Jau visst merka eg at omsetjinga ikkje her eller der flaut heilt godt, og det må Wilson òg ha merka, for på forunderleg vis makta regien hans på slike stader å jamna ut hakkinga i teksten. Det var veldig opplyftande, ja nesten magisk. Eg veit at Wilson påstod at han ikkje brydde seg om tekst, men han hadde eit genialt øyra for rytme og flyt og lyd, ja det ein i si tid snakka om som dei materielle sidene ved språk. Tydinga var kanskje ikkje så viktig for han, men tyngda var det, for å seia det slik.

Eller kanskje visste han uvanleg godt at det ikkje er det synlege men det usynlege språket som gjer dikting god. Ikkje det som er skrive med svart, men det som er skrive med kvitt.

Då vi ein gong åt middag saman sa eg noko kanskje provoserande, eg sa at teksten er heilt sentral for teateret. Utan god dikting ikkje godt teater. Wilson såg på meg og sa at nett det hadde han òg kome fram til, og innsåg tydelegare og tydelegare.

Han tok, gjennom assistenten sin, seinare kontakt og spurde om vi skulle samarbeida igjen. Det gledde meg. Eg skreiv då stykket *Hav* som Wilson fekk tilsendt. Han likte stykket godt og ville setja det opp. På den tid hadde eg gjort ein avtale med Per Boye Hansen, då festspelsjef i Bergen, om at eg skulle skriva eit nytt stykke kvart år til Festspela. Eg kjende difor plikt til også å senda stykket til han. Og så byrja ei endelaus soge der Boye Hansen freista finna samarbeidspartnarar til ein urpremiere. Det synte seg vera vanskeleg, men det eg veit kom det så langt som til at alle kontraktar var forhandla og skrivne, det einaste som mangla var at Det Norske Teatret skulle signera dei. Og i siste stund trekte dei seg, det eg fekk vita av økonomiske grunnar. For alt eg veit er historia ei heilt anna enn den eg har fått

fortalt. Sikkert er i alle fall at Wilson fleire gonger formidla til meg at han likte stykket svært godt og gjerne ville setja det opp.

Og så vart det til at han nokre år seinare skulle setja i scene *Edda* for Det Norske Teatret. Eg vart då spurd om å skriva ein slags scenisk versjon av eddadiktinga. Det freista eg få til. Eg skreiv temmeleg nært tekstane i *Den eldre Edda*, ofte tenkjer ein på tekstane der som eit slag dikt, men det er eigentleg små dialogar eller lengre monologar, ja nesten som fragment av teaterstykke. Eg skreiv tett på originalane, men laut endra litt somme stader for å få teksten til å stå fram som ein heilskap. Men det arbeidet var til fänyttes. For Wilson strauk nesten alt som var av tekst. Og for i det heile å få det til å verta ei slags meir eller mindre skjøneleg framsyning laut dramaturg Carl Morten Amundsen så å seia, etter det eg har høyr, smugla stroken tekst inn att. I alle fall var produksjonen klart best i dei strekka der det var med mest tekst, særleg vart slutten god.

Så Wilson meinte kanskje ikkje heilt det han sa til meg under den middagen? Det får vera som det vil. For god på wilsonsk vis var framsyninga, frå fyrst til sist.

Somme meinte at teateret hans var datert, at han gjorde det same i tiår etter tiår og hadde du sett nokre produksjonar gjekk du etter kvart lei. Kanskje det. Wilson var biletkunstnar, han ville få det tause bilet-språket til å tala, og han hadde, som alle sterke kunstnarar, sitt heilt særeigne språk. Som gjennom at det var så sterkt og tydeleg også og ikkje minst synte fram noko sårbart, ja kor skøyrt mennesket er. Det er med sorg eg tenkjer at dette språket no har tagna og ikkje fleire gonger skal falda seg ut.

Kvil i fred, gode Bob.

<i>Jon Fosse</i>

Billedtekst Henrik Rafaelsen (Peer) i <i>Peer Gynt</i>, regi: Robert Wilson. Det Norske Teatret/ DNS 2005. Foto: Lesley Leslie-Spinks



Billedtekst

Serge von Arx (til venstre) og Robert Wilson i Fredrikstad, på en byggeprøve til utstillingen «Mind Gap», Teknisk Museum, Oslo 2010. Foto: Privat





Billedtekst
Gjertrud Jynge som Den grønnkledte og Robert Wilson under en prøve på *Peer Gynt*. Det Norske Teatret 2005.
Foto: Lesley Leslie-Spinks

Absolute silence!

Av: Gjertrud Jynge

Silence. Absolute silence, ba han alltid om, Bob.
Men samtidig sa han at det alltid er noe der fra før, det er aldri helt tomt, aldri helt stille, det handler om å lytte inn i det som allerede er der, lytte inn i det evige kretsløpet av det som har vore og det som er.

Eg har fare mykje
og eg har freista mykje
Eg har prøvt ut maktene
men no vil eg vita
du gamle volve
sei meg no
så sant du kan
kva heiter hesten som dreg
natt over gode gudar

En dag mot slutten av prøvetida på *Edda* husker jeg spesielt godt. Lesemåten var som følger; Den øvste mellom gudar, einøygde guden Odin husker ikke lenger hva han har skapt, og hva han har vært med på i livet. Han trenger hjelp av den gamle spåkvinna Volva, som husker alt og kan spå om framtida. Bob var nok allerede da merket av sykdom, men å være syk hadde han jo aldri tid til. Og denne dagen var som en speiling av den større historien vi fortalte, et teater på liv og død inne i teatermaskinen. Bob husket ikke hva han hadde skapt, hva vi sammen hadde øvd på, og måtte få hjelp til å huske. Det var skjørt det hele.

Tidligere i prøvetida hadde han fortalt om mange tidligere produksjoner, om Texas der han kom ifra, og jeg tolket den forestillingen vi lagde som en billedbok like mye over hans teaterliv som over den norrøne gudeverdenen.

Dialog var han trøtt på, monologer gikk til nød an. Det er sant at det var hardt å få inn tekst i dette verket. Men likefullt var forestillinga vi lagde fortellinga om en gud som hadde glemt, som ville huske, og som bladde i gamle minner.

Luk Perceval hadde trukket seg fra *Edda*, han fant ingen veg inn i stoffet, fikk jeg vite på møte i Kunstnarleg råd. Hvem skulle ta over jobben? Robert Wilson, mente jeg, noe som ga gjenklang på møtet, men man mente han var vanskelig å få tak i, derfor spurte jeg om jeg kunne få skrive til ham og høre om dette var noe han kunne ha lyst til å gjøre.

Jeg hadde holdt kontakten med Bob gjennom årene etter *Peer Gynt*, vi ønsket begge å få jobbe sammen igjen, og en stund så det ut til at vi kunne få til et samarbeid med Festspillene i Bergen om *Hav*, stykket Jon Fosse skrev til Bob. Men det strandet dessverre.

Mine mailer til Bob var korte og gikk som regel som følger

Kjære Bob,
I love you and I miss you!
Denne gangen spurte jeg om han ville gjøre *Edda*, og sendte med en video av

dattera mi Andrea på sju år der hun med wilsonske bevegelser sa at hun var en robot som skulle ødelegge jorda.
Wilson skrev med en gang tilbake.
Please Please lets do it.
Andrea is adorable and terrifying.
I would love to meet her.

Bob fikk møte Andrea. Jørgen, sønnen min, kjente han allerede fra *Peer Gynt*, og det var alltid ungene han var nysgjerrig på å prate med. Hva syntes de om det de så oppe på scenen?
Da vi jobbet med *Peer Gynt* var sønnen min fire år, nå er han tjuefem, Andrea er atten, og mange av dem som var med på arbeidet der oppe på scenen har gått ut av tida, Harald Heide Steen Jr., Sverre Bentsen, Torgeir Fonnli. Akademiet for scenekunst i Fredrikstad.
Og nå Bob.

Foreåt skal ingen kjenna
si framtid
for det gjev berre sorg i sinnet

Fe døyr
Frendar døyr
sjølv døyr ein òg
men rosande ord
om den som gjer godt
dei aldri døyr

Leave your presence behind, sa han alltid, Bob.
Bobs avtrykk er fortsatt i oss teaterarbeidere i det kollektivet på og rundt scenen som fikk den store gleden av jobbe med ham.

*Ung var eg eingong
og einsam eg för
gjekk meg vill på vegen
då kjende eg meg rik
når eg trefte ein annan
ganske kort pause
for mann er manns glede*

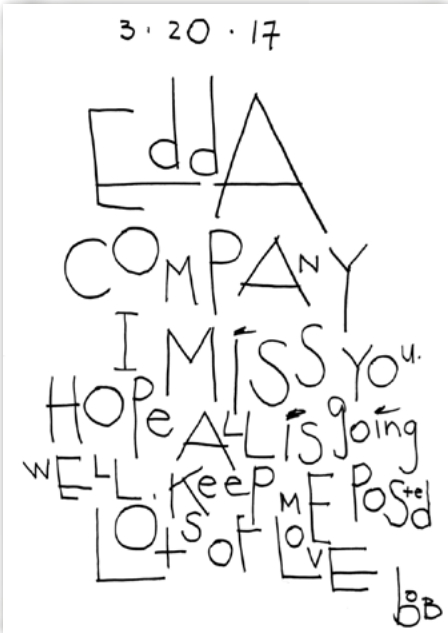
Listen!
Have fun!
sa han alltid, Bob.

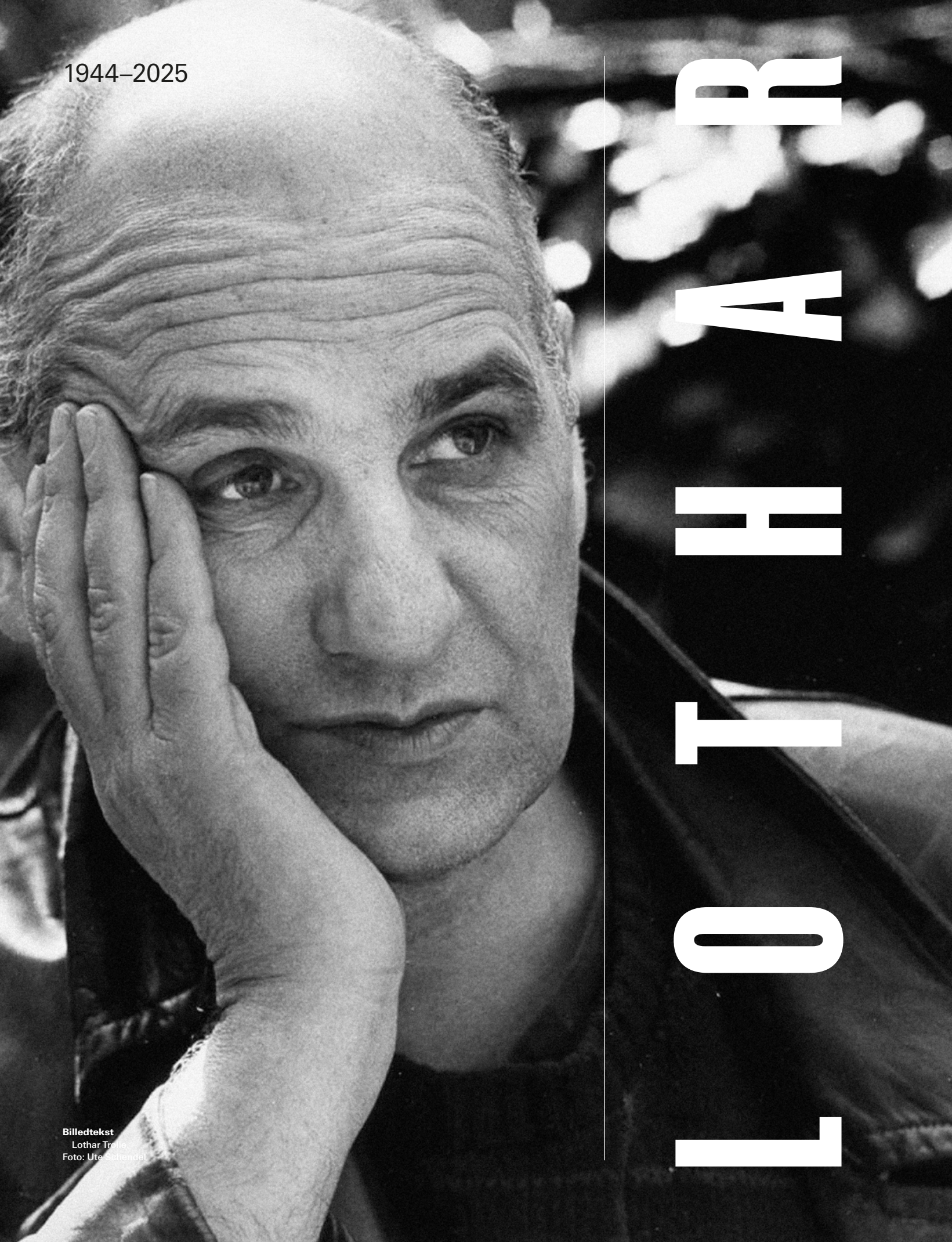
Kjære Bob
I love you and I miss you!

Gjertrud

ps.
Mot slutten av *Edda* fortelles det om den ene sterke guden som skal komme ned fra dei mørke fjella. Det ville ikke Bob ha med.
No! No!
Det hadde han ikke troa på. Vi måtte bale med de verdenene vi skapte og som gikk under.

Billedtekst
En hilsen fra Robert Wilson til ensemblet i *Edda*, 20. mars 2017.





1944–2025

Billedtekst
Lothar Trolle
Foto: Ute Schendel

LOTHAR TROLLE

Etterord for Trolle: *som om livet kunne lukkes inne i en parentes*

Av: Tone Avenstroup

Lothar Trolle (1944–2025), tysk dramatiker, prosa- og hørespillforfatter, lyriker og oversetter. Han tilhørte samme tradisjon som Heiner Müller og Bertolt Brecht. Trolle skrev grotesker, surrealistiske hverdagssituasjoner med dyp tragikk; tekstene hans dreier seg om fascisme og motstand, småborgerlige forhold og sosiale utskudd.

«Dette er siste operasjon, det var siste strålebehandling» sa han stadig de siste årene, «nå går det mye bedre», og lo godt. Men natt til 31. mars 2025 måtte Lothar Trolle gi opp kampen mot kreften, hans sarkastiske optimisme til tross. Hadde han bare holdt noen timer til, hadde vi kunnet ha ledd av dødsbudskapet, «aprilsnarr!», det hadde han likt.

Lothar Trolle kom fra Brücken ved Sangerhausen i Sachsen-Anhalt. Hans far var kommunist og kjempet mot fascismen, men overlevde ikke. Hans mor var halvt jødisk, så Trolle ble sendt til et barnehjem som «rasemessig mindreverdige». Bestefaren ville overta vergemålet, men fikk ikke tillatelse fordi han nektet å skille seg fra sin jødiske kone og ble dermed deportert til en arbeidsleir. Trolle ble reddet ut av hjemmet da frigjøringen kom.

«Erfaringen av å være forkastet var råstoffet i de raffinerte så vel som upretensiøse stykkene hans», skrev Volker Braun i «Akademie der Künste sørger over Lothar Trolle» (01.04.25 på Akademiets hjemmeside).

«Trolle, nå er du virkelig en figur i en tekst av Lothar Trolle», skrev Kristin Schulz for Basisdruck Verlag (31.03.25) og siterte Heiner Müller. Han skrev til Trolles 50-årsdag følgende: «Hans egentlige navn er Kaspar Hauser (en historisk person, hittebarn). Fra sin navnebror har han den fremmedes blick på det sammes gjenkomst i hverdagens tredemølle, en forutanelse om et endeligt, som grunnmaler klovneriet hans svart. For øvrig ligner han bare seg selv, verken stats- eller solnedgang rokker identiteten hans. I motsetning til Herr Keuner (en Brecht-figur)

tror han ikke på rulletrapper og paraplyer og unnviker ikke en samtale om trær.»

Ach, Trolle (trollet tryller troll, das troll zaubert trolle) moller seg på Dorotheenstädtischer Friedhof i Berlin. Kristin Schulz: «was komme was wolle was Trolle ist / bleibt» (komme det som komme vil hva Trolle er / forblir).

Lothar Trolle gikk på gymnas med Einar Schleef (tysk regissør og dramatiker, *red. anm.*), og en kan knapt tenke seg mer diametralt motsatte personligheter enn de to. Ikke det at Trolle var stillferdig, men det gigantomane hadde han ikke. Han var en som stilte spørsmål, skriver Gregor Dotzauer i Tagesspiegel («Der Fragesteller», 31.03.2025). «Fordi teater interesserer meg, kan jeg egentlig bare stille spørsmål ved det», sa Trolle (og en tanke går til Verdensteaterets *And All the Questionmarks Started to Sing*, som er langt fra teater).

ÅRSTIDENE PÅ ROMMET MITT

Snøen i januar:
Til venstre i høyre hjørne det hvite i veggen i taket
Kulden i februar og mars:
Skribleriene på det krollette papiret ved siden av stolen
Det grønne i april:
Skribleriene på lappene over skrivebordet
Det blomstrende hvite i mai:
Haugen av hvitt papir ved siden av skrivemaskinen
Angene i juni og juli:
Den halvferdige setningen på papiret
Det gule i august:



Billedtekst
Cover fra bokutgivelsen *Nach der Sinflut* (Etter syndefloden), samlede verk, Alexander Verlag, henschel Schauspiel, 2007.

siden og bortenfor maktens og konformitetens vokabular».

Hans første stykket *Mama und Papa* fra 1968 ble uroppført på Theater Gera i 1986: *PapaMama / 34 Sätze über eine Frau*. Neste oppføring var *Jozia, die Tochter der Delegierten* i Schwerin i 1988. Kvinnefigurene var hans styrke. Det første jeg leste var *Die 81 Min. des Fräulein A. (Annas zweite Erschaffung der Welt)* som kom i 1991 på BasisDruck Verlag.

Hermes in der Stadt regnes for å være hans gjennombrudd, og Frank Castorfs oppsetning i 1992 står som et viktig statement i «den nye tida». Hermes, «tyvenes og kjøpmennenes gud», opptrer i det tilsynelatende ideologiløse, postindustrielle bysamfunnet som en leder-skikkelse: «Gribbene samles hvor åtselen er! Det er bedre å høvle andre enn å bli sabla ned selv!» (Stykketekst)

Teksten handler om hverdagsvold, voldtekt, barnerov og bortføring. Forbrytelsene foregår i Marzahn, drabantbyen øst i Berlin, det kunne like gjerne ha forgått i en banlieu ved Paris eller i en forstad til Rio. «Mennesket er ikke bedre enn guder», titulerer kritikeren i Neues Deutschland etter *Hermes*-premieren på Deutsches Theater. Jeg skulle gjerne ha sett denne «storbysymfonien». *Hermes in der Stadt* (Hermes i byen) er senere blitt satt opp av Dimitar Gotscheff og Laurent Chétouane.

Ved oppsetningen av *Weltuntergang Berlin* (2011), basert på Trolles «Weltuntergang Berlin» (deler spilt på Volksbühne 1987) og noen andre tekster fra hans forfatterskap, er tekstplassasjer av Heiner Müller, Bertolt Brecht og Heinrich von Kleist satt inn i teksten for å supplere og kommentere den. Episoder fra tysk historie mellom 1932 og 1985 blir fragmentarisk fortalt. «Resultatet er en nummerrevy, som kynisk vekslers mellom farse og groteske. De tilsynelatende vilkårlige utsnittene fra en virkelighet som synes å være oppdikta, føyer seg sammen til et helhetsbilde, hver detalj henger sammen med andre detaljer, mens forholdet mellom årsak og virkning ikke gjør det. Figurene som opptrer, er ikke individer, men et kor: De handler ikke, de bedømmer ikke, de fremstiller. Først når mennesket klarer å bryte revy-systemet, kan det bli et handlende menneske på teater og selv bli en person.» Jeg siterer Teaterkollektivet Werkstück her, for beskrivelsen fra oppsetningen deres gir begrep om en postdramatisk tilnærmingss metode og bruk av tekst som material.

Postdramatikk

«Trolle kan regnes som en av de første post-dramatikerne, lenge før det ble en trend i Gießen – men tekstene hans var alt annet enn flate, og karakterene så ekte, som om de var av kjøtt, bein og blod.» mener Ulrich Seidler. I nekrologen i Berliner Zeitung («Der große Textschrauber und Theaterdichter Lothar Trolle ist tot», 3.10.25) betegner han Trolle som en som «skur tekster», skur om på dem.

Trolles teatertekster blir ikke ofte spilt på institusjonsteatrene, men ganske mye i radio.

Hans hørespill *Dshan*, etter en roman av Andrej Platonov med samme navn, ble kåret til årets hørespill i 2015 (regi Walter Adler, produksjon SWR). Her «smelter helvete og paradis, arkaisk myte og minuttøs dokumentasjon, utopi og lidelse, liv og død sammen i en visuelt forbløffende fortellerstrøm», fremhever juryen. Motivene i romanen fortettes, fortellerstrukturen forkortes, vi «er inne i» figurene, de hjemløse, vandrende, i en sosialistisk tragedie. «Platonovs parabel om menneskeheten blir et akustisk maratonløp som når smerteterskelen, og som får handlingen, som egentlig foregår i en tidligere og fjern verden, til å virke ugjendrivelig nærværende i lys av dagens bilder av enorme flyktningstrømmer gjennom ørkener og over hav.» Det kan virkelig anbefales, både Platonovs roman og Trolles fortetning.

Mellomsetninger (parenteser)

For tjuve år siden oversatte jeg Trolles teatertekst *Høst i eikeskogene* basert på en sovjetisk fortelling fra tidlig 60-tallet av Juri Kasakow (fra *Musik auf dem Bahnhof*).

HØST I EIKESKOGENE (sluttstykke for piano, tenorsaksofon, trompet osv.) (etter Juri Kasakow)

i denne (hvite) drømmen,/ (spede trær,
rester av snø, rimfrost i trærne (i gresset),
blikket vendt mot ...)/ hun ville komme
med dampskipet,/ om natta (jeg tok båtto
og gikk), jeg måtte hente vann fra
kilden,/ og lykken (vet ikke alle det) tar
sine egne veier, og det som bedre er, jeg
.../ og hadde jeg ikke allerede denne
høsten/ opplevd uforskammet mye
lykke...)/ denne (oktober)natta svart som
() / ei natt, hvor ingen gladelig går ut
av huset,/ likevel satte jeg avgårde.../ og
det tok tid,/ innen lysstumpene i lykta
festnet seg,/ innen de små stearinlysene
ikke sluknet ved minste trekk,/ jo, så
brant flammene,/ blafret og blafret,
omsider tørket også glasset i lykta,/ og
kastet et endelig, blafrende, urolig lys fra
lykta,/ der jeg gikk gjennom den mørke
lerkealléen,/ det ser kanskje ut som en
skinnevokter er underveis om natta,
nifst, alene underveis om natta,/ rasling
av fuktig løv under skoene dine,/ i det
spake lyset fra lykta ser de fuktige
lønnebladene,/ til og med lerkenalene så
gullgule ut,/ her og der i buskene gløder
det rødt fra berberiss,/ og bare du selv er
(opplyst av ei lykta) å se i miles omkrets,
bak meg fra vinduet i huset (som jeg kom
fra) var lyset forlengst borte,/ nå var også
lerkealléen slutt,/ og veien førte videre

Lothar Trolle (2004), utdrag fra stykkets
begynnelse.

Oversettelsen av hele teksten er publisert i *Norsk Shakespearetidsskrift* i 2005 sammen

med en introduksjon: «Trolle er veldig generøs, kanskje fordi han kommer fra et samfunn som ikke er bygd på konkurranse.»

Wolfgang Engler (kultursosiolog og tidligere rektor ved Teaterhøyskolen Ernst Busch) har skrevet ei ny bok om østtysk mentalitet: *Brüche – Ein ostdeutsches Leben* (Brudd – et østtysk liv). Systemvekslingen medførte et brudd med erfaringene fra et «samfunn hovedsakelig basert på sosial likestilling. Den økonomiske saneringen etter 1990 devaluerte erfaringene og ferdighetene til millioner av østtyskere. Nå var det konkurranse, vinnere og tapere, og nesten alle måtte sortere seg selv på nytt.» (Intervju med Engler i *Junge Welt*, 02.05.25)

«Har du lest denne? Ist fantastisk, den må du lese!» Stadig kom Trolle med bøker og anbefalinger, f.eks. Isaak Babels *Die Reiterarmee (Ridderarméen)*. Sjenerøst støttet han meg, og ga tradisjon videre. Han var noe sånt som en «forfatterfar», det var Trolle som brakte meg sammen med min første forlegger, like til det siste kom han til opplesningene mine, satt på sofa i ZfZ, småhumret da jeg leste «perrong tristess», og jeg ble tryggt på at teksten var forståelig.

Overmaling

«Overmaling» er et Müller-begrep som Müller innførte i 1985 med *Bildebeskrivelse*. Som en fornyelse av «basert på» og mer som en referanse eller kildehenvisning, verkene som overmales er ikke lenger synlige, de er «material» som benyttes til å lage et nytt bilde.

Å skrive nye drama basert på tidligere drama, tekster basert på andre tekster, har en lang tradisjon. Skrev ikke Goethe om *Ifigeneia* basert på Euripides' *Ifigeneia*? Selv om samme greske offermyte eller fortelling anvendes, regnes Goethes klassiske drama som et selvstendig verk og ingen bearbeidelse. (Dessuten var det ene skrevet på gresk, det andre på tysk, og det ligger årtusen mellom dem.)

Trolle benyttet også ofte «fremmede» tekster som grunnlag for en ny. Han skrev i parentes hvor han hadde stoffet fra: «etter».

(etter Bjørnson)

Trolle var opptatt av kjernen i teksten eller dramaet han «brakte», han gikk inn i og destillerte fortellingen. For noen år siden ga han meg et «Bjørnson-stykke».

Bjørnsons drama *En fallit* fra 1875 er lagt til et høyrborgerlig hjem i vestlandske landskap. Trolles *Der Bankrott* (2018) foregår i Nord-Europa i nedgangstider. Det dreier seg ikke bare om økonomisk bankerott, men også om indre fallitt: Grosserer Tjældes handelsspekulasjoner truer med å sprengte det idylliske familielivet hans.

BANKROTT (etter Bjørnson) til Tone
HAN (kommer inn (og i følge med henne,
hans kone, hans datter Signe og hennes
forlovede, løytnanten fra kavaleriet,
Hamar (som før, i dette romslige rommet

«I hverdagskriser er det mye teater»

Tone Avenstroup,
etter Lothar Trolle

(med sin åpne, blomsterkledd veranda (gjennom vinduet denne utsikten over havet (hvor noen som seiler skimtes (det ser ut til å være flau vind (helt nærne en stor båt med seilene heist) rommet er fullt av blomster, til venstre to vinduer som når ned til gulvet, til høyre to dører, i midten et bord, lenestoler i skinn og gyngestoler, til høyre en sofa etc.) hadde utvekslet dialoger som er ganske typiske for slike interiører (HAN (herr løytnant og forloveden til husets unge datter) «Hva skal vi gjøre i dag?» – Signe (en av husets døtre, sittende i en av gyngestolene): «Hm», derpå HAN (den unge løytnanten) «Seilturen i går kveld var fabelaktig.», men så gjesper han («Men jeg er trøtt i dag. Vi skulle vel ikke vi ta oss en liten ridetur?»), deretter

Lothar Trolle (2018), utdrag fra stykkets begynnelse.

Det virker så tilforfæltelig, en stemning som i *Sommergjester* hos Maxim Gorkij. Det ga meg en interesse for Bjørnson som jeg hadde mista under litteraturundervisningen, og jeg så at Bjørnson har gode replikker. De er borte hos Trolle. Hva er igjen da? Kjernen: Grosserer Tjælde må bryte med livsløgnen sin. Hvordan går det dersom han avslører sin tvilsomme forretningsmoral? Det gir Trolle ikke svar på, han dropper siste akt. Familie-



idyllen blir ikke gjenopprettet som hos Bjørnson. Stykket er blitt et annet.

Parenteser in progress (vriompeis)
Trolles tekster, de åpner og slutter seg ikke – som om de var fulle av feil. Nesten alle omtaler nevner denne særegenheten. «Parentesenes mester», skriver Ulrich Seidler, «Trolle så bort fra språkets suksessivitet, så langt det lot seg gjøre, han flettet sammen rekkefølgen av årsak og virkning og presset alt det kronologiske inn i et dramatisk øyeblikk. Det finnes tekster der han åpnet opptil syv parenteser for så på et eller annet tidspunkt å lukke dem igjen.» «Forfatteren kjennetegnes ved at han ser sine dramastykker som en work-in-progress, og han setter dem alltid sammen på nye måter ved å flytte scener fra ett stykke til et annet og gi stykkene nye titler.» (Om Lothar Trolle i *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*).

Han var en «transportarbeider med uklart oppdrag», mener Gunnar Decker i Neues Deutschland (01.04.25) og synes det er «vertracket» (tricky, vrient).

Vrien vrei, han vridde stoffet til det begynte å dryppe. (Og tegnsettingen hans gir enhver redaktør eller oversetter hodepine, jeg tror det var meningen.)

Trolle var ikke delaktig i den sceniske utformingen, men han skrev slik at regissør,

skuespiller, scenograf eller leser kunne få plass til å tenke. Scenearvisningene ble strøket eller en del av talestrømmen, noe Müller ble kjent for. Kristin Schulz, doktor i germanistisk ved Humboldt-universitetet og leder av Heiner Müller-arkivet «Transitraum», mener at Trolle var først ute med denne dramaturgien, men det er ikke så viktig, viktig er innholdet (som i dag kommuniseres under «formidling»).

Annen oversettelse av Trolle-tekster til norsk enn den i nst finnes ikke, det har vært flere planer, men det er ikke blitt noe av. Jeg håper det forandrer seg og at noen i forlagsbransjen og aller helst teaterfolk[!] får interesse for Trolle. Hvorfor?

Hva skal vi med en hvit, mannlig tysker (kunne man spørre), en dramatiker fra den ikke lenger så nye tradisjonen med episk teater? En dramatiker som forkasta aristotelisk dramaturgi (og hele Ibsen-tradisjonen, han likte Bjørnson!) Som ikke hadde snev av amerikansk påvirkning!

Trolle tilhørte den «gamle skolen» som alltid ringte og gratulerte på bursdagen, om man feiret den eller ikke: «Her er Trolle.» Sist jeg møtte ham var ved Bert-Papenfuß-Party i januar, han hadde alltid nye historier å fortelle, nå om dagens trojanske hest, jeg tror det hadde med krigsinnsats å gjøre. «Hører du hva jeg sier?» spurte han. «Nei, det er så

Billedtekst

Fra uroppførelsen av Torsten (2024) i Theater unterm Dach Berlin, en produksjon av Theater AGGREGATE med Astrid Kohlhoff, David Jeker og Stefan Ebeling. Regi: Silvio Beck, musikk: Bernd Jestram. Foto: Theater AGGREGATE

Fotnote

1 På slutten av teksten står følgende notis: «*Bildebeskrivelse* kan leses som en overmaling av *Alkestes*, hvor deler av No-spillet *Kumasaka*, den 11. sangen i Odysseen, Hitchcocks *Fuglene* og Shakespeares *Stormen* blir sitert.» (Og denne tenkemåten inspirerte meg til å lage ALT etter Ibsens *Brand* med Baktruppen i 1988.)

mye annen lyd her nå,» sa jeg, «la oss snakke mer sammen senere.» Det ble ikke noe senere, det er jeg lei for.

På bokmessa i Leipzig i mars hvor to bind av Trolles samlede verk ble presentert, kunne han ikke være til stede, men Corinna Harfouch, grand dame i tysk teater, leste fra tekstene hans, der som ved feiringen av 80-årsdagen på Volksbühne og ved bisettelsen.

I *nachtkritik* (7.5. 2008) publiserte Joachim Lux, teatersjef ved Thalia Theater i Hamburg, et foredrag med tittelen: «Stockhausens Schrei – Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?» (Stockhausens skrik – teater uten forfattere: Er fremtida dramatisk?) hvor han diskuterer om «Teateret er i krise» eller «Teateret, så lenge det har eksistert, er i krise».

Heiner Müller: Teater er krise. Lothar Trolle (som aldri kom med bombastiske definisjoner) kunne ha sagt: I hverdagskriser er det mye teater.

Alle oversettelsene fra tysk er ved Tone Avenstroup.

DNS DEN NATIONALE SCENE

DNS PÅ NYE SCENER

Velkommen til TEATERHØSTEN



BESØK OSS PÅ LILLE DNS

Lille DNS er vårt nye billettkontor, møtested og scene i Bergen sentrum, og ligger på Tårn plass (Fortunen 7). Her kan du kjøpe teaterbilletter, slå av en teaterprat og delta på mange ulike typer arrangement, som for eksempel intimkonserter, foredrag og mindre forestillinger.

dns.no | 55 60 70 80





Billedtekst
ASHTAR Theatre's program for
mental helse, knyttet ti UNRWA.
Foto: ASHTAR Theatre

Sander Jensen Schipper:
The International Federation of
Theatre Research, årskonferanse
2025, Köln
s. 52

Sander Jensen Schipper:
Palestinsk scenekunst: Mustafa
Sheta, The Freedom Theatre og
Iman Oum, ASHTAR Theatre
s. 54

Therese Bjørneboe:
Intervju med Stefanie Carp
s. 58

VERDENS KONFERANSE

Verdens største teatervitenskapelige konferanse med sterk kritikk mot norsk kulturpolitikk

Av: Sander Jensen Schipper



THE INTERNATIONAL FEDERATION of Theatre Research (IFTR) sin årlige konferanse fant sted ved Universitetet i Köln, 9.–13. juni 2025. Med over 1000 deltakere og 900 programposter ble det den største i IFTRs historie, og står støtt som verdens største teaterfaglige konferanse. Årets tema, «Carnival: Ekstasis, Subversion, Metamorphosis» speilet ikke bare Kölns lange karnevaltradisjon. Det inviterte også til undersøkelser av teatrale og performative uttrykk preget av maskerade, overflod og latterliggjøring av sosiale og hierarkiske strukturer på tvers av regioner, religioner, samfunn og historiske konstellasjoner. I konferanseinvitasjonen het det: «Karnevalets tiltrekningskraft er et løfte: Løftet om glede og fest, nytelsen av sanselige gleder – en overskridelse av nødvendigheter og rasjonelle målestokker.» Likevel preget en alvorlig tone årets konferanse, særlig i plenuminnleggene. Allerede i åpningstalen understreket IFTRs president Bishnupriya Dutt at konferansen finner sted i en verden i krise. Hun pekte på at mange av konferansedeltakerne kom fra land preget av politisk destabilisering, vold og sårbarhet. Land som India, USA, Israel og Italia fremsto i hennes analyse som symptomer

på en global, høyreekstrem «pandemi». Denne pandemien beskrev hun som en politisk apokalypse, en altslukende og ødeleggende kraft, hvor ledere søker tilflukt i væpnede rom og ideologiske skyttergraver, med etisk relativisme der kapitalen trumfer menneskelige hensyn. I en forlengelse av dette ble også norske nedskjæringer kommentert. **Fra karneval i Brasil til nedleggelser i Nord** Spørsmålene til Bishnupriya Dutt ble særlig undersøkt i konferansens kurraterte innslag, *Keynote*. Blant disse var Adriana Schneider Alcure kanskje den mest hardtslående. I sitt framlegg trakk hun nemlig paralleller mellom sosial kontroll i Brasil og norsk kulturpolitikk. Schneider Alcure er en brasiliansk teaterviter, regissør, performancekunstner og dramatiker. Med base ved Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), har hun de siste tiårene stått i spissen for forskningen på brasilianske karneval som performativ, politisk og kroppslig praksis. I sentrum for Schneider Alcures framlegg stod begrepet *brincadeira*, et portugisisk ord som omfatter alt fra lek, spøk og dans til kroppslig improvisasjon og sosialt samvær. Begrepet

«*Branciera* er en kroppslig praksis og et sosialt rom, der det å feire blir en måte å overleve på.»

er ikke oversettbart, på samme måte som det heller ikke kan forstås isolert fra sin historiske og kulturelle kontekst. Som Schneider formulerte det: *Brincadeira* er en kroppslig praksis og et sosialt rom, der det å feire blir en måte å overleve på. Bak dette ligger en lang og smertefull historie. Karnevalet i Brasil er et resultat av sosiale, kulturelle, politiske og økonomiske prosesser knyttet til diasporaen av mennesker som ble fraktet som slaver fra Afrika til Brasil. Gruppen har særlig fått utrykke seg i karnevalets musikalske former, *maxixes*, *sambas*, *maracatus*, *afoxés*, *frevos*. I disse rytmiske uttrykkene er musikk og *brincadeira* en del av den antirasistiske og antikoloniale kampen. Hvert år samles rundt 300 musikere til *Cordão do Boitató*, et gatekarneval i Rio de Janeiro. Og titusenvis danser sammen på Praça xv under det årlige Multikulturelle ballet. På det Multikulturelle ballet er *brincadeira* en form for bypolitikk, der innbyggerne selv skaper plattformer for å kritisere maktstrukturer. Gjennom *brincadeira* får individer muligheten til å stå sammen og snu byens politiske landskap på hodet, og ringvirkningene er tydelige også etter karnevalet er over. Dette har

skapt motstand blant lokale ledere, og det blir gitt stadig færre midler til feiringen. Til tross for at Cordão do Boitátás genererer betydelige inntekter til byens økonomi, med 28 millioner *reais* i omsetning under det multikulturelle ballet i 2018 og 4 millioner *reais* fra gateselgere i 2020, mottar arrangørene minimal offentlig støtte. Lokale sponsorer prioriterer i økende grad lukkede arrangementer med billettsalg, mens de tradisjonelle karnevalene må klare seg med små tilskudd. Festen drives likevel fram av folkefinansiering og et nettverk med over 400 kulturarbeidere, uten støtte fra næringsliv. Dette reiser kritiske spørsmål om karnevalets økonomi og en privatiseringspraksis som først og fremst kommer store selskaper til gode. Schneider Alcure pekte også på at dette er en form for indirekte politisk sensur. **Heller ikke Norge slipper unna kritikk** Men Schneider Alcure nøyde seg ikke med å kritisere manglende offentlig støtte i Brasil. I en skarp vending kommenterte hun også utviklingen i Norge, og den nylig vedtatte nedleggelsen av Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold: «*The world’s richest country can’t even afford to educate its future theatre makers.*» En ny, norsk finansieringsmodell har ført til nedleggelsen av norske kulturinstitusjoner, påpekte Schneider Alcure, og la til at det norske forsvaret samtidig får stadig større budsjetter. Selv om det ikke nødvendigvis er en direkte link mellom nedleggelsen av Akademi for scenekunst og militær opprustning, er det slik det framstår i internasjonal diskurs. Schneider Alcure var tydelig på hvordan Norge oppfattes i en internasjonal setting: «Kunsten kommer i andre rekke, mens stadig mer penger går til det militære og til krigshandlinger». Svekkelsen av kunsten er likevel ikke noe særegent for Norge. Schneider Alcure pekte på at dette er en utvikling som foregår over hele verden, som følge av høyreekstremisme. Vi som kunstteoretikere må derfor spørre oss om hva karnevalet, med dets performative, kroppslige og subversive praksis, kan utrette i møte med en slik dystopi?

Det internasjonale forskningsmiljøet er rystet Etter framlegget var det flere som reagerte på nedleggelsen av Akademi for scenekunst. Både blant de som hadde fått dette med seg gjennom ulike mediekkanaler og forum, og de som var uvitende om den dystre situasjonen til teaterutdannelse i Norge. Alexandra Mackenzie Johns, forsker ved Brigham Young University i USA, var en av dem. Hun understreket at avgjørelsen vekker internasjonal bekymring. Etter framlegget til Schneider Alcure uttalte Johns overfor *Norsk Shakespeare*tidsskrift: – Med tanke på den rike og viktige innflytelsen norsk teater har hatt på den globale teaterscenen, fremstår nedleggelsen av NTA som et slag mot kulturlivet, og ikke bare i Norge, men også teaterhistorien og teaterlivet globalt.

Det er et tap som blir lagt merke til internasjonalt. Selv om kunsten bidrar til alle lands BNP på overraskende og robuste måter, er det enda viktigere hvordan et rikt og mangfoldig teaterliv gir grobunn for håp og glede både i samfunnet og det enkelte mennesket. Jeg håper at det finnes en vei fremover for å beskytte NTA – ikke bare for dets egen skyld, men for den kulturelle livskraften. Johns peker ikke bare på det konkrete tapet av en institusjon, men også ringvirkningene det har for det globale scenekunstheltet. For henne handler det om mer enn økonomi: kunsten har en demokratisk og livsnær funksjon som nå er truet. Også Giorelle Diokno fortalte om den personlige uroen hen følte. Diokno er performance- og teaterviter basert i Canada, med spesialisering på diaspora, representasjon og politisk kroppslighet. Med sin profesjonelle bakgrunn knyttet hen Schneider Alcures analyse til en bredere geopolitisk sammenheng. Etter foredraget utdypet Diokno hvordan situasjonen i Norges illustrerer en urovekkende, global utvikling: – Adriana Schneiders omtale av Norge som ett av de rikeste landene i det globale nord, som likevel ikke er i stand, ja, uvillig til å finansiere kunsten, er betegnende for et skifte i holdningen til teater og performance på globalt nivå. I likhet med konservative populistiske bevegelser i mange andre land innebærer dette skiftet en holdningsendring overfor kunstens evne til å tale makten imot og uttrykke folkets vilje. I en nyliberal verden som styrer finansieringen mot effektivitet og produktivitet, og til fordel for selskapenes grådighet, motsetter scenekunsten seg en slik kommodifisering, nekter å innordne seg disse kreftene. Det Diokno setter fingeren på, er ikke bare en norsk utfordring, men en global tendens. Nemlig at kunstens evne til å være kritisk, utfordrende og politisk undergraves i en tid preget av høyrepopulisme og nyliberal ideologi. Og der kunst som ikke lar seg effektivisere, selge eller kontrollere, blir marginalisert. Dette er en utvikling vi ser i flere land, der støtte til scenekunst kuttes og kulturarbeidere presses inn i en markedslogikk de opprinnelig sto utenfor. Likevel tyret hen et håp for kunsten i krisetid: – I samme ånd som det brasilianske karnevalet, oppfatter jeg motstanden som en oppfordring til handling, til å få folk til å uttrykke seg, og som et nødvendig kaos i en verden som forsøker å innføre orden for noen utvalgte få, men stilner stemmene til de mange. Konferansen i Köln viste med tydelighet hvordan scenekunsten fortsatt fungerer som en plattform for både kritikk og fellesskap, særlig i møte med politiske og økonomiske kriser. I det internasjonale forskningsmiljøet er det ikke bare Brasil eller India som er gjenstand for bekymring, men også Norge. Kritiken som ble reist i Köln, peker på et tydelig budskap fra det internasjonale teatervitenskapelige miljøet: Når scenekunsten mister rom, mister også samfunnet en viktig arena for demokratisk deltakelse, refleksjon og motstand.



Billedtekst
WAHA – SOS, regi: Ahmed Tobasi, fra
The Freedom Theatre, og Loan T.P. Hoang.
Samproduksjon med Nordic Black
Express, Oslo 2024. Foto: Peder Opland

(KÖLN): 10. juni samlet over tusen teatervitere og -utøvere seg i et auditorium ved Universitetet i Köln for å overvære en samtale med to ledende teaterpersonligheter fra Palestina, kuratert av The International Federation of Theatre Research (IFTR).

Av: Sander Jensen Schipper



SIDEN 2023 ER over 55.000 mennesker drept i Gaza, som følge av israelske angrep. Tallene er stadig økene og angrepene skjer på sivile i matkø, på sykehus, skoler og hjem. Det er fra denne sprikende og ødelagte virkeligheten at IFTR forsøker å skape et rom for felles refleksjon. Hvordan kan vi, gjennom teater og performance, bidra til å bære, og ikke bare speile, samfunnets traumer, brudd og muligheter?

Spørsmålet blir gitt videre til to ledende teaterpersonligheter fra Palestina: Mustafa Sheta fra The Freedom Theatre og Iman Aoun fra ASHTAR Theatre. Moderert av Samer Al-Saber, ga samtalen innsyn i hvordan palestinsk teater ikke bare er en kunstform, men et verktøy for kollektiv sorgbearbeidelse, politisk motstand og håp.

Mustafa Sheta er produsent ved The Freedom Theatre i flyktningleiren i Jenin. Grunnlagt i 2006 er The Freedom Theatre blant de mest utsatte palestinske teatrene, og har de siste årene vært et mål for gjentatte angrep og trakassering. I dag er teaterbygningen stengt og området evakuert etter gjentatte israelske militæroperasjoner. Likevel fortsetter teatrets arbeid digitalt, desentralisert, og gjennom

Palestinske scenekunstnere er kampklare!

grasrotorganisering. Ved å bygge videre på pedagogikken til Arna Mer og scenekunstneren Juliano Mer-Khamis, ønsker teatret å redefinere kultur som et våpen mot okkupasjon, ved å styrke palestinsk identitet og selvrespekt.

Iman Aoun er medgrunnlegger og leder for ASHTAR Theatre i Ramallah. Siden 1991 har ASHTAR vært en drivkraft for scenekunst og samfunnsendring i Palestina, inkludert Gaza. Med utgangspunkt i Augusto Boals teorier, arbeider teatret med *De undertryktes teater* for å gjøre publikum til aktive aktører i kampen for sosial og politisk rettferdighet.

ASHTAR er spesielt kjent for prosjektet *The Gaza Monologues*, basert på barns egne vitnesbyrd fra krig og undertrykkelse. Prosjektet startet med 33 barn fra Gaza i 2010, som gjennom monologer fortalte om sine brutale møter med flyktningetilværelsen. Etter 7. oktober 2023 har ASHTAR gjenopptatt prosjektet, og utviklet nye monologer som er fremført i over 62 land, deriblant Norge.

Omringet av ødeleggelse

Hva er situasjonen deres akkurat nå og hvordan holder dere det gående?

IMAN AOUN: Situasjonen er hinsides van-

skelig. Samfunnet er i full oppløsning. Det er krise på alle plan, humanitært, psykisk og strukturelt. Det gjør at hver dag handler om å overleve; om å få tak i mat, finne trygghet og holde fast ved en slags struktur. Om teatret har lært oss én ting så er det å ikke bare tenke, men handle. Selv om situasjonen er presset, jobber vi i Ashtar Theatre med å hente tilbake noe av det disse barna har mistet: en følelse av barndom, av lek og trygghet. For de er allerede preget av dype traumer.

MUSTAFA SHETA: Derfor må vi fortsette å skape rom og produsere kunst, selv under ekstremt vanskelige forhold. Vi spør oss hver dag: Hva kan vi gjøre for Gaza, her og nå? Hvordan kan vi bruke de ressursene vi har, menneskene vi kjenner og ideene vi bærer for å bidra med noe konkret, noe som gir mening?

IA: Hvordan vi holder ut? Det handler ikke lenger om håp eller mot. Det handler om ren nødvendighet. En hel generasjon vokser opp med krig og tap som sitt grunnvilkår. Det er avgjørende at vi holder historiene deres levende. At vi ikke lar identiteten deres forsvinne. Vi må gi barna en fremtid og insistere på at en palestinsk identitet fortsatt eksisterer og har en verdi.



Hvordan forholder dere dere til det faktum at det finnes mange konflikter og folkemord i verden, som ikke får like mye oppmerksomhet?

I.A.: Vi er smertelig klar over at vi ikke er alene. Verden er full av urett, konflikter, undertrykkelse og folkemord. Vi ser et globalt system der menneskeliv tillegges stadig mindre verdi, og der både lokale og globale myndigheter prioriterer makt og profitt over menneskerettigheter. Jeg har selv vært i Brasil og sett hvordan urbefolkningen tvinges til å leve i eksil i sitt eget land, mens de kjemper for å bevare språket, territoriene og livsformene sine. Her hadde jeg workshops for å gi urbefolkningen midlene for å bruke *de undertryktes teater* som redskap.

M.s.: Vi er omringet av ødeleggelse. Det er helt essensielt at vi investerer i barna, og i deres evne til å forstå, reflektere og handle. Samtidig må vi utvide perspektivet vårt og styrke forbindelsene våre til andre steder i verden som Afrika og India, som også bærer på en tung kolonial arv. For det som skjer i Palestina skjer ikke isolert. Det er uttrykk for et globalt problem, et koloniale verdenssystem som fortsatt former livene våre, beslutningene våre og mulighetene våre.

A.I.: Jeg mener at vi alle sammen må ta denne globale trusselen på alvor. Over hele verden skjer det en stille utslettelse av land, liv og identitet. Vi må se forbi geografiske grenser og politiske kontekster, og stå sammen. Vi er alle

enkeltpersoner i verdens historie, og alle har et individuelt og felles ansvar for å løfte hverandres stemmer. Det handler ikke bare om å huske hvert enkelt navn, men om å bevare historiene og menneskeverdet.

Finansiering og dekolonialisering

Hvordan tenker dere, som ledere av teaterinstitusjoner, rundt spørsmål omkring dekolonialisering og finansiering?

I.A.: Det internasjonale samfunnet behandler fortsatt folkemordet i Palestina som en slags fortelling eller tv-underholdning, som kan skrus av. Men for oss er dette virkeligheten. Den er blodig, uutholdelig og den krever handling, ikke sympati.

Men, vi ønsker ikke penger for å tie, og tar ikke imot midler fra nasjoner eller institusjoner som ikke anerkjenner folkemordet, eller som aktivt motarbeider den palestinske saken. Å motta penger skal ikke bety å miste stemmen. Vi trenger støtte som er fri for koloniale føring, og som ikke krever at vi skal dempe budskapet vårt eller gå på akkord med det vi kjemper for.

M.s.: Dette handler for oss om verdighet. Vi har takket nei til store beløp fra mektige selskaper og internasjonale aktører, nettopp fordi vilkårene for støtten ville innebære at vi var stille. Samtidig er virkeligheten brutal: Vi trenger penger for å holde hjulene i gang. Vi har ikke lenger råd til å ansette folk. Kunstnere i Palestina arbeider allerede under forhold

som ville vært helt utenkelige i Europa. Det sier seg selv at det setter oss i en ekstremt sårbar posisjon, og gjør oss avhengige av kreative løsninger og solidariske nettverk.

Hvordan jobber dere med kvinners stemmer og representasjon i teatret i en så presset situasjon?

M.s.: Jeg mener vi må gi mer rom for kvinner i både samfunnet og på scenen. På tross av den vanskelige situasjonen, blir kvinners stemmer fortsatt marginalisert. For meg er det viktig å jobbe med opplæring av kvinnelige skuespillere, utvikle forestillinger der kvinner står i sentrum, og organisere festivaler for kvinnelige scenekunstnere. Det handler om å gi kvinner reell plass og eierskap i de kunstneriske prosessene.

I.A.: Jeg mener at problemet stikker enda dypere. Vi kvinner er ikke bare marginalisert i strukturelle sammenhenger, vi er også lært opp til å marginalisere oss selv. Vi er nærmest kolonisert av patriarkalske ideer, enten de er økonomiske, politiske eller religiøse. Derfor må frigjøringen begynne innenfra. Vi må frigjøre oss fra det mannlige blikket som har formet oss, og ta tilbake vår egen stemme, vårt eget uttrykk.

M.s.: Og for at en slik frigjøring skal være mulig, må vi skape trygge rom. Frigjøring kan ikke skje i kaos og konstant frykt, den trenger vern, kontinuitet og omsorg. Bare da kan nye fortellinger og nye identiteter få rom til å vokse.



Når identiteten blir til motstand

Dere snakker begge mye om identitet, hvordan påvirkes egentlig palestinske identiteter av situasjonen?

I.A.: Det er et viktig spørsmål. Vi er oppvokst av hva Israels undertrykkelse gjør med vår selvforståelse, og hvordan vi kan fortelle våre historier. Vi har gjenoppdaget at det å delta i kunstneriske prosesser gir mennesker eierskap til egne erfaringer. Særlig ser vi det i prosjektet *Gaza-monologene*. Prosjektet er ikke først og fremst estetisk, men heller en form for kollektiv og politisk motstand. Gjennom prosjektet har vi samlet inn historier fra skoler, klubber og lokalsamfunn, og bearbeidet dem til monologer. Disse tekstene blir ikke bare fremført på teatre, men også lest opp i demonstrasjoner og på politiske markeringer. Sånn jobber vi både med å hente fram fortellinger og å skape identitet. Ved å etablere at vi er her, yter vi motstand.

M.s.: Det er riktig som Aoun sier. Vi har ikke muligheten for å jobbe med alle teatrets virkemidler. Vi har ikke lenger et teaterbygg som kan skape magi og illusjoner ved hjelp av lys, musikk og scenografi. Det vi har er en fortelling, og et dypt behov for å bevare vår palestinske identitet. Dette kan vi gjøre ved å vise fram tradisjoner og fortellinger.

I.A.: Vi arbeider mye med performative uttrykk. Vi har videreutviklet metodene fra *De undertryktes teater*, så de bedre passer inn i en palestinsk kontekst. Et eksempel på dette

er hvordan vi jobber med indre frigjøring så vel som samfunnskritikk.

Vi hadde en workshop der vi jobbet med de undertryktes teater for barn og unge. I én øvelse konkurrerte to aktører mot hverandre. Den ene, en 13 år gammel jente, begynte å gråte da hun tapte. Jeg spurte henne hvorfor, og hun svarte at det føltes urettferdig at hun alltid taper. Hun fortalte at hun har mistet moren, faren, broren og vennene sine. Hun har mistet hjemmet sitt, og finner ikke mat hver dag. Og nå, selv her, måtte hun tape.

Jeg spurte henne: «Hva om du fikk vinne? Hvordan ville det sett ut?» Hun svarte med en monolog, hvor hun utforsket hva det ville bety å vinne og få tilbake familien og tryggheten. I etterkant fortalte hun at dette var den fineste opplevelsen hun har hatt, fordi dette var første gang hun har opplevd seier. På denne måten bruker vi forumteater ikke bare som et verktøy for samfunnsendring, men også for å gi rom for indre forvandling.

Kommentar

Samtalen med Aoun og Sheta tydeliggjør hvordan teater i en palestinsk kontekst fungerer som mer enn et kunstnerisk uttrykk, det er et politisk og sosialt verktøy, et rom for kollektiv bearbeidelse og identitetsforvaltning. Der institusjoner og strukturer bryter sammen, trer scenekunsten frem som en måte å organisere erfaring, skape fellesskap og insistere på egen eksistens. Tiltakene teatrene kommer med er

mange. Deriblant kan man nevne ASHTARS arbeid med mental helse hos barneflyktninger i Gaza og Amari flyktningleir, som regnes som særlig utsatte på grunn av sin beliggenhet og gjentatte israelske invasjon. Også the Freedom Theatre reiser både lokalt og internasjonalt for å synliggjøre palestinsk identitet og historie gjennom diverse oppsetninger. Arbeidet viser en teaterforståelse som et virkemiddel for å formulere og forhandle om hva det vil si å være menneske under en vedvarende unntakstilstand.

Billedtekster

s. 56 Zoomsamtale om teater i Gaza. På skjermen: Mustafa Sheta og Iman Aoun. Foran på scenen: Samer Al-Saber og Komita Dhanda. Foto: Sander Jensen Schipper
s. 57 ASHTAR Theatres program for mental helse, knyttet til UNRWA. Foto: ASHTAR Theatre

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 palestinske initierte 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 styremedlemmer 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 rasisister. 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 som 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 les ballets 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 utilgjengelig 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 leste jeg de avsnittene som Deutsch (som nevnt over, kulturpolitisk talsmann for FDP i Nordrhein-Westfalen, *journ. 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 sammenlignbart, 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. En 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 spredet 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, *journ. 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 kultursenatoren i Berlin og hans forsøk på å innføre en såkalt «lydighetserklæring».⁸ Den ble bevart 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 kuratorer 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 Sammen slutningen av internasjonale produksjonshus inviterte til en pressekonferanse hvor de presenterte «Initiative GG.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, fortsette 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 protoktoratet, 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 folke-mord 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

- 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
- Se f.eks. Die Zeit, «Bundestag verurteilt BDS-Bewegung», 17.05.2019.
- Se f.eks. Posener, Alan: «Der blinde Fleck der Linken» i *Die Zeit*, 31.07.2020. Sitat: «dass 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 (...)».
- Apartheid Israel*, red.: Jon Soske og Sean Jacobs, Haymarket Books, Chicago, 2015
- Se f.eks.: Deutsch, Lorenz, i Ruhrbarone, 209.03.2020: «Ruhrtriennale: BDS kein Plattform bieten», 20.03.2020, sitat: «Für antisemitische „Israelkritik“, Holocaustrelativierungen und extremistische Desinformation darf eine Veranstaltung des Landes NRW keine Bühne bieten.» https://www.ruhrbarone.de/ruhrtriennale-bds-kampagne-keine-plattform-bieten/181378/
- Mbembe, Achille: «Die Welt reparieren» i *Die Zeit*, nr. 18/2020, 25.04.2020 Dies war immer mein Ziel. Eine Entgegnung an jene, die mir vorwerfen, den Holocaust zu verharmlosen.
- Brumlik, Micha: *Postkolonialer Antisemitismus? Achille Mbembe, die palästinensische BDS-Bewegung und andere Aufreger. Bestandsaufnahme einer Diskussion.* VSA-Verlag 2021
- Se bl.a. *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr. 1 2024.



Aksinya Kurina:
Intervju med regissør
Jan Klata, Kyiv
s. 66

Kai Johnsen:
Regissør Andrej Nosov,
Beograd
s. 72

KUNSTNER PORTRET

Billedtekst
Jan Klata foran byste av Lenin, Kyiv 2025.
Foto: Vera Blانش



Billedtekst
Jan Klata i Kyvi mars 2025.
Foto: Vera Blانش

Klata

Av: Aksinya Kurina
Oversatt fra engelsk av:
Therese Bjørneboe

I POLEN, som er et land i rask utvikling, er teater mer enn kunst: det er et system for maktfordeling. I likhet med økonomien er kulturen, inkludert teatret, et hierarkisk system: Det finnes en kjerne som består av kanoniserte kunstformer, akademier, institusjoner og repertoarteatre, og en periferi av ikke-kommersielle, eksperimentelle praksiser som blir subsidiert som bevis på pluralisme, og en semi-periferi – en sone av strategisk ustabilitet, hvor det kan oppstå ting som utfordrer hele systemet. Polen er ikke toneangivende på samme måte som England, Frank-

rike eller Tyskland, men har sterke institusjoner, skaper sine egne versjoner av kanon og dyrker politisk teater. Det er her, midt i disse spenningene, at Jan Klata dukker opp. Klata er en produktiv regissør – i 2025 hadde han satt opp rundt seksti produksjoner. Han ser på teatret som et verktøy for kulturell omfordeling innenfor et system der kunsten er en mekanisme for maktkamp, fordeling av ressurser og symbolsk kontroll. Strategien? Plakatlignende visualiseringer og «kanon-DJ-ing»: å plukke klassiske tekster fra hverandre og remikse dem for å bryte opp den estetiske dominansen. Fra sin semi-perifere posisjon utfordrer Klata nasjonale myter, religiøse tabuer og retorikken omkring legitimitet, og gjør

scenen til en slagmark mellom sentrum og utkantene. Hans teater skaper konflikt, der kanon blir en ressurs for politisk omstart, ikke for underkastelse. Klata symboliserer transformasjon, ikke revolusjon. Han klarer det nesten umulige – å sette anarki i system. Klata var teatersjef for Narodowy Stary Teatr i Kraków fra 2013 til 2017, der programmet hans utløste en storm. Våren 2025 vant Jan Klata en konkurranse som ble arrangert av det polske kulturdepartementet og ble utnevnt til teatersjef for Nasjonalteatret i Warszawa. Ifølge teorien om verdenssystemer, absorberer sentrum kritikk for å utsette kriser. Men kanskje det er mer optimistisk å se på det som en institusjonell omstart? Utnevnelsen av Klata

gjenspeiler Polens ønske om å reintegrere radikale, men profesjonelle stemmer i kulturlivet. Han vet hvordan han skal sjokkere uten å knuse, å kritisere uten å slette historien. Teatret hans er dristig og provoserende, men strengt gjennomarbeidet – med skarp regi, musikalitet og levende visuelle effekter. I en tid der teatret må være politisk for å være relevant, er Klata et perfekt valg til teatersjefstillingen. Hans reise er reisen til en regissør som har brutt igjennom fra den kulturelle semi-periferien til den symbolske maktens kjerne. Ikke ved å forlate sitt radikale scenespråk, men ved å tvinge det på institusjonene selv.

(KYIV):— Politisk teater interesserer meg som en form for sosial selvanalyse, ikke som et redskap for propaganda, sier den polske regissøren Jan Klata. Vår medarbeider møtte ham i Kyiv like etter at han var blitt utpekt som ny teatersjef ved Nasjonalteatret i Warszawa. **Av: Aksinya Kurina**



Jan Klata: Vi konkurrerer, men vi kan likevel være solidariske

Oversatt fra engelsk av:
Therese Bjørneboe

KRIG BIDRAR TIL andre prioriteringer. Det skaper nye hierarkier. Den polske regissøren Jan Klata – en provokatør og tenker som med sine forestillinger hele tiden beveger seg på kanten, og ofte over den – vant en lukket konkurranse om stillingen som teatersjef på Nasjonalteatret i Warszawa. Noen timer senere satt han på toget til Ukraina og et lenge planlagt solidaritetsbesøk. Hensikten var å møte ukrainske regissører som skulle delta i en workshop med ham, og å komme i kontakt med det lokale teatermiljøet og et publikum som under krigen har gjenoppdaget sin dype tilknytning til teatret.

På slutten av Klatas opphold i Ukraina møtes vi i parken til Sofia-katedralen – et monument fra Kyivs middelalderske gullalder. De gylne kuplene glitrer, og blant de eldgamle freskomaleriene kan man til og med finne avbildninger av *skomorokhi*¹ – middelalderske gjøglerfigurer. På dette stedet og i dette øyeblikket, der historien på forunderlig vis flettes sammen med bilder av fremtiden, får Klatas ord en spesiell klangbunn. Vår samtale om teater blir noe mer enn et intervju – en slags performativ utveksling der hver gest og tanke betyr noe.

Solidaritet og konkurranse
Den nevnte workshopen for ukrainske regissører og Klatas introduksjon til det lokale teaterlandskapet

ble organisert takket være Maria Jasinska² – en produsent og teaterkurator som jobber for å finne nye måter å bringe folk sammen på, selv i krigstid. Og selvfølgelig takket være støtten fra polske kolleger fra Adam Mickiewicz-instituttet, Det polske instituttet i Kyiv og gode allierte ved Ivan Franko nasjonale dramateater.

Er solidaritet mulig for et kreativt menneske?

– Ja, så absolutt.

Solidaritet er et vakkert ord. Men for å være ærlig, så er teatermiljøet veldig kompetitivt.

– Det er ikke et nullsumspill, der din suksess betyr min fiasko. Vi konkurrerer, men vi kan likevel være solidariske. Erfaring kan de-

les i stedet for å skjules på grunn av frykt for at andre skal overgå en. Konkurranse er en drivkraft – det får meg til å ville gjøre noe som er mer interessant.

Er din solidaritet med Ukraina drevet av politikk, eller skyldes det snarere faglig nysgjerrighet?

– Jeg tenker på solidaritet som et fenomen med flere lag. Polen har fra begynnelsen av vist stor sympati for Ukraina, men entusiasmen har begynt å falme og er i ferd med å bli gjenstand for politisk manipulasjon. Derfor var det viktig for meg å komme til Ukraina og se ting fra innsiden – både på et sosialt og politisk nivå. Jeg er interessert i å utveksle erfaringer med mennesker som ser på ting



Billedtekst
Maksym Kuochin fra Theatre of Playwrights t.v. og Jan Klata som nummer fire fra f.v. på Opera Aperta (Laboratorium for samtidsopera i Kyiv). Mars 2025. Foto: Vera Blansh

fra et annet perspektiv. Hvis de lager noe bra, så taper ikke jeg på det.

Jeg deltok på den åpne scenesamtalen om «Teater og politikk» med ukrainske publikummere, men jeg forstår fortsatt ikke helt ditt politiske ståsted.

– Spør du om hvem jeg stemmer på – jeg tilhører ikke noe politisk parti. Det vesentlige er det som blir vist på scenen. Politisk teater interesserer meg som et rom der et samfunn kan reflektere over seg selv – som en form for selvanalyse gjennom fengende kunst, og ikke som et redskap for propaganda. Hvis alt er opplagt ved første øyekast, er det definitivt ikke kunst – det er propaganda.

Er Brecht fortsatt relevant i dag, eller er han utdatert?

– La oss vente til opphavsretten utløper, slik at vi endelig kan frigjøre oss fra de estetiske begrensningene som arvingene har lagt. Da får vi kanskje se en helt annen type teater enn det vi hadde på 1950- eller 60-tallet.

Så hva er din overbevisning?

– Hvis vi snakker om min personlige overbevisning, blir jeg på den ene siden mer og mer konservativ, og på den andre siden mer og mer radikal. Jeg tror ikke alderen min spiller noen rolle. Verden rundt meg gjør meg kanskje mer kategorisk i mine livsvalg.

Spørsmålet om politikk handler ikke om partier, men snarere om

verdimessige vurderinger. Hvordan identifiserer du deg selv?

– Dette er et veldig generelt spørsmål. Det var en nigeriansk artist, Fela Kuti³. Hvis Fela Kuti var kandidat til presidentvalget i Polen, ville jeg stemt på ham.

Ville du stemt på Marx?

– Nei, for jeg er for Fela Kuti.

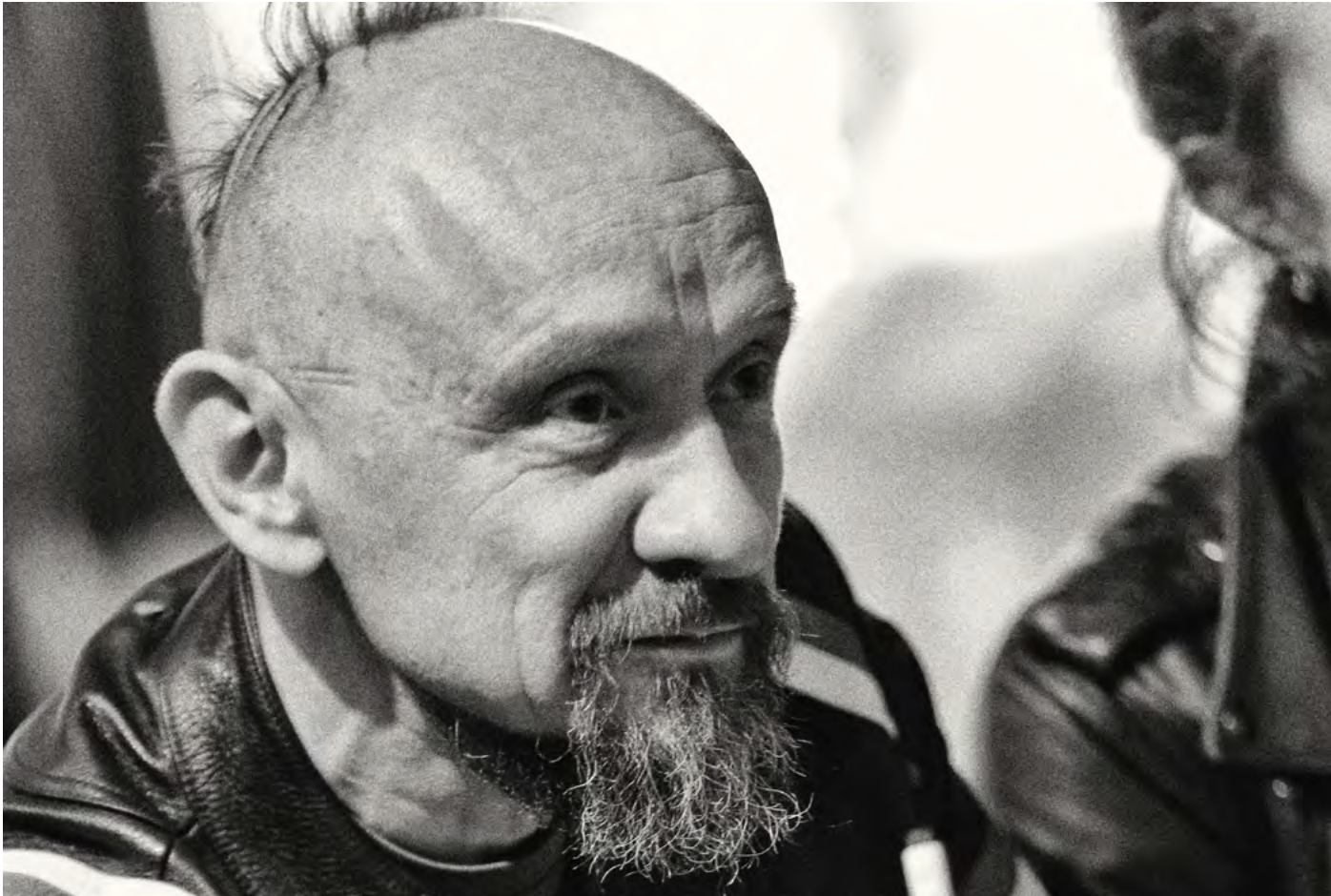
Og på Gandhi?

– Det er et godt spørsmål – fordi det reiser spørsmålet om Mahatma Gandhis effektivitet. Jeg har begynt å verdsette effektivitet. Rett før denne samtalen snakket vi om naivitet. Og da er spørsmålet: Bør kunstnere bevare sin naivitet? Det synes jeg de bør. Men samtidig må vi vurdere hvor effektiv denne naiviteten er. Andrzej Wajda pleide å

si at en regissør bør kombinere poetens følsomhet med korporalens hardhet. Det vi gjør i teatret må være effektivt.

Effektivitet i teatret
Hva slags kriterier har du for effektivitet? Tilbakemeldinger, presis kritikk, kollegers vurderinger, eller stoler du på din egen intuisjon?

– Spørsmålet om tilbakemeldinger er komplisert, særlig i Polen, der det er vanskelig å finne intellektuelle partnere til å vurdere det man gjør. Dette er en av kritikkens funksjoner. Jeg misunner mine musikerkolleger. Jeg kjenner til minst fem eller seks glimrende musikkritikere som jeg kan lese, være enig eller uenig med, men der jeg forstår hvorfor de skriver det de skriver.



Billedtekst
Jan Klata i Kyvi mars 2025. Foto: Vera Blansch

Jeg er aldri på premierer – jeg blir altfor nervøs. Jeg ser vanlige forestillinger senere. Det polske teatersystemet gir anledning til såkalte «gjenopptakelser» annenhver måned, der man kan justere, endre og forbedre forestillingene. Jeg ser ofte den tiende, tyvende og en-og-førtiende forestillingen sammen med publikum. Jeg har en følelse av at jeg har en særlig evne til å se den gjennom øynene til den tilskueren som liker det minst. Det er en ganske kompleks opplevelse å fange opp den energien. Det er det indirekte svaret jeg kan gi, for jeg har ikke en klar definisjon av kriteriene for om en forestilling fungerer eller ikke. For meg er det veldig intuitivt.

Jeg prøver å skape forestillinger innenfor forskjellige konvensjoner. Og det som fungerer i én, fungerer kanskje ikke i det hele tatt i en annen. Jeg pleide å jobbe veldig intenst, 3-4 forestillinger per sesong. Rainer Werner Fassbinder, som laget mange filmer, pleide å

svare når noen påpekte feil: «Jeg fikser det i min neste film.» Jeg kan ikke si at det er et livsmotto for meg, men det er ikke så langt unna: Jeg fikser det på neste prøve. Noen ganger fungerer ikke forestillingskonseptet. Den opprinnelige ideen viser seg å være feil. Men jeg elsker risiko i teatret, og risiko er alltid forbundet med muligheten for å mislykkes.

Dette er et veldig interessant spørsmål, og jeg kommer definitivt til å tenke over det på den lange reisen tilbake til Warszawa. Hadde jeg visst svaret, ville jeg vært en fabelaktig professor ved et teaterakademi og antagelig et veldig lykkelig menneske, for da hadde studentene mine skapt utrolige forestillinger.

Dødens teater
Mediene former visse bilder av et land. Har dine forventninger til Kyiv og ukrainsk teater stemt overens med det du faktisk har sett?

– På den ene siden er det en spennende reise østover, der kulturer og språk smelter sammen, på den andre har du frykten for den dødelige russiske energien. Jeg vil ikke late som om jeg ikke var redd. Jeg er besatt av Witkiewicz. Da katastrofetanken som gjennom-syret verkene hans materialiserte seg i 1939, begikk han selvmord.

Hva slags besettelse er det?

– At de en dag vil banke på døren min, eller at jeg vil forsvinne og aldri komme tilbake. Kjenner du Andrzej Żuławskis film *Djevelen*⁴? Det er nettopp det – denne regionen som et sted der slike krefter utspiller seg. Så denne frykten er selvsagt til stede, men på den andre siden føler jeg at det i dag er min plikt – både patriotisk og menneskelig – å gjøre motstand mot ondskapen. Særlig i en tid da ondskapen ser ut til å triumfere.

Det er bare noen få dager siden det Donald Trump og J.D. Vance gjorde⁵, og fortvilelsen er til å ta

og føle på. Jeg er veldig interessert i hvordan man kan lage kunst under slike omstendigheter. Det er et fundamentalt spørsmål for meg, fordi godt teater for meg er et dødens teater (Theatre of Death). Det er derfor jeg kommer hit, hvor det er krig. Hvor døden er nær og kan slå til når som helst, helt tilfeldig. Jeg vil forstå hvordan kunstnere arbeider med slike erfaringer, og hvordan det vil påvirke meg i fremtiden. Jeg er overbevist om at krigens også vil komme til Polen. Men om vi ser utover vår egen region, så er det som skjer i USA nå med Elon Musk og de andre cyberbaronene, virkelig skrekkinngytende⁶.

René Girard og mimetisk begjær
Jeg har forsøkt å forstå hvem de nye amerikanske lederne er gjennom deres verdisystemer. J.D. Vances beundring for arven etter den franske filosofen René Girard forklarer mye.

– Det er min favorittfilosof! J.D. Vance leser ham antagelig som en

tegneserie, mens jeg leser ham som en palimpsest. Det er to forskjellige lesemåter. Voldsproblematikken og syndebukken, og hvordan Girard beskriver det – det er sterkt. I Girards bok *A Theater of Envy: William Shakespeare* er det en brilliant analyse av *En midtsommernattsdrøm*. Mimetisk begjær og dets mekanismer – jo lengre jeg lever, jo mer forbløffer det meg.

Hvis du hadde jobbet for polske medier, ville overskriften vært «Jan Klata er enig med J.D. Vance!» Det ville gitt mange klikk.

Vold og trakassering

I Ukraina, og i en del andre land, er det stadige debatter og anklager innenfor film- og teatermiljøene. Når det gjelder vold, føler jeg at dette ordet har blitt devaluert av endel kulturpersonligheter. Hva tenker du? Det finnes jo tross alt reelle voldsofre, ofre for kriminelle handlinger. Men den symboliske kapitalen i medierommet blir ofte tatt i besittelse av veltilpassede skuespillere som, etter min mening, manipulerer publikums oppmerksomhet og tar oppmerksomheten bort fra dem som virkelig har lidd og som ofte blir stående uten en stemme.

– Alle pinner har to ender, og denne er ikke noe unntak. Jeg ville vært en komplett idiot hvis jeg benektet at dette problemet fins. På den andre siden bekymrer det meg at folk forsøker å løse det gjennom «folkedomstoler» (Public Justice) på Facebook.

Det finnes ikke noen klar definisjon av begrepet «vold» innenfor polsk lov. Begrepet har blitt så vagt at det kan bety alt fra voldtekt begått av en autoritetsperson til hendelser der noen har hevet stemmen én gang og deretter bedt om unnskyldning.

Vi må finne mer presise ord for å beskrive fenomener som ikke er sammenliknbare. Jeg sa en gang at kampen mot vold i det polske teatermiljøet har blitt veldig voldelig i seg selv. Det er paradoksalt, men sant.

Vi må skape mekanismer som forhindrer at slike situasjoner oppstår, og som forebygger maktmisbruk i profesjonelle relasjoner. Gjennom min erfaring fra Sverige⁷ har jeg sett at de har tydelige rutiner som gjør det klart fra starten av at overgrep er umulig. Forebygging er alltid mer effektivt enn straff.

I det gamle Kina sies det at keiseren ble behandlet av en lege som

fikk sparken hvis keiseren ble syk. Logikken er enkel: Det er bedre å forebygge et problem enn å løse det.

Dette betyr ikke at jeg dømmer konkrete tilfeller. Det vil alltid være noen som bruker et problem til å tiltrekke seg oppmerksomhet. Noen ganger gjelder det rene insinuasjoner som ikke kan tilbakevises juridisk. Men også slike situasjoner får meg til å revurdere min kreative virksomhet og egne holdninger overfor kolleger. Jeg jobber hardt for å bli bedre, og jeg angrer på noen av mine tidligere handlinger. Man kan godt stille høye krav til seg selv. Det er vanskeligere å kreve det samme av andre. Det er også et spørsmål om følelser og temperament. Noen ganger lider folk virkelig på grunn av dette.

Men det er ofte et spørsmål om personlig kultur. Og denne kulturen må være konstant, uansett omstendigheter. Det er klart at endel ting allerede er blitt helt uakseptable, og det er bra. Men samtidig er det alltid en risiko for at det bikker over i det absurde eller i paranoia.

Alle har rett til å jobbe som de vil innenfor en konsensusgruppe. Det blir feil å forby voksne å gjøre noe bare fordi jeg ikke vil at de skal gjøre det. Jeg streber alltid etter balanse, men det er veldig vanskelig i det virkelige liv fordi livet i seg selv er komplekst. Folk vil ofte forenkle alt til svart og hvitt. Virkeligheten har mange nyanser, og det er viktig at vi ikke mister evnen til å se kompleksiteten.

Teatrets øyeblikkskarakter

Hva mener du skiller teater fra andre kunstformer – i krisetider?

– Jeg tror det er umiddelbarheten ved opplevelsen. Du har alltid et «her og nå» – det er viktig og alltid til stede. Uten dette «her og nå» vil ingenting bli værende hos folk. På den andre siden kan ikke teatret forutse det som skjer øyeblikket, da det ikke finnes noen reell måte å dokumentere eller arkivere en teateropplevelse på. Opplevelsen utspiller seg blant mennesker som er sammen i ett rom, innelukket i to til tre timer – og det må skje noe der, som de senere vil huske. Kanskje ikke helt presist, men hvis det ikke skjer etter prinsippet om øyeblikkelig karma (instant karma), vil det rett og slett bare forsvinne. Og det er noe av det som gjør teateropplevelsen så kompleks. Men det er også en viss skjønn-

het i at det ikke kan gjentas. Det passerer og blir bare værende i menneskers minne. Det er umulig å reprodusere, som med en sang. En sang du hørte for tjue år siden – du kan høre den igjen, og psyken din reagerer på samme måte, til og med på et kjemisk og kroppslig nivå. Men teater – jeg kan huske at jeg som barn så Tadeusz Kantor. Alt jeg har igjen er fragmenterte biter. Rester av forestillingen. Og likevel vet jeg at den formet meg på en dyp måte – men bare på et underbevisst plan.

Det er det som er kunstens essens – noe unødvendig, overdrevent og på en måte luksuriøst. Og dette kommer for eksempel til uttrykk i forestillingen *Republikken* (*Państwo*) av Platon, som ble spilt av polske og tyske skuespillere på gammelgresk. Oversettelsen ble overført via hodetelefoner; skuespillerne som ikke er på scenen i øyeblikket, sørger for live-dubbing – de sier replikkene rett inn i ørene på publikum.

Noe skjer. Det var en sjelden form for teatralt eksperiment, som for noen kunne oppleves som en fiasko, mens det for andre var en slags åpenbaring.

De som er opptatt av rettferdighet, blir nødvendigvis fiendtlige til sine omgivelser og til samfunnet, og de har få sjanser til å lykkes. Starter som styres av rettferdighet, er dømt til å kollapse. Mennesker som etterlever rettferdighet, er dømt til å bli outsiders. Til slutt blir de utstøtt, stigmatisert og tilintetgjort.

Derfor kan denne oppsetningen av *Republikken* bare fungere her og nå, når skuespillere i to timer snakker et dødt språk til mennesker som bare kan gjette seg til hva det handler om – noe som ble skrevet for flere tusen år siden. Og likevel er det helt og holdent nåtidig. Alle ideene som en gang fengslet mennesker, fikk dem til å ofre livet eller karrieren – de kan fortsatt fungere i dag. Det er både tragisk og skremmende – og ubestridelig vakkert samtidig.



Billedtekst
Regissør og aktivist Andrej Nosov.
Foto: Dragana Ugovicic

(BEOGRAD): Intervju med Andrej Nosov, regissør og «artist», aktuell med forestillingen *De har alle forsvunnet* om minnearbeidet etter massakren i Srebrenica. **Av: Kai Johnsen**



Central Peripheries

Ibsen Scope – den Skiensbaserte internasjonale teaterfestivalen og finansieringsordningen for internasjonale teaterprosjekter knyttet til Ibsen – arbeider med å etablere et produserende nettverk, *The Central Peripheries*, med regissører fra Brasil, India, Serbia, Libanon og Norge.

Alle disse regissørene arbeider i kontekster som det kan være interessant for norske teaterarbeidere å få innsikt i. Tidligere samtalt partnere i denne serien av Kai Johnsen: Regissør Sankar Vanketeswaran, Kerela, nr. 2-3 2024, regissør Omar Abi Azar, Beirut, nr. 4 2024.

Teater der det svir

Nosov

KAI JOHNSEN: Andrej, hvem er du, og hvor kommer du fra?

ANDREJ NOSOV: Jeg kommer fra lavere middelklasse i en mindre by på den serbiske landsbygda. De fleste var ganske fattige, for Serbia var underlagt ulike økonomiske sanksjoner. Alle slet. Faren min jobbet i byggebransjen og moren min var sosialarbeider. De skilte seg etter hvert og faren min etablerte seg med ny familie. Det gjorde for så vidt også min mor, men hun skilte seg enda en gang. Og ikke minst for henne var det å bryte ut av et ekteskap en spesiell ting å gjøre. Folk prøvde å bevege seg fremover, det var en tid preget av stadige oppbrudd. Det eksisterte en forståelse av at for å oppnå noe, så måtte man arbeide for det, fortjene det. For

min egen del tror jeg det var to sider av min personlighet som gjorde at jeg ble den jeg ble. Jeg ville ut av noen gitte omstendigheter, av strømmen som jeg følte trakk meg i en bestemt retning. Jeg har hatt en følelse av at jeg måtte bevege meg videre. Forlate bygningen på en måte. Stadig på nytt.

Kosovo-krigen

K.J.: Du vokste altså opp sør for Beograd? Ganske nær grensen til Kosovo, ikke sant?

A.N.: Ja, helt opp mot grensen. Og krigen mot Kosovo ble på mange måter pregende for tenårene mine. Fra jeg var ca 12 til 16 handlet *alt* om denne krigen. Hæren fantes overalt rundt meg og på stedet jeg bodde. Og da NATO intervenerte

(1999, *red. anm.*), rådet det en følelse av at vi måtte *forsvare* oss. Og på alle kanter var det fullt av det jeg vil kalle *ikke-kvalifiserte* og i stor grad *selverklærte* helter. Motstandsfolk! Gradvis gikk det opp for meg at dette var en stor løgn. Jeg sier ikke at disse folkene løy – de trodde jo at de var motstandsfolk, og de mente at det måtte alle være, at man måtte *handle*, agere. Bakteppet var ulike slør av nasjonalisme, aggresjon osv. Og denne viljen til handling var jo for så vidt bra, spørsmålet er bare: basert på hva da? I tillegg hadde jeg et rart navn. Etternavnet mitt var russisk-ukrainsk, med en klang av noe belorussisk (hviterussisk). De *hvite*. Oldefaren min emigrerte til Balkan under første verdenskrig. Og vi, etterkommerne, var assi-

milert på de fleste måter. Jeg følte meg som serber, eller, kanskje enda mer, som jugoslav – noe som var svært viktig for begge foreldrene mine. Jeg følte meg ikke som en innvandrer. Men i denne opphete politiske situasjonen, særlig da jeg gikk på videregående, var det noen som hadde en idé om at det var noe annerledes med meg. Jeg manglet denne endelsen, *itsch*, i etternavnet. Hvor kommer du fra da, liksom? Nosov høres jo russisk ut. Stadig vekk ler jeg høyt av disse holdningene. Ikke døm folk ut ifra hva det heter! Uansett, så gjorde jeg meg etter hvert noen tanker om at handlingskraften som preget hjembyen min også rommet noe mer; noe ekspansivt og delvis truende. I dag skjønner jeg ikke helt hvordan jeg kom meg gjennom



denne tiden. Moren min har fortalt meg at jeg på overflaten virket fornøyd og ikke problematiserte denne følelsen av utenforskap. Ble jeg mobbet? Ja. Men av en eller annen grunn klaget jeg ikke.

Homofil i macho-kultur

κ.γ.: Og her, på et eller annet tidspunkt, hvis jeg får være så fri, oppdager du at du var homoseksuell? I ganske macho-omgivelser eller hva?

A.N.: Ja, her snakker vi macho-samfunn! I krigsmodus. Så det var omlandet. Moren min skilte seg, og vi flyttet til en liten landsby like i nærheten, og jeg fant ut at jeg var homol! Eller, jeg praktiserte det delvis, men prøvde samtidig å leve med kvinner. Og jeg ble nesten gift på et tidspunkt. Så jeg ble sittende inni skapet i enda noen år. Samtidig hadde jeg, paradoksalt nok, kanskje, begynt å arbeide som menneskerettsaktivist. Og det var først på en av festivalene vi arrangerte, at jeg kom ut av skapet. Da var jeg blitt 25. Altså ganske sent i livet. Men disse macho-omstendighetene var nok styrende for hvor vanskelig det var å komme til en

endelig erkjennelse. Jeg følte meg også presset ut ifra mitt behov for å gjøre noe for *andre*, og ikke gå rundt og være selvsentrert. Det var viktigere ting som sto på spill. Jeg hadde vært med på å grunnlegge en menneskerettsorganisasjon som hadde spesielt fokus på Kosovo-konflikten, og arbeidet blant annet som journalist for Radio Free Europe, omkring år 2000, da de første krigsforbrytelsessakene ble reist, akkurat i vårt område. Og det ble lagt press på meg om at jeg måtte dekke sakene mot disse «heltene» og slik sørge for at folk egentlig forsto. Da jeg satte meg inn i to av de aktuelle sakene gikk det opp for meg at det var to albanske menn som, jo, ja, kanskje knyttet til sin kamp, hadde blitt myrdet, utenfor noen som helst kamp-sone. Den andre saken handlet om en hel familie som hadde blitt regelrett henrettet. Først etter en stund forsto jeg at det skjedde bare fordi de var albanere. Det var et sjokk. Tidligere hadde det vært mye politisk tåkelegging av alle mulige forhold, og noen idiot var jeg vel ikke, så jeg hadde jo skjönt en del ting. Men nå sto det frem et helt klart for meg. Jeg diskuterte

sakene med moren min: «Mamma, det kunne jo ha vært mine egne venner som ble slaktet.» Og hun så meg rett inn i øynene og sa «du må fortelle det som faktisk er sant.» Det ble et annet vendepunkt for meg. Foreldrene mine, som fikk en sønn som var en slags folkefiende, og som attpåtil var homo – at de fortsatte å stå bak meg, uansett hva det kostet dem – det ga meg en slags base. For er det ikke nettopp dette som er kjærlighet? De skammet seg ikke over meg. De elsket meg. Så, for å forsøksvis konkludere, er det en sterk sammenheng mellom min politiske aktivisme og seksuelle frigjøring. Det ene forutsetter ikke det andre: jeg hadde nok tatt en aktiv stilling mot dette macho-samfunnet uansett. Og det hadde jo ikke oppstått i et vakuum. Historisk sett var det jugoslaviske samfunnet på mange måter et progressivt samfunn, med svært mange gode sider – men det hadde også, dessverre, noen av disse trekkene. Milosovic og hans kumpaner forsterket og forkvaklet noen allerede latente tendenser. Noe som i sin tur ble et problem da vi fikk noe som lignet mer på et demokrati. Strukturene var etablert,

på mange måter fasttømret. Og det er strukturene som vinner på sikt.

Fra krigsteatret til det «egentlige» teatret

κ.γ.: Og denne aktivismen ble en slags livsform for deg, den bragte deg inn i teatret?

A.N.: Ja. Arbeidet med menneskerettsorganisasjonen jeg hadde grunnlagt bragte meg på et tidspunkt til Sarajevo. Og jeg bygget opp ulike samarbeidsprosjekter, og prøvde å flytte noen av dem til Beograd. Noen av dem var teaterprosjekter. Og vi lagde festivaler. Flere av dem kom til å få stor betydning for meg. De åpnet meg for å se, føle og forstå på nye måter. Gradvis oppdaget jeg kunstens enorme kraft og potensiale. I ungdommen var jeg en ganske aktiv amatørskuespiller. Men jeg hadde noen sterke traumer forbundet med det. Jeg ble faktisk voldtatt av en av teaterlærerne. Noe jeg vel knapt hadde nevnt for noen.

κ.γ.: En mann?

A.N.: Ja, en mann. Og etter det forlot jeg umiddelbart «teatret», og så



meg ikke tilbake i de neste i hvert fall 10 årene, men brukte min tid på aktivistisk arbeid til støtte for andre. Seksualiteten min representerte bare skam. Så det sluttet seg en sirkel med disse Sarajevo-Beograd teaterprosjektene. Samtidig var jeg nesten utbrent og utslitt av massegraver, av tragediene, all denne lidelsen. Kunsten er et lettere sted å være – tenkte jeg. Så jeg søkte, og ble tatt opp som student ved en av teaterskolene i Beograd. Jeg forlot altså et slags stort krigsteater, og gikk inn i det lille og egentlige teatret som en vanlig skuespillerstudent. Litt merkelig. Men, uansett, jeg prøvde og prøvde – men kroppen min buttet på en måte imot skuespilleri. Og da begynte jeg å tenke på regi. Og jeg stilte på opptaksprøve til registudier på det statlige teaterakademiet. Og der studerte jeg i til sammen 5 år.

κ.γ.: Og hvordan vil du beskrive dette studiet?

A.N.: Stanislavskij, og til dels russisk og østeuropeisk regiteatertradisjon. Kanskje mest Leningradretningen. Stanislavskij, Meyerhold etc. men også Peter Brook og andre på den tiden typiske tendenser og metoder i europeisk samtidsteater. Også noe mer performanceorientert. Litt enkelt sagt: det 20. århundres regikunst og metodikk.

Debut med *Bent*

κ.γ.: Litt det samme som registutdannelsen i Oslo vil jeg si. Hva slags forestillinger lagde du da?

A.N.: Den første forestillingen jeg regisserte, på skolen, og som kom til å få avgjørende betydning for meg, var en oppsetning av Martin Shermans *Bent* (om nazifølgelsen av homofile, *red. anm.*). Prosjektet mitt vakte faktisk en del oppsikt, og jeg var så heldig å få kontakt med en av grunnleggerne for BITEF-festivalen, Jovan Ćirilov, som ble en viktig døråpner. Han programmerte *Bent* på festivalen – noe som var ganske ekstraordinært gitt at jeg var førsteårsstudent på registudiet. Samtidig innebar det at jeg måtte bidra med å skaffe finansiering. Jeg jobbet opp mot ulike LGBTQ-organisasjoner – og argumenterte med at dette ville bli den første oppsetningen på en

viktig institusjon av et uttalt homofilt stykke. Dette bar frukter, og jeg ble oppfordret til å arbeide videre med problemstillingene sett gjennom en serbisk optikk. Dette førte til utvidelse av prosjektet og til at jeg undersøkte ulike arkiver knyttet til den serbiske krigshistorien. Samtidig ble det et sterkt personlig arbeid. Hvem er jeg? Og hva slags kunst bør jeg lage? Hvordan kunne det å plassere seg i en konsentrasjonsleirsetting gi meg utvidete perspektiver? Men jeg ble jo også redd. Det var en kamp å finne skuespillere som ville ta disse rollene. Men jeg søkte videre – og vendte meg også mot skuespillere fra Bosnia og Kosovo. Og på premieren oppdaget jeg at det tilførte prosjektet en viktig dimensjon. De første jeg støtte på bak scenen etter teppefall var Ćirilov og Neda Arnerić, en berømt skuespillerinne (som dessverre tok sitt eget liv for noen år siden) – selve sex-symbolet i tidligere Jugoslavia. Hun kom rett bort til meg, gratulerte, så meg inn i øynene, og sa: alle kommer til å ville kysse deg og støtte deg. Bruk det! For i morgen kommer de til å forsvinne! Men du må aldri gi deg! Det var et stort øyeblikk. Men jeg

tror ikke jeg skjønnte hva hun mente. Folk strømmet til forestillingen. Kritikken var fantastiske. Unntatt én – som kritiserte meg for å ha laget en scene hvor jødiske kapi også dengte løs på de homofile. Men jeg hadde hatt et ønske om å snakke sant. Kritikerens skrev også at denne unge mannen nok kom til å forstå, og moderere seg, i fremtiden. Og han tok feil!

Amsterdam og et nytt oppbrudd

κ.γ.: Og så bygget du deg opp som regissør med en stadig mer sentral posisjon, du var både aktivist, kunstner og produsent. Men hvorfor forlot du det du bygde opp, og reise til Amsterdam og Das Theatre (del av DasArts, *red. anm.*) for å ta en master i regi?

A.N.: Jeg måtte utsette meg for noe annet. Ikke bli en del av det kulturelle «commentariatet» i Serbia, bli «tilpasset», eller slå meg til ro med å være «opposisjonell» eller noe sånt. Eller bli «main-stream», som var det tredje alternativet. Jeg så at det var utvikling på gang, at det faktisk var blitt noe bedre. Men også at jeg var i ferd med å bli



brukt eller «slukt» av ulike posisjoner og grupperinger. På denne tiden, i 2016, fikk vi også en ny regjering, som var ledet av landets første åpent lesbiske statsministre. Og selv om de representerte den høyresiden jeg alltid hadde bekjempet – ville de på en måte gi meg en plass ved bordet. Og jeg fikk innflytelse, og jeg håper og tror at engasjementet mitt overfor LGBTQ, brobygging i forhold til Kosovo osv. bidro til noen endringer og en type åpenhet og nysgjerrighet. Men da ble jeg selvfølgelig sett på som en sviker blant mine egne. En kompromissvennlig etterplaprer. Jeg ble et slags hatobjekt både for deler av høyresiden og deler av venstresiden. Og sånn er det vel også i dag, flere år etterpå. Denne konstante polariseringen bekymret meg.

K.J.: Og du valgte å forlate denne kampsonen for å trekke deg bort og dra til Amsterdam?

A.N.: Vi tapte det egentlige slaget vil jeg si. Og jeg var fullstendig utslitt av alle kampene. Og jeg trengte påfyll og faglig fordypning, for å gjenfinne en form for frihet. Og det gjorde jeg virkelig,

for en stund, inntil jeg oppdaget at de samme konfliktene regjerte i Amsterdam! Og andre steder – for den saks skyld. Dette er ikke noe man kan unnslipe. Kapitalismen regjerer, med sine iboende interessekonflikter og krav til hva som er et godt liv – de utkjempes nå over alt. Og det skaper i sin tur stort sett apati og pessimisme.

K.J.: Og DAS Theatre, hva opplevde du der? Skolen står jo et stykke fra den kanskje mer tradisjonelle regiutdannelsen du hadde fått i Beograd?

A.N.: For meg var det et godt sted å være. Både på grunn av tilnærmingen og menneskene. Vi ble behandlet som kvalifiserte kunstnere, ikke som elever. Selvfølgelig var det også et hierarki definert av hvem som var «hot» og hvem som ikke var det. Men jeg fikk noen helt vesentlige impulser. Gjennom en av mine hovedlærere, Edith Kaldor, fikk jeg anledning til å være – dum! Og en forståelse for at det var en ressurs. Det høres jo ganske fjollete ut når jeg sier det nå, men jeg opplever at det rommer en visdom som mange teaterfolk kunne ha godt av

å forholde seg til. Og hun eksponerte meg for teaterpraksiser og kunstnere som i utgangspunktet representerte noe helt annet enn det jeg sto for. Jeg begynte å jobbe med drag-show, begravelsesritualer og andre former og dramaturgier. Men så kom Covid, og jeg skrev min første egentlige scenetekst (som ble realisert, og ennå spilles), med utgangspunkt i min egen oppvekstshistorie. Samtidig hadde jeg på den tiden allerede begynt å arbeide med et Srebrenica-prosjekt. Død, begravelse, min egen historie og historien rundt meg. Og jeg hadde fått noen nye verktøy knyttet til research og begynte å se for meg et sett med temaer og uttrykk jeg ville arbeide med. Og nå står jeg midt i prosjektet om Srebrenica, blant annet med støtte fra Ibsen Scope.

Teater i en Beograd-leilighet
K.J.: Og du er tilbake i Beograd, hvor jeg har besøkt Heartefact og Heartefact House. Noe som slo meg umiddelbart var at dette, som du har vært hovedarkitekten bak, både er en NGO, en LGBTQ-organisasjon (som bl.a. arrangerer Pride i Beograd), en aksjonsgruppe og et teater. Noe som vi vel knapt har

hørt om i Norge. Hos oss er det et rimelig distinkt skille mellom den «frie» kunsten og det organisatoriske og påvirkningsorienterte miljøet i samfunnet omkring. Hvordan og hvorfor oppsto dette?

A.N.: Det begynte som en organisasjon, som jeg grunnla som det første post-jugoslaviske menneskerettighetsnettverket for unge mennesker. Det eksisterte i ca 7 år. Da jeg flyttet fokus inn mot scenekunsten tenkte jeg: man trenger en form for struktur å bygge videre på. Og vi skapte Heartefact i 2009. På den tiden var dette nærmest en liten revolusjon. Det fantes ingen forståelse eller interesse for samarbeid på tvers av feltene den gangen. Ikke engang for samarbeid *innenfor* scenekunstheltet. Men det åpnet seg en ny mulighet. Samarbeid på tvers, finansiering fra flere pottes, co-produksjon osv. Plutselig hadde vi nye muskler som kunne komme mange til gode. Vi startet med å gi en plattform til nye tekster, definerte temaer, slik som Serbia-Kosovo-konflikten osv., som en slags organisasjon for «artivism». Men vi støtte også på krevende ideologiske spørsmål



som kom til å definere oss videre. Artivisme har et bestemt mål. Kunsten blir mest et medium for å oppnå dette målet. Men vi mente vi hadde begynt å forstå at kunsten i seg selv er den beste måten å skape utvikling og endring på. Man kan fortsatt ha ulike mål, og det har vi fortsatt, men vi omsetter ikke disse målene i konkrete kunstneriske utsagn. Så vi skapte et nytt fokus som handlet om at god kunst kan *forsvare* visse verdier. Og, må jeg skynde meg å si – det var ikke alltid at vi lyktes med det! Og vi havnet i ulike former for kriser, økonomisk, organisatorisk osv. Så derfor prøvde vi å få ny innsikt i strukturelle forhold – og intensiverte letingen etter f.eks. finansiering som kunne sikre akkurat vår form for orientering. Så vi måtte kommunisere mer presist. Bygge tillit og komme med argumenter for hvorfor vi kunne utrette noe. Og dette igjen ga oss en mulighet til å bygge en relevant struktur. Vi trengte *et sted* å jobbe ut ifra. Det vi trengte til teaterproduksjon var – en leilighet! Vi gikk på visninger og en dag sto vi i det som nå er vårt lille teater, og sa «her er det!» Og det har gått over all forventning. Vi driver et

lite repertoarteater med stort sett utsolgte forestillinger. Og vi prøver systematisk å problematisere temaer og tendenser i vårt samfunn som det ellers er vanskelig å snakke om. Og her kommer igjen Srebrenica inn. Vi kan ikke bygge en fremtid hvis vi ikke klarer å ta et oppgjør med vår egen fortid. Hvis vi forsetter å fornekte noe som er objektivt sant. Så må jeg føye til: vårt mål er ikke å stigmatisere et helt folk (noe som ville være helt absurd), det serbiske, men å gi oss verktøy og bevissthet til å forstå hvordan ulike beslutninger førte til at noe slikt kunne skje. I en krig som krevde 100 000 menneskeliv. De døde på grunn av dette «prosjektet». Og hvis man ikke evner å adressere hva som førte oss dit, så kan det hende igjen. Noen ting har beveget seg fremover i Serbia de siste 10 årene. Men i forhold til dette helt avgjørende spørsmålet har lite endret seg. På en måte har det gått *bakover*. Og spørsmålet om hvordan vi behandler mennesker blir skjult bak nasjonalistisk spinn. Jeg trodde at en ny generasjon, min generasjon, ville komme til å endre dette. Men når jeg ser meg rundt, blir jeg redd. Også de

unge blir fanget av den samme retorikken. Det er vi som er ofrene (for det internasjonale samfunnet, for FN, osv.), og høyrekreftene og fornektelsen vinner frem. I bunnen ligger det et samfunn som fortsatt er svært voldelig. Så vår oppgave er å prøve å skape andre perspektiver, og gå imot denne tilsynelatende konsensusen, fornektelsen og aggresjonen.

Finansiering og uavhengighet
K.J.: Tilbake til Heartefact, paraplyorganisasjonen, hvordan blir dere finansiert? Det høres jo ikke lett ut hvis man har til hensikt å avsløre samfunnets eget store bedrag?

A.N.: Så mye som 80 pst. av vår finansiering kommer fra utlandet. Sveits er tungt inne. De ser på vårt arbeid som en form for utvidelse av deres eget diplomatiske arbeid. Og de gir oss midler til fordeling til *andre* organisasjoner og prosjekter. De forstår kunsten og kulturens demokratibyggende potensiale. En annen stor støtteyder er EU og deres Creative Europe-program. Sverige og Svenska kulturfonden er også viktige. Vi får faktisk også en viss støtte, og har hatt det i 15 år,

fra USA. Så er det ulike europeiske stiftelser, ikke minst Sigrid Rausing's Stiftelse i Storbritannia, som støtter kunst og kultur. Lokalt får vi støtte fra byen, eller regionen, mest knyttet opp mot tekstutvikling. Den internasjonale støtten fører jo, selvfølgelig til at vi blir sett på som utenlandske agenter og forrædere. Men heldigvis, så er denne kritikken fra myndighetenes side først og fremst retorisk og politisk, og utgjør ikke, som tidligere, en reell trussel. Og det at vi får meste parten av støtten eksternt gjør oss også uavhengige av det serbiske politiske systemet. Og det er i seg selv svært verdifullt. Vi skylder dem ingenting! Tidligere havnet vi ofte i en skvis hvor vi på ulike måter måtte tilfredsstille de lokale politikerne. Samtidig skjønner vi jo at vi kan få et legitimeringsproblem i forhold til ulike utenlandske støtteyttere. Så selv om vi mottar lite lokal støtte, så arbeider vi mye med bevisstgjøringsprosesser i forhold til politiske myndigheter. Dette ser jeg at mange kunstnere i den tidligere østblokken arbeider med i forhold til de nåværende myndighetenes mangel på forståelse for betydningen av kulturell infra-



struktur (slik man f. eks. kan finne i de skandinaviske landene). Men disse finansieringsspørsmålene er veldig krevende. Og det at vi er i *periferien* blir stadig viktigere for oss. Det gir oss begrensninger, men også muligheter. Muligheter som et *sentrum*, siden de som er sentrum, ikke ønsker å stille seg bak.

Srebrenica 2025

κ. j.: Srebrenica igjen: Slik jeg forstår deg så har det vært en rekke ulike veier som har ført frem til dette prosjektet, som hadde premiere nå i mai. Hva? Hvorfor? Hvordan?

A. N.: For meg begynte det i 2003. Da leste jeg dokumentene grundig, og fulgte krigsforbytelsesretts-saken. To av vitnene i en av sakene, en gutt som hadde overlevd massakren, og en kvinne som hadde mistet sin sønn, gjorde noe med meg. Jeg visste faktisk ikke så mye om hendelsene i Srebrenica da. På et tidspunkt, mot slutten av retts-saken, spurte dommeren kvinnen om det var noe hun ønsket å tilføye. Hun snudde seg langsomt og rolig mot generalen på tiltalebenken og sa: «Kan du være så snill og fortel-

le meg hvor levningene av sønnen min er?» Jeg kommer aldri til å glemme det øyeblikket. Jeg drømmer om det om natten, det hjemsøker meg i en rekke sammenhenger. I 2004/05 bestemte jeg meg for å ta med et par ungdomsgrupper som organisasjonen vår var involvert i og reise til Srebrenica. Det ble en øyeåpner, og jeg knyttet kontakter med en rekke mennesker. Hjemme igjen i Beograd organiserte vi en fotoutstilling fra hendelsene på offentlige Billboards over hele byen med påskrifter som «Se!», «Husk!», «Ikke glem!» På den tiden ble vi også oppsøkt av Norges vise-ambassadør Sverre Johan Kvale – som kom for å støtte og berømme oss for vårt mot og vilje. Denne utstillingen og aksjonen ga meg et innblikk i forvirringen rundt dette komplekset. Jeg tror det gikk opp for mange at dette ikke dreide seg om et politisk og abstrakt «spill». Det handlet om virkelige mennesker, som var blitt myrdet av vår egen stat.

Jeg vet om en rekke andre teaterprosjekter som har tematisert Srebrenica. Jeg har også sett mange av dem. Og det som ofte slo meg var at forestillingene virket på meg –

men ikke på det bredere og «ordinære» publikummet. De snakket til dem som allerede hadde forstått. Jeg grunnet lenge på disse tingene, og prøvde å komme til en forståelse av hvorfor Srebrenica føltes så knyttet til min egen historie. Så fokuset mitt dreide seg langsomt mot minnearbeid i seg selv. På et tidspunkt satt jeg med en av «Srebrenica-enkene», som hadde mistet sin sønn i massakren, på kontoret deres og drakk kaffe og konverserte. Og så sier hun, hun hvisker det nærmest i øret mitt, ganske liketil: «Det jeg er aller mest redd for er at jeg skal glemme». Tiden sto helt stille for meg. Og jeg tenkte: Satan i helvete, selv her finnes det en slags overlevelsesdrift. Og uansett hvor patetisk det måtte lyde, så ønsker jeg å feire den trangten, det håpet. Jeg ville lage en forestilling basert på historien til denne kvinnen, som mistet sin sønn og halve familien. Og den skal ha som forutsetning: *Hva hvis?* Hva hvis dette ikke hadde hendt? Hva hvis de hadde unnslettet? Hva hvis hennes sønn fortsatt spilte fotball? I 2025 er det 30 år siden massakren. Og jeg har strevd forferdelig med materialet. Men nå

har jeg klart å ta egne valg. Jeg lar denne kvinnens historie være en ramme og oppspillspunkt, og ett av nøkkelordene er *tillit*. Hvordan bidra til å skape tilknytning, som en kollektiv undersøkelse av noe av det vanskeligste vi står overfor?

κ. j.: Premieren var 8. mai, du har sågar allerede rukket å bli tildelt prisen for beste regi (Ljubomir Muci Draškić Award 2025). Hvordan tenker du at du har lyktes med å aktualisere massakren nå 30 år etterpå, og hvordan har reaksjonene vært?

A. N.: Jeg er faktisk godt fornøyd med forestillingen, og gleder meg til å få den ut på veien for å møte et større publikum. Jeg har en klar fornemmelse av at miljøene her i Beograd faktisk aksepterte både den estetiske orienteringen og den formen for minnearbeid den aktualiserer. En journalist spurte meg her om dagen om hvordan jeg ville reagere hvis noen absolutt ikke likte forestillingen. Jeg har fundert en del på det. Til slutt svarte jeg ham: Det kommer jo ikke til å endre på mye, det pågår jo faktisk folkemord akkurat nå. Og det er dét nederlaget som er det største.

Forestillingen De har alle forsvunnet er programmert til å vises ved Ibsen Scope Festival ved Teater Ibsen i Skien andre uke i april 2026, red. anm.

Billedtekster

- s. 74 Plakater fra utstillingsprosjektet Srebrenica 1995–2005, Beograd, juli 2005. Foto: Tarik Samara
- s. 75 Heartefact teater er lokalisert i en tidligere privat leilighet i Beograd. Foto: Milena Arsenic
- s. 76 Svetozar Cvetkovic og Mirjana Karanovic i *De har alle forsvunnet*, konsept og regi: Andrej Nosov 2025. Foto: Nebosja Bibic
- s. 77 Alban Ukaj i *De har alle forsvunnet*, konsept og regi: Andrej Nosov 2025. Foto: Nebosja Bibic
- s. 78 Fra Andrej Nosovs debutforestilling *Bent*, premiere oktober 2012. Foto: Jelena Jankovic

HVIS BYEN LYSER

AV MATTIS HERMAN NYQUIST & FREDRIK HØYER
URPREMIERE 10. SEPTEMBER
DRAMA KORTET HOVEDSCENEN

FOTO MARIE VON KROGH

BILLETTER 51 91 90 90
WWW.ROGALAND-TEATER.NO

ConocoPhillips
OBOS

ROGALAND
TEATER



Billedtekst
Die Gewehre der Frau Carrar /
Würgendes Blei,
regi: Luise Voigt, Residenz-
theater München 2024,
Foto: Sandra Then

Svante Aulis Löwenborg:
Intervju med Mark Russel,
Under the Radar, NYC
s. 82

Runa Borch Skolseg:
Die Wiener Kongresse, Wiener
Festwochen 2025
s. 88

Theresa Benér:
Teaterfestivalen i
Avignon 2025
s. 94

Roland Lysell:
Theatertreffen 2025
s. 100

Theresa Benér:
CPH Stage 2025
s. 108

Svante Aulis Löwenborg:
Scenkonstbiennalen 2025
s. 112

Lena Sendstad:
Stamsund teaterfestival 2025
s. 118

Keld Hyldeg:
Festspillene i Bergen 2025
s. 124

FESTIVAL
SPECIAL



Billedtekst
s. 82–85 Mark Russel på Nasjonalbiblioteket i Oslo. Foto: Jurgis Bingelis



Å arbeide i New York i dag byr på store utfordringer, og ikke bare finansielle, sier Under The Radar-festivalens avtroppende leder Mark Russel. Han mener at Trump-regjeringen forsøker å kvele kunsten i hele USA. Vi fikk et intervju med Russel under Replikk-konferansen på Nasjonalbiblioteket i Oslo. **Av: Svante Aulis Löwenborg**

Når politikken blander seg inn

Mark Russel

Oversatt fra svensk av:
Therese Bjørneboe

PAHN (Performing Art Hub Norway, tidl. Danse- og Teatersentrum) arrangerte konferansen Replikk på Nasjonalbiblioteket i Oslo 20. mai¹. Konferansen inneholdt blant annet innlegg om ytringsfrihet, debatt om det frie scenekunstheltets trange økonomi og en gjennomgang av eksisterende og nye arenaer for formidling av fri scenekunst. Et annet punkt på programmet handlet om inkludering, hvordan den frie scenekunsten gir rom for andre stemmer enn de som vanligvis blir sett og hørt på institusjonene eller mer kommersialiserte arenaer. Mark Russell fra Under The Radar-festivalen var en av hovedtalerne og vakte stort engasjement i publikum.

Alvorlig spøk

Mark Russel sitter i Nasjonalbibliotekets kafé og nyter en Flat White og alkoholfritt øl brygget i Oslo. Ved siden av arbeidet som program-sjef for en av New Yorks viktigste festivaler underviser han også på Columbia University. Han gir meg bakgrunnen: Under The Radar ble initiert av hans gamle universitet i Texas, som spurte ham om han ville gjøre noe sammen med dem, siden de har et stort støttefond. Russell forhandlet frem en treårig støtte. Til å begynne med holdt festivalen til i St Anne's Warehouse i Brooklyn, før den flyttet til The Public Theater på Manhattan 2006. Etter at teatret ble rammet av et alvorlig underskudd under pandemien, fikk Mark Russell frie tøyler til å gjøre hva han ville med festivalen,

og startet Under The Radar på nytt. Han klarte å organisere finansiering fra både venner og donorer for å gjøre den til det den er i dag. I 2025 fant Under The Radar sted på 30 forskjellige steder i New York, hovedsakelig på Manhattan, i løpet av to intense uker fra 4. til 19. januar. Mark Russel forbereder nå sin avgang og å gi festivalen videre til en yngre generasjon, men han er veldig urolig for hva som kan skje.

Du sa i talen din her på Replikk tidligere i dag at du var usikker på om du kunne få reise tilbake til USA etter besøket i Oslo. Mente du alvor? Er den politiske situasjonen virkelig så ille?

– Det var en spøk, men en alvorlig spøk. Det er flere som tilhører grupper som blir nektet innreise.

For eksempel de som har studentvisum og liknende. Jeg har blant annet en kvinnelig student fra Romania, som ikke kommer til å reise hjem i sommer.

Fordi hun er redd for ikke å kunne reise tilbake til USA?

– Ja. Det er ganske alvorlig.

Vil du si at hele situasjonen har blitt mer uforutsigbar etter at Trump kom tilbake til makten?

– Ja, den er mer uforutsigbar. Mer ustabil. En stund ble jeg skikkelig deprimert av å se nyhetene. Jeg klarte bare så vidt å komme meg opp av senga. Og det er mange som ikke takler det. De sier bare: Vi snakker ikke om Trump rundt dette bordet. For da ville samtalen havnet på dypt vann. Den første



«Trump vil krympe budsjettet til det ikke er mulig å opprettholde noe som helst.»

måneden eller de første hundre dagene var det virkelig ille. Det er egentlig nokså komisk, for alle i New York vet at Trump er en bedrager, og at han har vært det helt fra begynnelsen av. Det er rart å se ham personifisere *The Art Of The Deal* – jeg kjenner faktisk han som skrev boka! Det er jo bare oppspinn. Men folk kjøper premisset om at dette er en forretningsmann som vet hvordan man skal få tingene gjort.

Trump har også en tendens til ikke å betale sine ansatte. Selv Rudy Giuliani venter på betaling. Så det hoper seg opp mye gjeld.

Han må vel betale dem tilbake på et tidspunkt?

– Det ser ikke slik ut. Nå har han immunitet.

Kunsten som propaganda
Men handler det ikke også om at alle rundt ham tjener på situasjonen, samtidig som de har samme holdninger til politiske løsninger? Og de har vel også det samme synet på kunst? Hva slags kunst-syn har de? De fleste kjenner til portrettet av Trump som hang på et amerikansk universitet, og som han sørget for å få fjernet.

– Ja, ja. Nettopp.

Og nå har Putin sendt ham et portrett som er malt av en russisk kunstner, der han hytter med neven foran Frihetsgudinnen, mens blodet renner fra øret hans.

– Herregud, ja!

Det er et forferdelig dårlig portrett.

– De ser bare på kunst som propaganda. Trump er en tv-mann. De pleier å si «Hvorfor driver du med dette? Hvorfor gjør du det når det ikke er penger i det?» De er superkapitalister. Hvis de hadde gjort noe for miljøet eller for mennesker generelt – men det er de ikke interessert i. Vi får se hva han kommer til å gjøre på Kennedy Center. Akkurat nå er det Kid Rock som gjelder. Det er på en måte det de anser som kunst.

Du nevnte at det er blitt vanskelig å arbeide i USA?

– Husleiene er høye, lønnningene er lave, og det er vanskelig å leve av å være kunstner i New York. Vi er i ferd med å nå en grense for hva vi kan gjøre, i og med at vi selvfølgelig må betale medarbeiderne

våre mer, og at forestillingene blir dyrere. Ta The Public Theater. De pleide å sette opp 12 forestillinger i året, inkludert en stor oppsetning i Central Park (Shakespeare in the Park, *red. anm.*). Nå har de bare fem forestillinger, og de har fem scener pluss den i parken, resten er utleie- eller samproduksjoner. Så aktiviteten er sterkt redusert.

Dessuten tar de bort penger som allerede er bevilget av The National Endowment for the Arts (NEA)² Mange har bygd sesongene sine rundt at de skulle få 60 000 dollar derfra. Det dreier seg ikke om store summer, men for små teatre er det mye. Særlig svarte kompanier har blitt rammet. Det er mulig at det er noen som fortsatt får penger, symfoniorkestre for eksempel, jeg vet ikke, men alle som jobber med DER³ har blitt kuttet. Og det er skremmende.

Demontering av statsapparatet
Vil NEA bli lagt ned?

– Vi vet at de er truet. Trump vil fjerne dem. Det er mange som slutter der: de som kjenner til kunstnerne og arbeidene deres. Antallet ansatte i NEA synker. Trump vil krympe budsjettet deres inntil det

ikke lenger er mulig å opprettholde noe som helst. Han demonterer flere institusjoner i USA på samme måte, ved å ta bort de offentlig ansatte, de som vet hvordan ting skal håndteres. Jeg har alltid tenkt at papirarbeidet i USA kunne gått litt raskere, det er bare det at noen må inn og signere utbetalingene. Men det er dem som forsvinner.

Og det andre de gjør, er å flytte avdelingene til andre steder i landet, hvilket innebærer at de får mer kontroll over dem. Det er mange mennesker i Washington som ikke vet hvordan de skal betale husleien. Plutselig er de uten jobb på områder som de trodde medførte livslange ansettelses.

Jeg håper Trump bare blir sittende i fire år. Virkningene kommer til å vare. Vi får en lang vei å gå etter at vi er blitt kvitt ham.

Så vi snakker om store endringer i det amerikanske samfunnet?

– Og det er mangel på bygging av nødvendig infrastruktur. Som det å få Wi-Fi til bondene, bygge tunneler, investere i jernbanene. Han støtter ikke noe av det. Så vi blir virkelig kastet bakover i tid. Trump vil at alt skal se ut slik det gjorde i 1960.

«Hvordan knebler man en hel kunstsektor?»



Du sa at selv Nixon hadde et større kulturbudsjett.

– Han hadde det største budsjettet av alle.

Det er utrolig! Er det ikke?

– (Ler.) Jo, men under Nixon var det en større balanse mellom konservativ og liberal tenkning. Han hadde bare en forkjærlighet for litt mer dekorasjon. På et tidspunkt ville han at vaktene i Det hvite hus skulle ha epåletter på uniformene, for å få dem til å se litt mer fancy ut.

Mark Russell liker å spøke og parodierte. Sannsynligvis for å holde alvoret ved situasjonen på avstand.

Kostymedesignere som lager epåletter får en ny storhetstid?

– Ha-ha! Ja, de kommer tilbake! Nei, men poenget er at Nixon i det minste likte den typen kultur. Det gjør ikke Trump.

Stiftelser får en viktig rolle

Men hva med din organisasjon? Får dere statlig støtte?

– Da jeg jobbet under The Public Theater, var det under den paraplyen. Vi var en av kjernevirk-

somhetene der. Så da jeg brøt ut, opprettet vi etter hvert en ideell organisasjon. I mars sendte jeg inn min aller første søknad til NEA. Jeg forventer ikke å få støtte, men fordelene er at jeg ikke blir skuffet hvis jeg går glipp av 60 000 dollar. Jeg tror det kommer til å bli veldig vanskelig å få penger fremover. Det finnes noen store stiftelser, som The Rockefeller eller The Mellon Foundation, som støtter kunst over hele landet med store summer. De kommer til å bli veldig travle med å fylle hullene.

Og så er det vel The Ford Foundation? Er den stor i USA, eller jobber den bare internasjonalt?

– Den er stor og internasjonal. Den skifter også fokus. Disse stiftelsene tar uavhengige beslutninger, så det er alltid noen som sier: Dere har støttet dans, så da vil jeg gå inn og støtte teater.

Men vil de ta over, ta ansvar og vise vei?

– Jeg håper det, men det tar litt tid før de får satt i gang maskineriet. Så de er midt oppe i dette akkurat nå og mange av dem legger penger til side. Jeg vet om en stif-

telse i Minneapolis som setter av 100 000 dollar av fondet sitt bare for å håndtere visumsproblemer og kunstneres juridiske problemer. Så de er klar over at dette er alvorlig. New York City har et høyt antall donorer – Idaho, derimot, har ikke så mange. Det var på slike steder NEA bidro til å skape balanse, det geografiske mangfoldet var viktig.

Så det er mye privat finansiering. Men er den individuelle innsatsen også viktig?

– I USA handler alt om enkeltpersoner. Og det er derfor avdelingene som bare leter etter penger er større enn produksjonsenheterne. Det er egentlig ganske sprøtt. Jeg mener, de leser dødsannonse for å se om det er en person som har donert noe i testamentet sitt.

Da har de også avtalt donasjonen med vedkommende på forhånd. Men det er mange gode ting med donasjoner. For vi står ikke på bare ett bein. Hvis folk vil at noe skal skje, må de gi penger. Og jeg var så heldig at de ønsket å være med oss, en av stiftelsene ga en million dollar i fjor. Det var stort. Så nå tror alle at vi har penger (latter), men jeg vet ikke om de pengene vil

komme tilbake. Midlene må få en ny retning, og pengene gå til det som virkelig er i fare.

Ungarn har vist vei

Har du hørt om situasjonen i Ungarn?

– Ja, selvfølgelig har jeg det!

Der søker man om midler og får dem innvilget, men de blir aldri utbetalt. Dette har faktisk skjedd med flere teatre og kunstnere. Med ulike påskudd. Det kan være ting som for åpenlys nakenhet, homoseksuell oppførsel eller hva som helst.

– Slik du beskriver det, høres det ut som om han har tatt en side ut av den boken.

Hvem? Mener du Trump?

– Definitivt. Han har brukt den malen. Hvordan knebler man egentlig en hel kunstsektor? Den oppfattes jo alltid som brysom. Men de får det til i Ungarn. Det er vel lettere der, når alle er avhengige av offentlige midler. Men det er bare så trist å se hvordan alt blir fullstendig smadret. Og jeg tror man vil prøve å gjøre det samme hos oss. Samtidig føler jeg at det

bygger seg opp en motstand, det har vært protester med hundretusener av mennesker over hele landet. Det får ikke den medieoppmerksomheten man kunne håpe på, Fox News dekker det selvsagt ikke, men det skjer. Folk vet at de må protestere på en eller annen måte, og det finnes enkeltpersoner som tar bladet fra munnen.

Store navn, som Robert de Niro i Cannes nylig?

– Og det er viktig. Liksom det Bruce Springsteen gjorde på turné i Europa, det var veldig stort. Trump sa at det skjedde på den andre siden av Atlanteren, så han brydde seg ikke, men jeg tror at The Boss vil gjøre det i USA også. Og så var det George Clooney⁴.

Internasjonale støtteerklæringer
Du snakket nettopp om propaganda og nye institusjoner som vokser ut av de gamle. Samtidig som motstanden vokser i de landene som er berørt. Her i Norge og i Sverige er det kutt i ressurser og protester mot dette. Med tanke på reduksjonen eller kollapsen av kulturfeltet i flere land i det siste, finnes det fortsatt et internasjonalt nettverk som støtter dere?

– For Under the Radar sin del, så er det definitivt internasjonal støtte. For før festivalen kom til, hadde de ingen anelse om hvordan de skulle nærme seg det seriøse teatermarkedet i New York eller USA. Jeg banet på en måte veien for dem: i USA er det så mange kommersialiserte former for scenekunst som man ellers måtte forholde seg til. Folk utenfra ville rett og slett ha noe som et intellektuelt publikum ønsker å se. Og jeg tror at selv om vi ikke har de samme ressursene som Festival D’Automne i Paris, Kunstfestivaldesarts i Brussel eller Wiener Festwochen, så behandler disse festivalene oss som en del av samme liga, på en måte. Akkurat nå samarbeider vi med England, og de støtter kunstnerne sine slik at de kan komme og presentere arbeidet sitt her hos oss. De anerkjenner oss som en internasjonal plattform. Men de har sine egne problemer, så det vil nok ikke vare så lenge. Med andre ord: folk prøver å sette sammen ting som har blitt slått fra hverandre.

En annen ting er at vi ikke er helt uten skyld i situasjonen selv heller. Det fantes en form for nyliberalisme, som ikke gjorde oss noe godt. Det var som om man sa:

«Dette er for eliten, dette er ikke noe for meg». Men jeg tror at mange av kunstnerne og stiftelsene nå prøver å fokusere på arbeider som betyr noe for samfunnet, kunst som gjør ting som du kan forstå, som du kan investere i, og som ikke ser på folk ovenfra og ned.

Her i landet har vi historien om Jante, skrevet av Aksel Sandemose, der du ikke får lov til å skille deg ut eller stå fram med noe. Det er noe vi stadig kommer tilbake til, som en del av vår kultur.

– Og i vår kultur er det mer: stå fram og rop høyt! Ha-ha!

Og det kan noen ganger være ganske krevende for oss å høre på?

– Ja, amerikanere er høylytte. Det er faktisk veldig pinlig. Men noen ganger er jeg også en av dem. Det er et definerende trekk ved det amerikanske samfunnet at det finnes en vilje til å stå opp for sin egen sak, til å skape noe som er ens eget. Og det ligger en slags kapitalistisk logikk i det. Hvis du er en virkelig god kunstner, så vil arbeidet ditt komme tydelig frem, og du kan komme deg ut og turnere og så videre. Jeg mener, det former kulturen vår. Og det er fantastisk å være en del av, synes jeg.

En ny motstand

– Jeg lurar bare på hvordan vi skal identifisere denne motstanden, fortsetter Mark Russel. For den er ganske ny. Men gudskjelov er det noen advokatfirmaer som sier nei til Trump. Det hadde jeg ikke forventet. Så det er noen som sier: «Vent nå litt, dette her går for langt». Noen av de konservative er faktisk også overrasket over det dynastiet han har skapt. Det er jo ikke egentlig amerikansk. Og det er annerledes nå, for den første Trump-æraen var noe av et klovne-show. Da fantes det folk rundt ham som prøvde å holde ham i sjakk. De som jobber der nå, er glødende tilhengere, og alle er med på det. Så uansett hva han vil, hvis han vil ha en jumbojet i gull – flott!

Det er dette vi tenker på som korrupsjon, allerede det å tjene penger på å være president! Tidligere var det de konservative som presset lokket ned. Det kommer til å bli interessant. Vi ser oss om etter en leder som kommer fra venstre eller fra sentrum-venstre.

Ser du noen spesiell tre frem akkurat nå?

– Jeg er en stor fan av Pete Buttigieg. Men mange tror at vi aldri vil kunne velge en homofil person. Vi har jo ikke engang klart å velge en kvinne ennå – det er pinlig! Men hvordan skaper man medieinteresse? Selv om det finnes mange intelligente mennesker som kunne gjort det? Jeg vet ikke, jeg er ikke politiker.

Du sa noe i talen din om veien videre. At det handlet om å gjøre det vi allerede gjør. Hva mente du med det?

– Jeg mente å spørre: Hva kan vi gjøre nå? Hvordan skal vi gjøre motstand? Og egentlig: Det jeg kan gjøre nå, er å gjøre det jeg gjør – bedre!

De samme tingene – men bedre?

– Ja, for det jeg gjør [som programmerer], er å få folk til å komme til et rom og høre historier. Og noen ganger er det som å preke til koret. Som er det amerikanske uttrykket for å preke til de allerede frelst. Det fins en veldig spennende artist, Anna Deavere Smith, som etter å ha blitt kritisert for å «preke til koret», sa at av og til må også koret øve på sangene sine.

For meg handler det om å se på hva det er i det vi gjør som faktisk fungerer. Noen ganger blir det jo eksperiment for eksperimentets skyld. Det liker jeg ikke nødvendigvis: Jeg er ute etter å berøre folk. Noen ganger er det veldig enkelt å gjøre det. Noen ganger må du male med bred pensel. Jeg tror også at drag queens ofte forteller oss sannheten, men i dag er drag queens ikke engang anerkjent som begrep.

I USA? Nei, det er det vel ikke.

– Nei, men jeg ble oppdratt av dem! (Ler.) Det fantes en slags

subversiv kraft i arbeidet deres som ga folk styrke til å gå videre. Det er derfor vi er her, for å fortelle disse historiene. Men hvorfor gjør vi det i et rom der man bare når ut til rundt 300 mennesker? Hva får noen til å gjøre det i det hele tatt når man har så avansert teknologi?

Det er likevel dette rommet jeg er interessert i. Teatrets kraft, og grunnen til at det fortsetter å eksistere, er at det alltid er ugdyldig. Det spiller alltid det evig ugdyldige. Teatret er alltid døende, er alltid på slutten, men det fortsetter å eksistere. Det er i en konstant og vedvarende krise. Selve kjernen er det teatrale øyeblikket, når folk kommer og føler seg berørt. Da blir de ladet av det som blir vist – de blir ladet med mening. Det får dem kanskje ikke til å sende penger til Palestina, men det utdanner dem og får dem til å føle: «*Oh, these are people!*»

Fotnoter

- ¹ Konferansen er lagt ut og dokumentert på PAHNs nettsider.
- ² Tilsvarer Kulturdirektoratet (tidl. Norsk kulturråd).
- ³ «Diversity, Equity, Inclusion.» DEI er et amerikansk begrep for organisasjoner som arbeider for mangfold, likestilling og inkludering.
- ⁴ Flere betydningsfulle personer har uttalt seg offentlig mot Donald Trumps politikk i de siste månedene: Robert De Niro, tale på priseutdelingen ved Filmfestivalen i Cannes, 13. mai 2025. https://youtube.com/shorts/mgFU4jH_jU?si=Mv8UJutoK61t042a Bruce Springsteen, tale under en konsert i Manchester, 14. mai 2025. <https://youtu.be/6ZHWIYHIXOs?si=7u9Qd7wjnrehVRJZ> George Clooney, intervjuet av CNN:s Anderson Cooper i forbindelse med publikums protester under hans premiere av *Good Night, and Good Luck* på Broadway, som handler om Edward R. Murrow’s kamp mot senator Joseph McCarthy, CNN 5. juni 2025. <https://edition.cnn.com/2025/06/05/politics/video/george-clooney-anderson-cooper-ac-digvid>



Dramatikerforbundets styre: F.v. Mona J. Hoel, Øyvind Stålen, Bahareh Badavi, Ellisiv Lindkvist, Jenny Svensson, Terje Solli, Rolf Kristian Larsen og Geir Meum Olsen. Foto: Torunn Eikanger.

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





Billedtekst
Representanter fra Matilda, på *Die Wiener Kongresse*. Wiener Westwochen 2025. Foto: Ines Bacher

(WIEN): Årets Festwochen viste Milo Raus særlige evne til å ta pulsen på samtiden, det var både på godt og vondt. **Av: Runa Borch Skolseg**



Die Wiener Kongresse:
«Kunst und Missbrauch»
Odeon Theater 13.–15. juni 25

Robin Hood
Av Wu Tsang/Moved by Motion
Volkstheater, 15. juni 25

Das Letzte Jahr
Av Signa
Funkhaus, 17. juni 25

Fotnote
1 Se intervju med Milo Rau i *Norsk Shakespearetidsskrift*, nummer 2-3 2024

Kjærlighetens mange fasetter

ØSTERRIKE ER ET slags sprutvarmt syndefall, tenker jeg mens jeg trasker hjem i 30 grader fra Teater Odeon søndag kveld etter å ha deltatt på en tre dagers kongress om kunst og misbruk. Festivalens tema var «Kjærlighet», men det jeg har sett på Festwochen så langt, har ikke kretset rundt den søte og altoppslukende kjærligheten, men snarere dens mørke baksider. *Brotherhood* av Carolina Bianchi er et 4 timers langt voldsepos, Satoko Ichiharis *Kitty* utforsker utskeielsene i vårt moderne samfunn der atferd og ønsker formes av overdreven forbrukerisme, patriarkat og kapitalisme. Ved å spille på betydningen av ordet «kawaii» (søt), tegner hun opp en humoristisk, subtil analogi mellom behandlingen av dyr og objektiviseringen av kvinner. En 7 timers lesning av Gisele Pelicots rettsdokumenter, midt på natten i en kirke, ga meg frysninger. Signa tok meg med på det siste året av mitt liv, jeg ble trillet rundt og fikk fysioterapi, allsang og shots, på Burgtheater spilte de Jelineks «skandalestykke» med samme navn, *Burgtheater*, og – kanskje som et motsvar til patriarkatet, alderdom og vold – har jeg sett to lesbiske utopier. Først i form av det lesbiske paret Rebecca Chaillon og Sandra Calderans *La Gouineraie*, hvor de flyttet til en gård hvor de ville leve et enklere

og mindre *stressende* liv som selvsagt viste seg å være utfordrende. Videre Florentina Holzingers *A Year without Summer* som startet med en soft orgie og endte i en 15 minutter lang bæsje-og-oppkast-scene på et sterilt sted kalt evigheten. Siste helg i republikken ryddet Milo Rau også plass til et symposium om kjærlighet, hvor teoretikere som Eva Illouz, Sreco Horvat og Nikolaj Schultz snakket om alt fra hvordan kjærlighet og revolusjon henger sammen til klimasorg. Etter 10 dager i denne republikken har jeg sett kjærlighet som hele tiden skifter form.

Kongressen
I disse bristeferdige tider trenger vi kunstnere som tør å forfølge sine ideer ut i ytterst konsekvens, og det gjør Rau¹. Selv om en 18 timers kongress om *Kunst und Missbrauch* ikke er for alle, satte jeg pris på mesteparten av den tiden jeg brukte i teateret den helgen. Kongressen tok for seg tre ulike tilfeller; saken til billedkunstner Otto Mühl, som ble dømt for misbruk og pedofili, saken til Burgtheater-skuespiller Florian Teischmeister, som er dømt for besittelse og produksjon av barnepornografi, og Rammstein-vokalistene Till Lindemann. Han har aldri blitt dømt, men har hatt flere anmeldelser rettet mot seg, som alle er blitt



Billedtekst
Representanter fra Matilda, på *Die Wiener Kongresse*. Wiener Westwochen 2025.
Foto: Ines Bacher

henlagt grunnet bevisets stilling. I tillegg skulle en folkevalgt jury bestående av Wiens borgere diskutere spørsmål som hvilken rolle anger, ansvar og oppreisning spiller. Bør dømte eller mistenkte kunstnere i det hele tatt få plattformer? Kan eller må vi skille verket fra skaperen? Fører det til trivialisering av overgrep og påføring av en ny skade på de berørte? Perspektivet til de berørte ble også løftet: hvor stor tilstedeværelse av en person eller et verk er rimelig for ofre som har vært utsatt for maktmisbruk – enten direkte eller gjennom iscenesettelse av gjerningsmenn offentlig?

Mühls kommune

Otto Mühl var en av Wieneraksjonistene, kjent for banebrytende, politisk kunst hvor de ofte brukte egne kropp. I 1972 kjøpte Mühl og en gruppe venner gården «Friedrichof» hvor de etablerte AAO (Aktionsanalytische Organisation). I Østerrike har kollektivet konsekvent blitt kalt for en kunstkommune, mens vitnene som frivillig vervet seg og bodde der på kongressen kalte det for en sekt og Mühl for en sadist. I 1991 ble han dømt til syv års fengsel for pedofili og voldtekt av flere unge jenter. Til tross for dommen har han hatt flere store retrospektive utstillinger i Wien, blant annet

på MAK (Museum für angewandte Kunst) og Leopold Museum. I 2024 åpnet WUM (Wien Aktionismus Museum), verdens største samling av Wieneraksjonistene, hvor Otto Mühls arbeid selvsagt er utstilt. En av grunnene til at det har vakt så mye harme å fortsette å utstille kunsten hans, er at han brukte kunst som et påskudd for sine voldelige fantasier og at flere av jentene han misbrukte er utstilt i dem.

Den første taleren var lederen for WUM, som fikk flere spørsmål som kretset rundt kunstnerisk frihet og ansvar. Hun var mest opptatt av å snakke om viktigheten av å lære av fortiden og at museet kan fortelle hele historien om Mühl. To av barna som vokste opp i kommunen, og som senere dannet gruppen Matilda, tilbakeviste dette da de talte. De hevdet at institusjoner har anklaget dem for å ville kansellere Mühl, ved å kansellere dem, og at de har arbeidet i over seks år for å opplyse museet om hvordan Mühl kan vises med dagens kunnskap. Mühl beskrev arbeidet sitt som et Gesamtkunstwerk, og er det i det hele tatt mulig å skille mellom verk og kunstner i hans tilfelle? Matilda sa at de først og fremst ville fortelle om konteksten verket ble skapt i, historien bak og så får institusjoner kuratere ut ifra det. Andre som vitnet var voksne da de bodde i kommunen, de kjente til at han

misbrukte og brukte unge jenter i kunsten sin, og under denne delen hørte jeg flere vitneut-sagn som gjorde meg fysisk uvel. Østerrike har jo vært kjent for å skyve ting under teppet, noe ikke minst Jelinek og Thomas Bernhard har skrevet mye om. Det at Mühl fortsatt beskrives som en profetisk og samfunnskritisk person, samtidig som nakenbilder av overgrepsofre selges for mange hundre tusen på auksjonshus, er et bilde på nettopp det.

Burgtheater

Sak nummer 2 handlet om Florian Teischmester som har jobbet på Burgtheater i mange år, og spilt i flere filmer og tv-serier. I 2023 ble han dømt for besittelse og produksjon av barnepornografi, og politiet fant over 76.000 filer da de undersøkte leiligheten hans.

I etterkant av dommen har det vært diskusjon om hvordan teatre og filmbransjen behandlet saken mens den var under etterforskning. Teichmester fikk lov til å fortsette å spille i produksjoner uten barn, og å gjøre pr for filmen *Corsage*, samtidig som etterforskningen pågikk. Avisene skrev mye om Teischmester, og den første taleren på kongressen, er advokaten hans, Rudolf Mayer, som mente at saken aldri ville skapt så mye



Billedtekst
Tosh Bascho, Yeinou Avognon, Josh Johnson og Nancy Mensah-Offei i *Robin Hood*. Volkstheater, Wiener Festwochen 2025. Foto: Ines Manai

oppstyr hvis han ikke var kjendis. Advokaten fikk spørsmål om hvorfor medienes reaksjoner var så mye sterkere i Teischmesters tilfelle enn i Otto Mühl-saken, hvorpå Mayer svarte at en fremtredende skuespiller er mer synlig i offentligheten enn en billedkunstner som lever et tilbaketrukket liv. Neste vitne var Hedwig Wöfl, psykolog og leder av et kriesenter for barn. Hun la vekt på den konkrete lidelsen bak overgrepssbilder. Disse filene er ikke abstrakte, de skildrer faktisk skade på barn og den digitale sirkulasjonen opprettholder ofrenes traumer. Kunstneren Asli Kisla fortsatte med å kritisere det omkringliggende kulturelle systemet, spesielt kapitalistiske og patriarkalske rammeverk som kan fremme eller unnskylde slike overgrep, og som knytter Teichtmeisters sak til en bredere samfunnsdysfunksjon.

Row Zero

Den siste saken gjaldt vokalistene i Rammstein, Till Lindmann, som ikke er dømt, men flere ganger anmeldt for voldtekt, skjønt alle anmeldelsene har blitt henlagt. Siden de to andre sakene gjaldt menn som hadde begått lovbrudd og blitt dømt av et rettsapparat, snakket man i denne saken mer om maktmisbruk og det moralske aspektet.

Det finnes en rekke artikler og en bok om vokalistens castingsystem, *row zero*: Lindemanns castingansvarlige gransket gruppens fankanaler for de peneste jentene under 25, som så ble invitert backstage etter konserten, og som ikke fikk ha med seg mobiltelefon. Flere av jentene har fortalt at de har våknet nakne opp i en seng, ved siden av Lindemann, uten å huske noe. Under konsertene har samtlige fått tilbud om å gå inn i en sugeboks for å gi Lindemann en blowjob som så skulle bli projisert opp på en skjerm under konserten. Tekstene til bandet er også misogyne og flere av dem inneholder konkrete voldtekstfantasier.

Lindemanns advokat Simon Bergmann, som er kjent for å forsvare kjendiser i Tyskland, hevdet Lindemanns uskyld, og sa at hans klient ikke passet inn i kongressens tema. Når det gjaldt spørsmålet om det moralske aspektet og om Lindemann har misbrukt makt, hevdet advokaten at jentene som gikk backstage visste hva de gikk til og ønsket det selv. Etter Bergmann snakket fans av bandet, som ikke trodde på anklagene. Journalist Lena Kampf, som har skrevet en rekke artikler om maktmisbruk i musikkbransjen, bekreftet derimot flere av påstandene. Juryen endte ikke opp med en formell dom, men snarere som en samtale om

hvordan institusjoner, kunstnere og publikum håndterer kontroversiell og grenseoverskridende oppførsel.

Konklusjoner

Mange av spørsmålene under konferansen ble stilt på en måte som gjentok problemet, og det var kanskje med overlegg. I hvilken grad MeToo overstyrer den kunstneriske friheten ble stilt som et ja/nei spørsmål, men ble ikke besvart. Som Carolina Bianchi så fint sa er binariteten «uskyldig kunst» og «rent offer» kunstig, hun var opptatt av å flette inn rotete kroppsliggjorte opplevelser fremfor rene ideologiske linjer. Flere løftet frem MeToo; ikke som et kortvarig opprør, men som et kulturelt perspektiv – et som tvang kunsten til å undersøke makt, medvirkning, uttrykk og autentisitet. Det å få slutt på misbruk handler ikke om individuelle MeToo-øyeblikk, men å demontere systemene som produserer «gjerningsmenn», så vi kan tenke nytt om grunnlaget for kunst og kultur.

Samlet sett var den 18 timer lange kongressen interessant, jeg opplevde at det ble diskutert og reist spørsmål rundt kunstneren, kunstnerens handlinger og verk som i liten grad har vært diskutert i Skandinavia. Kunstnerisk frihet bør ikke forstås som ubegrenset



Billedtekst
Mareike Wenzel og Gabi Hift i *Das Letzte Jahr*, av Signa. Funkhaus, Wiener Festwochen 2025. Foto: Erich Goldmann

selvrealisering, og frihet og ansvar utelukker ikke hverandre, men hører dialektisk sammen. MeToo er ikke et juridisk subjekt, og har ikke forbudt noe, men snarere belyst og demon-strert råtne institusjonelle strukturer. Spørsmål om verket må skilles fra kunstneren er vanskelig, og for meg har denne separasjonen alltid vært kunstig. Jeg mener at kunst ikke kan sees isolert, spesielt når den er produsert innenfor strukturer som har muliggjort skade på mennesker. Som det kom frem under kongressen har mange institusjoner villet beskyttet såkalte genier for enhver pris. Hvem som tjener på ikke å vite og hvem som er beskyttet av institusjonell tveetydighet ble gjentatt flere ganger og avvist som vanskelige moralske spørsmål. Selv om juryen ikke kom frem til en samlet konklusjon, ønsket man seg ansvarlighetsmekanismer, ikke bare kansellering og moralsk panikk. Forslag om et praktisk rammeverk for å lage etiske standarder, adferdsregler og transparente klageprosesser når kunstinstitusjoner står ovenfor tilfeller av misbruk, ble også lagt på bordet. I stedet for å stille spørsmål om vi kan fortsette å vise disse kunstnernes verk, var en oppfordring til institusjonene å vurdere hva det betyr å fortsette å presentere verkene. Hvem blir beskyttet, og hvem bringes til taushet?

Noe for enhver smak
Kongressen var bare en liten del av Festwochen, som bestod av utallige forestillinger, leirbål med Laurie Anderson og samtaler. Jeg så 9 forestillinger på mine 10 dager og kan ikke skrive om alle, men vil trekke frem *Robin Hood* av Wu Tsang/ Moved by Motion og *Das Letze Jahr* av Signa. Wu Tsang, kunstner, filmskaper og tidligere kunstnerisk leder av Schauspielhaus i Zürich og hennes kollektiv Moved by Motion gjenfortalte den klassiske historien om fredløse Robin Hood og banden hans som en dyrefabel. Teksten er skrevet av kunstner og dramatiker Sophia Al-Maria som Tsang tidligere har samarbeidet med, blant annet på en omskrivning av *Pinocchio* (Zürich 2022). Forestillingen er tenkt for familier. Deres Robin Hood kretset rundt fellesskaps kraft, lengsel etter frihet og motet som trengs for å oppnå begge deler. I den originale historien ledes gruppen av rettighetsløse mennesker rundt Robin Hood og deres tapre opprør mot den skatteinnkrevene sheriffen i Nottingham. I denne versjonen blir selv den onde sheriffs hund en fredløs i skogen. I starten møtte vi en gjeng ekorn som led under uregulerte og dårlige arbeidsforhold. Hunden fanget et av ekornene som uttrykte

misnøye med sheriffs regime, og satte det i fengsel. Det modige ekornet har selvsagt hørt om Robin Hood, og en natt dukket Robin opp sammen med Lille Jon og befridde ekornet. Det viste seg at skogen, som sheriffen hadde beskrevet som et farlig sted, var en anarkistisk oase for alle slags dyr. Skogen ble beskrevet som både vill og regulert, et sted for selvansvar og autonomi. På litt for overtydelig vis for min smak blir det fortalt hvordan skogen er et sted hvor alle kan komme overens med hverandre. Det visuelle er verdt å nevne og da særlig kostymene. Det modige ekornet var kledd i oransje bukse og skjorte med en lys magelapp, da hun hoppet over scenen vridde duskene på de store ørene seg og halen vippet. Reven var kledd i røde filtlapper og brun pels dekket mage og nakke. På hodet hadde han på seg en revemaske som kan hinte til Goethes eventyr *Reinecke Fuchs*, som fortellingen om Robin Hood opprinnelig var inspirert av. Den skremmende hunden hadde et stort og skabbete kostyme som gjorde at skuespilleren nesten var ugjenkjennelig. Rommet endret seg flere ganger. Man kunne se fjell i tåkete kveldslys og gigantiske trær vokse opp i himmelen Noen ganger ble det dratt et hvitt stoffstykke over scenen og det blir tid for skygeteater.



Billedtekst
Evi Meinardus, Benjamin Spindelberg og Philipp Rauch i *Das Letzte Jahr*, av Signa. Funkhaus, Wiener Festwochen 2025. Foto: Erich Goldmann

Dyrene hoppet, danset og kom med sassy kommentarer om mindfulness og kapitalisme. Robin Hood ble fremstilt som dum og modig, mens Marion var en mesterhjerne. Slagord som «frihet kan ikke eksistere uten mindfulness» forenklet historien. Det undrer meg at en forestilling som i så stor grad handlet om frihet, ville krefter og en antihelt nærmest spente litt beina under sitt eget prosjekt. Jeg savner at forestillingen sto hele løpet ut, fordi det er mange gode anslag, ideer, og visuell storslagenhet.

Det siste året
Signa er et dansk kompani som har gitt meg noen veldig minneverdige kunstopplevelser. Opplevelser som har gjort meg urolig, samtaler som jeg aldri har glemt og grenseoverskridende situasjoner som har satt en støkk i meg, men på den gode måten. I år har de et helt nytt stykke kalt *Das Letzte Jahr*. Før jeg gikk inn fortalte en bekjent at Signa har pusset opp huset som tidligere var hjemmet til den nasjonale radiokringkasteren ORF. Signa skal ha arbeidet i flere måneder med å finne brukte møbler fra sykehus og loppemarkeder for å få det til å ligne et slitent eldrehjem. Da vi kom inn, ble vi forberedt av en fiktiv

organisasjon kalt *Lethe-Simulationswelten*, de forklarte at jeg skulle få oppleve det siste året av livet mitt og at jeg ble pasient i 6 timer mens Marion var en mesterhjerne. Slagord som «frihet kan ikke eksistere uten mindfulness» koblet meg på et indre som trenger omsorg. Noe av det Signa alltid har mestret er å tørre å la fiksjonen og fantasien ta sine egne veier, og stykkene spilles for en stor del ut i møtene mellom publikum og utøvere. Det var noe med oppfordringen som fikk meg til å føle at de ikke helt kjøpte sin egen fiksjon denne gangen, og måtte insistere for å få oss med på det. Inne på gamlehjemmet var det gruppetrapi, gymnastikk, sang, fysioterapi og kantine, og vi fikk høre om kriger og uro utenfor gamlehjemmets fire vegger. Hver besøkende fikk tildelt navn/nummer og vi forflyttet oss individuelt rundt i en bestemt rekkefølge. På hver post ble vi kjent med nye karakterer, og castet var på til sammen 40 stykker. De ulike stedene flettet min individuelle historie sammen med historiene til andre pasienter og ansatte, allianser på eldrehjemmet, svakheter, forhold, og barn. At jeg ikke kjente til min egen historie tidligere skyldtes demens. *Das Letzte Jahr* virket ganske satt med skuespillere som kunne replikkene sine og scener som var tydelig regissert. Jeg savnet det

ville og ukontrollerte, samtidig var det fortsatt mange magiske øyeblikk. En hemmelig bar bak en dør, en lang samtale med en pleier om barna mine og en fellessang hvor flere brøyt ut i gråt. Omgitt av andre døende venner og fiender som forsøkte å gli sømløst inn i rollene, synes jeg det fantes et transformativt potensial mellom livet der ute og fiksjonen som tvang meg til å gi slipp på distanse, og som på sitt beste var både ekstrem, urovekkende og tankefull.

Kjærlighet i alle former
Årets Festwochen spente buen og Milo Raus kjærlighetspiler var like ville som tamme, iderike som drenerte, sorgfulle som revolusjonære. Styrken til Rau er hans evne til å fasilitere for et samtalerom hvor mange ulike lesninger og definisjoner får plass. Han sier aldri at dette er kjærlighet, men forsøker å skape en republikk hvor kjærlighetens utallige definisjoner og baner får plass. Kjærlighet er like smertefullt som euforisk, og det er kjærlighet som i vennskap, revolusjon, utopi og forhold. Det er vanskelig å summere opp eller peke på en fellesnevner, men som forfatter og filosof Seyda Kurt sa under sin forelesning *å søke kunnskap er å elske*.

(AVIGNON): Den konstnärliche ledaren för Avignonfestivalen, Tiago Rodrigues, har blivit alltmer engagerad i europeiska nätverk som vill säkra kulturens och konstens frihet. I takt med att nationalpopulistiska partier försöker styra kulturinstitutioner drivs kampanjer som kräver legal rätt för EU att hävda institutionernas självständighet.

Av: Theresa Benér



La distance

Text, regi: Tiago Rodrigues
Scenografi: Fernando Ribeiro
Kostym: José Antonio Tenente
Ljus: Rui Monteiro
Musik, ljud: Pedro Costa
Medverkande: Alison Dechamps, Adama Diop
L'autre scène du grand Avignon – Védène, 7. juli 2025

AVIGNONFESTIVALEN HAR ALLTSEDAN 2005 utvecklats med ett internationellt program som lyfter fram samtidens varierade scenkonstformer. Drama, dans, performance, konsert och musikteater samsas, ofta utifrån tvärdisciplinära koncept. Fiktion blandas innovativt med dokumentärt stoff, bortom genres begränsande konventioner. Festivalens konstnärliche ledare, den portugisiska dramatikern och regissören Tiago Rodrigues, är mest

Att verka för en ny, bättre värld

känd för renodlade talpjäser, starkt förankrade i skådespelares kroppar och språkbehandling. Under det mångåriga arbetet bland annat med belgiska kollektivet tg STAN och ensemblen på Teatro Nacional Dona Maria II i Lissabon (där han var chef 2015–21) har Rodrigues funnit uttryck för en inträngande, humanistisk scenkonst.¹ Ämnesmässigt har han rört sig alltmer från intima och psykologiska teman till större politiska och globala frågor, men alltid med skådespelarna i centrum, i flödande, okonstlade dialoger människor emellan.

På årets festival i Avignon hade Tiago Rodrigues urpremiär på sin nya pjäs, *La distance* (*Avståndet*), skriven för de franska skådespelarna Alison Dechamps och Adama Diop. Det är ett slags kammardrama som utspelas år 2077, men i form av meddelanden mellan far och dotter. Pappan är verksam som läkare, befinner sig på jorden – som har genomgått en rad klimatkollapser. Dottern Amina har flyttat hemifrån, ända till Mars, sedan hon gått med i en rörelse som vill skapa en ny, sund mänsklighet på den röda planeten. Lärjungarna kallas för «les oubliants», de glömmande, eftersom de genomgår kurer för att glömma alla band till det förflutna, även de familjer de kommer ifrån. Det enda de ska minnas är vetenskapliga rön och teknologiska kompetenser. Alison säger: «Vi tror inte längre att man kan förändra världen. Vi tror att man måste byta värld. /.../ Vi vill bygga något nytt, med nya stenar, nya idéer».

Känslostark science fiction

Pjäsen är komponerad av korta monologer med de meddelanden de skickar till varandra. De står på varsin sida av en rund scen som sakta snurrar. Fernando Ribeiros scenografi är en klippa intill en död trädstam, med sandfärgad mark på faderns sida, och röd mark på Mars. Dialogen vittnar om en separation som kunde ske i vilken familj som helst där en ung individ frigör sig från föräldern. Han uttrycker oro och omsorg för henne, är ytterst skeptisk till rörelsen hon har anslutit sig till, som han uppfattar som ideologiskt auktoritär.

Men fadern är stressad av att de har begränsad tid, innan hennes minne av honom blir uttraderat. Han saknar sin dotter, vill att hon kommer hem igen. Han tror att livet på jorden kan bli bättre, även om man inte längre kan bada i haven eller vistas i naturen. Han sorterar foton och lyssnar på musik de gemensamt har älskat i familjen (Aminas mor dog för flera år sedan i en drunkningsolycka). Dottern är däremot säker på att hon ska stanna resten av sitt liv på Mars.

Tiago Rodrigues lyckas, tillsammans med Adama Diop och Alison Dechamps, att skapa en emotionellt laddad närhet i denna science fiction-fantasi. Han väcker allvarliga reflektioner över vår tid, vårt liv här på jorden, och våra möjligheter som människor att skapa en hållbar tillvaro. Är det faktiskt för sent? Scenen snurrar allt fortare efterhand som de förlorar varandra. Den gamla och den nya världen.



Död åt fascister

Tiago Rodrigues visar i all sin scenkonst en okuvlig tro på att människan kan finna lösningar på de destruktiva mönster vi har skapat för oss själva. I sin roll som dramatiker och ledare för Avignonfestivalen har han kommit att engagera sig starkt i globala, politiska och kulturpolitiska frågor. Avignon hade i januari-februari för första gången en liten vinterupplaga av teaterfestivalen. Den inleddes med en politisk pjäs av just Rodrigues, spelad med den portugisiska ensemblen från Teatro Nacional Dona Maria II. *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (*Catarina och skönheten i att döda fascister*) handlar om en släkt som en gång om året väljer ut en fascist att slå ihjäl.² Vi får följa en familj som har kidnappat en nutida högerpopulistisk politiker. Nu debatterar de hur de ska döda honom, och om det är rätt att använda våld. Det är ett moraliskt uppförande lärostycke, i Brechts anda, som väcker medlidande med det utvalda offret (en högst ordinär man) samt avsky när han ges en chans att orera sin intoleranta ideologi.

Konstnärlig frihet under hot

Under Avignons sommarfestival arrangerades flera sammankomster och debatter med fokus på vår tids hot mot scenkonst och kultur. Tiago Rodrigues är smittande i sitt engagemang då han framhäver att han är en vildsint förkämpe för konstnärlig frihet. Hoten mot institutioner och enskilda konstnärer internationellt är



reella, säger han, antingen de beror på nationalpopulistiska styrningar eller det som Milo Rau har börjat kalla «tech-fascism» (dvs att man av finanstekniska skäl drar in på pengar till kulturen). Milo Rau, ledare för Wiener Festwochen, har ju gått i täten för kampanjen *Resistance Now: Together* som deltog i samtal även här i Avignon.³

Tiago Rodrigues är helhjärtat ansluten till denna kampanj som numera involverar ett 80-tal kulturinstitutioner i Europa. De för lobbyverksamhet gentemot EUs institutioner för att etablera en så kallad *European Artistic Freedom Act*: att EU ska utforma ett specifikt lagrum för att kunna ingripa och försvara konstnärlig frihet och självständighet för kulturinstitutioner i EUs medlemsländer. Principerna formulerades i den så kallade Bratislavadeklarationen i maj 2025.⁴

Det farliga är tystnaden

Tiago Rodrigues och Milo Rau kan med tyngden i sina festivaler göra prioriteringar i programmen, för att lyfta fram scenkonstnärers och institutioners mångfald i uttryck. Men de stöter på problem när nationella regeringar avsätter konstnärliga chefer vars politiska (eller sexuella eller religiösa) inriktning de ogillar, eller när de stryper offentliga medel av samma skäl.

«Det är inte naturgivet att skära ner i budget för kulturen. Det grundar sig på aktiva beslut», framhöll Milo Rau, «och vi är emot de

besluten». Han betonade också att motståndet för att bevara en fri kultur inte nödvändigtvis handlar om rätten att spela radikala eller oppositionella pjäser: «Motståndet har inte någon särskild form, utan motståndet är en form. För vissa är det ett motstånd att spela Tjechov, för andra ett motstånd att inte ha med sex, politik eller religion».

De samtal som fördes i Avignon väckte brett engagemang, och det är uppenbart att frågor om konstnärlig frihet blir alltmer akuta för kulturutövare i hela Europa (för att inte tala om Trumps USA). Claudia Belchior, som är president för samarbetsnätverket European Theatre Convention, är fast besluten att långsiktigt driva kampanjer för att provocera och utmana politiska beslutsfattare, inte minst de liberala politiker som passivt accepterar ideologiskt motiverade strypta kulturstöd: «Det farliga är inte bullret och hoten vi hör, det farliga är tystnaden».

Billetekster
s. 95:1 Festivalens konstnärliche ledare Tiago Rodrigues på debatt i Avignon. Foto: Theresa Benér
s. 95:2 Alison Dechamps och Adama Diopi i *La distance* av Tiago Rodrigues. Foto: Christophe Raynaud de Lage

Fotnoter
1 Se intervju med Tiago Rodrigues om Teaterfestivalen i Avignon 2024, NST nr. 23-2024
2 Se anmeldelse av Knut Ove Arntzen 01.09.2022, shakespearetidsskrift.no
3 Se Milo Raus öppningstale under ITIs verdenskonferanse i NST nr. 4 2024
4 Se pressemelding, 02.06. 2025 shakespearetidsskrift.no



Billedtext
When I saw the sea av Ali Chahrour.
Foto: Christophe Raynaud de Lage

(AVIGNON): Avignon-festivalen 2025 hyllar språket arabiska och lyfter viktiga teman ur arabvärlden i mångdimensionella verk av innovativa scenkonstnärer. Koreografer och dans har en central plats i denna internationella scenkonst, där fantasi och dokumentär förenas i betvingande former.

Av: Theresa Benér

Nexus de l'adoration
Koncept, text, musik, regi: Joris Lacoste
Scenografi, ljus: Florian Leduc
Koreografi: Solène Wachter
Musik: Léo Libanga
Lycée d'Aubanel, Avignon, 9. juli 2025

Laaroussa Quartet
Koncept, dramaturgi, koreografi Selma och Sofiane Ouissi
Musik: Aisha Orazbayeva
Scenografi, ljus: Simon Siegmann
Video: Nicola Sburlati
La Fabrica, Avignon, 7. juli 2025

When I saw the sea
Koncept, regi och koreografi: Ali Chahrour
Musik av och med: Lynn Adib, Abed Kobeissy
Scenografi: Ali Chahrour, Guillaume Tesson
Fabrica, Avignon, 8. juli 2025

Magec/The desert
Koncept, koreografi, scenografi: Radouan Mriziga
Musik: Deena Abdelwahed
Video: Senda Jebali
Kostym: Salah Barka
Cloître des Célestins, Avignon, 9. Juli 2025

Nôt
Koreografi: Marlene Monteiro Freitas
Scenografi: Yannick Fouassier, Marlene Monteiro Freitas
Ljus: Yannick Fouassier
Kostym: Marlene Monteiro Freitas, Marisa Escaleira
Palais des Papes, Avignon, 8. Juli 2025

Avignon – en kultplats för scenkonstens mångfald



EN VÄLVÅRDAD MAN iförd skjorta, slips, kal-songer och långa stövlar räcker ut en hand till publiken. Han välkomnar oss in till scenens liturgiska rum. Det pyser av teaterrök och hörs dämpad, orgelliknande elektronisk musik. Här erbjuds vi att ta plats i en ny religion. En kvinna i fotbollströja och shorts säger med vänlig röst: «Vi ska besjunga alltings härlighet. Vi är alla familjemedlemmar i allt och intet.»

Och så drar ett sprudlande, livsbejakande och galet äventyr igång. Den mångsidige franske scenkonstnären Joris Lacoste står bakom detta verk, *Nexus de l'adoration* (*Nexus av tillbedjan*). Det kan på ett sätt sägas sammanfatta hela Avignonfestivalen, eftersom vi i sång, dans, text, musik och stand-up dras in i en kult – en «pop-liturgisk», queer föreställning för att hylla mångfalden av precis allt som existerar, eller «sabbat för det hyperheterogena», som det står i programbladet. In- och Off-festivalerna i Avignon kastar publiker mellan mer än 1 700 produktioner i en tre veckor lång gränslös hyllning till scenkonstens möjligheter. Och Joris Lacoste försöker under drygt två timmar benämna och förtrolla alla dissonanser i vår tid.

Performern i fotbollströja, Daphné Biiga Nwanak, rör sig lite robotlikt och talar som en levande AI-figur, i alla genrer. Hon har en

lätt metallisk röst, växlar mellan politiker, programvärd, reporter. Hennes ordflöde fångar alla tänkbara plattityder i samtiden, hon är vänligt leende. Ensemblen ansluter och börjar till mjukt, smäktande dans benämna olika fenomen att hylla: en pianospelande kattunge, rösten i Lidl's självscanningskassa, ett samtal inför avskedande, lyckan i ett operativsystem, en påse chips gjorda på traditionellt vis...

Gertrude Stein och AI-figurer
Thomas Gonzalez (mannen i skjorta och stövlar) förklarar att alla ting är med oss i kväll – jämlika, fria. «Chose, une chose est une chose est une chose...», säger han: «Ett ting är ett ting är ett ting...» med tydlig referens till den berömda dikten «Rose is a rose is a rose...» av Gertrude Stein. Den amerikanska avantgardisten ligger som ett slags osynlig gudmor till föreställningens heterogena, ofta absurdistiskt poetiska uppräknings. Robert Wilson är för övrigt en annan att associera till, inte minst då figurerna ofta rör sig i nästan slow motion – men Lacostes scenspråk och koreografi är mycket mera lekfullt och opolerat än Wilsons. Medan kollektivet till DJ Léo Libangas elektroniska livemusik lustfyllt tillber kex, grundlagsändringar, smärtmediciner och annat



träder Tamar Shelef fram i åmande sexig solodans där hon föreställer sig sina kroppsdelar hämtade från kända personer: Kylian Mbappés ögon, Hannah Arendts tunga, Elon Musks navet, Patti Smiths klitoris. Vi kan föreställa oss detta som en AI-figur ur vår tid. Här går mina tankar till tyska Susanne Kennedy och hennes artificiella scenfigurer hämtade ur idéer om en teknologiserad framtid. Men där Kennedy är abstrakt är Lacoste mer jordnära och humoristisk, här och nu.

Kan vi älska allt?

Joris Lacoste säger att han skapar sina hybridföreställningar utifrån *objets trouvés*, upphittade ting och fenomen. Han har ägnat stor del av sin konst åt att söka allt det som benämner människans verklighet, historia och fantasier. Sedan 2007 har han genom kollektivet *Encyclopédie de la parole* (*Talets encyklopedi*) samlat på inspelade uttryck, betoningar, satsmelodier, körrecitationer med mera. Han är djupt poetisk och fascinerad av språk.

De långa listorna och uppräkningsarna har en särskild komik i sin spretighet och nivellering av disparata företeelser. Men ibland bromsar flödet upp och något får mer valör än det övriga. Ghita Serraj berättar om en palestinsk poet som döddes i ett israeliskt anfall mot Gaza 2023. Hon reciterar på arabiska ett poem han hade skrivit. Det uttrycker hans dröm om ett nytt Gaza, i himlen, där läkare inte behöver ta hand om patienter, där skolor

får undervisa utan störningar, där journalister filmar paradiset.

Föreställningen utmynnar i en seriös fråga om vad det egentligen är som binder oss människor samman? Hur håller vi ihop genom alla dessa forsar av intryck bara genom en dag? Själv blir jag väldigt upprymd av Joris Lacostes uppriktiga försök att vända på logiken i vårt sätt att vistas i en ytterst splittrad global verklighet av analoga och digitala signaler och impulser. Man kanske inte behöver värja sig för alla informationer. Tänk om vi faktiskt skulle försöka älska allt? Allt.

Berberkvinnors konst

Arabiska är det språk som står i centrum för årets Avignonfestival, med intressanta verk av icke-europeiska scenkonstnärer. Selma och Sofiane Ouissi är två välkända tunisiska koreografer, dansare och curators för samtida konstupställningar. I verket *Laaroussa Quartet* skapar de en poetisk så kallad «koreo-dokumentär» som lyfter fram en traditionell typ av keramikkonst, *Laaroussa*, nedärvd genom tretusen år från mor till dotter och utövad av kvinnor i norra Tunisien.

I *Laaroussa Quartet* visas på en filmduk i fonden en video där vi följer Selma Ouissi till ett berberkollektiv i Sejnane. Det ligger långt ute på landet, och kvinnorna anländer dit iförda sina heltäckande kläder och huvudbeklädnader. I filmen får vi, utan kommentarer, följa deras extremt mödosamma arbete med

att hacka lera, rengöra och filtrera den och sedan banka, knåda, forma den till dessa figurer.

Koreografi av folkkultur

Framför filmduken, på scengolvet, agerar tre kvinnliga dansare, iförda t-shirt eller linnen samt sportshorts. Två kvinnliga violinister spelar Aisha Orazbayevas nykomponerade partitur. Det är modern konstmusik, följsam med koreografin som stiliserar dansarnas koncentrerade, repetitiva, ibland mycket snabba rörelser. De ger konstnärlig gestalt åt arbetet med att formge leran. Först är det bara en kvinna som utför det, sedan ansluter successivt de två andra. De är först lite trevande i gesterna, sedan allt säkrare och koordinerade med den första dansaren.

Laaroussa Quartet är ett lågmält vackert, tvärdisciplinärt konstverk, där musik, gest, film och poesi är varsam sammanvävda, och där ljuset (Simon Siegmann) ger en dimension av tid som bär denna folkkultur genom generationer. Som åskådare får man en fysisk känsla av ett ordlöst arv. Temat utvecklas med minimalistiska variationer, speglar i koreografi och musik. Men just denna minimalism gör också föreställningen ganska monoton. Så i grunden är det största värdet kanske själva projektet, att uppmärksamma specifikt kvinnliga traditioner och ge dem poetisk gestalt i nutida konstformer.

Ett modernt slaveri

Det är verkligen intressant hur årets festival,

med fokus på arabiska, framhäver erfarenheter med förankring i den nordafrikanska arabvärlden och Mellanöstern. Jag hade aldrig hört talas om systemet *kafala* i förhållande till afrikanska kvinnor som lever under slavlika förhållanden som tjänstefolk i Libanon och vissa Gulfstater. Det har varit mer omtalat med manliga migrantarbetare i byggnadsbranschen som berövas alla rättigheter.

Den libanesiske scenkonstnären och koreografen Ali Chahroux skildrar i ett starkt hybridverk mellan dans, musik, ljudlandskap och monologer hur tre etiopiska kvinnor, Rania (Jamal), Zena (Moussa) och Tenei (Ahmad), kommer till Libanon, där de berövas pass, pengar och medborgerliga rättigheter, för att tas under «beskydd» av värdfamiljer där de mot påver ersättning tjänstgör som livegna, helt bortom offentliga trygghetssystem.

I monologer berättar de tre kvinnorna i tur och ordning sina historier; Rania föddes i Libanon av en mamma som blev våldtagen av sin arbetsgivare och direkt bortlämnad. Zena blev skickad från Etiopien och hamnade som livegen i en Beirutfamilj men rymde efter två och ett halvt år. Tenei hade ett likartat öde, men beslutade att samla in namn på afrikanska kvinnor i Libanon som utsatts för *kafala*-systemet. Alla tre utför stiliserad koreografi som återger deras förtryckta kroppar, de sjunger och berättar, till expressiv elektronisk musik av Abed Kobeissy, ibland med suggestiv sång av Lynn Abid.

Flerdimensionellt och poetiskt

Ali Chahroux målar också detta hybridverk med kraftfulla, dånande ljudbilder som skildrar israeliska flygräder mot Libanon 2024. Under den perioden flydde många av de välbeställda Beirutfamiljerna landet, men lämna de efter sig sina afrikanska tjänstefolk, utan vare sig id-handlingar eller pengar. Därifrån kommer styckets titel, *When I saw the sea*: för många var det första gången de såg havet utanför Beirut. Liknande dramatik utspelades vid explosionen 2020 av hamnen i Beirut; kvinnor blev lämnade vind för våg, var kanske döda utan att kunna identifieras.

Det finns en autenticitet i att de tre dansarna i denna föreställning själva har befunnit sig i *kafala*-systemet. Samtidigt blir verket drabbande just för att Ali Chahroux har formulerat sitt ärende i ett flerdimensionellt och mångtydigt scenspråk. Det är både poetiskt och reellt – skildrar hur kvinnor med tydlig förankring i sina rötter finner en inre styrka för att övervinna våld och förnedring. De har funnit en ökad kraft i att organisera sig. Det påminner om keramikerna i Sejnane, ett kollektiv som sjunger och skapar sig en egen identitet. Jag är tacksam att ha fått upptäcka dem.

En surrealistisk natt

En marockansk dansföreställning av koreografen Radouan Mriziga, *Magec/The desert*, bärs av en lovande idé att hylla öknens levande väsen, både nomadfolken och djur av olika arter. Sex manliga dansare agerar solo eller i

grupp till musik av Deena Abdelwahed. De växlar mellan breakdancelika uttryck, söker efterlikna djurens rörelser, eller gör ensemble-dans arm i arm med traditionella mönster. Denna ökendans blir tyvärr lite dramaturgiskt enahanda och framstår tidvis som snygg uppvisning, men saknar friktion och utforskning.

Eposet *Tusen och en natt* rymmer ju också en hel mytologi och teman som är tacksamma för scenkonsten att ta sig an. Den kapverdiska koreografen Marlene Monteiro Freitas har utgått från detta mästerverk i den arabiska litteraturen och skapat verket *Nôt* (*Natt*), speciellt för paradscenen i Påvepalatset. Uppsättningen delar verkligen Avignonpubliken (massutvandringar under föreställningen), säkert på grund av Monteiro Freitas milt sagt eklektiska, abstrakta och egensinniga sätt att ta sig an stoffet.

Verket framstår som ett slags opera-rock-konsert-dansföreställning som inte på något sätt återger historien om Scheherazade som varje natt hittar på nya historier att berätta för sultan Shahriar och lämnar dem oavslutade så att han blir nyfiken på nästa natts fortsättning och inte slår ihjäl henne. I stället får vi scener där gester och dans isolerar teman hämtade från boken.

Nya vägar för scenkonsten?

Könsneutralt visas en rad marionettliknande figurer i svarta klänningar, flera av dem med masker som dockor med stora ögon. De rör sig mekaniskt bakom och framför vita galler som löper längs scenens hela bredd (38 meter). På några plattformar står tre sängar. Här byter de upprepade gånger lakan fulla av blod och lägger känslolöst i tvättpåsar som sedan hasas runt på scenen. En man inleder föreställningen med att gny av magsmärtan och krysta över en potta som han springer runt med bland publiken och äter den fantiserade avföringen. Är han sultanen Shahriar? Jag vet inte.

En virtuos och karismatisk performer, Mariana Tembe, som saknar ben, utför både sång och dans. Kanske är hon Scheherazade? Hon skiljer sig i alla fall från alla de andra dockliknande figurerna, som utbytbar avrättas efter en bröllopsnatt i detta pervers patriarkala hov. Musik av Stravinskij (*Les Noces – Bröllopet*) blandas med låtar av Prince och Nick Cave. Det framgår inte helt vad de ska formulera.

De åtta medverkande agerar disciplinerat med kroppar och instrument. Jag tror det handlar om att skapa sceniska figurationer av arketypiskt våld mot kvinnor, förtryckande hierarkier, kanske av maktens mekaniska system och tomma ihållighet. Men det kräver faktiskt mycket god vilja av publiken att försöka förstå vad som alls händer.

På Avignonfestivalen 2005 väckte den då gästande konstnärlige ledaren Jan Fabre skandal och hetsig debatt kring en rad programmerade verk som bröt med rådande idéer om «teater». Sedan dess har festivalen utvecklats till en mångsidig scenkonstfestival. Man kan fundera på om Marlene Monteiro Freitas med

Nôt i grunden försöker tänka i nya banor, om hennes splittrade, groteska uttryck egentligen motsvarar just de heterogena, fragmenterade föreställningar som dominerar vår samtid? Kanske borde *Nôt* inkluderas i Joris Lacostes religion, över främmande fenomen att älska?

Billedtekster

s. 98 *Nôt* av Marlene Monteiro Freitas. Foto: Christophe Raynaud de Lage
s. 99 Thomas Gonzalez, Flora Duverger i *Nexus de l'adoration* av Joris Lacoste. Foto: Christophe Raynaud de Lage

«Kanskje borde *Nôt* inkluderas i Joris Lacostes religion?»





Billedtext
SANCTA, regi & koreografi: Florentina Holzinger. Mecklenburgisches Staatstheater 2024. Foto: Mayra Walraff

Theatertreffen 2025
2.–18. Maj 2025

Bernarda Albas Haus
Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2024
Regi: Katie Mitchell
Haus der Berliner Festspiele 2. maj

Ja nichts ist ok
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2024
Regi: René Pollesch
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 3.maj

Blutbuch
Theater Magdeburg 2024
Regi: Jan Friedrich
Deutsches Theater 4. maj

Double Serpent
Hessisches Staatstheater Wiesbaden 2024
Regi: Ersan Mondtag
Haus der Berliner Festspiele 17. maj

Unser Deutschlandmärchen
Maxim Gorki Theater 2024
Regi: Hakan Savas Mikan
Maxim Gorki Theater 10. maj

Die Maschine oder: Über alen Gipfeln ist Ruh
Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2024
Regi: Anita Vulesica
Haus der Berliner Festspiele 6. maj

Die Gewehre der Frau Carrar / Würgendes Blei
Reisenztheater München 2024
Regi: Luise Voigt
Haus der Berliner Festspiele 9. maj

SANCTA
Mecklenburgisches Staatstheater 2024
Regi & koreografi: Flortentina Holzinger
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
Haus der Berliner Festspiele 8. maj

Kontakthof – Echoes of ‘78
Sadlers’s Wells, Pina Bausch Foundation
&Tanztheater Wuppertal 2024
Koreografi: Meryl Tankard
Haus der Berliner Festspiele 15. maj

Theatertreffen 2025 – politik i moll



(BERLIN): Debatten på årets Theatertreffen kretsar inte bara kring de tio inbjudna särskilt anmärkningsvärda («bemerkenenswert») iscensättningarna utan också kring skiftet på de politiska posterna som kulturstatsminister och kultursenator samt nedskärningar av kulturbudgeten i hundramiljonersklassen. Pristagaren Christopher Rüping håller brandtal för kulturen och sänder tillbaka sina prispengar.

Av: Roland Lysell

Föreståndaren för Berliner Festspiele Matthias Pees inledde sitt öppningsanförande vid Theatertreffen 2025, det 62:a i ordningen, med att spela upp ett ljudband med ett Friedrich Hölderlincitat «Vom Abgrund nämlich» läst av framlidne skådespelaren Bruno Ganz (1941–2019) och hälsa oss välkomna till avgrunden. Den intensivt engagerade avgående kulturstatsministern Claudia Roth höll ett brandtal över teaterkonstens djup och betydelse för demokratin och människans andliga utveckling. I dagarna hade kultursenator Joe Chialo avgått med hänvisning till den drastiskt nedskurna kulturbudgeten. Den skärs i år ned med 130 miljoner euro. Elaka tungor säger något annat: Chialo avgår eftersom han inte får bli minister. Han är besviken. Radio och tv hade just meddelat att det högerextrema partiet AfD hade förklarats författningsvidrigt.

Patriarkatets förbannelse

Så gick ridån upp för ett modernt betonghus i två våningar, utan yttervägg såsom ett dockskåp, där unga mörkhåriga kvinnor i långa svarta kjolar svävar in i ett orangegult dystert belyst rum och sätter sig vid ett väldigt bord. Inledningsföreställningen, *Bernarda Albas hus* av Federico García Lorca i bearbetad ver-

sion av Alice Birch, iscensatt av Katie Mitchell på Deutsches Schauspielhaus Hamburg, är ett i minsta optiska och akustiska detalj genomarbetat teaterkonstverk. Mitchell understryker kraftigt styckets feministiska aspekter. En tyrannisk änka övertar sin döde makes patriarkala kvinnoförtryck, särskilt vad gäller sexualitet, och söker låsa in sina fem döttrar under åtta sorgeår för att visa familjens exemplariska heder.

Hos Lorca står den äldsta dottern Angustias (från Bernardas första äktenskap) beredd att gifta sig med en yngre äventyrlig man, i denna version kallad Peter. Peter älskar i stället den yngsta och vackraste systemen Adela/Adele. Bottenvåningen domineras alltså av den väldiga matsalen, men ett kök framträder i blåvitt ljus till höger och i mörkret till vänster skymtar vi ett galler där Adele (Linn Reusse) och Peter hos Mitchell faktiskt möts i hemlighet. Ständiga hundskall och råmanden markerar den lantliga miljön. En hingst sliter sig lös.

Klaustrofobisk färd mot döden

På övervåningen ser vi in i sju klaustrofobivällande rum med Marias (Bettina Stucky), Bernardas dementa mors, rum till vänster och Bernardas (Julia Wieninger) eget – det enda



Billedtekst
Ja nichts ist ok, regi: René Pollesch. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2024. Foto: Thomas Aurin

som har fönster – till höger. Den helt geniala idén är nu att fylla ut pjäsen, så att vissa av döttrarna håller på med sina egna bestyr uppe i rummen, medan andra är nere hos Bernarda. Den senila Maria, som tror att det är hon som skall stå brud, smeker först ett leksaksdjur i sängen och vandrar sedan som en osynlig ande genom rummen.

Avgörande betydelse har ljuset, kontrasten mellan varmt brunaktig belysning med otaliga lampor och kallt blåvitt. Scener spelas simultant, men dialogerna griper ofta tag i varandra – ett ord kan uttalas samtidigt av två aktriser i två scenrum i helt olika sammanhang. Pjäsen liknar på det sättet ett musikstycke i moll. Bernardas hätska regemente är hårdare än hos Lorca. Här får Angustias en örfil för att hon sminkat sig och en annan av systrarna får handen nedstucken i kokande vatten som straff.

Inte en ton går fel på denna grymma färd mot döden. I pjäsen tar Adela sitt liv när hon tror att modern skjutit ihjäl Pepe el Romano/ Peter med sitt gamla jaktgevär. Mitchell radikaliserar ytterligare. När Bernarda sett Adeles livlösa kropp uppe på hennes rum tar hon livet av sig och de övriga döttrarna med giftpiller. Endast den förvirrade gamla modern Maria överlever.

Föreställningen televiserades av 3Sat och ligger nu tillgänglig kostnadsfritt på nätet för var och en. Här kan man i detalj studera Reuses och Wieningers skickliga mimik i detalj.

René Polleschs testamente

Det är svårt att beteckna René Polleschs (1962–2024) sista pjäs och iscensättning *ja nichts ist ok* med Fabian Hinrichs som ende aktör och medarbetare som något annat än en bagatell.

Scenografen Anna Viebrock har konstruerat ett slags amerikansk bungalow utan fasta väggar på vridscenen med en fungerande liten swimmingpool framför huset och väldiga stenblock på ena sidan. Hinrichs gör entré från salongen barfota i vit tröja och svarta kortbyxor och kastar sig omedelbart ned i det blå vattnet. Strax framgår det att vi inte alls befinner oss i Kalifornien utan i Fabians tyska bostadskollektiv med starkt berlinska drag. Kollektivets övriga tre personer, Charlotte, Paul och Stefan, representeras blott av klädesplagg som kastats på stolarna. Fabian Hinrichs blir ibland Stefan genom att ta på sig glasögon. Genom att slänga andras klädesplagg, till exempel Charlottes persikofärgade pullover, över axeln går Fabian in i de osynliga rollfigurernas perspektiv. Längre, längre klagar han på dem. Det är svårt att dra jämnt när man har olika bakgrund. Någon slänger kläder och saker omkring sig, medan någon annan är pedantisk och vill ha ordning. Fabian är bunden vid de medboende i en märklig hatkärlek. Det är de som får skulden till all hans frustration.

Men tyskar är tyskar och snart vänder Fabian frustrationen mot sig själv. Ett slags förnöjsamhet finner han till sist i tanken på

mänsklighetens växt- och djurrika urhem i ett idylliskt landskap långt annorlunda än vår egen hemska civilisation. Innehållet i pjäsen må vara tunt, men Hinrichs är här som så ofta tidigare extremt vig och rörlig och har en sällsynt förmåga att härma rollfigurers rörelser, röster och tankar. Ideligen åker tröjor och morgonrockar på och av hans bleka litet tunna kropp. Med blickar och rörelser vädjar han till den Volksbühnepublik som älskar honom. I slutscenen har han förenats med en grupp statister och applåderna tycks aldrig sluta. Men vart tog den Pollesch som beskrivs som postdramatiker vägen?

Problemet att vara ickebinär

Festivalens första romanadaptation var i år Theater Magdeburgs iscensättning av Kim de l’Horizons debutroman *Blutbuch* från 2022, prisbelönt både i författarens hemland Schweiz och i Tyskland. Den entusiastiske regissören Jan Friedrich (f. 1992) har vaskat fram de viktigaste scenerna ur boken, vilken kan beskrivas som en ickebinär diktarens autofiktiva försök att finna sin egen historia och forma en egen livsberättelse.

Längst framme på scenen ser vi en väldig gråvit mormorsgestalt, både förtryckande och robust, men med ett gott hjärta, ungefär som gamla tiders huskors. Samma dag hon föddes planterade hennes far en blodbok. Huvudpersonen Kim är både pojke och flicka och har svårt att finna sin väg. Kim talar och skriver

Billedtekst
Blutbuch, regi: Jan Friedrich. Theater Magdeburg 2024. Foto: Kerstin Schomburg



till mormor. Han drabbas av övergrepp, särskilt sexuellt våld som han ibland frivilligt utsätter sig för. Ett halvdussin manliga och kvinnliga aktörer, alla klädda i fotsida blålila kjolar och ärtgröna västar, reciterar romanavsnitt med Kims tankar, men gestaltar aldrig texterna. I stället skapas dramaturgin av ett flöde av videoinslag, ibland närbilder av ansikten, händer eller andra kroppsdelar, ibland rent abstrakta mönster. Texter projiceras på sidan av scenen, exempelvis när modern, välsminkad och iklädd vit päls, (Julia Bachmann) inträder och talar schweizertyska. Fysiska lagar verkar inte gälla: i en bländande vacker scen sitter en aktör i en stol högt uppe i luften.

Så småningom avslöjas familjehemligheten – att mormors yngre syster utnyttjats sexuellt av mormorsfar och försvunnit på sinnessjukhus. Också mormors hårda maximer om hur det känns att bära sitt eget barn till graven och andra gammaldags erfarenheter projiceras på sidan. Det finns en spänning mellan det optiska överdådet i videoprojektioner och färgglatt lysande dräkter och det kärva romaninnehållet som blir befriande när det gäller komiska effekter, men ibland är sexualskildringarna, ofta anala övergrepp, så detaljerade att teatern satt en åldersgräns vid 16 år.

Scenisk avantgardism i en queer värld

Ersan Mondtag är ofta återkommande på Theatertreffen, precis som en gång i världen Claus Peymann. Årets bidrag *Double Serpent*,

årets andra romanadaptation, producerat på Staatstheater Wiesbaden, är dock ett lyckat val, ett suveränt exempel på scenisk förnyelse. Texten är skriven av Sam Max och översatt från amerikanskan av Wilke Weermann.

Alexander Naumanns scenbild har något av wienskt marmorbad över sig, en besynnerlig art-déco-källare med glasdörr med färgrutor, vattenbassäng, fontänliknande ångmaskin, vindeltrappa upp mot det okända samt en öppning längst bak för videoprojektioner och i vissa scener en silverklädd hängande gestalt. Rainer Caspers ljussättning är festivalens mest levande, ett konstverk i sig som följsamt riktar strålkastarna mot det väsentliga och döljer sådant som kanske bara existerar i rollfigurers drömmar i skuggor. Och solskenet lyser intensivt i slutet när morgonen nalkas!

Inledningsvis tror vi oss få insyn i ett litet obehagligt parförhållande mellan den blivande arkitekten Connor (Timur Yann Frey) i röd läderkostym med korta byxor och en litet överviktig äldre Felix (Lasse Boje Haye Weber), också han i rödvitt. Det som förutsätts ha hänt 1999 framgår först styckevis och delat. Connor har uppfostrats av sin Fake Dad isolerad i en källare där han tillbragt tiden med att spela ett dataspel som har titeln *Double Serpent*.

Dad själv sysslade i hemlighet med organtransplantation. Fattiga sålde sina inre organ till äldre sjuka rika personer.

Detta har skapat ett trauma. Connor söker sig till sexuella relationer med män som trakas-

serar honom och skär honom så att han blöder. Det är naturligtvis därför som han hamnat i en ny källare, hos Felix. Mer ömsesidig är dock relationen till Eric (Jonas Grundler-Culemann) som är i Connors egen ålder och fungerar som ett slags portvakt. Men detta är bara pjäsens ryggrad, vilken det tar en stund att upptäcka. Vad vi ser är en lång serie drömliknande scener där mansgestalter strider, älskar eller söker ömhet hos varandra. Bärar med aktörer rullas då och då in av nakna statister. Eric skär i Connor som redan har ärr i ryggen som liknar de klösmärken katten brukar ge oss. Efter Connors och Erics långa anala flåsande samlag längst framme på scenen kommer ett bud med skräpmat till Eric, som han avslappnat delar med Connor, som efter den brutala akten verkar glad och nöjd med livet.

Det som gör iscensättningen anmärkningsvärd är egentligen inte vad som händer utan att så mycket kan uppfattas som projektioner. Mondtag har skickligt utnyttjat det queera förhållandet till att dels metaforiskt gestalta maktförhållanden som sexuellt blod och våld, dels som Strindberg visa att vi sällan vet vad som är drömt, vad som är diktat eller vad som tillhör pjäsens verklighet. Vad finns blott i Connors minne? Eller i hans fantasi? Finns Eric eller är Eric blott en grym önskemän i Connors sargade hjärna?

Även här har teatern satt en åldersgräns vid 16 år.



Billedtext
Double Serpent,
 regi: Ersan Mondtag.
 Hessisches Staatstheater
 Wiesbaden 2024.
 Foto: Thomas Aurin

Billedtext
*Die Maschine oder:
 Über alen Gipfeln ist Ruh*,
 regi: Anita Vulesica 2024.
 Deutsches SchauSpielhaus
 Hamburg 2024. Foto: Eike
 Walkenhorst



Turkiskt inslag
 Queera inslag präglar även Hakan Savaş Mıcan's tolkning av Dinçer Güçyeters debutroman *Unser Deutschlandmärchen* på Maxim-Gorki-Theater, festivalens andra adaptation. I första scenen står en medelålders turkisk gästarbetare till höger och riktar stadigt blick- en mot sin mors zinkkista, som skall sändas till hennes hemland för att begravas. På kistan lägger han två rosafärgade högklackade pumps, de skor han som barn köpt åt henne för de första pengar han tjänat. Av hans monolog framgår att kvinnan ihärdigt arbetat hårt hela sitt liv och knappast haft ett eget liv, medan sonen haft förmånen att få gå till teatern. Som queer har han också provat skorna! Stoffet vore givetvis lämpligt för ett inkännande drama, men i denna tappning förvandlas det fattiga och sorgliga till musical och allvaret försvinner. De båda aktörerna Sesede Terzyan och Taner Şahintürk, som förefaller jämnåriga och tillhör den fasta ensemblen, sjunger turkiska kärleksvisor respektive rocksånger som för tankarna till Herbert Grönemeyer. Maxim-Gorki-Theater har på senare år fokuserat mångkultur, särskilt berlinturkarnas liv och romernas situation, och fått en entusiastisk publik. Frågan är om det inte är detta fenomen som är mer «bemerkenswert» (anmärkningsvärt) än denna enskilda produktion som juryn av svårförståeliga skäl inbjudit till festivalen.

Goethe söndertuggad i datorerna
 1968 skapade Georges Perec (1936–1982), medlem av den experimentella diktargruppen Oulipo, ett märkligt hörspel, *Die Maschine*, i traditionen från Kurt Schwitters och Ernst Jandl. En så kallad kontrollinstans och några databiträden som lyder hennes kommando citerar och sönderdelar Johann Wolfgang von Goethes dikt «Über allen Gipfeln ist Ruh», som skrevs på väggen i en jaktstuga på berget Kickelhahn den 6:e september 1780. Dikten styckas och orden läggs om i nya mönster – alltså ett slags ständigt pågående dekonstruktion. Ordkombinationerna blir allt mer komiska, allt vildare: «es waldet die ruhe die vögelein schweigen». På Deutsches SchauSpielhaus Hamburg har nu Anita Vulesica omvandlat hörspelet till sällsynt fantasifull teater tack vare genomarbetad rytm och pausering. Framför en gallervägg med associationer till orgel har fem pulpeter med lysrör, ledningar och stora röda kommunikationsknappar radats upp i trappformation. Överst uppe till höger sitter Sandra Gerling och kommenderar sina medaktörer att vika papper in absurdum. Alla misslyckas. Till vänster ser vi dikten i Goethes handskrift och på scenkanterna syns besynnerliga alumini-umkonstruktioner som påminner om rymd-arkitektur. Sedan följer själva dekonstruktionen, där aktörerna via ledningar och de röda knapparna trycker fram Goethes ord, rad för rad, ett efter ett, eller stavelse för stavelse, enligt

kommenderad ordning. Sedan vrids baksidan av pulpetberget fram, där aktören Yorck Dippe i rufsigt Perecfrisyr söker förklara sin konstruktion bland figurer med älghorn eller buskar på huvudena. Sällan har språkets materialitet lyfts fram i en teaterföreställning på detta koncentrerat lustfyllda sätt som här. Att metoden fungerar beror givetvis på att denna dikt, troligen tyska språkets mest kända, redan sönderciterats och sönderanalyserats så ofta att ingen upprörs över Perecs och Vulesicas djärva tilltag. I sitt varma ytterst charmerande tacktal när hon erhöll 3Sat-priset efter föreställningen framhöll Vulesica att kultur behövs, att kultur är nödvändig. En aktör framhöll att nedskärningar i Berlins kulturbudget drabbar hela Tyskland. **Krig i Spanien/Ukraina** Vi sitter på ett brant podium på festspels- husets bakre scen. Framför oss ser vi ett ur- gammalt kök byggt av bräder av gråbeige furu (scenografi: Fabian Wendling). En stel kvinno- gestalt i svart står orörlig med uppspär- rade ögon. Gästspelet från Residenztheater i München är ett minidrama i två akter: *Die Gewehre der Frau Carrar/Würgendes Blei*. Brechts pjäs från 1937 behandlar det span- ska inbördeskriget (en originaltrogen version från NRK, *Fru Carrars børser*, är tillgänglig på Youtube). Brecht har här enligt samstämmig expertis frångått sin teori om den episka tea-

tern och Verfremdungseffekter för att i stället konstruera en starkt gripande realistisk pjäs om fiskaränkan som försöker hålla sig neutral i inbördeskriget ända tills hennes äldste son Juan blir skjuten av generalens män när han är ute och fiskar. Då lyfts golvbräderna bort och gevären tas fram. Regissören Luise Voigt har icke nöjt sig med detta utan förkortat pjä- sen, i synnerhet genom att stryka stora delar av en scen där fru Carrar får besök av prästen och tydligt markerar kökets karaktär av kuliss. Både fru Carrar (Barbara Horwath) och sonen José är hårdsminkade som i gamla stumfilmer och får ett drag av zombies när de långsamt glider genom rummet. Alla talar klassisk re- torisk teatertyska som om de uppförde ett sorgespel. Rösterna förstärks av mikrofoner och skott- och skrapljud skapar en otrygg stämning. Gester är förlängda och överdrivna. Genom fönstret ser vi ett hav i uppror som på en tavla. Färgskalan är svartvit. Så rasar köket samman och blir brädhög. Fru Carrar med son och bror har tagit till va- pen, men föreställningen är inte slut. Brechts hårda realism avlöses nu av ett nyskrivet fort- sättningsdrama *Würgendes Blei*, författat av Björn SC Deigner. Språket är nu lyriskt och aktörerna talar i kör. Kläderna är inte längre stramt svarta utan vardagligt slitna, som om vi befann oss i 1990-talets Jugoslavien eller dagens Ukraina. Rollistan avslöjar att flera aktörer har icke-tyskt ursprung. Voigt har i vällovlig pacifistisk anda velat belysa krigets

allmänna karaktär. Tanken är att Brecht är vår samtida. Spanska inbördeskriget med dess övergrepp på civila, bland annat massakern i Malaga, utspelas även i dagens värld om och om igen och nyheter om massakrer är inte fake news. Den läxa vi skall lära oss av Fru Carrar är att vi måste ta ställning. Den ena granaten be- graver de döda, den andra river åter upp dem. Deigners text är romantiskt högstämd, kan- ske ibland rent av överspänd. Mot slutet får ett söndertrasat lindlöv representera människan och slutordet tilldelas maskingeväret i en lång monolog framförd av Florian Jahr. Ingen har frågat stålet om det verkligen ville bli masking- evär, och inte trädgårdsgrind eller stekpanna. «Förbannad vare den ande som födde mig!» Trots Voigts och ensemblens insatser hade Brecht säkerligen klarat sig bättre utan Deig- ner. **Kvinnlig teologi och sexualitet i rörelse** Florentina Holzinger, som tidigare år gjort succé på Theatertreffen med *Tanz* och *Ophelia's Got Talent* har med Mecklenburgisches Staatstheater och Staatsoper Stuttgart som bas skapat ett multimedialt operaperforma- ce, *SANCTA*, baserat på Paul Hindemiths kort- opera *Sancta Susanna* från 1922 där en nunna straffas för sexuella försyndelser. Holzinger har behållit Hindemiths verk, men kompletterat med «Kyrie» från Bachs h-moll-mässa, Rachmaninoff, Cole Porters «Blow, Gabriel, blow», Black Metal och en lång

rad disco- och rockmusikalinslag till en två och en halv timme lång ljudsekvens (dirigent Marit Strindlund). Holzingers ensemble med nakna kvinnliga akrobater och danskonstnärer har denna gång utökats med en skönsjungande nunnekör. (Redan i foajén erbjuder nunnorna oss gratis bikt.) Dansarna åker rullskridskor, hänger i taljor, klättrar i rep och gör volter i luften. Ämnet denna gång är en blasfemisk teo- logisk tolkning av huvudhändelserna, mirak- lerna och förvandlingarna i Bibeln. Kyrkans, särskilt den katolska kyrkans, gängse manliga narrativ ifrågasätts och angrips. Imponerande är den scen där Michelangelos «Adams ska- pelse» projiceras på fondväggen och aktri- serna klättrar upp på konstverket precis som bergsbestigare. Den kortvuxna rullatorbundna aktrisen Saioa Alvarez Ruiz spelar påve i vitt med två kvinnliga kardinaler i röda jackor och nakna underkroppar vid sin sida. Ja, hon säger sig till och med vara Gud, sittande i sin stol. Så hissas hon upp i en talja och slår runt i luften. När sedan Eva skall skapas dras en stack- ars man upp ur publiken och aktriserna låtsas skära ut ett revben ur honom. Mot slutet är det dags för Lionardos «Nattvarden», som dock föregås av syndabekännelse. Jesus ser ut som en ganska avsigkommen före detta hip- pie ur rännstenen. Gröna ölbackar staplas upp som ett krucifix som man klättrar på. När man vänder på ett silverglänsande svärd förvandlas detta till ett kors. Vid ett tillfälle ser vi aktriser



Billedtekst
SANCTA, regi & koreografi: Florentina Holzinger. Mecklenburgisches Staatstheater 2024. Foto: Mayra Walraff



Billedtekst
Die Gewehre der Frau Carrar / Würgendes Blei, regi: Luise Voigt. Residenztheater München 2024. Foto: Sandra Then

«SANCTA är ett lysande konstverk som etsar sig fast på näthinnan.»

korsfästas med ryggen mot oss som ett tecken på alltings omvändning till det motsatta i en evig transsubstantiation. Hos Holzinger blir ordet ständigt kropp.

Onani och svindel

De bekännelser av aktriserna som gång på gång avbryter bibelgestaltningen är i huvudsak bekännelser om sexualitet från onani (vid ett tillfälle onanerar aktriserna tillsammans på scenen), homosexualitet, abort, våldtäkt etc. Sent i föreställningen fantiserar ensemblen om en lesbisk kvinnlig påve.

Talrika är de scener där aktriserna får oss att känna svindel. Ett väldigt ångande rökelsekar hissas ned från scenhimlen och två aktriser hänger fast i karet. En kyrkklocka hissas ned med en aktris som kläpp i klockan. Ofta hänger dansarna med huvudet nedåt utan att man från salongen skönjer några tydliga säkerhetsnät. I Holzingers värld upphävs våra vanliga tyngd-lagar. Och givetvis finns kroppsskadorna med – vållade av knivarna, hakarna, svärderna. I video projiceras hur någon skär ut ett litet köttstycke ur en kvinnokropp.

Florentina Holzingers budskap i de jublande slutscenerna är det sexualitetsbejakande: «Don't dream it, be it». Hennes kroppsliga bibelgestaltningar skapar en utopisk alternativ kvinnocentrerad kyrka i en värld befriad från män. En aldeles särskilt typ av teologi att hålla fast vid i en dyster tid. Men även för den som är skeptisk till ideologin framstår Holzingers

SANCTA som ett lysande konstverk som etsar sig fast på näthinnan.

Kontakt med 1978

En av årets iscensättningar orsakade något på Haus der Festspiele så oväntat som stående ovationer. Koreografen Pina Bausch (1940–2009), en gång elev till Kurt Jooss, var den som skapade dagens fruktbara goda relation mellan teater, performance och danskonst i Tyskland med sin ensemble på Tanztheater Wuppertal. Blott tre gånger var hon inbjuden till Theatertreffen, vars jury ibland föredrog Reinhild Hoffmann och Johann Kresnik. Bland Bauschs turnéer världen runt kan nämnas gästspelet i Köpenhamn 1996, när Köpenhamn var Europas kulturhuvudstad. Ett av genombrottsverken var *Kontakt* (1978), där tjugo dansare spelade eleganta pardansentusiaster från Bauschs barndom, eller strax tidigare, i en väldig danssalong med tjugo bruna stolar, piano uppe till höger och vit gunghäst i vänster scenkant (scenografi: Rolf Borzik).

En av dansarna, Meryl Tankard, har nu åtagit sig att skapa en ny version av verket *Kontakt*. *Echoes of '78* med de nio dansare som ännu lever. De är alla mellan 68 och 80 år gamla. Eftersom ett stort svartvitt filmmaterial skapat av Borzik bevarats, har Tankard nu organiserat ständiga växlingar på scenen mellan stora hologramliknande videoprojektioner från 1978 och de levande dansarna på scenen. Särskilt imponerande är de scener där dansar-

na framför samma nummer som sina forna jag simultant med projektionen. Ibland visar dansarna medvetet att de inte förmår upprepa sina konst, ibland lyssnar de stumma till sina inspelade röster. Ett narcissistiskt solonummer med Josephine Ann Endicott har särskild lyskraft. Mer sorgsen är en annan scen, där en kvinnlig dansare på videoprojektionen först följer efter en man, sedan omfamnas av nio. Männerna är nu döda, så hennes längtansfyllda rörelser riktas ut i tomma intet. De döda är sällsamt närvarande under hela föreställningen. Deras stolar står tomma. En på den tiden vågad scen var när en manlig och en kvinnlig deltagare började klä av sig vid scenkanten – nu ser vi detta bara i video. På detta sätt ville naturligt Bausch elegant visa dansörernas egentliga önskningar under etiketten. Allt sådant är nu borta. Men pensionärsdans kan också vara vacker, framförd av dessa ännu rörliga och charmerande damer i färgstarka figursydda klänningar och högklackade skor. Värre är det för de fyra vithåriga herrarna, stela i sina mörka kostymer. 1978 var de perfekta tango- och valskavaljerer, nu har de fått tycke av banktjänstemän. När dansarna strax före paus berättar om sina drömmar, som för damerna kan handla om evig ungdom eller att sväva som en ande över jorden, meddelar en av herrarna att han vill gå hem och kyssa sin man. «Fan tro det!»

Dansmusiken är nostalgiskt smeksam i dåtidens anda med tenorer med sällsynt lju-

sa röster som längtansfullt sjunger om evig kärlek och sydliga länder, men en och annan gång övergår dansarna till 1978 års disco i kontrast. Allt i den mycket genomarbetade föreställningen belyser alltså tre tidsepoker: mellan- och den tidiga efterkrigstidens idylliska värld där kvinnor är kvinnor och män är män, 1970-talets längtansfyllda tillbakablick på denna oskuldens tid och vår egen blick drygt 45 år senare på 1970-talets nyskapan-de dansteater. Undra på att det går susningar genom publiken! Många var med redan 1978, då de var 47 år yngre och vackrare än denna afton.

Nya politiker. Preussiska sjöhandelns pris
Ny kulturstatsminister blir publicisten Wolfram Weimer, vilket utlöser skepsis. Ny kultursenator blir en oprövad person, Sarah Wedl-Wilson, som säger sig vilja fungera som kulturens kommunikationsrör och söka rädda den kulturverksamhet åskådarna upplever från sparåtgärderna och i stället skära i administration och dylikt. Regissören Christopher Rüping som den 4 maj tilldelades preussiska sjöhandelns stora pris och 20.000 euro lovade skicka tillbaka pengarna till senaten för att med någon promille kompensera nedskärningarna. Publiken jublade över detta efter den långa genomarbetade prisutdelningsceremonin där vi fick se utdrag ur Rüplings framgångsrika iscensättningar. Senast bjöds han in till Theatertreffen med *Dionysos Stadt* 2019.

Årets fixpunkter

Även om de sju jurymedlemmarna helt och hållet utgått från kvalitetskriteriet «bemerkenswert» (anmärkningsvärt) när de först valt ut 35 av säsongens 738 tyskspråkiga iscensättningar kan de naturligtvis urskilja tendenser. Medan fjolårets urval var tydligt skådespelarcentrerat med insatser av bland andra Lina Beckmann och Jens Harzer, fokuserar årets urval de intensiva estetiska experimenten. Både Voigt och Montag låter aktörerna uttala språkligt enkla repliker extrem långsamt och förfrämligt. Aktören kan som nämnts te sig som ett slags zombie för åskådaren. Juryn menar att iscensättningarna har en politisk dimension, även om denna är indirekt. (En jurymedlem saknade dock en pjäs om klimatkrisen.) Juryn betonade vikten av en teater som «Weh tut» – en teater som gör ont.

Däremot kommenterade inte juryn att fyra av de iscensättningar de valt ut belyste queerproblematiken: sexualitet hör ibland samman med smärta.



Billedtekst
-Going nowhere, Out of Balanz.
Foto: Cosmin Cristea

(KÖPENHAMN): Det handlade om språk, tillit och kulturell beredskap i årets upplaga av den danska festivalen CPH Stage. I brett tvärdisciplinära former undersöktes själva fundamenten för människors gemenskap i en orolig värld.

Av: Theresa Benér

CPH Stage 2025
22 maj till 31 maj 2025

Axis Mundi
Av Hotel Pro Forma
Store Vega, 28/5

Narrative scripts
Av Annika B Lewis/ Kassandra Productions
Teater Får 302, 28/5

Kun overgået af virkeligheden
Av Helle Fuglsang, Wilma Version
AFUK, 28/5

Going nowhere
Out of Balanz
AFUK, 28/5

Stol
Av Sart Danseteater, Teater Momentum
Aveny-T, 28/5

Scenkonst i beredskap



I HOTEL PRO FORMAS sista nyproduktion, det tvärdisciplinära, utsökta scenkonstverket *Axis Mundi*, reciteras en text av Octavio Paz. En av stroferna formulerar språket som bärande element i konstruktionen av vår världsåskådning: «Mod stillheden og støjen opfinder jeg Ordet, en frihed der opfinder sig selv og opfinder mig hver dag.»

Axis mundi (världsaxeln) är ett begrepp från mytologi och religion som relaterar till människans eviga strävan att finna ordning, struktur och kanske mening i livets och dödens kretslopp. *Axis mundi* är den vertikala axel som förbinder himlen, jorden och underjorden.

Innan Hotel Pro Formas legendariska ledare Kirsten Dehlholm gick bort sommaren 2024 utformade hon tillsammans med regissören Marie Dahl konceptet för *Axis Mundi*. Verket skulle mycket riktigt ha premiär på årets CPH Stage och dessutom markera Hotel Pro Formas 40-årsjubileum. Sorgligt nog avled Kirsten Dehlholm, men scenkonstverket bär alla kännetecken av Hotel Pro Formas unika estetik: musik, koreografi, rum, ljus, video och text ligger som självständigt agerande element i en poetisk, mångfasetterad helhet, fri från entydiga tolkningar.

Piranesi och vestaler

Det är ett djupt meditativt verk om människans plats i en större existens. Man kan se det som en fortsättning på den vackra *Amduat* (2021), där en nutida man i livets slutskede passerar till dödens rike, vilket skildras som en mytologisk värld full av färgstarka figurer och liv. *Axis Mundi* är skapad till salen Store Vega, där publiken står på balkonger och ser ner på figurer som agerar på ett stort golv. På golvet finns en svartmålad axel. Ovanpå den projiceras videobilder med teckningar av den italienske arkitekten Piranesi (1720–78). Musikduon Den Sorte Skole skapar elektronisk livemusik och ljudlandskap, medan Jesper Kongshaugs suggestiva ljus och skuggor spelar raffinerat med aktörer och rumsligheter.

Skådespelarna Sarah Boberg och Kirsten Grove rör sig långsamt bland levande och döda människofigurer, som två vestaler. De reciterar Paz text om en plats hinsides, en natt av stillhet, utan gränser. Figuranter och dansare rör sig i olika konstellationer (koreografi av Simone Wierød), de bär föremål som associerar till skilda domäner, som jakt, vetenskap och lantbruk. Men ingenting är fixerat i någon känd form. De rör sig kring och utanför världsaxeln, i ett liv som fortgår bortom enskilda öden.



«Alting rejser sig for bedre at falde», heter det i en strof. På något sätt är detta också en bild av Kirsten Dehlholms och Hotel Pro Formas 40-åriga projekt. Helt säregna konstverk har rest sig ur ingenting, skapat egna språk, gester och världar. Nu kommer det att upphöra. Marie Dahl och teamet har fört denna uppsättning ut i världen, men framöver kommer kollektivet endast att genomföra gästspel med redan framförda verk.

Orden som formar oss

Octavio Paz dikt betonar hur orden kan ge oss frihet att uppfinna oss själva på nytt, om och om igen. Orden kan också begränsa och styra oss människor. Detta belyses i humoristiska former, i Annika B Lewis uppsättning *Narrative Scripts*, spelad på fickteatern Får302 under CPH Stage. Skådespelaren Kasper Daaugaaard och dansaren Lisbeth Sonne Andersen gör här en energisk, sketchartad show. Med dans, absurda fantasiscener och rappa dialogskiften inspirerade av amerikanska *talk shows* belyser de hur vi som offentlighet kan dras med i vissa kollektiva föreställningar om verkligheten.

Det handlar om att ta makten över narrativet, säger de. Att skapa berättelser som förför och inbjuder allmänheten att känna sig delaktig i en tolkning av världen, oavsett om den är lögnaktig eller sann. Vi får höra om flockmentaliteter, kognitiv dissonans och ekokammare – men allt är så läckert och roligt inpackat i

dans, musik och dialog, att man bara dras med i deras inbjudande resonemang.

Och det är troligen hela poängen med *Narrative Scripts*: Föreställningen gestaltar i sig hur vi som tänkande medborgare kan ansluta oss till retorik och ideologier, helt enkelt därför att vi inte kan värja oss för de snabba, effektiva former de uttrycks i. Kommunikation i vår tid är alltmer tillrättalagd för att vi som enskilda inte ska förmå ställa oss utanför de budskap som förmedlas. Ord och handlingar reduceras till att vi kollektivt bekräftar varandra i ett slutet kretslopp.

Digital stress

Det är lätt att tänka på hur Donald Trump och hans medarbetare försöker vrida på de stora narrativen. Just detta undersöker dansaren och performanceartisten Helle Fuglsang i en ambitiös videoinstallation, *Kun overgået af virkeligheden*. Hennes konstnärliga alter ego, Wilma, reste i höstas runt i USAs sydstater för att tala med vanliga amerikaner och höra hur de skulle rösta. Ibland bär hon en Trumpmask och lyckas i möten fånga upp de värderingar och övertygelser som på nytt förde Trump till makten. Ibland iscensätter hon folk i lekar och utmaningar. Det är intressant hur hennes fiktiva figur lockar fram spontana uttryck som speglar de nya mentaliteter och opinioner som vuxit fram.

Man kan också fundera över hur vi människor ska agera fritt i en värld som påverkas av

«'Alting rejser sig for bedre at falde', heter det i en strof.»



globala digitala nätverk och sociala medier. I en liten performance, *Going Nowhere*, skildras en man som inte kan slita sig från flödet i sin mobiltelefon. Performern Villads Bugge Bang är innesluten i ett rum, med telefonen som enda sällskap. Han jonglerar och agerar akrobatiskt för att frigöra sig, men i insisterande ljudspår hör vi hur den digitala omvärlden invaderar honom med nyheter, politik, underhållning. Trots den korta speltiden känns föreställningen, i regi av Troels Hagen Findsen, utdragen och reproducerar faktiskt just den monotona stress som alienerar huvudpersonen.

Scenkonsten som beredskap

Som vanligt sammanföll CPH Stage-festivalen med *Scenekunstens årsmøde*, den årliga sammankomsten för den danska scenkonstbranschen. Temat i år var *Mod og håb i scene-kunsten – kunstens rolle i en krisetid*. Samtalen hade fokus på hur en nations konst, kultur och yttrandefrihet ofta är mål för en angripan-de fientlig makt. Vi ser det just nu i Ukraina. Kanske är rätten att få tänka och tala fritt en av de viktigaste institutioner vi har att försvara i moderna demokratier.

Samtalen på årsmötet kunde handla om vikten av att skapa en praktisk beredskapsplan för teatrar, att fundera på hur man ska fortsätta spela även utan eget teaterhus. Och överväga i vad mån man som producent drabbas av tvivel och självcensur inför eventuella hot relaterade till ideologiskt känsliga ämnen.

Ett av de centrala samtalen hölls med Volha Kulikouskaya, ledare av den belarusiska Inexkult Foundation. Hennes organisation är sprungen ur en av de betydande teatrarna i Belarus. Först fick de börja spela på hemliga platser i landet, sedan skapa föreställningar digitalt. 2021 gick de i exil till ukrainska Lviv. Men när Ryssland inledde sitt anfallskrig mot Ukraina tog de sig vidare till Polen där de idag sätter upp teater med blandade ensembler från Belarus, Ukraina och Polen.

Volha Kulikouskaya framhävde gruppens kamp för att spela teater på sitt eget språk, belarusiska, vilket Ryssland och lydregimen i Minsk har bekämpat och försökt ersätta med ryska. I början spelade exiltruppen nya pjäser som kommenterade den hårda politiska situationen. Efterhand har de alltmer kommit att sätta upp stycken som framhäver belarusisk tradition och folkkultur. Volha Kulikouskaya beskrev detta som att hålla rötterna vid liv, som efter en skogsbrand.

Språk och gest skapar tillit

I grunden handlar det ju om att känna tillit i det större sammanhang som vi ingår i. Frågan om tillit tas upp poetiskt och sinnligt av Sart Danseteater från Svendborg, i en samproduktion med Teater Momentum i Odense. Dansuppsättningen heter *Stol* och spelades på Aveny-T under CPH Stage. Affischbilderna är humoristiskt förvirrande, då man ser tre dansare agera med klappstolar.

Men det handlar här om att utreda hur vi kan lita på varandra; stol som i «stol på mig». Aurora Itland, Jan Ole Olstad och Simon Stenholm Söderlund radar upp olika begrepp som ingår i det de kallar *tillidens anatomi*. Dansscenerna skildrar hur människor drar gränser, håller på sin integritet, är förtroliga, pålitliga och ansvarstagande. Alltsamman begrepp som gör att andra ska kunna känna tillit.

Det är en charmig trio dansare som lyhört och tillitsfullt lyfter fram varandra i Sofie Christiansens regi och Rikke Juellunds sparsmakade scenografi. Man kan se dessa scener som små, bärande beståndsdelar i en trygghetsskapande beredskap – något som verkligen behövs i dagens hotfulla värld.

Billedtekster
s. 110 *Axis Mundi* av Hotel Pro Forma. Foto: Christoffer Askman
s. 111 *Stol* av Sart Danseteater, Teater Momentum. Foto: Rico Feldfoss



Billedtekst
Daniel Jeremiah Persson i *Vi rör oss mot slutet* av Malin Hellqvist Sellén, Öresund stadsmuseum. Foto: Sofia Runarsdotter

Scenkonstbiennalen 2025
3-8 juni 2025
Arrangörer Scensverige, Estrad Norr och Gaaltije samiskt museum

Pelikanen
Östfronten
Biennalens Off-program
Östersunds teaterverkstad, 4 juni

Lapp-Nils
Estrad Norr
Döda fallet i Ragunda, 5 juni

Juryns utvalda:

Dansen
Teater Galeasen
Gamla teatern, 4-5 juni

General Public
Poste Restante
Storsjöteatern 4-7 juni

Heavy As The Heart
Moment Teater
Storsjöteatern, Studioscenen, 4-7 juni

Vi rör oss mot slutet
Malin Hellqvist Sellén
Östersunds stadsmuseum, 4-5 juni

Glimt
Norrdans/Estrad Norr
Tingssalen, Östersunds kulturhus, 4-6 juni

Oxytocin
Backa Teater
Sporthallen, 6-7 juni

Konspiration
Dramaten
Storsjöteatern, Stora scenen 7-8 juni

Dessutom, utvalda av juryn:
Jag for ner till bror, Teater Västernorrland (inställd pga sjukdom)

PMS:ius, Kamraterna, (ny svensk kammaropera – endast presentation)

Romeo och Julia, Malmö stadsteater (endast presentation)

I rikedom och i fattigdom



(ÖSTERSUND): Scenkonstbiennalen i juni gav en rikedom av uttryck och festivalstämning rådde i mångfalden. Speciellt gavs det platsspecifika och lokala i konsten utrymme. Det fanns plats för teaterns historiska och klassiskt samtidspejlande funktion, medan de ekonomiska villkoren förblev ett dilemma. **Av: Svante Aulis Löwenborg**

Scenkonstbiennalen i Stockholm 2023 hade en prägel av uppdukad buffé i en stad med ett redan stort utbud, med få fria grupper representerade (endast två av 14 produktioner). Årets upplaga i Östersund ägde rum i norra Sverige och hade karaktären av en festival med bredd. De 10 föreställningar som valts ut av biennialjuryn från de senaste två åren kompletterades med lokal och regional scenkonst i OFF-programmet.

Urvalet

Juryns arbete bestod i att se upp mot 600 föreställningar. Nomineringarna görs av medlemmarna i organisationen Scensverige, som står som huvudarrangör, men juryn kan också komma med egna förslag. Då man nominerar sina egna föreställningar ska detta egentligen betyda att de också kan sändas till biennalen, men det är alltid ett par av dem som inte kan komma. En av punkterna i juryns arbete är att söka efter sådana produktioner som är «Speciellt viktiga för utvecklingen av scenkonsten.» Detta går det förstås att ha meningar om: juryns eget seminarium var fullt av frågor från publiken angående urvalskriterier och regional representation. På årets upplaga var fyra produktioner från fria grupper, vilket kan ses som

ett slags «statement», då just det fria fältet för tillfället är under stora påfrestningar till följd av den dåliga ekonomin. Det är helt enkelt i dag färre än för bara 10 år sedan som vågar eller vill driva egna projekt. Jämfört med den förra biennalen, då flera «fria» konstnärer representerades genom produktioner på institutioner var det denna gång Galeasen, Moment Teater, Hagar Malin Hellqvist Sellén och Poste restante som representerade det fria fältet. Tre av de övriga produktionerna kunde kopplas till regionala institutioner. Här fanns också spridning geografiskt, även om hälften av föreställningarna kunde kopplas till Stockholm.

Seminariet *År det dags att sluta trolle med knäna?* i arrangemang av Fackförbundet Scen och film och Svensk Scenkonst, visade att frågan kvarstår om att finansieringen inte längre håller. Läget är allvarligt även för institutionerna och nya finansieringsmodeller diskuteras allt oftare. Det är en bransch i gungning och omvandling. Ändå kunde Östersund visa upp något som var en mötesplats mellan olika scenkonst- och kulturuttryck med särskild tonvikt på de platser där människor verkar lokalt och regionalt. Fokuset var på en stor samisk representation och medarrangören Gaaltije samiska museum ett nav.



Billedtekst
Ensemblen i *Lapp-Nils*, Estrad Norr 2023-2025.
Foto: Sandra Lee

Stort inslag av det platsspecifika
Den samiska konsten har oftast en förankring i platsens betydelse. Man bär med sig platserna genom livet även om man flyttar från sin bygd och detta kännetecknar ofta konsten. Platsen verkar stå nära samernas traditionella livsföring och bygger tillhörighet lika mycket som släktband. Det bidrar särskilt till allas vår förankring i tid och rum. En icke-same som jag fick ett annorlunda perspektiv på denna biennial om konstens roll i den egna livshistorien, särskilt när jag besökte Gaaltije dagen efter biennalens slut och tog del av de dansfilmer och den bildkonst som ännu presenterades där.

Under ett seminarium på Storsjöteatern berättades om ett projekt kallat «Platskonst-kultur», i arrangemang av Mittuniversitetet i Sundsvall/Östersund. Projektet innehåller en kurs i kulturgeografi där konstens möjligheter ute i landskapet uppmärksammas – och då inte nödvändigtvis enbart sedd som scenkonst. Seminariet leddes av regissören Sara Erlingsdotter, vars verk *Ur Skogen, vid älven* var en konstnärlig landskapsvandring, skapad för Döda fallet i Ragunda utanför Östersund. Vid mitt besök där innan föreställningen *Lapp-Nils* fick jag en timmes vandring ledsagad av Erlingsdotter själv. Tidigare hade vandringen

kunnat göras i närvaro av både en kör och dansare.

Hur platsspecifik och immersiv konst utvecklas genom att söka sig ut i naturen och in i städernas olika rum kunde flera inslag på biennalen berätta om. Danskonstnären Marika Hedemyrs två senaste verk, *Av jord är du kommen* och *Med vind i håret*, bygger på att uppleva konsten i ett offentligt rum, en kyrkogård i Malmö eller ett museum i Skåne, genom att lyssna till platsen men också använda mediala grepp som förmedlas genom den egna telefonen. Hedemyr kallar det «Mixed Reality». En annan danskonstnär är Tove Sahlin, en flitig gäst på flera tidigare biennaler, som genom sin plattform Shake It Collaborations tillsammans med Joakim Rindå har skapat projektet *Till publiken*. De har låtit ett stort antal konstnärer från olika discipliner skriva ett brev till publiken om vad olika platser i Stockholm betyder för dem. Brevet har lästs in av brevskrivarna själva och genom att besöka platserna kan publiken med ledning av en applikation i mobilen mellan 31 maj 2025 fram till valet i september 2026 ta del av detta verk. *Till publiken* talar om platsens betydelse och konstnärers förhållande till rum, tid, minne och förankring. «En gemensam kraftsamling för att hylla scenkon-

sten och publiken i Stockholm» kan man läsa på deras hemsida. Med andra ord är det ett aktivistiskt och kulturpolitiskt inlägg inför nästa års val. Det satiriska brev som Ebba Petrén och Jenny Jensen från scenen Konträr har läst in från sin utvalda plats, teaterns adress på Östgötagatan i Stockholm, där butiker, krogar och historiska platser inom kort omger en nedlagd och tom teater, är ett bitande men humoristiskt svar på kulturpolitikens misslyckande i Sverige. Jo, den livfulla och spännande scenen Konträr finns ännu kvar, men kanske inte så värst länge till.

En folkteater i naturen
På Döda fallet i Ragunda 143 kilometer österut, på sin spektakulärt vackra sommarteaterscen med roterbara publikplatser, spelades historien om *Lapp-Nils*. Det var den andra medarrangören Estrad Norrs eget bidrag, regionteater för Jämtland/Hälsingland. Föreställningen var en stor publiksuccé under somrarna 2023-2024 och visar en bister verklighet från svensk historia, där så kallade «sockensamer» behandlades som livegna. Att bli musiker, alltså bedriva en konstnärlig verksamhet, var en väg ut ur fattigdom och bundenhet vid sina enkla villkor på 1800-talet.



Billedtekst
Yari Stilo, en av pedagogerna visar hur position ska tas. *General Public*, av Poste restante.
Foto: Patriz von der Wens

Lapp-Nils i manus och regi av Martin Lindberg spelades i en tungt symbolisk, teatermusikalisk föreställning befriad från realismens bördor. Den pendlade mellan fint arrangerade och fysiskt dansanta ensemblescener och visade Lapp-Nils livsresa. I början ligger han på sitt yttersta och får sig livet uppspelat, styckets berättare visar sig vara Lucifer själv och den faustliknande intrigen bygger på att han vill ta Lapp-Nils själ. Martin Pareto som den medelåldrande spelmannen och Ulrika Hansson som hans fru skänker de existentiella valen under livsgången skärpa och dignitet. Den samiske spelmannens många polskor spelas än i dag och fanns invända i den fem man starka orkesterns spel, arrangemang Leif Ottoson. När vi i publiken roterade runt mellan de olika scenerna som belystes av den nedåtgående solen, gav det plats för en lycklig känsla av en resa bakåt i tiden med storartad folkteater.

Rysk trash och immersiv balett
Teater Galeasens *Dansen* av Ivan Vyrpajev var en av de tio utvalda, en lössläppt komedi som i Olof Hanssons regi visar ett gott hantverk och med skådespelare som gör ett fint jobb. Texten liknar dock alltför mycket andra och bättre saker man sett från Ryssland. Det hjälper inte

att Vyrpajev hamnat i onåd i Moskva och är i ropet i Stockholm, där 3-4 av hans pjäser har getts bara de senaste åren. (Hans *Fulle Folk* gavs på Det Norske Teatret i Oslo 2015). Jag såg *Dansen* i Stockholm hösten 2024 och undrar ganska ordentligt varför juryn tagit ut den. Är detta ett exempel på hur scenkonsten utvecklas? Eller att den står stilla? Tja, Vyrpajev har själv lämnat teatern bakom sig och ägnar sig åt andra saker, har gjort sig ett namn som dramatiker och har spelats internationellt, även om han inte bryr sig så mycket om det själv (se DN-intervju 25/9 2023). Texten visar nog också ett hantverk mer än någon som bryr sig om just teaterkonst.

Poste Restantes immersiva föreställningar har väckt stor uppmärksamhet. Gruppen, vars kärna består av Linn Hilda Lamberg och Stefan Åkesson, har varit verksam sedan 2007. Jag vet inte vad som väntar i deras *General Public* annat än att det ska vara fråga om ett verk med deltagande av publiken. Flertalet av de 28 personer som får plats vet det inte heller, den spelas intensivt i flera omgångar under tre av biennalens dagar. Min grupp ska strax formera en ensemble, repetera en koreograferad dans och ta demokratiska beslut om föreställningens tolkning. Det visar sig att vi ska genomföra

en generalrepetition av Tjajkovskijs *Svansjön* och sedan möta en publik i ett angränsande rum som Åkesson håller på att installera; han såsar runt som en lite förvirrat bortkommen tekniker, förstås helt spelat eftersom Poste restante har full kontroll. Inte heller finns det någon publik som väntar oss. Det är vi själva som är publiken.

Det är helt underbart. Att ständigt bli överraskad och ledd vid handen till något som liknar en stor ansträngning, men som bara är på lek, är en storartad upplevelse. Man anar för några ögonblick hur svårt arbetet som balett-dansare måste vara. Själv får jag nästan panik, eftersom min vanligaste nattliga mardröm som gammal regissör är att jag på premiärkvällen inser att jag inte har hunnit repetera och att publiken redan sitter i salongen. Men vi hjälps åt. Allt sker med de närvarandes förutsättningar och Poste restantes medarbetare är vänligt tålmodiga. Vi ska bli till svanar och ikläs tyllkjolar, balettskor, vita t-tröjor och små diadem av svandun.

Det mest imponerande och faktiskt hopp- ingivande är det utsökt pedagogiska arbetet att få folk att förstå sina arbetsuppgifter, samt att de ska kunna bidra med vad de kan. Dansaren Sebastian Lingserius har iklätt sig



Billedtekst
Nikola Borggård Gavazanov och
Vivi Lindberg i *Oxytocin* av Backa Teater.
Foto: Ola Kjelbye

trikåer och gör Siegfrieds roll, vi andra ackompanjerar honom. Med en plötsligt intensiverad blick på sig själv som dansare, på de andras beteende med deras ivriga problemlösande och att försöka beskåda resultatet medan vi utför den 10 minuter långa dödsscenen i *Svansjön*, blir till en stormigt överrumplande känsloupplevelse som varar länge efter att jag lämnat teatern.

Svartmetall och «dansbad»
I *Heavy As The Heart* från Moment Teater står manusförfattaren Josefin Ankarberg själv på scenen med en gitarr på magen. Trots att hon berättar om en kvinns uppväxt i utanförskap och frigörelse och trots att vi får flera godkänt rockiga black-metallåtar serverade och får lära oss att growla (vilket visar sig inte vara så svårt) är det en föreställning som inte når fram till mig. Historien blir enkel och tempot släpigt. Ankarberg gör i sitt rollspel sig till ett slags häxa, en Kirke från *Odysseen* som gör män till grisar. Hon håller också en man fången i en källare och göder honom med färdigmat från mikrovågsugnen. Han medverkar på en övervakningskamera som är en tydligt förinspelad video. Att vända på perspektivet genom att göra en manlig musikgenre till sitt

eget uttryck som ung kvinna och samtidigt låtsas förtrycka män som en form av hämnd blir ett stumt och för mycket av en förment känslomässig uppgörelse med det patriarkala. Jag rörs inte av att hon har upplevt trauman som flicka. Men jag förstår förstås uttrycken av ilska – det är också allt.

Tre kortare och ändå fullödiga utdrag ur dansverket *Vi rör oss mot slutet* av Hagar Malin Hellqvist Sellén, som gavs på Östersunds stadsmuseum, var en nedskalad version av en föreställning som tidigare spelats i en stor hall på Västerbottens museum i Umeå. Begreppet att «koreografibada» eller kanske bättre «dansbada» kommer från Hellqvist Selléns utforskande av dansen under långa utsträckningar i tid. Publiken kan komma och gå. Av ursprungligen fyra dansare är det nu tre i Östersund. Salarna är små och publiken medverkar med en handfull i taget; när en besökare lämnar salen kan en ny komma in och därmed alltså «bada» för en stund. På ett sätt visar man därmed också respekt för andras önskan att se verket som i tyst samförstånd. Det som sker på scenen är solon, duetter och trios av Marianne Kjarsund, Daniel Jeremiah Persson och Marcus Baldemar. Dansen tycks improviserad, men greppet att ta plats i rummet mitt bland

publiken fungerar som en närvaro som stimulerar till reflektion över tidens flykt och ögonblickets skönhet. Dansarna är *både* inneslutna i sig själva och kommunicerar med varandra och publiken. Jag fick en känsla av att platsen där dansen framförs betyder allt, men det betyder också mycket vilka dansarna är och vad rummet gör med dansen i sig. Publiken bidrar genom att fritt se och röra sig omkring: Snacka om immersivt – och vackert!

Vardagsdrama med dockor
Levande och elegant utfört i en ganska så banal historia för gymnasieungdom, men som fungerar gott på vuxna i sin naivistiska stil – så kan *Oxytocin* från Göteborgs stadsteaters filial Backa Teater beskrivas, i regi av Oskar Thunberg. Det bästa är hur tonfallen ligger hos skådespelarna, som liksom vilar i sin tolkning av sina många roller och där rösterna skänker liv i de mellanstora dockkropparna. En finlandssvensk dialekt hos en lärare byts mot en mildare mamma. En lite dum och skygg kille möter en tuff men lite dryg kompis. Det är varmt och rörande och ett fint detaljarbete, inte minst dockmakaren Jenny Bjärkstedt har gjort ett enormt arbete med realismen. Här spelas scener som utgör ett slags lim och

som har dramatisk betydelse, de ger stämning av ungdomars bekymmersamma vardag. Som att sätta sig på toaletten och känna sig ensam i ett litet rum i ett stort, mörkt scenrum, som är världen utanför. Historien lyssnar på ungdomars verklighet, hur svårt det är i skolan, svårt att få vänner eller ta kontakt med vuxna. Situationskomiken i de vuxnas fumliga försök till sexuell umgänge är rörande, visat med nakna dockor som inte har Barbiedockors avsaknad av kön. Detaljarbetet i de realistiska, krympta föremålen gjorde detta också till en slags Alice i Underlandet-värld. En magi av vardagligheter.

Slutet på en epok?
Närmast som en självklarhet hade juryn fallit för den förra året avlidna regissören Susanne Ostens allra sista föreställning. Det var nationalscenen Dramatens bidrag och här gavs den med sina sista föreställningar. *Konspiration* hade en appell till teaterns intellektuella publik och kan tolkas som Ostens försök att pejla samtidens stämningar genom en avart i vår kultur som syns och hörs mycket: de konspirationsteorier som står på rad och som vi

tvingas att hantera, avfärda eller kanske anse trovärdiga. *Konspiration* är en ljus teaterlek med smittsam spelglädje hos ensemblen.

Susanne Ostens mångårige medarbetare Erik Uddenbergs text är en samling med snyggt hopsatta påståenden om världen. Den typen av bruksdramatik har Susanne Osten blivit känd för och gav henne ofta rätt material för att utveckla sina idéer med skådespelarna. För mig var det alltid skådespeleriet som stod i centrum hos Osten, själva det lustfyllda i att berätta historier för publiken, även om hon ofta var lite kantigt orienterad i sina politiska budskap.

Konspiration går igenom de samhälleliga och ideologiska motsättningarna i Sverige från början av 1960-talet fram till idag. Föreställningen belastas först av klichébilder av den kommunistiska kampen för 50 år sedan. Men det är smart att låta trolleritricks vara ett genomgående tema; att inte kunna se det som faktiskt händer, där publikens uppmärksamhet leds bort från det som verkligen pågår, passar som bild av konspirationsteoretikers såväl som politikers maktanspråk. Återkommande scener visar Melinda Kinnaman (och

andra) som sågas itu på scenen. Kinnamans monolog om den kvinnliga assistenten som egentligen gör hela jobbet, medan trollkarlen höstar in allt beröm, är det jag tar med mig från denna «show». Jag har aldrig sett henne glänsa som här. Alltmedan Osten självironiskt och meta-aktigt låter köra ut de skådespelare som ropar «Åh-åh-tjejer, vi måste höja våra röster för att höras» från hennes egen och Margareta Garpes 1970-talssuccé. En annan scen visar hur revolutionen har lämnats över till förvirrade, stenkastande människor ute på gatan, medan de forna aktivisterna sitter i tevesoffan och avnjuter serie på serie och inte längre vågar gå ut på grund av allt våld. Men de slåss gärna frustrerat med inredningen, för att sedan tända nästa joint och domna bort. Det är bittert politiskt kommenterande scener som jag sent ska glömma.

Susanne Osten avslutar föreställningen med ett inläst tal, där hon väddar om att vi måste börja lyssna till varandra. Eftersom det också är det sista som händer på Scenkonstbiennalen blev det närmast ödesmättat: detta var slutet på en epok i svensk teater. Men kanske inte så mycket det som pekar framåt.

Black Box teater



Foto:
Fredrik Floen /
Dionysian Corp.

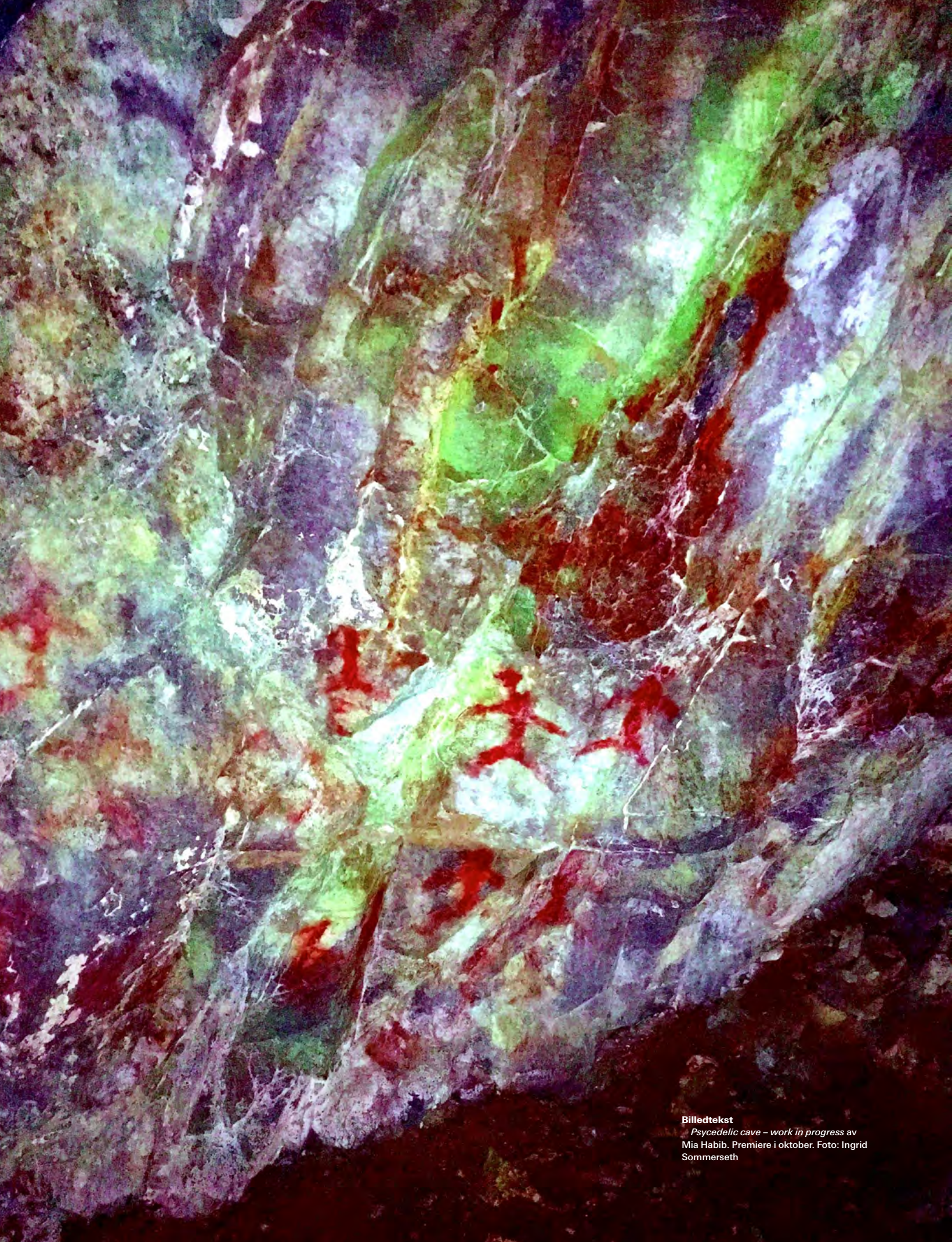
* I samarbeid med Ultima
Oslo Contemporary Music Festival
** I samarbeid med CODA
Oslo International Dance Festival

HØST '25

- Kristinsdottir/Willyson
- Ziza Patrick
- Nordenfjeldske Horlaug og Lisa Lie
- Transiteatret-Bergen*
- Trond Reinholdtsen / Den Norske Opra*
- Tale Dolven og Alain Franco*
- Ida Haugen
- PLATTFORM kuratert av ONLY SLIME
- Clara Furey**
- Alma Söderberg**
- María del Mar Suárez, La Chachi**
- Waad Amer / 40-årsjubileum
- The Amazing / 40-årsjubileum
- The Scorpions / 40-årsjubileum
- Black Box teater 40 årsfest!
- Wet Mess
- pOrnOtOpia
- Olof Runsten
- Dionysian Corp.

+ Utvidet program!

blackbox.no



Billedtekst
Psychedelic cave – work in progress av
Mia Habib. Premiere i oktober. Foto: Ingrid
Sommerseth

(STAMSUND): Årets Stamfest er påfallende fritt for den typen insisterende overskrifter som strømmer 24/7 i alle nyhetskanaler. Men kraft skorter det ikke på. Det er moshpitens-energi, Dionysisk kraft, som preger årets happening i Lofoten. På tvers av dans-, figur-, performance- og teater blir høy grad av teknisk mestring mantraet som leder oss igjennom mørket.

Av: Lena Sendstad

Stamsund internasjonale Teaterfestival, 26.–31. mai 2025

Psychedelic Cave – Work in Progress

Av Mia Habib Productions
Scene X Teater Nor, 28. mai

The Waves

Av: Théâtre l’Entrouvert i samarbeid med
Figurteateret i Nordland
Regi og dramatisering: Élise Vigneron
Frysa/ Hurtigrutekaia, 27. mai

Compassion Stories

Av: Jon Filip Fahlstrøm og Jens Jeffry
Trinidad
Svarholt skole, tirsdag 27. mai

Hvis mørket kunne helbrede – Stamfest 2025 ble et mørkets kraftverk



PÅ VEI TIL Stamsund satt jeg og diskuterte døden med ChatGPT. Dilemmaet som kunstig intelligens hjalp meg å romme, var alle livene jeg gjerne skulle levd – når nyhetene forteller at verden revner og vi åpenbart må gjøre ting annerledes.

Et yngre meg trodde utfordringen var å velge hva man skulle bruke timene på jorda til. Med årene er det blitt et mer eksistensielt dilemma. Generativ AI hjelper meg å lage et slags livskaleidoskop: den tåler, langt bedre enn venner og kjærester, et sveip gjennom mange optikker: dødsangst, eksistensialismens frihetsfordring, et romantisk forhold til det uendelige selvet, buddhismens ego-illusjon, psykoanalysens påminnelse om skyggeliv vi gjerne skulle levd ut, og feministisk poststrukturalistisk teori – som viser at kjønn og klasse åpenbart kan tenne opprøret mot å anerkjenne livets begrensninger.

Jeg kan skrive en kjapp ny prompt¹, og veking mellom perspektivene skifter helhetsbildet umiddelbart. Så, i stedet for analyseparalyse kan jeg plutselig, som igjennom et nytt livskaleidoskop, se dilemmaet med noe letthet – mer som det poetiske ved å være menneske – og derfra handle og skape.

25-årsjubileet til Stamsund Teaterfestival er et slikt uforutsigbart, rikt livskaleidoskop.

Festivalen stuer 24 helt forskjellige internasjonale kunstneriske arbeider innen teater, dans, figurteater, performance, akrobatikk, – pluss kunstnersamtaler – inn i fem dager i et fiskevær i Lofoten. Og kaleidoskopet viser forskjellige mønstre:

Ett viser det tankevekkende i at en teaterfestival i 2025 nesten utelukkende kuraterer dans og figurteater.

Et annet viser det livsbejaende ved at fire lokale kunstaktører med forskjellige kunstneriske ambisjoner og estetiske tradisjoner rommer et slikt ustriglet mangfold.

Men det viktigste mønsteret er den påfallende dyrkingen av mørkets krefter under midnattssolens lys. Og selv om det er utmatende blir jeg, og fulle saler av publikum, med på leken med letthet. Jeg reiser fra Lofoten med et lys som ikke tilsvarer mørket i verken. For plutselig kan jeg, og kanskje alle som var i Stamsund, holde livssmerten – og verdenssmerten – med litt større ømhet. Og det er ikke så lite.

Sansenes ritual

Line-upen av forestillinger og navn syntes imponerende da årets jubileums-festivalprogram ble lansert. Et av arbeidene det var knyttet



forventning til er Mia Habib-Productions sin *Psychedelic Cave*. I programmet er arbeidet definert som en *work in progress*-visning, som ikke skal ha premiere før i oktober 2025 på Dansens Hus. I Stamsund vises arbeidet én gang og er utsolgt.

50 enkle stoler står spredt ut over salgulvet på Scene X i små klynger. Som stolleken må hver og en i publikum fort snirkle seg igjennom stollabyrinten og finne et ledig sete. Alt i salen fremstår sparsommelig. Basis sallys er på. Jeg kjenner naboens rygg mot min.

Habib halvproper, med vennlig autoritet, en blanding av praktiske instruksjoner og seremonielle intensjoner. Anja Müller, Laura Spottag Fog, Natanya Kjølås og Nina Wollny beveger seg diskret langs veggene, alle i litt forskjellige sorte plagg. Det sies eksplisitt at vi er del av en utforskning, arbeidet er langt fra ferdig. Ordbruken skaper forventning om noe stort, men akkurat hva eksperimentet er og for hvem, forblir skjult.

Jeg blir som anmelder i tvil om hvor mye av erfaringen som bør deles. Her er noe av friksjonen mellom scenekunst som seremoni og scenekunst som forestilling. Spørsmålet gjelder alle store overganger: Skal man dele detaljer fra en fødsel? Eller må alle oppleve det selv? Siden dette er arbeid som blir vist på en teaterfestival går jeg til den som en forestilling med seremonielle elementer. Da blir spørsmålene snarere: Når transcenderer individuelle erfaringer til noe kunstnerisk, til noe kollektivt, og hva betyr

individenes forberedelse og forutforståelse for den dynamikken?

Spoiler alert!

I *Psychedelic cave – work in progress*, skal publikum sitte stille på sin egen stol igjennom hele seansen på 50 minutter, mens sansene manipuleres med små grep som potensielt blir store, eventuelt psykedeliske, fordi de foregår i stummende mørke og fordi publikum ikke har noen påvirkning selv.

Det er lydbildet som gir dramaturgisk kurve til erfaringen. I bunnen ligger grunnfrekvensen fra en brummer. En brummer (eller hurre) er et urgammelt instrument som kjennes fra seremonier og ritualer i mange deler av verden. Over denne ligger stemme- og strupelyder. Det er klikking, smatting, smasking, knitring. Noe av kroppslydene samples, loops og gis volum. Hørselsansen er ekstra vakt når synssansen er vekk. Konglomeratet av lyder øker, både i volum og kompleksitet.

Plutselig kjenner jeg noe stryke mot leggen min. Det kjennes som en kropp krabber mykt forbi meg. En forventning om at bevegelses-kontakt skal oppstå er skapt av berøringen, men det tar kanskje 10 minutter før jeg neste gang kan merke noen igjen. Jeg sitter alene med meg selv i mørket, med et minne om at jeg er sammen med 49 andre kropp.

Assosiasjonslandskapene åpnes der i mørket. Hvem andre rundt om i verden sitter i mørket nå? Frivillig? Ufrivillig? I smerte?

I samhold? Mennesket har sittet alene sammen i mørket til alle tider. Jeg tenker hule. Jeg tenker *vipassana retreat*². Jeg kjenner.

Når det mot slutten tennes svake røde lys, skjer et visuelt brudd: Lyskilder inni munnene til performerne får ansiktene deres til å gløde innenfra. Kvinnekropper trer frem i langsomme bevegelser, nakne og svevende. De sirkler. Var de nakne hele tiden? Var dette mørkets gave – å avdekke og ikke skjule?

Hvis Dionysos var kvinne

I kunstnersamtalen senere deler Mia Habib store idélandskap. Hun har de siste årene gjort kunstnerisk forskning på hvordan huler har blitt brukt i overgangsriter gjennom menneskets historie, i samarbeid med antropologer og arkeologer. Jeg tenker på Richard Schechner, og historiske tradisjoner med teater som rituale.

Publikum i samtalen er aktive, og flere har vært med på en faktisk ekskursjon til Refsnes-hulen kvelden før visningen. Habib erklærer også arbeidet som en overlevels-praksis i en tid med krig i verden og håp som svinner. Flere uttrykker resonans med klangen og kallet under den stappfulle kunstnersamtalen.

Eksperimentets spørsmål angår oss uansett

Spørsmålene dette arbeidet stiller er store og tidsriktige. Behovet for alt bevissthetsutvidende, hva som helst som utvider den indre opple-



velsen, kjennes eksistensielt når den ytre opplevelsen i samtiden er prekær, og man står ved en grense. Spesielt interessant er spørsmålene stilt av og til fem kvinner, kunstnere som jeg opplever agerer i et kraftfullt, innsiktsdrevet, handlende men ikke aggressivt univers. Habib utforsker et Yin-univers, ikke som i kjønn eller seksualitet, men i motsetning til Yang-energiens dominans i samtiden.

Men hvis du ikke selv deler dette idélandskapet som bakteppe for opplevelsen på scene X? Hvis ikke, tror jeg man kan ha sittet en snau time i mørket og lyttet til en ganske ufarlig karkofoni og hatt kontakt med for få performative kropp i forhold til antall publikummere i salen. Gi meg *mdma*, hørte jeg noen si. Og *mdma* er vel hjertets medisiner, men det interesserer meg mer i konteksten hvordan man kan heve arbeidets psykedeliske potensiale for publikum uten å tilføre kraftigere kost.

Hvis arbeidet videre skal gå i retning av en meditasjon hvor jeg skal dykke i min egen bevissthet, er intervensjonene nå for mange og tiden for kort. Hvis dette skal gå i retning av en fortettet kollektiv psykedelisk hule-transformasjon, er intervensjonene upresise. Man kan merke at lyd, lys/mørke, koreografi, og sensoriske presspunkter ennå ikke er samkjørte nok til å ha fått en felles konseptuell resonans. En annen retning ville være å tilføre elementer før og etter. I Stamsund er dette en erfaring som avhenger av at publikum selv lener seg inn, vil vel, og dikter med på sine egne innsider. Dette

er viktige funn å fortsette å grave i underveis i et eksperiment.

Vi smelter

Forestillingen *The Waves*, med Theatre l'En-trouvert, spilles i en Fiskeindustrihall på kaia. Den utydelige grensen mellom et lysavgrenset scenerom og den gigantiske hallen muliggjør den krevende tekniske riggen vi etterhvert skjønner må være skjult i mørket.

The Waves regnes som en av modernistisk litteraturs mest eksperimentelle og poetiske verk, og er Virginia Woolfs mest abstrakte roman. Den følger seks barndomsvenner gjennom livets faser fortalt med indre monologer, og eksperimenterer med tid, identitet og bevissthet.

Forestillingen starter med at en stor kule i kjetting fra taket slippes over scenen, som en blanding av Miley Cyrus wrecking ball og en tidspendel. Dukkespillere Chloée Sanchez, Zoé Lizot, Loïc Carcassès, Thomas Cordeiro og Azusa Takeuchi kommer til syne. Tempoet er lavt, bevegelsene organiske. De går i enkle bomullsklær, kjole, shorts, singlet, uten tydelige assosiasjoner til karakterene.

Tilværelsen som fryseboks

Et skap, som en blanding av et garderobeskap og gjennomsliktig fryseboks, står opplyst bakerst på scenen, og i det ser vi isfigurer stablet sammen med hengende hoder. Dukkespillerne tar figurene forsiktig ut av skapet, og vi ser fem hele isdukker, ca. 1,5 meter høye, påkledd

i samme type sommertøy. De har isstøpte hoder, meislet og malt realistisk til barneansikter.

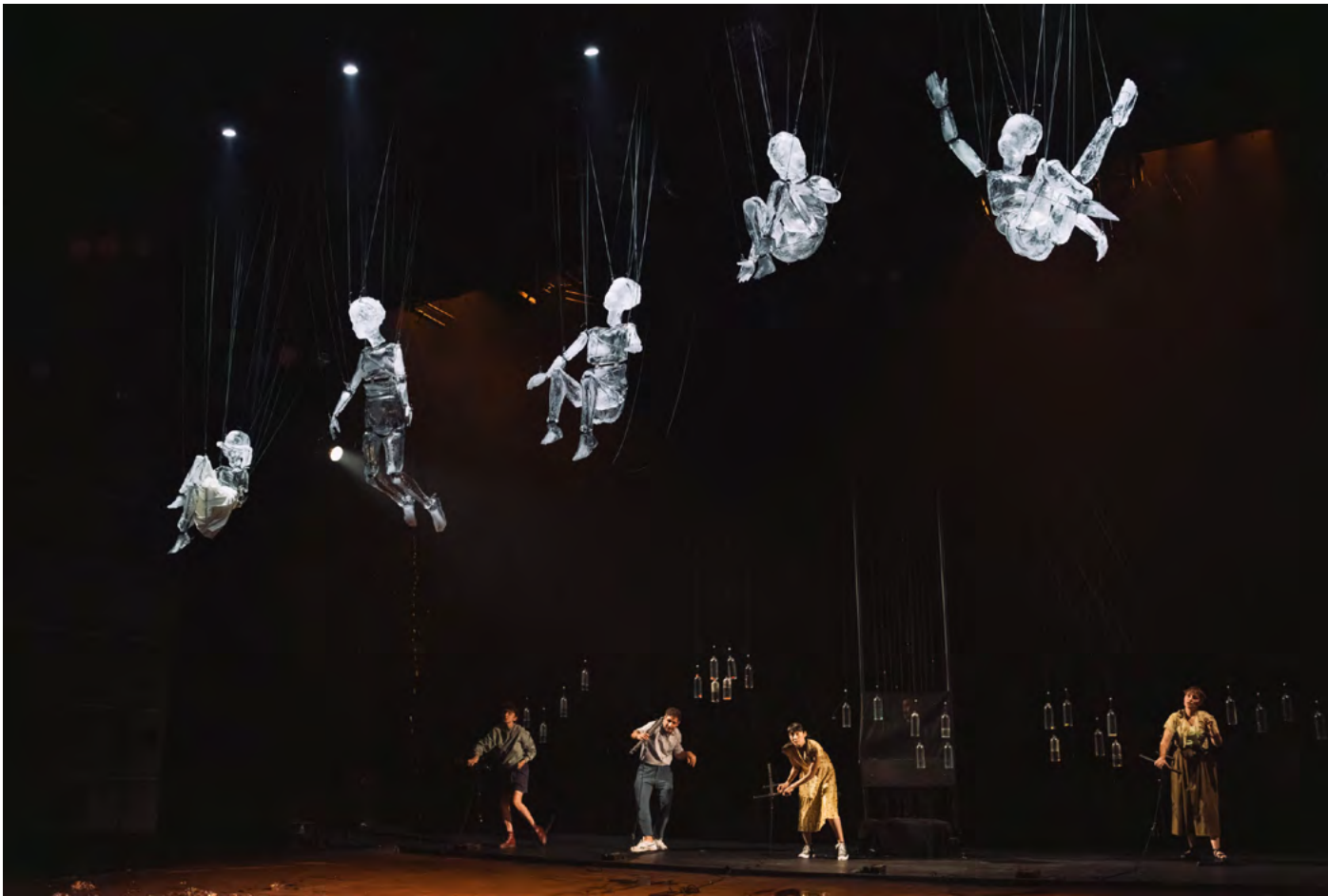
Lydbildet er også skjørt. Det kjennes helt integrert med materialvalg og sted, noe som viser seg å være mer sant enn jeg visste, når vi under kunstnersamtalene får vite at mye lyd er spilt inn under residencies ved Figurteateret i Nordland tidligere, med utgangspunkt i metall, vann, og materialer man finner på kaia.

Hver figur består av frosne enkeltlemmer. Is-elementene er koblet sammen av ståltråd, slik at når hvert lem har sine egne tråder, så kan hver figur oppnå en form for troverdig autonom bevegelse, som en menneskekropp. Den tekniske, for ikke å si logistiske, øvelsen å tømme et lite skap, slik at fem sammensatte isskulpturer som henger i 17 lange strenger hver, på sin egen mobile skinne, som løper vertikalt mot publikums front, er så komplisert at man som publikummer nesten ikke helt tror på det man ser.

Idet første scene lukker, henger disse fem isbarna avkledd på rekke med front mot publikum, og når de, med hver sin dukkespiller, i langsomt tempo snur seg og ser ut mot publikum med isøynene sine, har jeg allerede vært på en sanselig reise, og det er som om jeg sitter og ser på min egen menneskelige skjørhet og forgjengelighet.

Å knuse og bli knust, å smelte og bli smeltet

I løpet av den neste timen følger forestillingen bokens oppbygning. Karakterene interagerer



med sin egen dukkespiller og med hverandre, mens de sakte smelter under lyskasternes varme skinn og drypper ned i et lavt, sort gummbasseng som sakte fylles med vann og utgjør scenegulvet. Karakterene begynner som ganske like figurer, men i løpet av de små hendelsessekvensene ser vi hvordan deres forskjellige konstitusjoner virker i bevegelse med knusende konsekvenser. En er for eksempel mer esoterisk vektløs, en er mer robust og en tredje mer lekende og lett. Noe flyr høyere og noen smelter lettere enn andre. Et lem faller i bakken med tusen knas.

Fra start etableres en logikk hvor innspilt tekst avspilles over høyttaler, noe på fransk, noe på engelsk. De fem dukkespillerne har mikrofoner og fremsier replikker til sine dukker på fransk. Simultanoversettelsen på engelsk kommer på en liten skjerm på høyre side.

Dessverre for flyten i forestillingen er ikke løsningen på dette tekstgrepet særlig organisk. Det fremstår utydelig hvorfor noe er engelsk og noe fransk. Hvorfor noe er med og så mye utelatt. Men verst: Hvorfor jeg hele tiden må flytte blikket over på monitoren, når dukkespillet er så fullstendig oppslukende.

Grepets stiller også et mer fundamentalt spørsmål, som blir belyst i kunstnersamtalene: Trengte man Woolf sin tekst? Det kommer frem at de som ikke har et forhold til romanen har hatt en stor scenisk opplevelse og mest opplevde teksten som forstyrrelse. Mens mange av oss er fascinert av hvordan iscene-

settelsen av Woolf gir dybde og poesi til godt scenisk håndverk. Og hvis det stemmer, som Jan Kjærstad har skrevet i et essay om sine fem lesninger av *The Waves*, at Woolf egentlig ønsket å skape en ny genre av roman/dramatisk tekst/poesi, så er denne forestillingen kanskje ideelt i tråd med det litterære eksperimentet.

Regissør og scenograf Élise Vigneron har igjennom flere forestillinger forsket frem måter å jobbe med is i figurteater. Selve is-grepets holder forestillingen, men ikke på noen forsert måte. Dette har blitt en opplevelse jeg skulle ønske mange fikk se rundt om på store norske scener.

Når barns speilnevroner møter streetdance

Lukk øynene og bruk all din norske, velferdsstats-trente intuisjon til å forestille deg «gymsal». Det er scenen når dansekunstnerne Jens Jeffry Trinidad og Jon Filip Fahlstrøm møter en syvende klasse på Svarholt skole med forestillingen *Compassion Stories*. Virkemiddelbruken er minimal, utover fire medbragte høyttalere, et funky lydspor, en ropert og to gjennomtrente danseskropper med klar intensjon og fett streetwear.

Forestillingen vil gjennom dans gi unger en trygg erfaring med de kreftene i egen kropp som ofte hysjes ned i disiplinerte klasserom og travle familiehverdager. Metaforen forestillingen bruker for dette er «Moshpit»: den grenseløse herjinga foran scenen på en hardrock-konsert. Det som både kan få oss til å kas-

te oss ut fra en scene ned i et ukjent menneskehav og glemme oss selv sammen med andre. Arbeidet har klare nikkk til frafallsproblematikk og forskning på ungdom som ikke finner gode rom for aggresjon og maskulinitet, for ikke å nevne Jordan Peterson og Andrew Tate.

Å bruke kunst til å hjelpe barn til fruktbar kontakt med aggressive krefter lyder fint som idé, men hvordan gjør man det i en neonlys-gymsal, på en (skole)time, med barn man aldri har møtt før og som ikke selv har valgt å komme?

Fint som idé og praksis

Scoret er simpelt:

–Først en lavterskel oppvarming med elever og lærere i sirkel og danseduoen i midten. Barna lærer spilleregler og 1 bevegelse om tillit, 1 bevegelse med fysisk konfrontasjon og 1 bevegelse om samhold. Duoer tar autoritet igjennom å vise triks.

–Så det performative skiftet: danserne går med små grep som å trekke hoodiene godt over skallen, heve volumet på musikken og øke frekvensen i bevegelsesrytmikk og teknisk vanskelighetsgrad, fra å være fasilitatorer til å bli dansekunstnere foran øynene våre. Vi er publikum og danserne kommer etter oss: de går oss for nærmere, for fort, for truende. Alt det der som er for mye og allikevel sant. Musikken pumper mer og mer aggressivt.

–Etter forestillingsdelen settes intensiteten litt ned. Trinidad plukker opp roperten,



og begynner å brøle instruksjoner ut over oss i salen, mens Fahlstrøm står i midten av sirkelen og dirigerer våre bevegelser, de vi har øvd på i begynnelsen, til å inkorporeres i koreografien. Vi er med og sammen. Barna får løpe, leke og slenge seg, med det de tør av kraftuttrykk, mot en proff voksen kropp, som en Tai Chi-kraftoverføringsøvelse. Det er mye kampsport og akrobatikk i tillegg til street- og samtidsdans i dette.

– I siste del roes alt ned. Musikken går i retning av noe harmonisk. Og vi plukker opp den siste bevegelsen: «kompisgangen» igjen. Avslutningsvis får barna dele erfaringer og spørsmål de måtte ha i plenum.

Barna sier de tror kunstnerne er 18-20 år, bare litt eldre enn dem selv. Kanskje det er her illusjonen oppstår. For dette er dansere med 30 års erfaring, som har stålkontroll, på den måten som får de mest krevende koreografier på en ballettscene til å se lekende lett ut. Og slik ser det også ut i møte med barna. Det ser nesten ut som om speilnevronene virker slik at ungenes kropp bare ved å være i samme rom som danserne, begynner å ta etter en groove og et tempo de ikke hadde da de kom inn i gymsalen. Dette er et prosjekt som er godt tenkt og hederlig utført.

Måtte det bli 25 nye år

Samsund Internasjonale Teater/Teater Nor, som står i bresjen for Samsund teaterfestival på 25. året, sier om årets festival at de er det

beroligende elementet som består når alt annet er i dyp og umulig endring. Den kunstneriske ambisjonen til Samsund har i mange år vært så enkel og så vanskelig som å vise kanten av utforskende scenekunst.

Selv om det ikke er et uttalt kuratert valg, så fremstår i løpet av uken, og i kunstnersamtalene ledet av Thorbjørn Gabrielsen, Rolf Engelsen og Anniken Greve, dette mønsteret: Energi/Mørke/Transformasjon. Flere av arbeidene stiller spørsmålet om hvordan transformere kraft gjennom mørket. Hvordan greie å grave dypest ned i det unevnelige som kanskje kan hjelpe oss til en ny form for lys. Men arbeidene gjør det på vidt forskjellige måter. Jens Trinidad sin nådeløse Street Dance-autentisitet har like lite til felles med Runa Borch Skolseg/Fredrik Floens syrlige overflødshorn av maksimalistisk-kanon-referansebonanza i *Dionysian Corporation*, som Listhaug har med Rødt. Og i det spennet av estetikker og innganger har de kraften til felles, men som i politikken, og livet, må du selv finne ut hvilken krise du bryner kreftene dine på.

«Hvordan transformere kraft gjennom mørke?»

Billedtekster

s. 120 Åpningsparaden i Samsund med Kartellet og Pasi Autio/Saku Koistinen Bird Disco, på Hurtigrutekaia. Foto: Sebastian Nielsen Sund

s. 121 *Compassion Stories* av Jon Filip Fahlstrøm og Jens Jeffry Trinidad i møte med elever på Svarholt skole. Foto: Elin Osjord

s. 122 Fem hele isfigurer står beskyttet i et skap når forestillingen *The Waves* begynner. Foto: Clément Herbeaux

s. 123 Azusa Takeuchi i *The Waves*. Foto: Damien Bourletsis

Fotnoter

1 En prompt er en tekstbrokk som gir retning til algoritmene i en stor språkmodell som ChatGPT.

2 Et Vipassana-retreat er en eldgammel buddhistisk meditasjonskurs/retrett der man bruker en ukes tid eller mer på å sitte i stillhet og meditere over kroppen og pusten, uten å forstyrre eller forandre den.



Billedtekst
La vie secrète des vieux/The secret lives of old people. Regi: Mohamed El Khatib

Festspillene i Bergen 2025

The Great Yes, The Great No

Regi: William Kentridge
Grieghallen, 21. mai

Oh To Believe in Another World

Med Bergen Filharmoniske Orkester
Regi: William Kentridge
Grieghallen, 24. mai

Terminus

Opera av Therese Birkelund Ulvo (musikk)
og Marit Eikemo (libretto)
Regi: Maren Bjørseth
Cornerteateret 28. mai

B. Dybwad Brochmanns forsvarstale

Med Kyrre Eikås Ottersen
Regi: Torkil Sandsund
Det Vestnorske Teateret, 26. mai

Pinocchio

Regi: Runar Hodne
Det Vestnorske Teateret, 25. mai

Cancel Bertha

Med Carte Blanche
Koreografi: Jan Martens
Studio Bergen, 23. mai

Finir en beauté/A Beautiful Ending

Av og med Mohamed El Khatib
Det Vestnorske Teateret, 1. juni

**La vie secrète des vieux/
The secret lives of old people**

Regi: Mohamed El Khatib
Det Vestnorske Teateret, 2. juni

My Body My Home

Med 71BODIES og DansiT
Koreografi: Daniel Mariblanca
Studio Bergen, 3. juni

FESTSPILLENE I BERGEN har siden Bergljot Jonsdottirs direktørtid 1996–2005 utviklet en ny og bredere kunstnerisk profil. Programmeringen har blitt åpnet og utvidet fra det finkulturelle mot populærkulturelle uttrykksformer – og dermed også mot et større publikum. Det kommer til uttrykk både i større bredde og blandingsformer av klassisk musikk, teater og dans med pop, jazz, performance og andre samtids- og populærkulturelle uttrykk. Denne utviklingen av Festspillene henger også sammen med en generell – og postmoderne – utvikling innen kunstfeltene, med sjangeroppløsning og blanding mellom tradisjonell finkultur og populærkultur.

Per Boye Hansen (2005–2012), styrket programmet i en mer finkulturell og elitistisk retning, med mange sterke internasjonale navn, nyskapende og til tider provoserende arrangementer, særlig innenfor scenekunst og spesielt opera som for eksempel oppsetninger av Calixto Bieito og Vinge&Müller. Han ble etterfulgt av

Høy kvalitet, men ingen virkelige høydepunkter

(BERGEN): Festspillene i Bergen bekrefter sin status som den største og viktigste festivalen av sitt slag i Norden. Årets festival viser kanskje ikke så mye grensesprengende og nyskapende scenekunst, men heller profesjonalitet, soliditet og mangfold. **Av: Keld Hyldig**



Anders Beyer (2012–21) som hadde en kunstnerisk profil som var en mellomting mellom Jonsdottirs og Boye Hansens: Både mange tverrkunstneriske uttrykk og arrangementer med bred appell (nysirkus, gateteater, pop, jazz m.m.) og tverrkunstneriske uttrykk, men også en programmering med elitekunstnere innen mange ulike sjangrer av musikk og scenekunst.

Festspillenes nåværende sjef Lars Petter Hagen (2022–) synes å ha en noenlunde lik kunstnerisk profil som Beyer. Og det er ikke ment som en forkleinelse. Tvert imot. Det viser at Festspillene gjennom de senere årene har utviklet en stabil kunstnerisk profil. Hagen har også styrket Festspillenes gratisprogrammering, særlig gjennom en omfattende bruk av Torgallmenningen som arena for et mangfold av arrangementer. Festspillåpningen her siden 2011 er også blitt et viktig og folkelig arrangement.

Det har imidlertid vært reist kritikk av at det er for lite scenekunst i programmeringen

til Lars Petter Hagen. Nå har riktignok scenekunstdelen alltid vært langt mindre enn musikkdelen på Festspillene. Men scenekunstproduksjoner har gjerne vært hovedsatsinger eller det som har vekket størst oppmerksomhet. Teller man etter i programmene bakover i tid synes scenekunstdelen å ha krympet under Hagens ledelse, noe som er uheldig. Men like viktig som kvantitet er kvalitet. Hagen har kvalitetssans, det viser også årets festspill. Men scenekunstprogrammeringen virker litt usikker.

Artist in Residence: William Kentridge

Det er prisverdig at Festspillene har tatt initiativ til den første presentasjonen av den sørafrikanske kunstneren William Kentridge i Norge. Det skjer med to forestillinger: *The Great Yes*, *The Great No*, som var åpningsforestilling, og stop motion-filmen *Oh To Believe in Another World*, som ble vist sammen med Bergen Filharmoniske Orkestres fremføring av Sjøstak-



ovitsj's Symfoni nr. 10. Det var også en samtale mellom Kentridge og den britiske kritikeren og teaterforskeren Maria Delgado. Man kunne i tillegg ha ønsket seg en utstilling av Kentridges billedkunst for å få et mer komplett inntrykk av hans kunstnerskap.

The Great Yes, The Great No, som er en både spektakulær, poetisk og politisk betydningsladet forestilling, er anmeldt på nettsiden til *Norsk Shakespearetidsskrift* og skal derfor ikke omtales videre her.¹

Filmen *Oh To Believe in Another World* er laget som en respons til Sjostakovitsj' monumentale symfoni. Ifølge ham selv er den komponert umiddelbart etter Stalins død i 1953 som en respons på stalintidens terror. Denne sammenhengen visualiseres i Kentridges film. Ved hjelp av sine karakteristiske figurasjoner som kombinerer pantomimiske og dansende skuespillere med grafiske kostymer og masker, romlige kollasjer, animasjoner og filmklipp gir Kentridge et bilde av stalintiden i form av et galleri med mange rom og scener. I galleriet vises filmer av russiske folkemasser samt bilder av en lang rekke, ikke navngitte, men av og til gjenkjennelige personer: forgjengere og medarbeidere av Stalin og en rekke mennesker, særlig kunstnere, som ble utrensket og drept: Lenin, Stalin, Trotskij, Majakovskij, Meyerhold – og ikke minst Sjostakovitsj selv samt mange andre.

Filmens estetikk minner om konstruktivismen, som var en sterk kunstnerisk – og sosial – trend i det tidlige Sovjetunionen. Som

en del av det nye kommunistiske samfunnet skulle det nye mennesket og den nye kunsten skapes. Den gamle verden, dens mennesker og kunst ble klippet i stykker og satt sammen på nye måter som et stort sosialt og kulturelt eksperiment: den kommunistiske konstruksjonen. Dette prosjektet ble imidlertid smadret av Stalin, til fordel for ensretting og lojalitet. Kentridges film synes å illustrere hva Sjostakovitsj' musikk handler om eller peker på: Den store visjonen og dens ødeleggelse.

Musikken er dramatisk og monumental. Og Kentridges film forsterker dette. Kombinasjonen av film og symfoni gir en opplevelse av å være vitne til et mektig historisk drama. Og det underlige er at selv om dette nå er snart hundre år gammel historie, så virker det fortsatt aktuelt og vekker assosiasjoner til verden i dag.

Nyskreven norsk opera

Terminus er et samarbeidsprosjekt mellom Festspillene, Den Norske Opera, Bergen Nasjonale Opera samt symfoniorkestre og kor fra hhv. Bergen, Oslo og Trondheim. Musikken er komponert av Therese Birkelund Ulvo og librettoen skrevet av Marit Eikemo. Maren Bjørseth hadde ansvar for regien, Olav Myrtvedt for scenografien og den musikalske ledelsen var ved Magnus Loddgård.

Det er en morsom og ytterst profesjonell gjennomført forestilling. Myrtvedts scenografi er elegant og dramaturgisk relevant. Men scenerommet på Cornerteateret var for

trangt til å romme både scenografi, orkester, kor og sangere.

Eikemos samtidssatiriske libretto, som ble skrevet i etterkant av koronapandemien og med denne som grunntema, er frekk og sparker i mange retninger, mot både politiske og eksistensielle samtdsfenomen: politisk kontroll av mennesker, selveksponering i sosiale medier m.m.

Dramaturgisk er teksten en overskriving av Holbergs *Jeppe på Bjerget*, i form av en kvinnelig uteligger, Lola, som våkner opp i et luksuriøst hotellrom (pandemihotell) med alt hun kan tenke seg av betjening, drikkevarer, mat, medietilgang og en hotelldirektør som lar seg forføre og underlegge den nye «Lovely Lola». Utenfor hotellet forgår det demonstrasjoner mot pandemirelaterte reguleringer, begrensninger og hotellinnesperring.

Jeg synes det var en disharmoni mellom Eikemos frekke satiriske tekst og musikken. Jeg er ingen musikkekspert. Men jeg likte Birkelund Ulvos litt monotone og stemningsfokuserte musikk. Sangprestasjonene av solister og kor var også meget gode. Men teksten og musikken fungerte ikke godt sammen. Av en eller annen grunn hadde Eikemo lagt inn enderim i teksten, noe som ikke kommuniserte særlig godt med den serielt klingende musikken. Også tematisk var det noe avleggs over forestillingen. Dels virket temaet knyttet til pandemien foreldet, og mye av satiren var også gammelt nytt.



Ny dramatikk

Asylet ved verdens ende er en forestilling basert på en kollektiv skrevet tekst av forfattere fra ulike nordiske land. Prosjektet, som er initiert av Cornerstone, ble først presentert som en lesning under Bergen dramatikkfestival i 2024 og nå altså som forestilling samprodusert av DNS, Cornerstone og Festspillene. Forestillingen er anmeldt på nettsiden til *Norsk Shakespearetidsskrift* og skal derfor ikke omtales videre her.

B. Dybwad Brochmanns forsvarstale er produsert av Fjaler Turnéteater i regi av Tor-kil Sandsund og med Kyrre Eikås Ottersen alene på scenen som den norske forfatteren, samfunnskritikeren og politikeren Bertram Dybwad Brochmann (1881–1956). Jeg kjente ikke noe særlig til Dybwad Brochmann fra før. Ifølge *Store Norske Leksikon*, og programinformasjon om forestillingen, forsøkte han i mellomkrigstiden med stort engasjement å starte en politisk reformbevegelse i Norge på et eget kristent, sosialpsykologisk og samfunnsøkonomisk grunnlag. I 1933 grunnla han Samfundspartiet og ble samme år valgt inn på Stortinget som partiets eneste representant. Han og partiet hadde en viss fremgang. Frem til 1940 var han kritisk til den tyske nasjonalsocialismen og Quislings Nasjonal Samling. Men etter den tyske invasjonen av Norge, nedla han hele sin partirelaterte virksomhet samt et forlag og tidsskrift. Han begynte å uttale seg positivt om nazismen, blant annet i en radiotale

14. juli 1940, boken *9 april. Norge og verdensrevolusjonen* (1940) og flere foredrag. Disse dokumentene som ble sentrale i rettssaken mot ham for landssvik i 1947 utgjør det viktigste tekstgrunnlaget for forestillingen, som er fokusert på rettssaken i Voss herredsrett.

Kyrre Eikås Ottersen opptrer alene i det spartansk innrettede scenerommet, med et par enkle bord og stoler (lik de som publikum sitter på) og en enkel talerstol. Publikum sitter tett omkring spilleplassen. Lyset er jevnt på i hele rommet og det skjer ingen endring av belysningen i løpet av forestillingen.

Eikås Ottersen har mye tekst å memorere og fremføre. En del – talene og innlegg fra anklager, forsvarer og dommer – har han på papir. Resten som er formet som Dybwad Brochmanns personlige refleksjoner synes sammenskrevet fra hans rike litterære produksjon. Dessverre hadde Eikås Ottersen, sikkert på grunn av kort prøvetid, problemer med memoreringen av disse tekstene. Dette ga forestillingen et litt famlende preg som forstyrret konsentrasjonen om Dybwad Brochmann.

Uansett om man har sympati eller ei for Dybwad Brochmanns synspunkter er det lett å se det urettferdige i den relativ strenge landssvikdommen han fikk, fengsel i 3 år og 6 mdr. – men som han av uransakelige årsaker slapp å sone. Forestillingen er engasjerende, men jeg er også litt usikker på relevansen av en forestilling om nettopp ham.

Barne- og familieprogrammet

Blant andre musikkannmelder Maja Skanding har i Bergens Tidende gitt uttrykk for at Festspillenes barne- og familieprogram er svakt og underprioritert. Jeg har imidlertid en litt annen oppfattelse. På de barne- eller familieforestillingene jeg var på, opplevde jeg et stort og engasjert barnepublikum. Scenekunstprogrammeringen rettet mot barn og ungdom kunne vært sterkere, men det gjelder egentlig scenekunstprogrammet i det hele tatt.

To forestillinger utmerket seg: *Vesenet* og *Pinocchio*. Dessverre fikk jeg bare sett *Pinocchio* av disse.

Pinocchio er profesjonelt og elegant gjennomført figurteater. Det er en samproduksjon mellom Festspillene og Oslo Nye Teater. Musikken er komponert av popartisten Anne Lilia Berge Strand (Annie), regien ved Runar Hodne, scenografien av Serge von Arx, dukkene av Linda Bucheli og koreografien av Silas Henriksen.

Carlo Collodis berømte fortelling fra 1883 om tredukken Pinocchio som ønsker å bli menneske formidles nokså lojalt, men med en del beskjæringer og forenklinger. I forestillingen kombineres det triste og tragiske med burlesk komikk. Jeg tror denne blandingen går hjem hos både barn (over en viss alder) og voksne.

Forestillingen blander figurer og skuespillerkunst. Fire sortkledde dukkeførere beveger seg elegant omkring med både små og store dukker og figurer. Den naive og klønete



Pinocchio (Ferdinand Falsen Hiis), hans snille «far» Geopetto (Eivin Nilsen Salthe) og den «onde» og grotesk komiske sirkusdirektøren (Karoline P.U. Schau) spilles alle individuelt karakteristiske og gjennomkoreografert i bevegelser og dans.

Serge von Arx’ dekorasjon består av to store og meget funksjonelle praktikabler, som benyttes effektivt og fantasifullt gjennom hele forestillingen. Også lyssettingen var god og elegant.

Annies komposisjoner synges av skuespillerne. Musikken gir forestillingen et preg av pop-musikal, som ikke helt matcher det tragikomiske, men kanskje gjør det litt mer lettfordøyelig.

Etter premieren under Festspillene kommer forestillingen opp på Oslo Nye Teater og vil sikkert bli en verdifull suksess for det truede teateret.

Cancel Bertha

I *Cancel Bertha* tar den belgiske koreografen Jan Martens utgangspunkt i de enkelte dansernes danseriske identitet. Forestillingens tittel, som er et anagram av Carte Blanche (dansekompaniet), peker nettopp på denne tilgangen: kompaniets dansere omorganisert i det koreografiske verket.

I forestillingen er dans ikke bare dans, det er også musikk. Danserne lager musikk når de danser. Lyden av deres bevegelser, steg, løp og tramp, kostymenes knitring, klapp i hender og

klask mot lår eller bryst lager musikk. Lyden av en kropp som faller, to eller flere dansere som sammen beveger seg rytmisk synkront, trampende eller klappende. Dempet eller høylytt, energisk eller forsiktig, alltid samstemt og lyttende til hverandre i rommet.

Forestillingens første del er uten lydspor (men altså med lyden av danserne) og med lys på publikum, som synliggjør oss som «medskapere» av verket – visuelt og auditivt. Dansernes bevegelser skaper ikke bare rytmer, men også noe som kan oppleves som melodier, i form av korte og ofte repetitive bevegelsesforløp. Med de i alt 14 danserne er det mange melodier i rommet, men gjennomtrukket av felles rytmer. Av og til møtes to, tre eller fire danser i felles bevegelser eller melodiske forløp.

I neste del har forestillingen et meget enkelt lydspor i form av et regelmessig taktslag, som av en metronom. Det vedvarer og gir danserne en fast og felles takt, som de med sine bevegelser legger rytmikk og dansede melodier oppå. Det oppstår slik et mer syntetisert felles danserisk-musikalsk uttrykk, som etter hvert intensiveres med stadig kraftfullere bevegelser og til slutt en blinkende belysning som også følger taktslagene.

I tredje og siste del spilles låten «Tonight» av den tyske poeten og visesangeren Sibylle Baier. Den spilles to ganger. Det at det plutselig spilles en komplett låt virker både overraskende og forløsende: Her har vi alle, dansere og tilskuere, anstrengt og konsentrert oss for

å skape et felles musikalsk-danserisk verk. Men hør hvor enkelt, uanstrengt og vakkert det kan gjøres!

For meg var denne forestillingen, uten åpenbare semantiske eller politiske referanser, men ren estetikk – eller synestetikk – i enheten av dans og musikk, en sterk opplevelse. Det er sjelden å oppleve musikk og dans gå i ett, eller musikk oppstå av dans, slik det skjer her. Jeg opplevde at dansen kommuniserte på et dypere kognitivt plan – et plan hvor bevegelse, rytme og musikk er ulike sider av det samme – det som kanskje er det felles utgangspunktet?

Fransk-marokkansk virkelighetsteater

En forestilling som har slektskap med Kentridges *The Great Yes, The Great No*, var fransk-marokkanske Mohamed El Khatibs solofortellerforestilling *Finir en beauté/ A Beautiful Ending*. Begge tematiserer forholdet mellom arabisk-afrikansk og fransk kultur i et postkolonialt perspektiv.

El Khatibs prisbelønnede stykke fra 2014 er selvbiografisk. Ved hjelp av notater, intervju, lydopptak, brev, offisielle dokumenter og video forteller han om sin mors død av leverkreft i 2012. Med dette som utgangspunkt forteller han hennes, sin egen og familiens historie: om bakgrunnen i marokkansk kultur, immigrasjon til Frankrike, møtet med det franske samfunnet og ikke minst om forskjeller og konflikter mellom arabisk-marokkansk og europeisk-fransk kultur. El Khatib forteller sin og



morens historie på en menneskelig-sympatisk, men også galgenhumoristisk måte.

Den andre forestillingen av El Khatib var *La vie secrète des vieux/The secret lives of old people*. Her opptrer seks franske og belgiske pensjonister assistert av et par yngre medhjelpere. To tidligere aktører i gruppen er døde og opptrer gjennom filmopptak, en tredje avdød er med som aske i en urne. Temaet er eldre menneskers sexliv. Aktørene forteller om sine seksuelle erfaringer – som eldre og i yngre dager. De snakker om sine lyster og begjær. Blant annet forteller en kvinne at hennes første orgasmeerfaring var som 60-åring, en annen om frykten for at hennes elsker gjennom de siste 20 årene skal bli dement og komme til å forveksle henne med andre kvinner på pleiehjemmet, og en tredje medvirkende om at han endelig fikk sin far med på pridemarkering da han var 86 år, og at han selv – nå som 80-åring – fortsatt går på homosaua og har sex med både eldre og yngre menn.

Dramaturgisk var forestillingen meget enkelt utformet, idet aktørene hver for seg stod fram med fortellinger om egen seksualitet og etter hvert med små dramatiserte opptrekk (for eksempel som Romeo og Julie). Det danses også litt. Forestillingen ender med et energisk shownummer hvor en av de unge medhjelperne realiserer de seks gamles underholdningsønsker, avsluttende med ekstatisk Celine Dion-sang og gullkonfetti-regn. Forestillingen var enkel og på ingen måte nyskapende. Lik-

nende virkelighetsteater har blitt sett i mange varianter. Men menneskelig og sjarmerende var det.

My Body My Home

I Daniel Mariblancas danseforestilling opptrer en stor gruppe personer (ca. 35) hvorav noen er eldre (kvinner), andre har ulike funksjonshemminger samt noen som åpenbart er profesjonelle dansere eller dansepedagoger.

Ifølge programmet er forestillingen «en invitasjon til å se skjønnheten i hvert enkelt menneske. Her fremheves styrkene i dansernes kropp, aldre og evner, og på scenen er det plass og rom for alle.» Det er vanskelig, og nok også feil, å vurdere forestillingen ut fra konvensjonelle kunstneriske premisser. Forestillingen er som et intimt innblikk i en øvingssal, hvor en gruppe spesielle mennesker leker og arbeider med gruppedynamiske øvelser og dans.

I første del som har preg av gruppedynamikk og fremvisning av aktørenes egenarter savnet jeg en kunstnerisk idé og nerve. Men i den siste delen blir det nerve – og mer dans. En av de kvinnelige aktørene spiller piano mens de øvrige opptrer parvis spredt ut over gulvet. De berører hverandre kjærlig og følsomt, men ikke erotisk. Fordi de er så mange og holder på med dette lenge gir det en sterk opplevelse av medmenneskelig oppmerksomhet og samspill. Man blir oppmerksom på den enkelte samtidig som man får et allment og overveldende bilde

av medmenneskelighet. Én stiller seg etter hvert forrest og begynner med enkle repetitive dansebevegelser ledsaget av ulik musikk, hovedsakelig hardrock. Alle andre står bak og prøver å følge danserens bevegelser. Etter en stund begynner aktørene gradvis å samle seg i en stor kjededans rundt de stadig færre dansende på gulvet. Til slutt er alle samlet i kjeden. Etter den varme applausen inviteres publikum ut på gulvet for å møte aktørene og å se nærmere på det store kollektive maleriet som til slutt i kjededansen har blitt avdekket på bakveggen. Her er det mange morsomme og fine detaljer samt små påklistrede tekster skrevet av aktørene om hvordan og når de føler seg hjemme og trygge i egen kropp.

Billedtekster
s. 126 *Oh To Believe in Another World*. Regi: William Kentridge. Med Bergen Filharmoniske Orkester. Foto: Thor Brødreskiift
s. 127 *Terminus*, av Therese Birkelund Ulvo (musikk) og Marit Eikemo (libretto). Foto: Miriam Levi
s. 128 Kyrre Ekås Ottersen i *B. Dybwad Brochmanns forsvarstale*. Regi: Torkil Sandsund. Foto: Thor Brødreskiift
s. 129 *My Body My Home*, koreografi: Daniel Mariblanca. Med 71BODIES og DansiT. Foto: Thor Brødreskiift

Fotnote
1 <https://www.shakespeareitidsskrift.no/anmeldelser/postkolonialt-multikunstverk/248645>



Billedtekst
The Revive Gaza's Farmland Project.
Foto: APN

Martin Lervik:
Kunstenfestivaldesarts 2025
s. 132

Cecilie Lindemann Steen:
Over and Over (and Over again), av Canduco,
Dansens Hus
s. 144

Ingeborg Zachriassen:
Intervju med kunstner,
koreograf og forfatter
Evfa Lilja
s. 152

Ilse Ghekiere:
Dancing, av Deborah Hay,
Dansens Hus
s. 138

Hedda Fredly:
Bøler Samvirkelag,
Dansens Hus
s. 147

Magda Hognestad:
Supermedium, av Ingri Fiksdal,
Sandnes kulturhus
s. 142

Ingeborg Zachriassen:
Atmosphere of Decay,
Atalante, Göteborg
s. 150

Analphabet

Konsept, dramaturgi, tekster, regi og tolkning: Alberto Cortés

Fiolin og samtalepartner: Luz Prado

Théâtre Les Tanneurs 11. Mai

The Brotherhood

TRILOGIA CADELA FORÇA – Capítulo II

Konsept, tekst og regi: Carolina Bianchi / Cara de Cavalo

KVS BOL 12. mai

Malign Junction (Goodbye, Berlin)

Koreografi: Alex Baczyński-Jenkins

Ultima Vez – house for contemporary dance 14.mai

Delirious Night

Konsept og koreografi: Mette Ingvarsten

Livemusikk og komposisjon: Will Guthrie

Cultuurcentrum De Factorij 18. mai

INHALE DELIRIUM EXHALE

Konsept og regi: Miet Warlop

Musikk: i samarbeid med DEEWEE

Les Halles de Schaerbeek 20.mai

Dancing with Marya

Koreograf, danser og tekst: Mang Tri Ray Dewantara

Beursschouwburg 23.mai

The Revive Gaza's Farmland Project

Free school / workshops

Av Golo Besmlah (Noura Al Khasawneh & Areej Huniti)

I samarbeid med Miguel Cinta Robles og Harun Morrison

Beursschouwburg 26. Mai

Den siste ildflue:

om kunsten, en verden som brenner og festivalen som skulle forene Belgia.

(BRUSSEL): Kunstenfestivaldesarts 2025 feirer at den har eksistert i hele tre tiår. Det gjør den ved å kaste seg inn i noen av vår tids meste betente temaer som kjønn, dekolonisering, klimakampen og Palestina: hva kan vi lære av det eller dem som står i fare for å utryddes?

Av: Martin Lervik



ÅRETS KUNSTENFESTIVALDESARTS (KFDA) har spredt seg godt utover byen, og det er vanskelig å unngå de iøynefallende neongule og -grønne plakatene. Mye av tiden her går med på å stå tålmodig på venteliste, eller til å forflytte seg mellom byens mange teatre. Heldigvis er Brussel langt mindre enn Oslo. Ventelistene er riktignok lange, men rause – de fleste får billett. Festivalen markerer sitt 30-årsjubileum, og er i år inspirert av Pier Paolo Pasolinis essay «Disappearance of the Fireflies». En metaforisk tekst han skrev bare noen måneder før han ble drept i 1975, hvor han sammenligner forsvinningen av ildfluene – et bilde på det økologiske forfallet – med tapet av tradisjonell italiensk kultur, kvalt av fremveksten av en ny form for fascisme: den homogeniserende og dehumaniserende kraften i forbrukerkapitalismen.

Porque anal

I den sørlige spissen av Brussel-hjertet, inne i Marolles trange og svingete gater, ligger et lite

teater: Les Tanneurs. Selv etter ti år i Brussel, knoter jeg med å finne fram. Jeg skal se åpningsforestillingen *Analphabet* av andalusiske Alberto Cortés, en fortelling om to elskere på en strand. På den mørke scenen kan vi skimte Cortés’ halvnakne kropp. Han står på det som ser ut som et bruddstykke av en skog med et lite tjern. Vi kan høre Luz Prados fiolin som sukker og stønner, hun spiller dobbeltgrep så det uler som resonansstrengene på en besatt hardingfele.

Cortés forteller at han er et spøkelse, en skeiv og romantisk satyr, med bukkeben og menneskeoverkropp. Et skadet vesen, en moderne versjon av helgenen Sebastian. Språket er direkte og gjentagende, innimellom synger han om hvordan han hjem søker cruisingsteder for menn som søker sex. Fistelsangen og de ustemte s-ene slikker meg langt inn i øret og jeg forføres villig inn i et homerisk homoepos, om middelmådige Grindr-hookups og menn som syns Cortés er altfor mye. Han danser med



Billedtekst
Analphabet, av og med Alberto Cortés.
Théâtre Les Tanneurs. Foto: Alejandra Amere

teksten, gestikulerer med armer og håndledd man aldri skulle tro kunne bære eller gripe fast i noe som helst.

Jeg er en skitten gris
hvis jeg leter etter deg

Analphabet er basert på José Bergamins tekst *La decadencia del analfabetismo*, der han argumenterer for at den gradvise nedgangen i analfabetisme innebærer en erosjon av åndelige verdier. Han kontrasterer barndommens ulærde, åndelige kultur – der ord og tanker utfolder seg som ren lek – med den lesekyndige kulturens dominans, slik den vokste frem på 1700-tallet. For Bergamín representerer overgangen fra det «levende ordet» til de «døde bokstavene» poesiens død og samfunnets åndelige utarming. Forestillingen vibrerer på en helt egen frekvens. Den føles uforståelig og tilgjengelig, kompromissløs og sårbar – alt på én gang. Selv om jeg må veksle mellom å se på Cortés og lese oversettelsen projisert over hodet hans, faller

jeg aldri ut av den verdenen *Analphabet* har bortført meg i.

Når han mot slutten fremfører utdrag fra Nijinskijs *Vårofferet*, iført skinnjakke og en bitteliten truse, blir jeg overrumplet av min egen internaliserte homofobi: Langt der inne finnes fortsatt rester av samfunnets redsel for den feminine mannen. Men mest av alt blir jeg rørt. Cortés’ skamløse nærvær, hans insisterende prosa om skeivt begjær og vond kjærlighet er oppløftende – en nødvendig motsats til en verden hvor fascistiske feberfantasier i økende grad får definere hva det skeive er.

Gjør det deg ukomfortabel at
jeg snakker mye om voldtekt?

Det kribler fortsatt i huden på festivalens andre dag. *Analphabet* slipper ikke taket: Hva gjør vi når språket ikke makter å beskrive eller omfavne virkeligheten vi lever i? Eller – hva skjer når noen frarøver oss retten til å definere myten om oss selv?

Jeg har klart å skaffe meg billett til en av festivalens snakkiser: Brasilianske Carolina Bianchi har urpremiere på *The Brotherhood* – andre del av hennes triptykon *CADELA FORÇA*, tre verk som til sammen utgjør en dantesk infernosirkel. Trilogiens utgangspunkt er historier om voldtekt etterfulgt av *femicid* – grove voldtektssaker hvor kvinner blir drept fordi de er kvinner.

Hovedscenen på det flamske teateret kvs er dekket av et sceneteppes med et påtrykk av Artemisia Gentileschis «Lucretia» – et barokkmaleri av en kvinne som holder en kniv mot sitt nakne bryst. En mann kommer inn på scenen fra salen med en baby i armene. Han stiller seg foran teppet og beskriver en bekymringsløs verden for sønnen – en verden som ligger for hans føtter. Teppet går opp, og Bianchi entrer scenen. Hun reflekterer over «maskulinitetspakter» – kodene og forbindelsene som eksisterer mellom menn, og hvilken rolle seksuell vold spiller i dem. Hun avkler paradokset hos teaterverdenens så-



Billedtekst
TRILOGIA CADELA FORÇA – Capítulo II: The Brotherhood. Konsept, tekst og regi: Carolina Bianchi / Cara de Cavallo. Foto: Mayra Azzi

kalte genier, menn som selv begår overgrep eller misbruker makt, mens de bygger egne karrierer på å iscenesette tragiske kvinneskjebner.

Vi konverterer til dem vi kjemper mot
Bianchi veksler mellom kjente kvinnekarakterer fra teaterhistorien og grusomme voldtektshistorier fra det virkelige liv. Vi får høre om Lavinia, datteren til Titus Andronicus i Shakespeares skuespill med samme navn, og om franske Gisèle Pelicot som uvitende skal ha blitt dopet ned av ektemannen, som innrømmet å ha voldtatt henne og invitert menn han hadde rekruttert på nettet til å ha sex med hennes bevisstløse kropp.

Andre akt vies i større grad til de andre utøverne, ni menn som spiller ut ulike nedverdiggende innvielsesritualer, overdådige og kleine matador-dueller, barnslig og voldelig lek som grenser til det homoerotiske. Jeg humrer og ler med, samtidig som jeg synes det er pinlig og fremmedgjørende, som skeiv har jeg alltid følt meg på utsiden av det homososiale, men som mann forstår jeg kodene. Det oppstår en konflikt i meg, en snikende følelse av et ansvar: Jeg påminnes om situasjoner hvor jeg selv har vært for feig til å utfordre patriarkalsk ukultur, eller hvor kjønnet tankene mine er i møte med teatret.

Feminismen kunne ikke beskytte meg slik dere beskytter hverandre

Da Bianchi i 2023 iscenesatte sin egen opplevde voldtekt i triologiens første del, *The Bride and the Goodnight Cinderella*, skal det ha utløst sterke reaksjoner hos publikum og flere skal ha forlatt salen for å puste. Angivelig skal hun ha tatt det samme date-rape-dopet som ble brukt da hun ble voldtatt, og er bevisstløs i store deler av forestillingen (se anmeldelse i nr. 4, 2023 *red. anm.*).

The Brotherhood blander fiksjon og virkelighet for å tegne et sammensatt bilde av hvordan kvinnekroppen (mis)brukes for å understøtte patriarkalske fantasier og fellesskap. Forestillingen er morsom og til tider absurd, noe som gjør det tunge innholdet lettere å ta inn. Gradvis avdekkes strukturene som opprettholder en voldtektskultur – ikke bare i teatret, men også i samfunnet for øvrig. Forestillingen fremstår ikke som et forsøk på å oppnå katarsis, men oppleves søkende – fascineret av det brorskapet som ubetinget verner om sine egne. Publikum tvinges til å reflektere over sin egen plass i et system som beskytter menn og deres handlinger, heller enn kvinnene som ofres underveis.

I get wet every time I say the word theatre

Noen dager etter på vei til Molenbeek, kverner *The Brotherhood* i hodet, om hvordan sovevoldtekt bærer med seg et ekstra lag av vold: prosessen med å forsøke å pusle sammen hva som har skjedd i etterkant, mens fantasien løper løpsk. Hvordan gjenvinne en følelse av kontroll over egen kropp, når man ikke engang vet hva som har skjedd med den?

Jeg er på vei for å se koreograf Alex Baczyński-Jenkins nye verk *Malign Function* (*Goodbye, Berlin*), inspirert av Christopher Isherwoods roman fra 1939, *Goodbye to Berlin*, som utspiller seg i de siste dagene av Berlins natteliv og kabaretkultur under nazismens fremmarsj. Midt i rommet inne på Ultima Vez Studios, står det en hevet, rektangulær scene der kantene er markert av hvite neonlys.

En etter én entrer danserne scenen og gjør enkle, repeterende bevegelser som minner om klubbdans og tradjazz. De har på seg tidlig 2000-talls klubbklær med bar mage, baggy cargobukser og batikk-singlet. Jeg får assosiasjoner til Bob Fosses *Cabaret* og hans minimalistiske, presise koreografi. Utøverne gjør på ingen måte mer enn de må og har det typiske Berlin-uttrykket som kan beskrives som «jeg kjeder meg, men er også litt kåt.»



Billedtekst
INHALE DELIRIUM EXHALE, konsept og regi: Milet Warlop. Foto: Reinout Hiel

Tysklands hukommelseskrise

På KFDAs nettsider leser jeg et intervju med Baczyński-Jenkins, der han uttrykker bekymring for kunstneres framtid i Tyskland. Siden starten på Gaza-krigen har landet ukritisk støttet Israel. Kunstnere har mistet co-produksjoner og fått premierer avlyst for å ha likt en 'cease fire'-post på Instagram. Noen er blitt stemplet som terrorister, saksøkt, og i noen tilfeller forsøkt deportert. Med høyreekstreme AfD's nylige valgseier signaliseres et politisk landskap i endring.

Den mekaniske, men sensuelle koreografien i *Malign Function* vokser på meg. Det jeg først oppfattet som likegyldighet, fremstår nå mer som et skjerpet nærvær – et våkent blikk, som om danserne er på vakt. Jeg lar meg imponere av energinivået de legger seg på; det balanserer hårfint mellom høy intensitet og noe hverdagslig. Sammen med den seige techno-musikken, skapes et prekært, insisterende uttrykk som griper tak i meg. Selv om kvaliteten varierer – ikke alle på scenen har bakgrunn fra jazzdans – er det noe deilig kleint over hoftene som svinger med en pekefinger i været som roterer.

Baczyński-Jenkins, som i sine arbeider undersøker undergrunnskultur, skeiv affekt og kroppsliggjøring, finner en historisk parallell i de progressive seksuelle frihetene som preget

Weimar-tidens Berlin, friheter som til slutt ble brutalt undertrykt av fascismens fremvekst. Det er ikke bare Tyskland som lider av hukommelseskrise. Fornektelsen av statlig vold mot marginaliserte grupper – fra Holocaust til Srebrenica og nå Gaza – forsøker ikke bare å viske ut fortidens overgrep, men også å normalisere dagens og legge til rette for morgendagens.

Hedonisme eller eksorsisme?

Til nå har KFDA vist seg fra sin beste side. Ikke alt smelter på tunga, men det føles relevant, modig og det lekes overbevisende med temaer jeg ofte synes blir banale og friksjonsløse. Rommene som skapes oppleves likeå viktig som innholdet, og ingen av temaene konkretiseres til det kjedsommelige. Nedturene kommer først i festivalens andre uke, og overraskende nok fra de belgisk-baserte kunstnerene.

Mette Ingvarsen fortsetter å utforske dansemani i *Delirious Night*, en forlengelse av arbeidet hun gjorde med *The Dancing Public* i 2021. Ni dansere kommer gående inn på scenen bak publikum, iført ulike masker av dyrehoder og med LED-belysning. De klapper en rytme mot salen og publikum hekter seg på. En trommeslager overtar og de begynner å danse frenetisk.

Myten om befolkningen i Strasbourg som tidlig på 1500-tallet ble besatt av en dansepest har blitt iscenesatt flere ganger de siste årene, blant annet av belgiske Jan Martens og Rina Rosenqvist her hjemme. Koblingen til vår tids voksende interesse for klubbkultur, og hvordan den forbindes med nyliberalismens evne til å fjerne oss fra fellesskapet og drepe enhver form for spirituell tilknytning, er interessant. Men spørsmålet som oppstår, er om denne transcendenen skal finne sted på scenen – og dermed observeres – eller om den skal oppleves i publikum?

Koreografiske tilnærminger på tomgang

Bevegelsene består hovedsakelig av at utøverne kaste armer og bein ut i luften. De beveger seg effektivt rundt på scenen. Trommisen er vendt innover mot scenen, noe som forsterker følelsen av at dette er for dem. Koreografien virker streng, og innimellom kan man se at utøveren får et cue og må skynde seg til neste del. De roper, gjør grimaser og blir merkbart slitne, men med svært liten effekt.

Tankene mine går til klubbkulturen, der folk danser og transcenderer sammen i timevis. Selv om *Delirious Night* tematiserer noe annet, oppleves det som om forestillingen



Billedtekst
Dancing with Marya, koreograf, danser og tekst:
Mang Tri Ray Dewantara. Foto: Made Gunarta

forsøker å fremkalle en lignende tilstand. Jeg savner en mer fantasifull tilnærming, en kropp eller rytme som strekker seg forbi scenekanten. Det er som om ønsket om kontroll kveler muligheten til å slippe seg løs, noe som her virker mot sin hensikt. Forestillingen kunne hatt godt av å utforske det suggererende potensialet i kroppens ulike energier, i stedet for å tømme den fra start.

Fra galskapens estetikk til spekulativ realisme

Jeg er på vei for å se *INHALE DELIRIUM EXHALE* av belgiske Miet Warlop. På vei inn i den enorme salen på Les Halles de Schaerbeek, leser jeg i programmet at det sammen med utøveren brukes 6500 meter med silkestoff. Warlop kommer fra billedkunsten, og i programteksten omtales hun som scenekunstens «Jack of all trades» – en multikunstner.

Sammen med musikken begynner silkestoff i ulike blåtoner å renne ned fra taket. Det varer og varer, og transformeres til noe flytende. Så snart stoffrullene tar slutt, entrer utøverne scenen med enorme pappruller som de bruker til å samle opp stoffet med.

Jeg forstår at det, sammen med de visuelle tablåene, finnes et ønske om at vi også skal se

hvordan bildene blir til – et slags dobbelt bilde. Men her oppstår ett av forestillingens problemer: det brukes ufattelig mye tid på å rydde og forberede de neste scenene. De langvarige overgangene fjerner mye av magien til bildene som etableres. I tillegg danser utøverne mellom skiftene, som om de forsøker å minne seg selv (og oss) på at dette er en danseforestilling.

Hverdagslige grusomheter

Det nærmer seg slutten av festivalen, og jeg skal se en lecture performance, *Dancing with Marya* av balinesiske Mang Tri Ray Dewantara. Oppe på loftet i Beursschouwburg, Brussels mest sentrale teater, står Dewantara med en plastikkpose. Stemmen hans spilles av i rommet, mens han kler av seg til undertøyet. Han forteller om kjærligheten til Kebyar Duduk, en tradisjonell balinesisk dans, som kjennetegnes av den alltid sittende posisjonen med en vifte i den ene hånden.

Dewantara har viet store deler av livet sitt til å lære å danse som Ketut Marya – legenden som etablerte danseformen. Selv om Marya døde lenge før Dewantara ble født, forteller han at det største ønsket hans som barn var å møte ham. Han kler på seg en *kamben* – en fem meter lang stoffremse med gulldetaljer –

og setter seg på huk midt i rommet, med en vifte i hånden. En kort film fra 1931 vises, der Marya danser. Samtidig gjenskaper Dewantara bevegelsene hans på en forbløffende presis og identisk måte.

Kroppen som arkiv for kulturell arv

Selv om store deler av balinesisk kultur ble vannet ut eller forsvant under det nederlandske koloniveldet, ble Kebyar Duduk bevart – takket være et par antropologer som oppholdt seg på øya på 1930-tallet. Interessen for den tradisjonelle dansen spredte seg, og med turismen kom også behovet for å presentere en «autentisk» kultur. Ikke nødvendigvis slik den faktisk var, men på en måte som tilfredsstiller den eurosentriske fantasien.

Det koloniale blikket fryser et folks temporalitet i et langvarig, bakoverskuende øyeblikk. Kolonisatoren blir fremtidens portvokter, mens urfolks tradisjoner reduseres til en brutal form for «autentisitet» – bundet til fortiden. Tradisjonen speiles alltid gjennom en orientalistisk ramme. I dag følger den såkalte autentiske balinesiske dansen – markedsført for turister – et sett standarder for hva som regnes som «tradisjonell» dans. Når Dewantara forteller at han, under en Kebyar Duduk-konkurranse, blir



Billedtekst
Delirious Night, konsept og koreografi:
Mette Ingvartsen. Foto: Bea Borgers

trekt i poeng fordi måten han danser på ikke er riktig, blir jeg blank i øynene; all den tiden som har gått med på å lære å danse som sitt store idol, regnes ikke lenger som ekte.

Dagen etter vender jeg tilbake på Beurschouwburg. Jeg har beveget meg fra tidligere kolonier til dem som fortsatt eksisterer. *The Revive Gaza's Farmland Project* er ett av Free School-arrangementene under festivalen – en workshop med Golo Besmlah, en palestinsk organisasjon som arbeider for å øke bevisstheten om Israels landran, ødeleggelsen av palestinsk landbruk og bruken av sult som våpen.

Mi mastre

«Muslo? Hva heter det på engelsk?» Kunstner og aktivist Miguel Cinta Robles sitter på huk foran meg, med det ene kneet i bakken og det andre trukket tett opp mot brystet. Han gjør en kjevle-bevegelse med hendene, opp og ned langs låret. Vi sitter på scenen inne i Sølvsalen og Robles, sammen med et par andre kunstnere, er invitert for å snakke om Ecocide – «miljømord», som refererer til omfattende ødeleggelse av økosystemer.

Robles tilhører en liten urbefolkningsgruppe i Oaxaca, Mexico. Han forteller hvordan de i århundrer har laget bærenett av en bestemt

type plante, ved hjelp av en fletteteknikk han nå forsøker å lære seg – en teknikk som er i ferd med å forsvinne. Jeg får vondt i brystet.

Rovdriften på naturressursene i Oaxaca-regionen er katastrofal. Området er rikt på både base- og edelmetaller. Utvinningsprosessen innebærer å pumpe giftstoffer ned i jorda for å skille ut de verdifulle grunnstoffene, som gull, sølv og kobber. Robles sier ingenting eksplisitt, men i fortellingen om stammen hans og mesteren som lærer ham å flette, avdekkes kampen om retten til å eksistere.

Frøsalmer for Palestina

Før folkemordet jobbet Golo Besmlah med å smugle frø inn til Gaza. Vi lytter til et lydopptak av en britisk lege som tidlig i Gaza-krigen hadde ansvaret for hva som skulle inn av humanitær nødhjelp. Israel utover streng kontroll over hva som slippes inn, og fra en kort liste kunne de bare velge fire varer.

Legen forteller om en umulig, utilitaristisk oppgave: å forsøke å dekke flest mulig behov og redde flest mulig liv. De valgte vann, mel, morsmelkerstatning og én frukt for å unngå skjørbuk. Dadler er rik på c-vitamin, men steinene måtte fjernes, det er strengt forbudt å bringe frø inn i Gaza. Matsikkerhet må for-

hindres; selv når Gaza ligger i ruiner, fryktes palestinerne autonomi. Legen forteller om hvordan de i timesvis fjernet én og én stein fra dadlene.

Foran oss på scenen er det en sirkel av tradisjonelt palestinsk stoff. I midten ligger en liten haug med frø. Robles forteller at frøene er til oss, vi kan ta dem med hjem og plante dem. Han vet ikke om de kommer til å spire, men det er verdt et forsøk.

En umulig oppgave

De kulturelle og språklige uenighetene i Belgia har en lang og vond historie. Særlig for flamlenderne, som lenge ble behandlet som annenrangs borgere. Da Frie Leysen og Guido Minne etablerte Kunstenfestivaldesarts i 1994, var det som et diplomatisk håp om å forene det fransktalende og flamske kunstfeltet. Brusel er også byen der separatistfantasiene står svakest, og kanskje den eneste grunnen til at Belgia fortsatt er én nasjon.

Jeg spør en flamsk venninne om de har lyktes med visjonen. Hun svarer at festivalen føles mest flamsk, siden «vi er bedre på organisering og vi putter inn mer penger». Så nei, med andre ord, sier jeg. Hun ler. Kanskje har festivalen ikke lyktes i å samle landet, men den har blitt en internasjonalt anerkjent festival, forklarer hun – noe *les Bruxellois* er stolte av.

Et spirende håp

Langt over halvparten av festivalprogrammet består av premierer – et uttrykk for både risikovilje og økonomiske muskler vi ikke er vant til her hjemme. Det mest imponerende er likevel ikke programmeringen i seg selv, men den uttalte politiske posisjonen.

Siden jeg bodde der i 2019, har Belgia fått den mest høyrevridde regjeringen i landets historie, ledet an av en flamsk-nasjonalistisk statsminister som har skrevet hele to (!) bøker om farene ved «woke»: en ideologi han mener benekter biologisk kjønn og gir et forvrengt bilde av kapitalismen – som ifølge ham verken utnytter den tredje verden eller er ødeleggende for planeten.

KFDA har bred dekning i media og er godt synlig i bybildet. Den roper høyt om EUS tause medvirkning til folkemordet på palestinerne, det holdes foredrag om overlevelsestrategier for transpersoner, og det gis kunnskap og verktøy for å bekjempe økologisk kollaps. Det ropes fra scenekanten om destruktive manosfærer og om Jan Fabres ukultur og overgrep. Mytiske ikke-binære alver deler skamløst av sine innerste, kjønnseuforiske fantasier, mens blaserte dansere fra Berlin stepper manisk til lyden av et helikopter. Det er vanskelig å ikke bli panegyrisk over festivalens rekkevidde og kompromissløse tilstedeværelse.

Ikke mer enn en uke etter at jeg er tilbake fra Brussel, spirer det i potten der jeg håpefullt plantet frøene jeg fikk av Robles. Det er planten som stammen hans bruker til å lage bærenett. Jeg påminnes om den utrettelige kampen han fører mot markedskapitalismens likegyldighet, for at kulturen hans ikke skal forsvinne.

Dancing

Koreografi: Deborah Hay

Adapsjon, dans og produksjon: Ingrid Haakstad, Geir Hytten, Gry Kipperberg

Rom/lys: Jakob Oredsson

Lysassistent: Shiva Sherveh

Ytre øyne: Janne-Camilla Lyster

Orfee Schuijt

Premiere Dansens Hus, 20. Mars 2025

Oversatt fra engelsk av: Venke Sortland

Vinner av konkurransen Årets kritikk 2025

Å danse på arvens ryggrad

84 år gamle Deborah Hay er en pioner innen den amerikanske postmoderne dansen, og *Dancing* er del av hennes aktuelle Trio Project. Produsert og fremført av de norske utøverne Ingrid Haakstad, Geir Hytten og Gry Kipperberg, gir forestillingen et innblikk i hvordan vår koreografiske arv kan praktiseres, stilles spørsmål ved og gjenskapes på en subtil måte. **Av: Ilse Ghekiere**



Alle forestillinger har en opprinnelses-historie – og <i>Dancing</i> er intet unntak. Det var en gang at den anerkjente amerikanske dansekunstneren Deborah Hay holdt en workshop i Norge. I studio så hun tre mennesker som danset: Ingrid Haakstad, Geir Hytten og Gry Kipperberg. Og hun tenkte for seg selv: Hva om ... disse danserne ble en trio? Ingrid, Geir og Gry spaserer inn på scenen. De stiller seg ganske nær første seterad. Vi ser ryggene og silhuettenes deres, og hvordan stoffet og teksten i de casual-chic'e klærne bølger seg i teaterlyset. Pussig fottøy, tenker jeg for meg selv, idet blikket mitt faller på Grys elegante, hvite lærslippers og Ingrids gjennomsiktige plastballerinasko. Jeg tenker på kostymene deres – og hvordan jeg vanligvis aldri tenker noe særlig på kostymer. Sånn sett er jeg veldig postmoderne. Postmoderne dans: elsket og hatet av mange! Jeg tenker på noen av kollegene mine som helt sikkert ville himlet med øynene ved synet av dansere som inntar scenen kledd som om de var på vei til prøven, supermarkedet eller treningsstudioet (vi er så forbi fetisjeringen av det hverdagslige!). Men denne trioen	har bestemt seg for å balansere på den tynne linjen mellom postmoderne arv og samtidsretrospeksjon, når det gjelder kostymene. Senere i <i>Dancing</i> tenker jeg på denne linjen som en ryggrad; en smal ryggrad som disse danserne, forestillingen og trioprosjektet beveger seg langs med. Soloen Deborah Hay er definitivt verdt en historisk introduksjon. Hun er tross alt «ikonisk», som det står i programmet. Judson Church, eksperimentell postmoderne dans, 1960-tallets New York... Eller, hvis dette føles for abstrakt, se for deg en måte å danse på som gjorde opprør mot sin tids danseformer ved å omfavne hverdagslige bevegelser, tilfeldige operasjoner og autensitet. En prosess der dansekunsten ble slipt ned – bort med narrativ, virtuositet og hierarki – en koreografi for hverdagens underlige poesi. Det er historien som snakker. Hennes innflytelse er kanskje lettere å legge merke til i «historiene» til dagens dansere. Jeg har faktisk en slik historie selv også. Første gang jeg hørte om Hays <i>Solo Performance Commissioning Project</i> var	rundt 2010. Og etter det hørte jeg om prosjektet mer enn én gang (for å si det sånn). Jeg hørte noen nevne noen som «gjorde soloen», eller noen hadde sett noen gjøre den, eller noen vurderte å gjøre den selv. Og de sa: Kanskje du også burde gjøre den? Folk snakket om solo-prosjektet, og om Hay, med ærbødighet. Om hvor livsendrende det var, både arbeidet i seg selv, men også det å få jobbe med henne. Hovedvekten lå på praksisen – <i>dancing som praksis</i>. Hay gav deg et partitur som du måtte øve på hver dag, i månedsvis, før du kunne fremføre det for et publikum. Du skulle ikke øve på enkeltdeler, bare på helheten, fra begynnelse til slutt, hver eneste gang. Det handlet om <i>the doing</i>, ikke om å mestre en fin solo. Folk forklarte at for å kunne delta, måtte du skaffe pengene selv – og det var viktig at pengene ikke var dine egne. Det er i hvert fall slik jeg husker det. Det hørttes tiltalende ut. Det hørttes også ut som noe på grensen til en kult. Men sånn er det jo i kunsten. Det var også setninger som sirkulerte. Hays ord, videreformidlet av kolleger og lærere – dansere som hadde «gjort soloen», eller som i likhet med meg hadde annen-
---	---	---

hånds informasjon om den. Setningene, ofte formulert som spørsmål, hadde en kraft. De gav umiddelbart mening.

Derfor er det flere av setningene som har blitt værende hos meg. De gjorde noe med meg, og selv om jeg aldri har møtt eller jobbet med Deborah Hay, tenker jeg på dem ofte. En av dem dukket faktisk opp i hodet mitt nå denne uken. I studio, mens jeg danset, sa jeg til meg selv: «Turn your fucking head». Snu det jævla hodet ditt. Og da skjedde det som alltid skjer: en vri, et skifte ... noe annet.

Score og verk

Gjennom forestillingen legger jeg merke til at Ingrid, Geir og Gry har praktisert denne perspektivforskyvningen, blant annet ved at de bruker sansene sine, noe som er sentralt i Hays arbeid. Øynene deres vandrer rundt i rommet – som om de setter en stemning. En stemning som forsterker sansene – våre sanser! En invitasjon, kanskje til og med en tillatelse, til å sanse.

Jeg prøver å forestille meg hvordan scoret høres ut. Kanskje sier det noe om å la rommet falle inn i øynene, ørene, hele ansiktet. Eller kanskje omvendt.

Som i alt sitt arbeid har Hay skrevet et score til *Dancing* – trio nummer fire i Hays *Trio Project*. Ingrid, Geir og Gry besøkte Hay for et år siden, i Austin, der de fikk øve på scoret og finpusse det. Alle tre har lært det utenat, og har – uten tvil – praktisert det ved å gjøre det, mange, mange ganger.

Jeg har også hørt at det finnes mantraer. Noe som får det hele til å høres litt hemmelighetsfullt ut. Selv om jeg antar at de kan ligne på setningene jeg husker, og som jeg har fått av andre. Setninger, eller bruddstykker av setninger, som nå har satt seg i min dansebevissthet, klare til bruk. Som: «What if every single cell of my body...» (Hva om hver eneste celle i kroppen min...) eller «What if where you are is what you need?» (Hva om der du er, er det du trenger?).

Det er veldig vanskelig å skrive om dansing, dansens ing-ing.

Jeg prøver å forestille meg at Ingrid, Geir og Gry har med seg det samme scoret i hodene sine (og kanskje også, som Hay uttrykker det, i sine «mer enn 300 milliarder celler»), og at de er på hver sin reise, samtidig som de ivaretar sin felles dans. En dans som ikke kan reproduseres,

i hvert fall ikke i prinsippet, fordi den bare kan praktiseres, om og om igjen. Noen ganger oppleves bevegelsene som en høyenergisk samtale mellom tre individuelle enheter.. Som setninger og ord, kastes lemmer opp i luften, fanges av en annen, fortsettes, fullføres, eller bare avbrytes.

Som i mange av Hays tidligere arbeider, ledes vi gjennom stykket på en strøm av lekenhet. Virtuose øyeblikk brytes opp av «funny walks», detaljer i en gest, en grimase som gjør noe med hvordan vi ser. Nynning blir brukt som en måte å forlate scenen på; å famle frem rommet vi ikke ser. Et sted i midten fortelles en historie, som begynner slik: «Jeg trodde alt var i ferd med å eksplodere». Mot slutten skjærer stemmer plutselig gjennom stillheten, og endrer noe i hvordan jeg oppfatter danserne – eller hvordan jeg leste karakterene deres. Og gjennom alt dette, et mykt pulserende lys som fader inn, fader ut. Så totalt mørke.

Jeg tenker på hvordan bevegelse forholder seg til annen bevegelse. Om trioens som form: sårbar, lett å vippe ut av balanse, men samtidig solid. Kanskje til og med «magisk», som Hay uttrykker det.



Jeg tenker på dans som både et seriøst, forpliktende arbeid og som en tåpelig, overfladisk glede.

Jeg tenker på det å søke og det å vite.

Jeg tenker på dans og dans-ing.

Jeg prøver å tenke mindre.

Noen vil kanskje si at hvis det ikke var for Hays navn, ville dette stykket sett ut som nok en danseimprovisasjon med tre utøvere. Jeg skjønner hva de mener, men jeg er ikke enig.

På et tidspunkt under *Dancing* skrev jeg i notatboken min:

Kanskje dette ikke er en forestilling?

Kanskje jeg burde slutte å se på dette som en forestilling?

Kanskje jeg burde slutte å se på forestillinger som forestillinger i det hele tatt?

Ta det med i graven

I det siste har jeg tenkt en del på idéen om dans som arv. Hva betyr det? Hva gjør vi med det?

For noen uker siden var *Fase*, av en annen ikonisk koreograf, Anne Teresa De Keersmaeker, midtpunktet på den første gjennomføringen av *Body of Work*, en ny festival for kulturarv, med fokus på dans, i Belgia. For å være ærlig så er jeg ikke

sikker på hva jeg synes om denne tilnærmingen til dans som kulturarv – særlig siden *Fase* har blitt promotert som dansehistorie og kulturarv helt siden jeg ble uteksaminert, noe som nå er tjue år siden.

Jeg er ikke overbevist om at koreografi trenger å bevares – særlig ikke når den slett ikke er i ferd med å gå tapt. Hvor mange versjoner av *Fase* trenger vi (eller trenger Anne Teresa De Keersmaeker) for å bli forsikret om at arven hennes består? Kan vi bli *Fased out* av enda en nyoppsetning av *Fase* – en koreografi og et bevegelsesvokabular som de fleste av oss dansere allerede bærer spor av i kroppene våre?

Kanskje er det nettopp denne trangten til å klamre seg til én versjon av et verk, én versjon av historien, som provoserer meg. En versjon der det for eksempel ikke finnes rom for å ta opp anklagene som nylig har blitt rettet mot De Keersmaekers giftige arbeidsmetoder og mangelfulle ledelse. Eller kanskje handler det om en motvilje mot å erkjenne dansens uunngåelige skjebne: at den til slutt vil spres, oppløses – og forsvinne.

Mats Ek – en av Sveriges koreografilerender – skal nylig ha sagt at han gjerne

kunne ta med seg verkene sine i graven.

Jeg må innrømme at tanken virker ganske befriende – hvis han virkelig mener det.

Hay har skapt koreografien som en del av et større prosjekt – *Hay Trio Project*. Prosjektet bygger på et score, eller kanskje flere, som har vært brukt i hennes tidligere soloverk. Det ligger en følelse av overlevering i dette, en slags generøsitet overfor både tid og nye dansere som Ingrid, Geir og Gry, som aldri har jobbet med Hay før. Det virker som Hay ønsker at verket skal leve videre, at det skal overleveres – samtidig som hun også åpner for å gi fra seg kontroll. Et slags forfatterskap som, særlig i *Dancing*, ikke er absolutt.

I tillegg har den norske trioen fått betydelig handlingsrom. Men de bærer også et enormt ansvar for produksjonen: Det var de som skaffet finansieringen, fant coprodusenter, organiserte hele prosessen og sørget for å finne et visningssted for verket.

For meg fremstår *Dancing* som et viktig eksempel på hvordan kunstnerisk utveksling mellom generasjoner kan se ut. Det trenger åpenbart ikke å ligne på repertoar. Det føles nesten som en lettelse å vite at Hay ikke fulgte prosessens siste faser, at hun ikke var til stede for å styre sluttresultatet. Det er

«Jeg tenker på dans som både et seriøst, forpliktende arbeid, og som en tåpelig, overfladisk glede.»

en form for arv som gir slipp på seg selv, i hvert fall til en viss grad.

Denne formen for arv har også en økonomisk og praktisk dimensjon. I Austin, Texas – for ikke å snakke om resten av USA – ser vi den andre enden av spekteret når det gjelder hvordan dans som kulturarv blir ivaretatt. Selv om Hay regnes som en av pionerene innen amerikansk postmoderne dans, er den offentlige støtten hun mottar så godt som fraværende. For å si det som det er: Hay trenger en europeisk, fortsatt offentlig finansiert kunstkontekst for å kunne fortsette sitt virke. For å overleve.

Univers

Jeg likte å se *Dancing*. Den ga meg lyst til å danse. Den fikk meg til å føle at jeg var vitne til Hays arbeid – ikke bare som et historisk artefakt, men som noe som fortsatt er levende og kroppsliggjort. På den måten var det inspirerende. Ingrid, Geir og Gry forvaltet arven hennes på en vakker måte. Av og til kjente jeg kanskje at de var litt for forsiktige – men kanskje kommer forsiktighet av respekt, og det er kanskje helt greit.

I programteksten siteres Hay på følgende måte: «My dances no longer have questions.

The dramaturgy arises from each artist's unique perspective on how their perception of the universe serves their practice of the dance.» (Dansene mine stiller ikke lenger spørsmål. Dramaturgien oppstår ut fra hver enkelt kunstners unike perspektiv på hvordan deres forståelse av universet påvirker deres dansepraksis.)

Det er jo en tiltrekkende idé, men den får meg også til å tenke på estetikken i *Dancing*. Jeg lurer på: Ville det, i Hays univers, vært lov å bevege seg helt annerledes? Altså – ikke så postmoderne dans-aktig? Er det rettferdig å si at dette stykket først og fremst reflekterer dansernes unike perspektiv på Hays univers, mer enn et univers utover det?

For som all annen dans er heller ikke denne politisk nøytral. Og i overleveringen av en arv finnes det så mange verdslige spørsmål og utfordringer man ikke kan unngå. Jeg forstår at nettopp Hay, *of all people*, ikke lenger har spørsmål. Men med tanke på hvordan verden ser ut i dag, er det også litt skremmende.

Billedtekst
s. 139–141 Ingrid Haakstad, Geir Hytten og Gry Kipperberg i *Dancing*. Koreografi: Deborah Hay. Dansens Hus 2025. Foto: Tale Hendnes

SUPERMEDIUM

Koreografi: Núria Guiu og Ingri Fiksdal i samarbeid med danserne

Akkompagnement: Claudia Solwat
Utøvere: Clara Tena, Emma Riba, Mabel Olea, Aina Lanas, Blanca Tolsà, Anna Calsina, Laura Morales, Berta Pascual og Núria Guiu

Komponist: OKKRE/Uge Pañeda
Kostyme og scenografi: Ronak Moshtaghi
Originalt lysdesign: Phillip Isaksen
Sandnes kulturhus, 26. mars 2025

Verket, som hadde premiere i Barcelona januar 2024, ble vist for første gang i Norge den 26. mars og er en videreføring av duoens første samarbeid, soloen *MEDIUM* (2022). I *SUPERMEDIUM* er det ni kvinnelige dansere som alle starter på scenen, samlet i en ring rundt lysrør lagt sammen som pinner i et bål. De synger tilforlatelig det som kommer inn i hodet på dem, klapper i takt, og stemningen er lystig, men harmonisk. Det er som å være ute i et åpent landskap siden scenerommet er fritt for side- og baktepper, alt er synlig – til og med et kryptisk mønster av neontape på venstre bakvegg. Fra taket henger installasjoner ned fra vaiere, de fleste formet av presenninger i forskjellige farger, men en av dem er også av lysrør. Sangen rundt bålet, presenninger hengt ut til tork, dansere i en slags sportslig fjellklatrerlook: her fornemmes samholdet til en gjeng som er på oppdrag, med smittende glede.

Solo og samhold
Etter hvert begynner danserne å utføre oppgaver, som å senke/heve takinstallasjonene, rydde bort lysrørene, flytte noe hit og noe annet dit. Uten preg av å måtte skyndte seg, nynnner de litt og stemmer i flerstemt sang mens de beskjeftiger seg med gjøremål som vi ikke helt forstår formålet med. Med et snev av nostalgi går tankene mine til *Fragglene*, den amerikanske-canadiske dukkeserien som gikk på NRK barne-tv i siste halvdel av

Den arkiverte dansens nærvær

(SANDNES): *SUPERMEDIUM*, av Ingri Fiksdal og spanske Núria Guiu, spinner tråder fra fortid, nåtid og fremtid, i tillegg til å utforske besettelser. Slik er det mulig å lese den som et ønske om å omfavne det åndelige i større grad enn det moderne mennesket evner. **Av: Magda Hognestad**

1980-tallet (*Fraggle Rock*, USA og Canada, 1983). I likhet med serien oppstår en fellesskapsfølelse hvor de på scenen står mot noe eller noen utenfor, og mens oppgavene utføres kommer en strofe eller to fra en sang eller det lages rytmer ved hjelp av kroppen. Nærmest umerkelig har alle utenom én trukket seg til utkanten av scenen, og danseren som står igjen utfører fysiske isolasjoner først med armene, deretter hoftene og så hele overkroppen. En annen danser med et bevegelsesspråk fra klassisk ballett kommer til, og etter hvert også en tredje, med en helt annen sekvens og danseteknikk. Danserne virker samlet uten at de samhandler, verken gjennom synkronisert dans, tydelige romlige relasjoner eller kroppskontakt. Imens jeg fokuserer på denne trioen har to andre dansere kommet frem og gjør kontakt-improvisasjon, release og Graham-teknikk, og med ett legger man merke til en duo som elegant utfører en *cha-cha-cha* frem og tilbake over scenegulvet. Utenom delene hvor hele truppen danser samme koreografi, figurerer danserne i slike konstellasjoner og beveger seg inn og ut av hverandres sfærer. Det fungerer overraskende fint med så forskjellige stiler tett på hverandre uten at det er noe samhandling mellom dem, fordi det hviler en rolig målrettethet over det de utfører alene sammen. Med ni dansere som utøver forskjellige bevegelser og forskjellige teknikker, utover hele scenerommet, er det

mye å følge med på. Til tross for den visuelle overfloden utøverne skaper, er lyden og lyset av mer konstant natur. Dette nærværet av noe konstant oppleves som en behagelig frihet til å feste blikket nærmest hvor som helst på scenen. Konstantheten i lydbildet er det mest gjenkjennbare fra en Fiksdal-produksjon. Lydkulissen legger man mest merke til når noen beveger seg i takt med dens rytme eller når tonearten endrer seg.

Stolte dansere
Fiksdals verk har vært båret av et vedvarende bevegelsesmønster som endres over tid, og ofte har kostymene hatt en scenografisk effekt – også i den grad at de har skjult utøvernes ansikter og dermed eliminert personens individualitet. I *SUPERMEDIUM* kan man derimot si at individualiteten utøverne bringer i danseteknikk og uttrykk er en av forestillingens bærende elementer. De ni utøverne imponerer enten i en kortere eller lengre sekvens hvor de får vist sine flotte tekniske ferdigheter. Nevnte klassiske sekvens er én, senere er det en annen danser som står bredbeint på stedet og bokser med armene, tverker med hoftene og utstråler en fanderivoldsk kamplyst. Til tross for deres varierte dansetekniske bakgrunner, har de jobbet frem en tillit og trygghet til hverandre som gruppe, men også til seg selv om enkeltindivider. Foruten de tekniske kvalitetene har alle en energisk attityde som treffer magen og



hjertet. Allerede i første del merker man dette, når de jammer seg frem til ordet *EMPOWERMENT*. Aller best kommer den mangefasetterte råskapen til syne i sekvenser hvor de samler seg midt på scenen og beveger seg synkront både til hverandre og til musikken med en utsøkt presisjon. Danserne er heller ikke redde for å bruke stemmen, og noen av dem kan bruke den overraskende bra. Når de selv lager lydbildet er det en blanding av klassisk og pop. Helt mot slutten går danserne i en horisontal rekke sakte fremover mot scenekanten mens de synger. Foruten live lyd er den innspilte musikken høy, røff og rytmisk og smelter sammen med dansernes bevegelser og de kantete formene til presenning-installasjonene.

Den uforutsigbare fremtiden
SUPERMEDIUM er beskrevet som et verk der danserne kanaliserer bevegelseshistorier, og slik blir et medium for fortid, nåtid og fremtid. Dette tas fint inn i verket siden danserne i vår nåtid bærer vitne om fortiden i sine varierte dansetekniske bakgrunner, og det fungerer også på to plan. En danser har sine personlige bevegelsesarkiv i kroppen, mens teknikken og koreografi de lærer er resultatet av andre sine bevegelseshistorier. Dans karakteriseres som en flyktig kunstart, og til tross for transkriberingsmetoder så vil ikke bevegelsesmåtene være den samme fra én danser til en annen. Her er det likheter

med skuespillkunst: det vil være en stemning over det som utøves, men resultatet vil likevel være distinkt for hver enkelt. I tillegg til nevnte Graham-teknikk og den klassiske sekvensen som er gjenkjennelig fra den klassiske ballettens repertoar, skiller koreografien til Loie Füllers *Serpentine Dance* (1891) seg ut. En av danserne har på seg en av presenningene som en duk, og de utstrakte armene forsterkes av lysrør som hun holder i hendene. Hun snurrer rundt slik at presenningen løfter seg og lager bølger i den ved å heve og senke armene/lysrørene. Har man sett filmen *La Danseuse* (2016) er det vanskelig å la være å tenke på hvor mye Füller ville ha elsket dagens lysteknologi. Å bringe fraser fra tidligere verk sømløst inn er et interessant grep som løfter blikket nettopp på linjene mellom fortid og nåtid, og koreografien fra kroppen og utøveren. Det er ikke bare bevegelseshistorie verket ønsker å utforske, og heller ikke bare det verket legger opp til. Det er et lengre parti med noe som stikker dypere, danserne snakker som i tungetale og smyer seg under en stor svart presenning mens lysrør blinker frenetisk. Noe illevarslende er på gang, og tankene går til Frankenstein i det han skaper sitt monster. Når danserne dukker opp av presenningen igjen har ganske riktig noen av dem lange negler, andre voldsomme hårfrisyrer. De bestemte bevegelsene gjør det tydelig at dette ikke skal være morsomt,

men skremmende. Likeså skal det ikke vekke latter når ett av den vestlige verdens mest stereotypiske kvinnesymboler ramponeres: håret. Til tung techno rives det i hår, veives rundt med avklipte fletter og med lange fingre gres det gjennom hår. Foruten bevegelseshistorier, skriver Fiksdal også at verket utforsker hekser med superkrefter på kanten av samfunnet og det å være besatt. Viser de forvrengte kvinnefremstillingene, som grimaser, avklipt hår, unaturlig lange negler, kvinner som er utfrys av samfunnet, eller symboliserer de kvinner som har fått velge å ta avstand og dermed være seg selv? *SUPERMEDIUM* løftes av de fengslende utøverne, og partiene hvor de jobber samstemt er definitivt der verkets nerve fremkommer tydeligst. Det er vel fortjent at verket har vunnet priser både for beste danser (Mabel Olea) og beste koreografi. Pregat av tiden vi lever i lurer jeg likevel på om verket ville vært tjent med en dypere utforskning av kvinnens posisjon i dagens samfunn. Som en parallell til de innstuderte fysiske bevegelsene danseren bærer, har kvinnen innstudert mange kognitive prosesser for å forhindre utfrysning. Formanin-gene man forventes å etterleve gjør rommet trangere nå enn det var for noen tiår siden, og på hvilken måte verket utforsket forløsningen for «supermediene» forble uklart.

Billedtekst
Supermedium, koreografi: Ingri Fiksdal. Sandnes kulturhus 2025. Foto: Tristan Perez-Martin

Over and Over (and over again)

Av Dan Daw Creative Projects for Candoco Dance Company

Dansere og samarbeidspartnere: Temitope Ajose, Annie Edwards, Maiya Leeke, James Olivo, Anna Seymour

Prøveleder og koreografiassistent: Amy Butler

Lysdesigner: Nao Nagai

Komponist: Guy Connelly

Designkonsept og kostymedesignkonsept: Erin Guan

Tilgjengelighetsmedarbeider studio: Lottie Vallis

Dansens hus, 23. mai 2025

Intim og banebrytende rave

Forestillingen *Over and Over (and over again)* er en paradoksal iscenesettelse, der utøvernes introverte men uhemmede glede i dans og rave, når ut og berører. **Av: Cecilie Lindeman Steen**



Over and Over (and over again) er et samarbeid mellom Dan Daw Creative Projects og Candoco Dance Company, i regi og koreografi av Dan Daw og Stef O'Driscoll. Candoco Dance Company ble etablert i 1991, og er et kompani med dansere både med og uten funksjonsnedsettelse, med visjon om å skape tilgjengelighet for alle kroppar i scene-kunsten.

Til tross for Candocos inkluderende praksis, er det første gang en koreograf med funksjonsnedsettelse har skapt et helaftens verk for kompaniet. Informasjonen på Candocos hjemmeside kan tolkes som om denne praksisen har vært bevisst, men den forklarer ikke hvorfor. Daw, som har CP, var tidligere danser i Candoco, men driver i dag sin egen kunstnerisk virksomhet gjennom Dan Daw Creative Projects (DDCP). Han og O'Driscoll ble invitert til å skape et verk for kompaniet av den nye lederduoen Raquel Meseguer Zafe og Dominic Mitchell. At denne endringen av praksis er intendert ved lederskiftet, blir tydelig påpekt på nettsiden.

Spørsmålet om hvilke kunnskaper og erfaringer som bør lede iscenesettelser av verk som handler om levd erfaring og

identitet, ble nylig løftet av danser og koreograf Magnus Myhr, som etterlyste skeiv erfaring i Nationaltheatrets valg av regissør for *Arven*, et stykke som omhandler skeivt liv. Morgenbladet skrev om den massive debatten som fulgte og «at levd erfaring nesten er blitt et skjellsord».¹

At Daws levde erfaring med funksjonsnedsettelse har hatt betydning for uvanlige koreografiske valg og kvaliteter, kommer til uttrykk på mange måter i verket. Likestilt delene med utfoldelse i rave, gis hvile performativ verdi.

Dans og rave som motstand og frigjøring

Å kreve plass er et av Daws og DDCP's kunstpolitiske prosjekter. Daw forteller i et intervju med *Hilton Magazine*² at det er veldig vanskelig for døve og funksjonshemmede å rave, fordi mulighet og tilgang for å delta ikke er der. Daws medregissør, O'Driscoll, som har fokusert mye av sin praksis på å fusjonere ravekultur med fortellinger, sier i samme intervju: «This piece is about raving and how we use raving as a way to let go and free ourselves of the struggles and burdens life presents us and how we can find even just a second of

utopia in our life. It is about what raving could be.»

Det romlige oppsettet på Dansens Hus store scene er tradisjonelt, men forestillingen er annonsert som «avslappa» og man kan komme og gå når man vil. Publikum sitter i amfiet, men det er også mulig å sitte mer behagelig i saccosekker som er plassert foran første rad. I kontrast til de myke sekkene er rommet røft, uten inndekning, med et opphøyet lite scenepodium diagonalt bakerst og til venstre. Lysstoffrør i ulike nivåer gir klubbstemning og et vekslende hvitt eller gult lysskjær. Lengre bak er det et fritt-hengende bredt felt av noe som ser ut som strimler av gul latex. Her projiseres slagord og overskrifter som: *hard, rest, unity, liberation*. For meg kjennes disse overskriftene overflødige og platte, men som hørende kan jo jeg høre tekstene og stemningen i musikken. På en skjerm oppunder taket projiseres gjengivelser av tekst og beskrivelser av kvaliteter i musikken. Claire Cunningham, som åpnet vårens sesong på Dansens Hus med sin solo *Songs of the Wayfarer*, brukte også projiserte beskrivelser fra Mahlers sangpartitur som ledetråder for lesningen av verket.

Forestillingens råhet og rave etableres brått. «*Struggle*», projiseres på den gule lateksen. Fra rommets ytterkanter kommer danserne, alle med ytterjakker som er halvveis på og ser ut som deformerte deler av kroppene. Noe ugjenkjennelig som både er en del av dem selv og krefter utenfra som de kjemper mot og som river i dem.

På rave eller klubb danser man jo stort sett helt improvisert, drevet fram av lyster, behov, musikk, følelser og frihet, uten forventning til prestasjon. Men dette er en performativ setting med koreografiske strukturer der forskjellige deler har spesifikke uttrykk. Denne motsetningen er forestillingens koreografiske paradoks, som også omfatter dansernes fullstendig rå dans, der de «forsviner» inn i kroppenes altoppslukende opplevelse eller fellesskapet i gruppen som denne friheten genererer.

Blikket mitt følger ofte Annie Edwards. Hennes rytme og tilstedeværelse er så sterkt konsentrert, med stor kraft i samdans med de andre eller fullstendig i seg selv. I en solo stående på podiet tar hun dansen helt ned slik at det kun er hoftene i mikrobevegelser som sensuelt *er* musikkens rytme. Det er ikke framstilt – slik så mye er i dag – for å møte

et underholdningsbehov. Det synes helt autentisk. Hun er i seg selv og det innerste forholdet til musikken. Jeg kjenner på det O'Driscoll sier i det tidligere nevnte intervjuet: «*Vi håper publikum vil ha lyst til å bli med dem*».

Tid og hvile

Hvor mye tid noe tar, hvilke omveier eller krefter som kommer i tillegg når man har ulike funksjonsnedsettelse, er noe vi som funksjonsfriske ikke tenker på. At en døv også må kunne se for å lese på munnen eller forstå tegnspråk, krever en annen orientering, ekstra innsats og «omvei» med kroppen. Cunningham fortalte i sin nevnte forestilling, at en med krykker bruker dobbelt så mye energi på å forflytte seg.³ Fordi samfunnet og strukturene ikke er tilrettelagt må man også hele tiden streve med å tilpasse seg.

Det som vanligvis ikke vises, gis estetisk verdi. Hvile og pausene det er behov for i et arbeid, som er spesielt nødvendig for de som har funksjonsnedsettelse, får plass i denne forestillingen. I en lengre del av forestillingen gis både utøver og vi i publikum mulighet til pause og ro. Oppå podiet, i en klynge

hvilende på hverandre, med detaljer av nærhet og berøring, er igjen uttrykket helt internt, men samtidig gjort tilgjengelig for oss. Det gis tid. Det er fint.

Daw sier i et intervju med det internasjonale dansemagasinet Springback Magazine, som er gjengitt på Dansens Hus hjemmeside⁴, at intimitet har vært et utgangspunkt for arbeidet. Sentralt i den kreative prosessen har vært å forstå og bli kjent med hverandres, og de ulike kroppenes komplikasjoner og behov. En slik forståelse fordrer intimitet, påpeker Daw. Jeg kan identifisere denne intime kunnskapen som grunnleggende forankret i den improviserte samdans mellom de helt forskjellige kroppene. I en rave tidlig i forestillingen danser alle i stadige sirkler rundt hverandre i forrykende fart og sleng. Alle synes å være på samme høyde og nivå i rommet og de ulike kroppene framstår fullstendig likestilte. Jeg forstår først ikke hvordan det kan være slik, men ser at de inspireres og hele tiden henter bevegelser hos hverandre. Eller de innlemmer i egen dans hvordan den eller de andre er situert kroppslig og i rommet: Er noen lavere enn deg, møter du den andre ved å danse på knærne. Likevel er det ikke tvungent eller innøvd, men fullstendig fritt og lekent.



4

Balladen om Bøler Samvirkelag

Initiativ og produksjon: Bøler Samvirkelag

Koreografi utviklet i samarbeid med Jonathan Burrows

Komposisjon og musikalsk leiing: Matteo Fargion

Medskapende utøvere: Ingeleiv Berstad, Ida Gudbrandsen, Marie Bergby Handeland, Kristin Helgebostad, Pernille Holden, Marianne Kjærund, Sigrid Kopperdal, Venke Sortland

Tekst: Marie Bergby Handeland

Lys og lyd: Nikolai Høgset

Premiere på Dansens Hus, 13. mai 2025

Det er lov å være blid!

Balladen om Bøler samvirkelag er et finstemt og samstemt og lekent og gledesstrålende verk. Det kunne blitt for mye. I stedet er det både trøstende og oppkvikkende. **Av: Hedda Fredly**

Til tross for forestillingens improviserte materiale, er det ulike koreografiske praksiser basert på dansernes intime empati, lytting og forståelse om hverandres behov og annerledeshet, som sammen med ulike kvaliteter i musikken, blir forestillingens score. Det gir den uforbeholdne utfoldelsen og raven struktur og form.

Levd erfaring og Crip practice

Begrepet «crip time» refererer til en bevissthet om at mennesker med funksjonsnedsettelse kan ha mer behov for tid for å utføre oppgaver og/eller for å ankomme et sted. En av de få profesjonelle norske dansekunstnerne med funksjonsnedsettelse, Elen Øyen, har nylig i et innlegg i Adresseavisen⁵ ønsket å diskutere og nyansere hvordan den populære serien *Team-Pølsa* framstiller mennesker med funksjonsnedsettelse. Hun nevner at serien ikke gir innsikt i det vanlige hverdagslivet; «Hvor lang tid alt tar, [...] helt vanlig forflytning, stå opp, legge seg», og nevner mangelen og betydningen av en forståelse av «crip time».

Candoco skriver på sine hjemmesider at de ønsker å arbeide fundert i «Crip practice». «To crip something» betyr å gjøre det mer

tilgjengelig og gi seg selv tillatelse til å tenke nytt og på en måte som fungerer for kropp og sinn, i stedet for å be kropp og sinn om å bøye seg etter timeplanen, arbeidsrytmen eller trappen som ikke fungerer.

Over and Over(*and over again*) berører dypt med sin framstilling av det som vanligvis ikke framstilles – den interne dansen etter eget behov, lyst og glede - og når man er sliten av det - behovet for hvile og tiden det må ta. Jeg tror kun en koreograf med levd erfaring med funksjonsnedsettelse, som Daw, kan være i besittelse av innsikt og metoder for å skape et uttrykk i dette spenningsfeltet og på den måten si noe viktig om livet som funksjonsnedsett. I samarbeid med O'Driscoll og Candocos fantastiske utøvere løfter de kraften og nødvendigheten av dans og bevegelse. Samtidig krever de plass og frihet for alle kropp.

«Berører dypt med sin framstilling av det som vanligvis ikke fremstilles.»

Billedtekster

s. 145 Annie Edwards, James Olivo og Anna Seymour fra Candoco Dance Company i *Over and Over (and over again)*. Foto: Hugo Glendinning.

s. 146 Annie Edwards fra Candoco Dance Company i *Over and Over (and over again)*. Foto: Hugo Glendinning.

Fotnoter

- Morgenbladet, 25.10.2024, <https://www.morgenbladet.no/kultur/teater-debatten-som-tok-fyr-levd-erfaring-er-nesten-blitt-et-skjellsord/9018712>
- <https://www.hintonmagazine.com/post/q-a-with-dan-daw-and-stef-o-driscoll-about-dance-show-over-and-over-and-over-again>
- <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/den-mykke-politiske-kroppen/240655>
- <https://www.dansenshus.no/artikkel/intimitet-var-grunnlaget>
- Elen Øyen, Adresseavisen 6. mai 2025, <https://www.adressa.no/debatt/i/KMAV56/noe-skurrer-med-team-poelsa>

Jeg har det ofte slik at i tider der verden og det politiske klimaet oppleves spesielt hardt, setter jeg stor pris på scenekunst som går helt motsatt vei. Som søker det søkende, det skjøre og hjertevarme¹. Det er kanskje en no-brainer. Men det er absolutt ikke noe uraffinert ved Bøler Samvirkelags utilsørte glede over å *virke sammen* i *Balladen om Bøler Samvirkelag*.

Dansekunstnerne Ingeleiv Berstad, Ida Gudbrandsen, Marie Bergby Handeland, Kristin Ryg Helgebostad, Pernille Holden, Marianne Kjærund, Sigrid Kopperdal og Venke Marie Sortland står hver for seg alle bak verk som undersøker hva som binder oss sammen i verden.

Når de nå har dannet det veldig kule «bandet» Bøler Samvirkelag tar de dette til neste nivå.

Å kjære!

Og det virker så sterkt.

For det er lett å føle seg handlingslammet når rabiater verdensledere uten blygsel hevder at empati er den vestlige sivilisasjonens største svakhet, der Thatchers «there is no such thing as society» synes å bli en stor hit igjen,

og der maktutøvelsen i altfor mange land er så sadistisk.

Men underveis i *Balladen om Bøler Samvirkelag* kjenner jeg det reint fysisk at den fungerer lindrende. Ta for eksempel det musikalske omkvedet «Åh, kjære eldgamle brød» – en skikkelig banger av en låt, som jeg nå lett manisk har fått på hjernen. Huhei som den hjelper på humøret! La meg forsøke å forklare hvorfor.

Fniser

Én ting er at noe gledesstrålende liksom gjennomsyrer forestillinga. Når vi ankommer Studioscenen på Dansens Hus, strømmer maisola inn gjennom de utildekkede vinduene. Så kommer de åtte utøverne og setter seg bak hvert sitt instrument, som i et klassisk musikkorkester i en halvsirkel på scenen, og ser blidt mot oss. De er alle kledd i det som virker som deres vanlige hverdagsklær, ingen av dem er sminket, noen av dem er barbeinte, noen i joggesko. Det hele borger for noe ujålete og ikke-skummelt.

Bandmedlemmene trakterer henholdsvis fele, elbass, elgitar, synth, trommer, trekkspill, harmonika og kubjelle – samt noen effektpedaler. Jeg vet at noen av danserne

har mye erfaring med å spille instrumenter fra før (blant annet i Lady Hardanger² og det aldeles fabelaktige håndklokkebandet Ula Metall³), mens andre av dem igjen har svært begrenset slik erfaring.

Dermed blir det også lett skranglete når de i et slepende tempo drar i gang balladen Marie Bergby Handeland har skrevet teksten til og Matteo Fargion musikken. Men *flink-het* er liksom uansett ikke en viktig kvalitetsparameter i dette verket.

Balladen starter slik:

*Kjære venner,
Kjære venner i alle slags hus
Kjære alle slags hus, kjære Dansens Hus
Vi er glade for at dere fins og står
Rundt i alle slags byer
Å Oslo, kjære Oslo,
Kjære alle slags byer
Og fjell og skoger
Gjør oss glade*

Allerede her begynner publikum å fnise. Og jeg tror ikke det kommer av at det barnlige og konkrete uttrykket oppleves teit, det er snarere fordi det er noe befriende over de upretensjøs, direkte og inderlige språklige vendingene.



En gammel hest

Forestillinga er bygget opp gjennom at utøverne syngende og spillende framfører balladen, med innskutte dansenumre. I disse numrene går to og to av utøverne fram på scenegulvet og danser duetter, i samspill som kanskje er dels improviserte, iallfall sterkt lyttende. Det ser ut til at den ene parten i duoen leder an mens den andre følger på og utfyller eller understøtter bevegelsesmønstrer, og så leder den andre, i stadig vekselvirkning. Det understøttende viser seg både i samkjørthet og i kontraster i tempo, nivå og form. Men hele tiden med nokså mye kraft i skritt og hopp og piruetter.

Parallelt framfører de altså balladen, som har fortellende vers og mer lyriske omkved, slik man finner det for eksempel i klassiske middelalderballader. Denne formen er sammen med de repetitive melodiene lett suggererende.

Det synges blant annet om at truppen ønsker seg en gammel hest som kan lede dem gjennom byen. Det får de ikke, men de vandrer likevel rundt og er lydhørt påkobla alt de kommer over i byen – en flokk stumme fugler, noen som spiller

på ei sag, de begraver ei lita grein på bakken i et svart stoff. Og så kommer et nytt omkved, sunget i kor:

Å lille grein
Å lille grein
Å lille grein
Å lille grein
Vi er så glad
For at du fins
Du tar plass i våre kropp
Og vi fortsetter

I de påfølgende fortellende versene vandrer de videre, og kommer på at de nå i stedet ønsker seg en død dame som følgesvenn. Deretter beveger den fortalte vandringa seg over i det stadig mer filosofiske og poetiske og også lett dystre. Men fortsatt avbrutt med nye oppkvikkende omkved som «Å nykokte kaffe/Å kjære nykokte kaffe/ Å kjære kjæreste nykokte kaffe».

Likestilte

Medlemmene i Bøler Samvirkelag er alle svært driftige og markante utøvere i det norske frie feltet, fra en rekke konstellasjoner. De jobber alle som koreografer, men målet

for Bøler Samvirkelag er at de selv kun skal være *utøvere*. Derfor inviterer de eksterne koreografer til å jobbe med dem. Til dette prosjektet er det den velrennomerte og innflytelsesrike duoen Jonathan Burrows (koreograf) & Matteo Fargion (komponist) som er hentet inn, blant annet fordi de to har en mangeårig interesse for *dans som musikk*.

I samarbeidet med Burrows og Fargion forteller Samvirkelaget i et podkast-intervju⁴ med Dansens Hus at *kontrapunkt* var et viktig prinsipp: Altså hvordan forskjellige selvstendige uttrykk kan samles i et hele, uten at noen av uttrykkene må kompromisse. Dette viser seg i at tekst, musikk, dans, og jeg vil si også *rommet* trer fram som helt likestilte, like sterke elementer forestillinga.

Naivism

Samtidig er jo dette på overflaten et naivistisk verk, all den tid både tekstene og musikkframføringa preges av en slags barnlig inderlighet. Også koreografien har – tross en viss teknisk briljans – et åpent, barnlig preg; i de åpne ansiktene, i de lekne, spretne, søkende kroppene, i den smittende gleden duoene utviser ved å danse sammen.

«Huhei som det hjelper på humøret!»

Målet for det koreografiske arbeidet har vært at danserne er kontinuerlig oppmerksomme på hverandre og understøtter hverandre. «Slik blir alle kontinuerlig støttet» forteller de. Det er jo prinsipper det hadde vært nydelig å se mer av på politisk nivå, nå.

Samtidig har det underlig sterk effekt på meg at de hele tiden søker blikket til hverandre, både når de danser, når de synger og når de spiller. Og at de også møter blikket til oss i publikum med anerkjennende vennlighet. Den insisterende vennligheten har enorm kraft. Og mot slutten blir også selve det musikalske uttrykket mer kraftfullt.

Gjennom nesten hele forestillinga er musikken nokså harmonisk og konsonant, om enn skranglete. Men i sluttscenen går de åtte utøverne malmfullt mer og mer inn i det dissonante, der de kauker forskjellige strofer fra teksten mens de klasker løs på instrumentene sine i et stadig økende crescendo. Når det hele brått stopper på toppen av et forte fortissimo, er det med utøvernes utmattede og gledesstrålende smil.

Nylig harselerste Elise Dybvig og Aksel Kielland i Morgenbladets kulturpodkast over anmelderes trang til å skrive «Dette er verket du trenger nå».

Haha!

Jeg avslutter slik likevel, jeg: Skynd deg til Dansens Hus! *Balladen om Bøler Samvirkelag er forestillinga du trenger nå*. Gleden i den smitter.

Billedtekster
s. 148 Fra venstre: Kristin Helgebostad og Ida Gudbrandsen, i *Balladen om Bøler Samvirkelag*. Foto: Tale Katrine Hendnes
s. 149 Fra venstre: Marianne Kjærsund, Venke Sortland, Pernille Holden og Sigrid Kopperdal, i *Balladen om Bøler Samvirkelag*. Foto: Tale Katrine Hendnes

Fotnoter
1 <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/let-love-in/231419>
2 <https://www.facebook.com/ladyhardanger/>
3 <https://kunstnerneshus.no/program/kino/ula-metall-spiller-hypocrites-av-lois-weber>
4 <https://www.buzzsprout.com/1914445/episodes/17115948>

5 Kroppens kamp mot forfall og undergang

Atmosphere of Decay

Konsept og koreografi: Sophia Mage
Medvirkende: Brittanie Brown, Escarleth Romo Pozo, Sophia Mage (innhopp for danseren Charlotte Petersen)

Musikk: John T. Gast
Lysdesign og fotografi: Thomas Zamolo
Kostyme: Mai Sakamoto
Dramaturgi: Quim Bigas
Artwork: Ville Vidoe
Atalante, Göteborg, 30. mai 2025

(GÖTEBORG): Sophia Mages verk *Atmosphere of Decay* tar for seg den sumeriske myten om gudinnene Inanna og Ereshekigal. Gjennom en lek med samtidsdansens rammer gjennomgår den urgamle myten en kroppslig dekonstruksjon – det som oppstår, er et anakronistisk stilleben i bevegelse. **Av: Ingeborg Zachriassen**



Verden står i brann. På store plakater utenfor Atalante finnes bilder fra *Atmosphere of Decay*, der danserne omgis av noe som ligner et postapokalyptisk landskap uten tegn til liv, bortsett fra de tre kvinnene, som gir inntrykk av å eksistere i en data-animert, helvetesinspirert verden. Til tross for tittelens umiddelbare assosiasjoner til død og fordervelse gir bildene av Ville Vidoe et nesten forvirrende glamorøst inntrykk.

Skjønnhetsfiltre og dystopier

I en verden som tilber det ungdommelige og vitale, der flere og flere legger seg under kniven for et tilsynelatende foryngret ytre, blir en forestilling med tittelen *Atmosphere of Decay* per definisjon en motvekt mot normen om det ungdommelige; et *memento mori* midt i en virkelighet dekket av skjønnhetsfiltre. Om skjønnhetsoperasjoner ofte leder til en strammere, men noe forvridd versjon av ens tidligere ansikt, viser Sophia Mages forestilling at man kan holde flere tanker i hodet samtidig, og at et ansikt kan uttrykke mer enn en skulle tro.

Fascinasjonen for dødsriket er koreografen ikke alene om akkurat nå. Parallellt med at denne forestillingen vises, kan man på Göteborgs Konstmuseum oppleve en utstilling med den noe paradoksale tittelen *Apokalyps – från yttersta domen till klimat-hot*. Her får man ta del i kunst fra de siste

500 årene: med undergang og dystopi i fokus. Ønsker man å se hva som pågår i Hades' verden trenger man ikke engang forlate tv-sofaen: Netflix-serien *KAOS* har blåst nytt liv i dødsriket som arena innenfor populærkulturens rammer.

En myte i bevegelse

Om man utgår fra en umiddelbar samtids-spaning, kan det se ut som om Sophia Mage inngår i en bølge av kunstnere som fascineres av undergangsdystopier. Derfor er det verdt å nevne at dette er noe hun har arbeidet med over lengre tid. *Atmosphere of Decay* hadde nemlig premiere i Dansehallerne i København allerede 2023. Verket bygger på en myte som er mer enn 1000 år eldre enn den om Orfeus, og handler om gudinnene Inanna og Ereshke-kigal, fra Mesopotamias sumeriske mytologi.

Verket innledes med at de tre danserne beveger seg minimalistisk, side ved side ved scenens bakre vegg. Halvt vendt bort fra publikum gjentas en langsam rytmisk sekvens, halvt klubbdans, halvt ukjent rituale. Det finnes noe nedtonet og tilbakeholdent, noe vagt og uforløst her; kanskje er de tre NPC-karakterer som har blitt glemt igjen inne i en datagenerert verden? Selv om denne introduksjonen heller mot det todimensjonale, merker man raskt at det under overflaten finnes tre distinkte karakterer; hver med en tydelig drivkraft og særegen fysisk bevegelseskvalitet.

Sakte, men sikkert går unionen i oppløsning, noe som umiddelbart gir mer rom for de tre dansernes sterke individuelle uttrykk innenfor det koreografiske rammeverket.

Danserne er ulike, men de viser på forskjellige måter at man kan være både vakker og skremmende, moden og seksuell, og alt på en gang. Det er oppsiktsvekkende, om ikke overraskende, at gudinnen Inanna, som Mage har hentet inspirasjon fra, stod for polaritetene kjærlighet og krig.

I denne forestillingen danses det med hele kroppen, fra Brittanie Browns kontrollerte twerk-lignende ristninger, til Escarleth Romo Pozos slow-motion-aktige mykhet, til koreografen Sophia Mages eksplosive soloparti som på subtilt vis bærer med seg noe av hennes bakgrunn innen kampsport.

Ansiktets oppløsning åpner opp for kraftfull bevegelseskunst

Det finnes en uskreven regel innenfor samtidsdans om å holde ansiktet «nøytralt», for å la kroppen uttrykke seg på egen hånd. Selv om dette kan virke cartesiansk og nærmest umulig, har det siden den post-moderne dansens inntog på 60-tallet vært en utbredt strategi. De senere årene har vi riktignok sett flere verk som bryter med dette – og i dette verket skjer det gradvis: dansernes ansikter forlater det nøytrale og glir over i noe groteskt, som et uttrykk for avsky.

Det vekker en uventet empatisk respons, og en lett kvalme veller opp i meg – jeg merker at jeg tar et ekstra dypt åndedrag, nesten som for å undersøke om noe har endret seg i rommet. Det er fascinerende at en fysisk reaksjon kan oppstå i et såpass nakent og abstrahert scenerom.

Det kan også ha noe å gjøre med at verkets tittel er såpass ledende at jeg bærer den med meg mer eller mindre hele tiden, fra begynnelse til slutt. Den er vanskelig å legge til side, og det er både på godt og vondt. En negativ konsekvens av tittelens styrke kan være at den kan minimere muligheten for nyanser eller subtile tolkninger av enkelte scener under forestillingens gang.

Likevel hender det at bevegelsene tar overhånd og får en til å glemme alt annet: Når Brittanie Browns uttrykksfulle ansikt ser ut til å forvandles, forvrenses, og hun kulminerer i en transformativ solo – en utvikling fra harmoni til kaos – der hennes utstrakte tunge fører tankene til den indiske gudinnen Kali, et symbol på feminin vrede og makt; der kroppen hennes blir et kraftfelt og hun gjennom den ekstremt uttrykksfulle, men fortsatt abstrakte dansen forvandles til en krigergudinne av vår tid.

Å håndtere den uunngåelige virkeligheten

Det finnes noen tekniske detaljer som står i veien for at forestillingen kan oppnå

en hypnotisk kvalitet hele veien gjennom, og det er fremfor alt de lengre avbruddene for kostymebytte, som fremstår som usynkroniserte dramaturgiske valg. Kanskje har de blitt lagt inn for effektens skyld, for å understreke at det finnes en «real time» i rommet, og at det ikke nødvendigvis trenger å skjules. Kanskje er det et bevisst valg å bryte «den fjerde veggen», men det er vanskelig å se at det oppnår en ønsket effekt. Det finnes øyeblikk i forestillingen der dansernes samspill med musikken og lyset skaper følelsen av å være et annet sted; i en parallell virkelighet, kanskje i en Matrix-lignende digitalisert underverden.

Den ubarmhjertige lyden av borrelås som åpnes skaper en bevissthet om at dette ikke er magi. Den minner oss på at vi ikke er i en annen verden, men at vi fortsatt sitter i teatersalen på Atalante i Göteborg. Men jeg lurar på om vi egentlig trenger den påminnelsen før forestillingen er over.

I tillegg til at dette verket uttrykkelig refererer til den sumeriske mytologien, fremkaller det hos meg et annet bilde, nemlig fjorårets Haka-intervensjon i det australske parlamentet, et eksempel på hvor overraskende det kan være når et forventet uttrykk går fra nøytralt til ekstremt i løpet av sekunder, og spesielt i et rom der visse konvensjoner råder.

Mørk samtidshymne med et ekko av kvinnelig barokk

Myten om Inanna avsluttes med at hun gjenoppstår. Og den siste scenen, der kvinnene fjerner sine egne og hverandres klesplagg ett etter ett, og ender sammenflettede på gulvet, harmonisk syngende, kan tolkes som et siste steg før en eventuell pånyttfødsel. Scenen er vakker, lyset faller på de halvnakne kroppene, mens mørket likevel er tilstede. Det kan minne om et maleri i bevegelse, men det er langt ifra Sandro Botticellis «Tre grazier». Thomas Zamolos lysdesign fremhever Sophia Mages perspektiv. Det skaper et ekko av kunstnere som Artemisia Gentileschi og Elisabetta Sirani.

Til slutt, når det totale mørket faller over kvinnene, er sangen det eneste som er igjen før lyset slås på igjen og applausen tar over rommet. Her gis det ingen fasitsvar. Vi sitter igjen med bilder av skjønnhet, forførelse og dødelighet. Publikum serveres ingen konklusjon, ingen forløsning som hinter om en gjenoppstandelse. Livets ubesvarte gåter forblir ubesvarte.

Og verden, ja den står fortsatt i brann.

Billedtekst

Charlotte Petersen, Brittanie Brown og Escarleth Romo Pozo i *Atmosphere of Decay*. Koreografi: Sophia Mage. Dansere: Artwork: Ville Vidoe



Billedtekst
Efva Lilja i *...eho...
(vem som än)*, 1985.
Foto: Olof Thiel

Lilja

Att leva konsten som ett kontinuum



(STOCKHOLM): Efva Lilja är konstnär, koreograf och författare. Just nu arbetar hon fram verket *A Life as Right as Rain*, som har premiär våren 2026 på Dansens Hus i Stockholm. Verket tar sig an kollektiva, kulturella och politiska minnen – teman som speglar hennes mångåriga kulturpolitiska engagemang och mångfacetterade arbete i konstens tjänst. **Av: Ingeborg Zackariassen**

EFVA LILJA SITTER mitt emot mig i kaféet på Röda Sten Konsthall i Göteborg. Hennes utstrålning är självsäker, och det finns en sällsynt humor i hennes intelligenta ögon. Under de senaste månaderna har jag lyssnat till hennes kloka tankar om konstens kraft i kampen mot kulturpolitikens nedmonterande. Något som slår mig är att Lilja har en stark förmåga att tänka konstruktivt och lösningsorienterat, utan att någonsin släppa sin konstnärliga roll. Hon lyfter ständigt och ihärdigt hur viktigt det är att man som konstnär alltid – men kanske

speciellt just i dagens kulturpolitiska läge – inte kan ge upp, utan att man *måste* fortsätta göra det man gör.

Koreografen, som skapat ett oerhört antal verk, böcker och utställningar känner – trots alla sina framgångar – aldrig att hon blir riktigt nöjd. Och kanske är det just den otåligheten, den starka passionen att kontinuerligt skapa, som driver henne framåt.

Porträttintervjun bygger på flera samtal med Efva Lilja under det senaste året. Vi kom i kontakt i samband med ett riksdagssemi-

narium 2024, och har därefter haft återkommande samtal om konst och kulturpolitik. Texten försöker fånga några av de mest brännande aspekterna i Liljas konstnärskap: det politiska ansvaret, det interdisciplinära arbetssättet och den koreografiska poetiken.

Koreografi som använder rädslan

Lilja berättar att hon på senare tid har tänkt mycket på hur rädsla format mycket i hennes liv.

– Jag vet att många uppfattar mig som modig och stark, säger

hon – och det kanske jag är, men jag är också rädd för mycket; det har jag alltid varit; och rädslan kräver hela tiden nya lösningar för att överleva.

– Jag sörjer ibland att jag inte kan glädjas åt mina framgångar. Jag har på något sätt aldrig tyckt att jag har gjort tillräckligt, och det hänger ihop med min uppväxt och vilken start jag fick i livet som på ett sätt tvingat ut mig i den här kampen. Men det är också det som är näring i min konst. Jag lever med den. Samtidigt krävs det mycket mod att våga konfrontera rädslan



som fenomen. Jag kapitulerar inte för den. Den blir en kraft som driver framåt.

– Koreografi är ett redskap för att skapa någon form av kontroll, att bygga sammanhang, att bygga nya verklighetsbilder, att omskapa det som sker här och nu till någonting som kan lyfta fram annars dolda världen.

Liljas konstnärskap kan liknas vid en kraft som hela tiden rör sig framåt, medan hon outtröttligt vandrar mellan olika skapandrum. Sedan 1982 har närmare 100 koreografiska verk haft premiär. År 1985 grundade hon E.L.D. – Forum för ny koreografisk scenkonst, ett kompani som verkade i två decennier. Därefter följde ledande roller som rektor för DOCH (dåvarande Dans- och Cirkushögskolan) och chef för Dansehallerne i Köpenhamn. Hon har verkat inom bildkonst, arbetat inom konstnärlig forskning, och har dessutom hunnit skriva fjorton böcker.

Du haft stora framgångar, men även upplevt motgångar. Du verkar dock inte låta dig hindras av några omständigheter. Hur?

– Det är ju många som har skrivit det där, att jag ’gör det omöjliga möjligt’, men för mig hänger allt samman. Koreografi är ett verktyg jag kan använda när jag skriver, när jag målar, eller dansar.

Kan du berätta om hur du arbetar i dina konstnärliga processer?

– Jag lever mitt arbete, så arbetet är ett ständigt pågående. Jag använder fysiska erfarenheter för att komma åt en känsla eller tanke. Precis som den fysiska, undersökande processen är en praktik, så är tänkandet det också. De löper parallellt, och även om jag förlitar mig väldigt mycket på det intuitiva, att konfrontera det undermedvetna genom associativa processer, att försöka fånga upp det jag inte begriper – så är skrivandet ett sätt att försöka förstå vad som sker.

– Att leva konsten är ett kontinuum – man kan inte säga ’nu är klockan fem’. Jobbet är kvar. Tankarna är kvar. Man vaknar mitt i natten, måste skriva eller rita en gubbe... Och att bli äldre är också att minnet blir långsammare. För att inte bli förrädd av glömskan måste jag göra mig tillgänglig

för minnesfragmentet och fånga det.

Politiskt engagemang och konstnärliga röster

Under de sista åren har det gjorts stora nedskärningar i det statliga stödet till danskonsten i Sverige. Efva Lilja, som parallellt med sitt eget konstnärskap gjort sig känd som en orädd och självklar röst i kulturpolitiken, känner det krympande utrymmet på kroppen. Som konstnär med så mycket erfarenhet är det absurt att behöva söka projektstöd på samma villkor som nytexaminerade – konstnärer hon ofta själv stöttar. Men vill hon fortsätta arbeta med dansare, har hon inget val.

– Nu hör jag ju till de lyckliga som fått projektstöd [från Kulturrådet], men jag fick inte det belopp jag sökte. Och då måste man börja tänka: ’okej, var hittar jag mer pengar?’. För dansare ska ha betalt.

Du har länge arbetat både konstnärligt och kulturpolitiskt. Hur orkar du?

– Jag vet inte om jag gör det. Jag är dålig på att känna mina egna gränser. Det är inte hållbart, men

Bilddetekst
Efva Lilja i sin studio, 2021.
Foto: Håkan Larsson

«Anpassning tar död på konsten.»

det är mitt sätt att leva. Jag tror att dansare skulle säga att jag är en bra koreograf – jag ger dem utrymme att återhämta sig. Men inte mig själv. Det har att göra med en låg självkänsla, en känsla av otillräcklighet. Och nu, i tider av politisk osäkerhet, när så mycket rämnar, växer den känslan.

Du har mycket erfarenhet. Hur kan den tas tillvara?

– Jag tror jag påverkar mest genom att göra mitt [koreografiska] arbete. Men jag deltar gärna när det behövs. Förra året initierade jag ett riksdagsseminarium där vi samlade ett urval konstnärer som talade om dansens roll i samhället. Och jag tycker det borde finnas mentorskapsprogram även för det politiska samtalet. Det är tufft att kliva in i debatten utan stöd – man kan behöva hjälp att tänka och förbereda sig.

På frågan om vad hon tycker borde förändras i systemet och vad vi konstnärer kan göra själva, tycker Lilja framför allt att konstnärers röster bör höras mer. Hon tycker att konstnärer själva ska debattera i Almedalen [Kultur i Almedalen

arrangeras årligen i Sverige, och är världens största demokratiska mötesplats för alla som vill vara med i samtalen kring aktuella samhällsfrågor.]

– Låt unga konstnärer åka till Almedalen. Jag kan vara mentor. Jag har debatterat där, jag vet hur det går till – och det är viktigt. Anpassning tar död på konsten.

Lilja är kritisk till politikens uppmaning att konstfältet ska söka nya finansieringsvägar.

– Kulturministern [Parisa Liljestrand] säger att vi ska vända oss till näringslivet. Och visst, det kan man göra. Men filantropin täcker bara en liten del. Samtidigt återhyreshöjningar upp kulturstöden, medan de fria koreograferna konkurrerar med institutionerna om en redan alldeles för liten budget.

Vad är lösningen?

– Jag vet inte. Men det är farligt när allting styrs mot hårdare kontroll. Om vi inte står upp för de behov och den kunskap vi representerar, kommer konsten att reduceras till en del av den så kallade ’creative industry’. Då producerar vi bara det marknaden efterfrågar. Och det är inte konstens roll.

– Avvecklingen går så fort. Särskilt de senaste två, tre åren.

Lilja skriver i sin bok *Dansa alla tvivel bort*, som är del i trilogin *Kärlekens samtal är dans*:

«Vi kan välja bort de tvärsäkra påståendena till förmån för fördjupad reflektion och vindlande tankeprocesser. Vi kan välja att kärleksfullt visa omsorg och omtanke, utan att ge avkall på kritik och opposition. De olydiga lever rikare men utsatta. Låt oss inte förlora oss in i populistiska idéer om konstens användbarhet och nyttiggörande i givna färör.»

Verket *A Life as Right as Rain* (2026) är fortfarande i ett tidigt skede, men Efva Lilja berättar att hon vill arbeta med många dansare – inte för att de ska vara många, utan för att skapa ett möte mellan olika kroppar, erfarenheter och perspektiv.

– Jag vill synliggöra hur kulturell, social och politisk bakgrund påverkar hur vi minns. Ju fler olika erfarenheter, desto rikare minneslandskap.

Samtidsdans genom olika tider och klimat

Du har jobbat igenom flera decennier, flera olika politiska och estetiska klimat och mellan olika konstformer. Hur ser du ditt konstnärskap i relation till historiska strömningar?

– Det är ju en annan mångfald inom konstarten idag. Och det gör det på ett sätt lättare. Det finns en större acceptans. Jag tänker på både 70-, 80- och 90-talet... Då var det väldigt viktigt för mig att hitta andra arenor som komplement till de konventionella. 80-talet var väldigt snålt. Det fanns inte plats – speciellt inte i Sverige. Men även i Europa var det ganska begränsat. Det var en liten arena för koreografi utanför institutionerna. Då myntade vi begrepp som ’producercentmaffian’. De stora festivalerna och scenerna styrdes av en liten grupp som programmerade varandras favoriter. Det var ingen slump att den engelska scenen dominerade. Och där passade jag inte in.

– Men jag hittade alternativa forum, i till exempel bildkonstens sätt att arbeta eller platsspecifikt i relation till arkitektur. Det blev ett sätt att nå människor även utanför traditionella arenor.

Finns det något specifikt verk du vill lyfta?

– Det är jättesvårt. Vi hade en

stor repertoar. Så många minnen... Men det finns ett kort solo som jag själv har dansat, och också studerat in med andra. Ett verk som alltid har väckt väldigt starka reaktioner, oavsett om det dansats på en stor operascen eller ute på gatan. Det är solot *...eho...* från 1985. Det verket har hur många olika minnesbilder som helst.

Hur har det varit att jobba med så olika sammanhang och människor?

– Konsten tar ju gestalt där den befinner sig. Det är också det som har drivit mig att hela tiden söka forum utanför det konventionella. Att hitta platser där man kan mötas. Jag tycker givetvis det är jätteroligt att spela på stora scener, festivaler eller museer, att medverka i film och tv. Men det har haft en avgörande betydelse att få spela där ingen vet vem man är – för tonåringar i Fittja eller Skogås, ute på gatan. Där provas konsten förutsättningslöst, och ingen bryr sig om hur berömd man är.

– Det är också en politisk hållning: att konsten ska leva nära människor. Och då måste vi ha en politik som gör det möjligt. Just nu fjärrar politiken människor från konsten. Det tycker jag är djupt problematiskt.

Om mentorskap och kunskapsöverföring

Skulle du beskriva dig som självlärd?

– Jag är storasyster, och lärde mig tidigt att ta ansvar – men att överleva utan pengar eller vuxenstöd lärde mig ännu mer. Jag utbildade mig på Balettakademien och dåvarande Statens dansskola i Stockholm, på Royal Academy i London och hos bland annat Cunningham i New York. Jag arbetade som dansare på 70-talet och i början av 80-talet började jag koreografera.

– Poeten Ilmar Laban blev min språkmentor – han lärde mig tänka skrivandet som tolkning, inte bara ord-för-ord. Det formade hur jag tänker både text och koreografi. Stödet kom ofta från bildkonsten – från personer som Janne Häfström, Ola Billgren, Bård Breivik. Nu tänker jag mitt eget mentorskap som ett slags historisk förankring. Det är vårt ansvar som äldre generation att bidra utan att styra.

Finns det någon tidperiod du har upplevt som särskilt hoppfull?



– Kulturpolitiskt såg jag en öppning i början av 90-talet. Vi konstnärer ringde runt till partier och krävde tydliga kulturpolitiska program. Socialdemokraterna bjöd in mig, Peter Dahl och Carl Johan de Geer till ett seminarium med hela regeringen. Jag dansade, Peter visade målningar, Carl Johan pratade. Det skulle inte hända i dag.

– I dag ses kulturpolitik mest som ett bidragsområde. Men kultur är ett inkluderande begrepp. Alla är kulturskapare – och konsten är en del av det. Politiker måste kunna tala om konst specifikt, om vilken roll den spelar i samhället. I stället talar man om kostnad. Men vi säger ju inte att jordbruk eller vapenindustri är ’för dyra’. Det är orimligt. Därför har jag själv bokat in samtal med politiker från Moderaterna, Miljöpartiet, Socialdemokraterna. Många har goda intentioner, men saknar kunskap om konsekvenserna av sina beslut. Och där måste vi [konstnärer] komma in – både med vår konst och som samtalspartners.

– Man kan börja med: ’Jag skulle vilja ta en kaffe och prata’. Det låter enkelt, men den sortens in-

formella möten är också ett sätt att påverka. Det är så lätt att känna sig maktlös. Men var kommer den känslan ifrån? Den är inlärd. Ett resultat av anpassningen. Och där måste vi bryta mönstret.

Koreografin och demokratins framtid

En stor fråga: Hur ser du koreografins framtid i samhället?

– Det kommer alltid att göras koreografi. Frågan är på vilka villkor och hur, och av vem. Koreografibegreppet förändras ju precis som konstabegreppet förändras. Och koreografi kan ju tillämpas inom många olika områden i samhället. Koreografi handlar om hur man på olika sätt synliggör mänskliga proportioner i relation till andra, till objekt, till arkitektur... Det kommer alltid att behövas. Politiken sätter villkoren.

Det var ju något du sa tidigare, om att rädslan kan vara ett sätt att kontrollera och att koreografi är ett görande. Det kanske kan vara en drivande kraft också inom det politiska och det samhälleliga. Om man försöker tillämpa koreografi i ett handlande, så kanske det går

att 'koreografera' även politiska initiativ.

– Ja, det kan man absolut göra. Tveklöst. Men det viktigaste är på något sätt förhållningssättet till själva idén om konstens representativitet. Och den är politisk. Har man en hållning som säger att marknaden ska styra efterfrågan då kommer vi få en kommersialiserad sektor som just anpassar sig. Det drabbar yttrandefriheten och hela fundamentet för det demokratiska samhället. Ser man konsten som en kraft som kan stimulera, provocera, bidra till utvecklingen på en massa olika plan, då får man också en aktör som är med och jobbar för att säkra det demokratiska samhällets fundament. Och så pågår ju debatten om demokrati är det bästa sättet att styra ett samhälle. Men innan vi hittar alternativen så är det ju värt att försvara det tycker jag. Yttrandefrihet och konstnärlig frihet är en förutsättning.

Om människors rätt till konst och kultur

Rörelse är livets förutsättning, och följer oss alla genom hela livet – från barndom till ålderdom. Ändå

Bilddetekster
s. 156:1 Kari Sylwan och Jan Abramson i *Eldstad*, Moderna Museet, 2003. Koreografi: Efva Lilja. Foto: Hans Skoglund
s. 156:2 Hjalmar Blomqvist och Stina Ahlberg, i *Minnesburar 4*, E.L.D (nu Weld), 1998. Foto: Hans Skoglund

rör sig barn allt mindre, och rätten att skapa och ta del av konst ses sällan som vad den är: en mänsklig rättighet.

– Det pratas mycket om att barn och unga ska prioriteras som målgrupp. Men om inte de vuxna i barnens värld också engagerar sig, så blir det inget verkligt möte med konsten. Då handlar det om pedagogik och gruppdynamik – inte om konst.

För att konst ska beröra måste den angå oss alla, oavsett ålder. Det gäller också representationen på scenen.

– Vi bär våra liv i kroppen. Jag som är äldre har något annat att berätta än den som just börjat sitt liv. Det handlar inte om att värdera, utan om att respektera.

Hon minns ett särskilt tillfälle, en föreställning för en högstadielklass, där en av dansarna – då 65 år – uppträdde i bara kalsonger.

– Många av eleverna hade kanske aldrig sett en äldre kropp på det sättet. Efteråt fick de skriva brev till mig, helt anonymt. Och svaren var starka: En pojke skrev ’Ni verkar vara schyssta människor. Men sök hjälp innan det är för sent’.

Hon skrattar varmt åt minnet.

– En tjej i samma klass skrev: ’Det här var det finaste jag har sett. Jag vill också dansa. Här är mitt nummer!’

Anekdoten visar vad som kan uppstå i ärliga, fysiska möten: tankar väcks, perspektiv vidgas. Kanske är det barnens öppna hållning till konsten som bäst kan påminna beslutsfattare om varför konsten behövs.

Vad kan konsten göra i den tid vi lever i?

– Det är kanske viktigare än någonsin att fortsätta göra det man gör som konstnär. Ett insisterande. Ett sätt att bidra till reflektion och till samtal. Det blir i sig ett typ av motstånd mot passivitet och likriktning. Man måste våga driva sina tankar och handlingar så långt det går. Det är vårt ansvar som konstnärer.

Efva Liljas röst ljuder klart i ett kulturklimat där konstnärlig frihet och kritiskt tänkande hotas av nedskärningar och instrumentalisering. Med envis, visionär kraft bär hon ett konstnärligt arv och pekar samtidigt framåt. Frågan är: hur säkerställs att konstnärer

med hennes erfarenhet fortsatt får bidra – inte i konkurrens med nya röster, utan i dialog med dem? Ska scenkonsten ha en framtid som demokratisk kraft, krävs ett aktivt försvar för dess frihet.

Som Lilja skriver i *Dansa alla tvevel bort*:

«Låt oss vara generösa. Låt oss dansa. Be inte om lov. Bara gör det.»

Bilddetekst
Sandra Lolax, Robin Dingemans, Marie Fahlin, Kajsa Sochström, Sybrig Dokter och Noah Hellwig i *Hi, how are you?*, Weld, 2013. Koreografi: Efva Lilja. Foto: Fredrik Wählstedt

«Man måste våga driva sina tankar och handlingar så långt det går. Det är vårt ansvar som konstnärer.»



Eivind Haugland:
Quanta, av Łukasz Twarkowski,
De Singel, Antwerpen
s. 160

Roland Lysell:
Hinkemann, Dramaten
s. 166

Theresa Benér:
*Journée de nocés chez les
cromagnons*, av Wajdi
Mouawad, Paris
s. 162

Roland Lysell:
En folkefiende, Göteborg
s. 168

Anette Therese Pettersen:
Den molekylære balletten,
Bakkehaugen Kirke, Oslo
s. 164

Hedda Fredly:
ErlikOslo Spelet: Et sted å være
s. 170

159

A N M E L D E L S E R

Billedtekst
Quanta. Regi: Łukasz Twarkowski.
Foto: Dimitrij Matvejev

Storslått teater fra polsk registjerne

(Antwerpen): Den polske regissøren Łukasz Twarkowski har blitt et etterspurt navn i europeisk teater. I slutten av april gjestet han og det litauiske nasjonalteatret Antwerpen med forestillingen *Quanta*.

Av Eivind Haugland



Ensemblet i *Quanta*. Regi: Łukasz Twarkowski. Foto: Dimitrij Matvejev

Quanta
av Łukasz Twarkowski og Johanna Bednarczyk
Regi: Łukasz Twarkowski
Tekst og dramaturgi: Johanna Bednarczyk
Scenografi: Fabien Lede
Kostymedesign: Svenja Gassen
Videodesign: Jakub Lech
Musikk: Lubomir Grzelak
Koreografi: Paweł Sakowicz
Lysdesign: Eugenijus Sabaliauskas
Produksjon: Lithuanian National Drama Theatre i partnerskap med NewError
<https://twarkowski.com>
De Singel, Antwerpen,
26. april 2025

Fotnote
1 Se også Knut Ove Arntzens anmeldelse av en annen av Twarkowskis bejubledte forestillinger, *Rotkho*, i nr. 1 2024. *Red.ann.*

Sitt internasjonale gjennombrudd fikk den 42 år gamle regissøren med forestillingen *Respublika* fra 2020, som blant annet var å se på fjorårets utgave av Kunstenfestivaldesarts i Brussel¹. Den immersive forestillingen var en slags mockumentary i teaterform, der den påståtte etableringen av et alternativt samfunn på den litauiske landsbygda ble reenacted i en stor industrihall. Underveis kunne man bevege seg fritt rundt og velge å oppholde seg tett på skuespillerne eller følge det hele over store videoskjærmer i hallen eller i baren i underetasjen. Ulike romløsninger ble bygget om og til slutt ned av utallige sceneteknikere i en nøye planlagt og timet koreografi rundt kamerafolk, skuespillere og publikum. Og om man hadde lyst på en pause og følte seg ekshibisjonistisk nok, var det mulig å ta seg en tur i saunaen som var satt opp for anledningen. Etter seks timer kulminerte forestillingen i et storslagent rave-party, egentlig en helt naturlig konsekvens av det avanserte multimediashowet vi hadde vært vitne til og forestillingens feiring av det utopiske kollektivet.

Kvantefysikk
Quanta hadde premiere på det litauiske nasjonalteatret i september i fjor. Som en politisk protest etter at PiS-regjeringen raserte det polske teaterlandskapet, har Twarkowski stort sett valgt å

jobbe i utlandet, først og fremst i de baltiske landene. Nå ble den nyeste forestillingen hans vist på festivalen «Digitize me» på kunstarenaen De Singel i Antwerpen. Som i *Respublika*, rammes også *Quanta* inn av en utstrakt bruk av live-video, et omfattende lys- og et altomslukende lyddesign. Denne gangen har Twarkowski imidlertid valgt å returnere til en klassisk scene/sal-situasjon. Dramaturg Joanna Bednarczyk, som også samarbeidet med Twarkowski om *Respublika*, har skrevet manuset til forestillingen, som er første del i en trilogi om vitenskap. Som tittelen tilsier, ser de denne gangen nærmere på kvantefysikken. I motsetning til den klassiske fysikken hevder kvantefysikken at det ikke er mulig å gjøre helt nøyaktige observasjoner, og at man dermed ikke kan foreta sikre beregninger av utviklingen til lukkede systemer. Et eksempel på dette, som også trekkes fram i forestillingen, er tankeeksperimentet om Schrødingers katt, som sier at en katt i en lukket boks er både død og levende på samme tid, helt til en observatør åpner lokket og kan se etter. *Quanta* er imidlertid alt annet enn et vitenskapelig foredrag, isteden tar Twarkowski og Bednarczyk oss med til en mystisk og forførende verden, der kvantefysikken danner bakteppet for en feiring av verden som en ikke-rasjonell størrelse.

Historisk persongalleri
Handlingen er lagt til et høyfjellshotell i de sveitsiske alpene i 1938, året der Neville Chamberlain lot seg lure av Hitler og proklamerte «fred i vår tid», mens sistnevnte annekterte Sudetland, marsjerte inn i Østerrike og for alvor satte i gang nazistenes voldsorgier under Krystallnatten. Det er også året den italienske fysikeren Ettore Majorana forsvant sporløst under mystiske omstendigheter etter å ha kjøpt en fergebillett fra Napoli til Palermo. På hotellet er flere kunstnere og en rekke fremtredende representanter for kvantefysikken samlet. Blant annet møter vi historiske skikkelser som tyske Werner Heisenberg, som senere ledet Hitlers atomvåpenprosjekt, men feilet i det avgjørende øyeblikket, den østerrikske fysikeren Wolfgang Pauli, som kom til å vinne nobelprisen i 1945 og Irène Joliot Curie, datter av Marie og Pierre Curie og selv nobelprisvinner i kjemi i 1935. Kunstnerne på hotellet, en forfatter og en operasanger, er fiktive karakterer, men som en av flere sidetråder dukker også den legendariske amerikanske danseren Loie Fuller opp. Fuller ble verdensberømt for sin ikoniske serpentindans og sin banebrytende eksperimentering med teatraliske lysteknikker på slutten av 1800-tallet – ytterligere en henvisning til kvantefysikken og Max Plancks og Albert Einsteins teorier om



Ensemblet i *Quanta*. Regi: Łukasz Twarkowski. Foto: Dimitrij Matvejev

henholdsvis elektromagnetisk stråling og lyspartikler. Mens mørke krigsskyer truer i horisonten forsøker de historiske og fiktive gjestene som har kommet sammen i fjellheimen å få en bedre forståelse av verden og hvordan alt henger sammen. I tråd med Heisenbergs usikkerhetsprinsipp og kvantefysikkens utfordring av loven om årsak og virkning, forstyrres imidlertid også tiden og rommets fysiske egenskaper på det avsideliggende høyfjellshotellet. Dette påvirker også gjestene, som opplever at lite er som de trodde det var. Fortid og nåtid smelter sammen, idet også et vloggende kjærestepar fra fremtiden – altså vår samtid – dukker opp. Og om det ikke var intrikat nok allerede, er de hovedpersoner i boken til den fiktive amerikanske forfatteren og hotellgjesten Patrick Wonderland med tittelen *Quanta*. Navnene til vloggerne, Alice og Bob, er for øvrig hentet fra kryptologien og fysikken, der de brukes i eksempler istedenfor «Person A» og «Person B».

Akseptert mysteriet
Twarkowski og Bednarczyk bruker altså kvantefysikken som motiv på to måter. På den ene siden viser persongalleriet og manus til noen av de fremste representantene for denne retningen samtidig som kvantefysikkens teorier og filosofi behandles i dialogene i stykket. På den andre siden lar de også

kvantefysiske prinsipper være styrende for forestillingens oppbygging. Særlig prinsippet om at vi ikke kan vite noe med absolutt sikkerhet, virker å ha vært førende. Dette gjelder både for mennesket og naturen. Replikker som «Folk Bohr-sitatet «Alt vi kaller virkelig er laget av ting som ikke kan betraktes som virkelige», understreker dette. Flere steder trekker forestillingen også paralleller mellom vitenskapen og kunsten, idet det blant annet vises til hvordan både matematikk og kunst utvider vår oppfatning av tilværelsen. Slik dyrker *Quanta* nysgjerrigheten og den kritiske tvetydigheten, den anerkjenner at alt er i bevegelse og at det er mer mellom himmel og jord enn det vi kan begripe. «Akseptert mysteriet» sies det i en annen replikk.

Atomtrussel
Usikkerhetsprinsippet åpner imidlertid også for det som er kjernen i Schrødingers eksperiment; at det eksisterer flere mulige virkeligheter parallelt. I forestillingen forankres dette i mysteriet omkring Ettore Majoranas forsvinning, som er både start- og sluttpunkt for fortellingen, samtidig som forestillingen med jevne mellomrom leker med historiske fakta og trekker paralleller til vår egen samtid. Som tilskuer blir man dratt inn i ulike «hva om?»-

tankeeksperiment, der spørsmålet om hva som hadde skjedd om Heisenberg hadde lyktes i å utvikle atombomben for Hitler i 1944, står helt sentralt. Det leder også tankene rett til dagens konflikter og risikoen for en ny verdenskrig. På et punkt vises det til hvordan alle land direkte var med på å bekjempe Hitler, mens man i dag nøyer seg med å delta på avstand. Her blir det tydelig at forestillingen er laget i Litauen, da de baltiske landene har gitt uttrykk for at de ønsker seg en mer direkte intervensjon fra det internasjonale samfunnet i Ukraina for å sette en stopper for Putin. På et overordnet nivå setter det samtidig likevel fingeren på høyaktuelle problemstillinger rundt internasjonal solidaritet og konfliktløsning samt verdenssamfunnets handlingsrom i internasjonale konflikter som involverer atommakter. Atom- og krigstrusselen er til å ta og føle på gjennom hele forestillingen, og den kommer spesielt til uttrykk gjennom et særlig velkomponert lys- og lyddesign, som nærmest må betraktes som et kunstverk i seg selv. En utstrakt bruk av scene-røyk og et lys som bare fremhever det aller viktigste samtidig som det pulserer i takt med den drivende musikken, understreker både de mystiske aspektene og den trykkede stemningen som

dominerer fortellingen. Scenene på hotellet åpner opp for atmosfærisk 30-talls jazzmusikk, men de dype bassdrønnene til de i all hovedsak skjebnetunge elektronika-komposisjonene er aldri langt unna. Slik balanserer karakterene og sivilisasjonen alltid på randen av katastrofen, der et fyrverkeri like gjerne kan tolkes som bombe-regn og en nedtelling helt i starten både kan representere startskuddet for forestillingen og atombomben som slippes.

Overbevisende form og innhold
Scenografien består av en rekke flyttbare moduler som – når de settes sammen på ulike måter – danner både hotellganger, hotellrom, lobby og restaurant i 1920- og 30-tallets art deco-stil. De kan imidlertid også trekkes helt ut til sidene, slik at de åpner opp hele scenerommet, som er innrammet av pulserende lyslister. Fra snorloftet senkes det ned et stort, bredt lerret, der live-videoen, som lar oss komme tett innpå skuespillerne, projiseres. På grunn av det brede videoformatet samt en nøye koreografert og svært presis kameraføring med et godt blikk for detaljer, gjør dette forestillingen til en på samme tid teatral og filmatisk opplevelse. Det gjør det også mulig å lukke hotellscenografien, slik at vi tidvis betrakter det som utspiller seg på avstand gjennom de delvis gjennomsliktige hotellveggene, mens videoprojeksjonene gjør at vi på samme tid kommer helt tett på. I likhet med *Respublika* er *Quanta* en teknisk svært overbevisende, gjennomkomponert og fascinerende forestilling, som drar tilskueren inn i universet sitt og holder en fanget i de tre og en halv timene den varer. Twarkowski har tidligere fått kritikk for at det er mer form enn innhold i produksjonene hans, og selv om det nok til en viss grad stemmer i *Respublika*, er det vanskelig å si det samme om *Quanta*. Med alle sine meta-nivåer, kryssreferanser og koblinger mellom mennesket, kunsten, vitenskapen og naturen har Łukasz Twarkowski og Joanna Bednarczyk skapt en teaterforestilling som engasjerer fra første til siste replikk. At det i overfloden av temaer og historie-linjer er noen tråder og karakterer som ikke næstes helt opp, er det lett å tilgi. Den første forestillingen i Twarkowskis trilogi om vitenskap er svært godt teater, som bruker og kombinerer teatrets moderne virkemidler på en fremragende måte. Dyrkingen av kvantefysikkens åpning for det ikke-rasjonelle er klart antiautoritært og antitotalitært og setter den utgrunnelige menneskenaturen i sentrum.

I krigets absurditet

(Paris) Det är få dramatiker och scenkonstnärer i dag som lyckas fånga det avhumaniserande i en krigssituation, utan att anklaga den ena eller andra parten. Med den desperat absurda tragedin *Journée de nocés chez les cromagnons* skildrar Wajdi Mouawad hur människor bryts ner och ändå förmår skapa liv, mitt i pågående krig.

Av Theresa Benér



Bernadette Houdeib, Aïda Sabra, Loyal Ghossain och Fadi Abi Samra i *Journée de nocés chez les cromagnons*, regi: Wajdi Mouawad. Théâtre national de la Colline 2025. Foto: Simon Gosselin

Journée de nocés chez les cromagnons

Text, regi: Wajdi Mouawad
Översättning till libanesiska: Odette Makhoulouf

Scenografi: Emmanuel Clolus
Ljus: Laurent Matignon
Kostym: Isabelle Flosi
Musik: Nadim Mishlawi
Medverkande: Fadi Abi Samra, Jean Destrem, Loyal Ghossain, Aly Harkous, Bernadette Houdeib et Aïda Sabra

Théâtre national de la Colline, 6 juni 2025

Dramatikern och teatermannen Wajdi Mouawad har i vår satt upp en akut angelägen pjäs som förmedlar de nedbrytande konsekvenserna av dagens krig och konflikter i Mellanöstern. Just genom att Mouawads drama osentimentalt går rakt in i det specifika såret gör han det också smärtsamt giltigt för alla krigssituationer. Hos en vanlig familj som lever bland dagliga bomber och attentat upplöses allt det vi andra finner normalt. Det blir absurd att förbereda en bröllopsfest, det blir absurd att tänka sig att solen skiner och man hör ett stilla brus från Medelhavet. För det normala i denna familj har blivit att krypa ut i köket på alla fyra, för om man står upprätt kan man bli träffad av en sniperskytt. Det normala är att undra om de dånande ljudet man hör utifrån är åska eller bomber. Det normala är att jubla om man lyckas hitta ett färskt salladshuvud och persilja till den tänkta festmåltiden. För vem vågar bege sig ut till grönsakshandlaren – och vilken handlare vågar ens ha öppet, nu när kvarterets slaktare och hans butik träffades av en bomb?

Wajdi Mouawad skrev redan 1991 en första version av *Journée de nocés chez les cromagnons* (*Bröllopsfest hos cromagnon-människorna*). Hans familj hade lämnat Libanon och det pågående kriget 1978, då Wajdi var tio år. Några år bodde de i Paris, därefter

i Montréal, Québec, där Wajdi Mouawad gick ut scenskolan 1991. Han var med om att bilda kompaniet Théâtre Ô Parleur där han inledde sin bana som dramatiker, skådespelare och regissör. Ett internationellt genombrott kom med pjäsen *Littoral* från 1997. Den blev första delen i en hyllad tetralogi som bildar en rik väv av familjeöden relaterade till de pågående konflikterna och tragedierna i Mellanöstern. Tematiken med nedärvda oförrätter och omöjliga, olösta konflikter präglar Wajdi Mouawads hela konstnärskap som rymmer bland annat ett drygt 20-tal egna pjäser.

Bröllop med förhinder

Med *Journée de nocés chez les cromagnons* var det äntligen meningen att han skulle få sätta upp en pjäs i hemlandet, med en libanesisk ensemble. Pjäsen handlar om en familj i en icke namngiven stad (typ Beirut) som ska ställa till med bröllopsfest för sin dotter. Mamma Nazha, pappa Nélyif, pojken Neel och dottern Nelly är alla mentalt skadade av att leva i ständig osäkerhet med pågående bombardemang. En son, Walter, är försvunnen. Grannfrun Souhayla kommer in för att hjälpa till med festförberedelser och bidrar med traditionella maträtter som fruar i området har lagat. Någon verklig brudgum finns dock inte. Festen är påhittad av föräldrarna för att dottern, som är traumati-

serad och faller in i narkolepsi så snart det uppstår gräl eller detoneras en bomb, ska få uppleva glädjen att stå brud.

Wajdi Mouawad har även skrivit in sig själv i pjäsen, i rollfiguren Jean som sitter i Québec och diktar fram detta drama. Han diskuterar sin egen legitimitet för att skildra situationen i ett hemland han lämnat. I ett förord till den nytryckta och lätt bearbetade pjäsen (utgiven 2025 på Actes Sud) beskriver Mouawad den groteska ironin i att ta upp denna pjäs som skrivits för mer än 30 år sedan, medan Israel och Hezbollah på nytt är i strid och förhandlar vapenvila. Med skådespelare som reellt oroas för närstående i Libanon.

Tyvärr blev det ingen premiär i Beirut, på Théâtre le Monnot, så som det var tänkt. Projektet fick avbrytas. Inte på grund av bomber eller på grund av ämnet. Men på grund av personen Wajdi Mouawad. Några libanesiska aktivistgrupper anklagade honom för att vilja normalisera relationerna med Israel, och en människorättsorganisation ville ha honom arresterad. Teatern och dess personal utsattes för så allvarliga hot att ledningen beslutade att inställa uppsättningen.

Hyllad i Frankrike

Journée de nocés chez les cromagnons fick i stället premiär våren -24 på festivalen Printemps



Fadi Abi Samra i *Journée de nocés chez les cromagnons*, regi: Wajdi Mouawad. Théâtre national de la Colline 2025. Foto: Simon Gosselin

des comédiens i Montpellier och har nu spelats på Théâtre national de la Colline i Paris, där Wajdi Mouawad sedan 2016 är chef och konstnärlig ledare. De libanesiska protesterna mot honom refererade till hans pjäs *Tous des oiseaux* (2017) som tecknade komplexa historiska förlopp av globala krig och mellanmänskliga konflikter, med djupa sår i kriserna för Mellanöstern. I den stora, flerspråkiga ensemblen medverkade bland annat en skådespelerska från Israel, vilket ansågs oacceptabelt av de libanesiska aktivistgrupperna. Dessutom har han under sitt chefskap inbjudit den israeliske regissören och filmaren Amos Gitaï att göra två uppsättningar på la Colline, nu senast *Golem* i år.

Det bör då beaktas att Mouawad mycket målinriktat har etablerat arabiska som ett självklart språk på denna franska nationalscen för nutida dramatik. Så sent som i våras spelades på arabiska en nyskriven pjäs av Khalil Cherti om kärlek och relationer i krigets Syrien. Förutom att Wajdi Mouawad själv ofta blandar arabisktalande och franska skådespelare och rent allmänt låter rollfigurer agera på de språk de representerar, har han i teaterns repertoar speglat och sökt dialog mellan olika språk, kulturer och synsätt som i dag tidvis splittrar världen.

Hans engagemang är allt annat än naivt. *Journée de nocés*

chez les cromagnons är en pjäs driven av raseri över den orimliga verklighet som drabbar enskilda människor i en väpnad konflikt. I sitt förord förklarar Mouawad betydelsen av att konsten uppehåller sig vid detaljer, för att bevara det mänskliga perspektivet. Han vägrar falla offer för vanmakt och betonar vikten av att «minnas det oändliga djupet i varje enskild existens».

Skratt och förtvivlan

Tonen i denna makalöst välspelade pjäs är uppskruvad och drastisk. Scenografin av Emmanuel Clolus är ett vardagsrum med skeva väggar i ljust trä. Möblerna är sneda. Här utspelas liv som blivit förvridet. Mamma Nazha (Aïda Sabra) grälar på tonårssonen Neel (Aly Harkous) som är oförmögen att hjälpa till inför festen. Han är lite valpig och tafatt i sin kropp och gestik, har däremot lärt sig identifiera ljudet av olika bombtyper som slår ner i staden. Neel förväntas också tålmodigt se efter den handikappade systemen Nelly (Loyal Ghossain) när hon drabbas av sina sömnattacker och upprepade gånger frågar när de ska på utflykt till Berdawné (flod i Bekaadalen). Pappa Nélyif (Fadi Abi Samra) är kolerisk och troligen psykiskt utmattad av kriget omkring dem. När han skriker och på allvar fysiskt hotar sin fru med kökskniv vet man inte om detta är vanemäs-sig, psykopatisk hustrumisshandling

eller ett nervöst sammanbrott på grund av situationen. I nästa scen ålskar de på middagsbordet.

I en grotesk scen kommer fadern hem med ett levande får från den ihjälbombade slaktaren. Grannfrun Souhayla (Bernadette Houdeib) blir den som beslutsamt tar livet av det förtvivlat bråkande djuret med en kökssax, medan Nazha hysteriskt bekymrar sig över blodstänk på golvmattan i entrén, och Neel får panik av att de dödar en oskyldig varelse. Samtidigt hörs skottljud från k-pistar utifrån.

Fåret är förstås en symbol för barnen och för krigets alla oskyldiga offerlamm. I en scen med sin syster har Neel en stark monolog där han förklarar att han har hamnat i en barnförbjuden historia, att han är för ung för brutaliteten i den film han allt sedan födelsen befinner sig mitt i. Nelly försöker trösta: «Lyssna, därute. Det är olyckan som gräver egen sin grav med bomber. Tro mig, snart kommer dagen då våra trötta ansikten på nytt ska dränkas i sol.».

Dramatikerns legitimitet

Wajdi Mouawad har ett alter ego i denna pjäs. Den unge mannen Jean (Jean Destrem), libanes i exil, sitter i en liten lägenhet på andra sidan jorden, i Montréal. En video projicerar snöoväder på fondväggen. En radio ger nyheter om Berlin-

murens fall, snöstorm, resultat från ishockeymatcher. Han talar i telefon med sin syster och sin pappa, söker anknyta till den libanesiska verklighet de kommer ifrån. Det blir nödvändigt för honom att skriva fram krigets situation, kanske inte för att förstå men för att tydliggöra.

Mot slutet av pjäsen träder Jean in i handlingen, sitter med sin skrivmaskin i familjens vardagsrum och skriver fram dem. Han dukar också fram tallrikar till alla inbjudna. Det blir lite som stolarna i Ionescos pjäs med samma namn, en förberedelse för en klimax som kanske, eller kanske inte, kommer att äga rum. Dramatikern väljer här en överraskning, och vi kommer att få höra traditionella sånger som på ett libanesiskt bröllop.

Nelly frågar så dramatikern hur allt detta började? Jean svarar med minnet av en fruktansvärd scen han som barn bevittnade i Libanon. En buss full med döda; civila palestinier som hade skjutits ihjäl av kristen milis. Ett barn tog sig ut genom ett fönster, och en soldat kom springande efter. Inte för att rädda pojken utan för att döda honom. Jean/Wajdi anser sig inte på riktigt ha upplevt kriget, han var ju bara där i tre år medan det pågick, 1975-78. Men tre år!? Och bomberna? «Jo, men man vänjer sig ju vid bomberna, det är som snön här [i Kanada]», svarar han.

Bortom polariseringen

Wajdi Mouawad har i upprepade texter, och i sin dramatik, formulerat det absolut nödvändiga i att gå bortom polariseringar och våld. Han beskriver hur han redan som barn levde med ett självklart, nedärvt hat mot andra grupper, andra klaner. Som vuxen har han förstått att han måste ta ansvar för att hindra detta hat att infektera hela hans världssyn. Det är inte i sig fel att känna hat, hävdar han. Men det är fel att ge sig hän åt bestialis-ka handlingar i hatets namn.

Wajdi Mouawads pjäser är ofta mångordiga, komplexa och långa. *Journée de nocés chez les cromagnons* är ovanligt kort och fokuserad. Ändå får han med den poesi och fantasi som stundtals leder handlingen ut i ett slags drömspel – inte minst med rollfiguren Nelly som vi under lång tid inte ens får se på scen, bara höra, och som egentligen skulle kunna vara både död och levande. Wajdi Mouawad placerar sin dramatik just där, i en poetisk sfär där han förenar energin och rösterna från de sedan länge döda med de nu levande. Alla samverkar i en större historia som i grunden handlar om mänsklighetens eviga kretslopp av uppbyggnad, liv och undergång.

Apokalypsen kan bli et enormt, sultent spøkelse

Når vi allerede i *Den Molekylære Ballettens* fjortende øvelse er på vei mot apokalypsen – hvordan vil den siste, nummer 256 (som etter planen skal holdes i 2032), arte seg?

Av Anette Therese Pettersen



Scenograf Carle Lange i *Den Molekylære Balletten* i Bakkehaugen kirke. Foto: Ann Holmgren

Europium – Den Molekylære Balletten

Den Molekylære Balletten: Petter Width Kristiansen (regi), Nikolai Aurebekk Handeland (komponist, animatør og universbygger), Ann Holmgren (visuell regi) og Carle Lange (scenografi) Kostyme: Den Molekylære Balletten, Juan Ramirez og Vilja Øyen Brandtsegg

Operatører/dansere: Pelle Ask, Tuva Hennum, Maiken Rye, Maren Bang Tøndevold, Vilja Øyen Brandtsegg og Wali Askarzada

Stemme: Mir Elia Aurebekk Prest: Morten Fredrik Hagen Kor: Torunn Østrem Ossum, Karette Annie Stensæth, Scott B. Campbell og Johan Ørbeck Aase

Musikere: Notto Thelle, Erlend Barratt-Due Solum, Olav André Schaathun og Nikolai Aurebekk Handeland

Bakkehaugen Kirke, Oslo, 27. mai 2025

Apokalypsen er visstnok «en umettelig universutsuger», i henhold til Den Molekylære Balletten – likevel er apokalypsen «ikke noe å frykte, men ikke noe å trakte etter heller», fordi «vi har det vi trenger for å reparere verden akkurat her og nå». Det er vel slik vi skal komme oss til nummer 256, antar jeg: Gjennom å reparere verden her og nå.

Dette er den 14. og 15. gjennomføringen av hendelser i Den Molekylære Ballettens serie, hvor såkalte bildefrø (anonymiserte kunstverk) forvandles til TOT'er – et slags musikalsk hyperobjekt. Sist jeg var til stede var på *AEIOUYÆØÅ* i 2023, men den første TOT-forvandlingen skal ha funnet sted i 2022, og prosjektet skal pågå frem til 2032 – da skal «Den Molekylære Balletten forsøke å gå hyperobjektene verden i møte – med Sang og Dans», som det så kryptisk står i pressemeldingen.

Disse aktiveringene foregår gjerne som flere hendelser – eller forestillinger – etter hverandre, hvor hendelsene har en samle-tittel. De to aktiveringene i Bakkehaugen kirke heter *Europium*, mens de tre aktiveringene på Bryn i 2023 het *AEIOUYÆØÅ*. Ved ankomst til en aktivering får man som publikummer utdelt et program, som i utforming minner om dem man får utdelt i ritualer som dåp, konfirmasjon eller begravelse. Selve aktiveringen har også et rituell preg, noe som forsterkes på ulike måter av

stedene hvor de vises. *AEIOUYÆØÅ* ble fremført i det såkalte Stavebygget på Bryn i Oslo. Et gammelt lager-lokale i en bydel preget av nærings-eiendommer er under transformasjon til boligområde, og et gammelt lagerlokale ble tilholdssted for prosjektet Dyrk Bryn, som i perioden 2022-2027 skulle dyrke «kultur, bærekraft, håndverk, opplevelser, mangfold, kunnskap, kreativitet og samarbeid» (intet mindre). De litt rustikke lokalene gjorde *AEIOUYÆØÅ* til en slags alkymistisk happening, mens kirkerommet gir *EUROPIUM* et mer religiøst preg.

Stedet som medspiller

Bakkehaugen kirke på Tåsen i Oslo har en arkitektonisk form som nok ikke er tilfeldig valgt. Kirken er en såkalt langkirke, opprinnelig tegnet av den funksjonalistiske arkitekten Ove Bang – men med modifikasjoner av Erling Viksjø og med utsmykning av Kai Fjell og Carl Nesjar. Opprinnelig skal det ha vært planlagt at Hannah Ryggen skulle være blant dem som stod for utsmykninger av bygget. Viksjø, Nesjar og Ryggen var alle involvert i design og/eller utsmykking av regjeringskvartalets høyblokk og Y-blokk. Både regjeringskvartalet og Bakkehaugen kirke er bygninger som ble påbegynt rett i forkant av eller i begynnelsen av andre verdenskrig, men ikke ferdigstilt før mot

slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet. Forestillingens undergangspregede omtale av vår tid som apokalyptisk – men som noe menneskene kan endre – gjør at jeg antar at det ikke bare er den fysiske utformingen av kirkebygget som har vært inspirasjon når det har blitt valgt som spillsted, men også den historiske konteksten.

De scenografiske installasjonene i ritualet baserer seg mye på pyramide-strukturen, og kirka er ikke direkte pyramideformet – men trekantet, som et telt. I midtgangen i rommet, der taket er på sitt høyeste, er det plassert et langt bord laget av treplater plassert oppå trekantede bukker, og med pyramideformede konstruksjoner oppå bordene. En lang skinne går fra den ene enden av bordet – oppe ved alteret – og ned til enden, nede ved inngangsdøra. På begge langsidene og mellom alter og konstruksjon sitter publikum. Også vi sitter altså i en slags trekant.

Utenomjordiske besøkende

Ved inngang får vi utdelt et program i tykt, eksklusivt papir, av utøverne som jeg tolker som en slags operatører. De har på seg hvite kostymer, i tykt bomullsstoff. Alle har litt ulikt design, og jeg tenker umiddelbart på *Star Wars*, men også på en sekt eller på arktiske forhold. Mens publikum finner plasser på kirkebenkene, begynner et lite kor å syng «Måne og sol», flerstemt.



Operatørene gjør «ankerbevegelser» i *Den Molekylære Balletten* i Bakkehaugen kirke. Foto: Ann Holmgren

Det er sakralt, men også litt banalt – og det er vel denne blandingen mellom sci-fi og det høystemt sakrale som er helt på grensen til det banale, som kjennetegner disse ritual-forestillingene som Den Molekylære Ballettens aktiveringer utgjør. Det kunne vippet over i noe pinlig, men det er en insistering der som jeg i stedet opplever at samler rommet i en slags andektighet – som dels også kommer som en «lånt» effekt av kirkerommet vi sitter i.

Europium følger samme dramaturgi som *AEIOUYÆØÅ*, med mindre variasjoner. Det er fortsatt en barnestemme, sammen med en collage-tegnefilm-aktig figur (projisert på innsiden av kirketaket), som fungerer som konferansier og som presenterer programmet og gir oss en innføring i hva en TOT er. En TOT er en to-dimensjonal figur, som gjennom disse ritualene aktiveres slik at de skal «åpne seg i sang og dans».

«Men hvorfor driver vi med dette?», spør barnestemmen. Som også svarer at vi er på vei inn i apokalypsen, hvor vi nå forsøker å stabilisere virkeligheten med 'ordmaskiner' (som jeg antar er KI) – men dette vil ikke ha noen effekt. «Apokalypsen kan bli et enormt, sultent spøkelse – en umettelig universutsuger», sier stemmen. Innimellom stemmens profetier eller taler – alt ettersom hvordan man tolker det hele – synger koret at «1 blir 2 blir 3 blir

1». Og før aktiveringen setter i gang messer stemmen at «apokalypsen er ikke noe å frykte, men ikke noe å trakte etter heller», fordi «vi har det vi trenger for å reparere verden akkurat her og nå».

Publikum aktiveres

Og denne reparasjonsprosessen igangsettes av oss i rommet, som instrueres til å være et kor. Vi er nølende i vår mottakelse av instruksene, vi synger ukedagsnavn og mineralnavn og aller mest en slags vokalsang. Vi er forbløffende treige i vår læringsprosess og det er bare så vidt vi klarer å huske den tilsynelatende enkle melodien og teksten. Men det er muligens også det som er meningen: At verktøyene for å reparere en verden preget av miljøkatastrofer og krig er tilstede, de er tilsynelatende opplagte og enkle å iverksette, men jordens befolkning er et kor det er vanskelig å instruere. Selv når vi legger godviljen til og anstrenger oss, slik jeg opplever at vi gjør der i Bakkehaugen kirke, snubler vi stadig. Vi glemmer teksten og/eller melodien, vi slutter på feil sted eller vi synger mer enn vi skal. Det er vaklevoert og skjørt, og det er nok også det som gjør det vakkert.

På mange måter spiller aktiveringen kirkens egne ritualer. I stedet for en gudstjeneste får jeg inntrykk av at vi er i en slags *jordas* tjeneste. I stedet for å reise oss,

blir vi instruert i en koreografi som minner om Rudolf Steiners eurytmi – som også var ment å være et bevegelsesspråk som skulle speile språkets kvaliteter.

Aktiveringsprosessen av TOT'ene innebærer sekvenser med kjemiekspementer av operatørene, samtidig som de fleste av dem gjentar koreografiens 'ankerbevegelser'. Dette er en primært arm-basert koreografi, med stive bevegelser. Som en del av programmet skal også «ToTen [settes] i forbindelse med vår verden og de sjeldne jordmemnene (sic.)». Dette er litt kryptisk, men i denne delen spilles det et slags figurteater på kirkebalkongen, med en lydcollage av det jeg antar er utdrag fra taler eller uttalelser i Stortinget, ettersom det hele tiden gjentas et mantra om «herr president». Teksten her dreier seg om forsyningskrisen på mineraler, og om at «tilgjengelige forekomster må utforskes».

Det universelle og det lokale

Tittelen, *Europium*, er navnet på et jordmetall som blant annet benyttes i lyskilder og kjernekraftverk – men som også er en del av euro-seddelen. Som tittel gir *Europium* også assosiasjoner til opium: Eur-opium til folket, liksom. Jeg vet ikke helt hvorfor, men jeg ser for meg at Eur-opium er vår tids maniske relasjon til teknologi – og særlig smarttelefoner. Det er ingen

direkte relasjon mellom dette jordmetallet europium og smarttelefoner, så vidt jeg kan se, men jeg tror likevel bevisstgjøringen av menneskenes handlinger er gjort med hensikt fra Den Molekylære Ballettens side. Både hvordan vi omgås smarttelefoner og andre menneskefremstilte verktøy, og hvilke konsekvenser både bruken og fremstillingen av disse får for jordkloden mer generelt.

I pressemeldingen står det: «Vi lever alle i jordemnenes forheksede verden. Men hva slags verden er det? Finnes det andre beboere enn oss her? Hvilket handlingsrom finnes her? Hva står på spill?». *Europium* kommer ikke med noen tydelige svar. Men det føles mer meningsfullt å være en del av et syngende fellesskap i en kirke på Tåsen enn å scrolle i timevis og lese de samme nyhetene. Det finnes selvsagt også andre alternativer enn disse to. Men slik jeg forstår Den Molekylære Balletten, er den et prosjekt som handler om en tro på at vi *sammen* kan finne andre løsninger, andre måter nettopp å være sammen på. Den litt tøysete innpakningen har en nesten desperat undertone om å gjøre verden bedre. Som en motvekt til isolasjonen, at vi gjennom å være sammen også finner kraft?

Innen utgangen av 2032 skal 251 flere TOT'er aktiveres. Det vil si omlag tretti TOT'er i året, som er svimlende mange om de skal aktiveres like møysommelig som de aktiveringene jeg har deltatt på.

Krigsinvalidens återkomst

(Stockholm): Anja Suša gör lyckad debut som regissör på Dramaten med en nytolkning av Ernst Tollers proletära tragedi *Hinkemann* (1922). I Tom Silkebergs bearbetning handlar pjäsen om en hemvändande soldat, som bemöts med bristande förståelse och blott erbjuds att bita huvudet av råttor på cirkus.

Av Roland Lysell



Marcus Vögeli i *Hinkemann*. Regi: Anja Suša. Foto: Sören Vilks



Marcus Vögeli i *Hinkemann*. Regi: Anja Suša. Foto: Sören Vilks

Hinkemann (Der deutsche Hinkemann)

Av Ernst Toller
I fri bearbetning av Tom Silkeberg
Regi: Anja Suša
Scenografi: Helga Bumsch
Koreografi: Damjan Kecojević
Ljus: Jens Sethzman
Musik och ljuddesign: Adde Andreas Huumonen
Kostym: Maja Mirkovic
Peruk och mask: Mimmi Lindell, Frida Ottosson
Dramaten, Lilla scenen.
Premiär den 13 mars 2025

Scenrummet med de slitna grönbruna medaljongtapeterna, där dörrar öppnas och skyltar och vapen plötsligt kan sträckas fram ur dolda luckor, har tycke av hotfullt vardagsrum i skräckfilm. Scenografen Helga Bumsch har placerat fem blågrönklädda stolar av teatertyp på en räls som löper runt ett cirkelformat podium. Småningom kommer podiet att höjas och förvandlats till en väldig sol av glödlampor (ljus: Jens Sethzman). I tid och rum är vi långt från arbetarköket i Ernst Tollers (1893–1939) tragedi *Der deutsche Hinkemann*, skriven 1922 mitt i det femåriga fängelsestraff som Toller avtjänade för att ha varit centralgestalt i den kortvariga bayerska rådsrepubliken i München efter Versaillesfreden.

Tollers dramer och Silkebergs adaptation
Tollers dramer brukar genrebestämmas som övergång från expressionismen, där den enskildes ångest och utsatthet förstörades och exponerades i relation till en värld som inte vill höra och en gud som inte lyssnar och det man kallar *Neue Sachlichkeit*, det vill säga en strömning efter 1925 som krävde enkelhet

och tydlighet i konsten, vilket inte uteslöt groteska eller satiriska inslag. Författaren kom från en nordtysk borgerlig judisk familj. Som frivillig gick han ut i första världskriget 1914, vilket gjorde honom till pacifist och småningom socialist. 1933 brändes hans böcker och han berövades sitt tyska medborgarskap. Till sist sökte han sig till New York, där han isolerades och begick självmord när Franco segrat i spanska inbördeskriget. Ingen kvitterade ut urnan med askan.
Liksom Georg Kaiser och Bertolt Brecht spelades han ofta under Weimartiden, men på Dramaten har man tills nu nöjt sig med Per Lindbergs iscensättning av hans främsta pjäs *Hoppla, wir leben!* från 1928. Fred Hjelm tolkade samma pjäs på Stockholms Stadsteater 1980, i en tid då teatern gärna belyste gångna decenniers socialistiska revolutionsförsök.
I Tom Silkebergs adaptation har såväl proletärrealism som svält och weimartid skoningslöst bortopererats och den Eugen Hinkemann som kommer hem från kriget kunde lika väl komma från Bosnien eller Ukraina som från första världskrigets skyttegravar.

Lysande: Marcus Vögeli
Helt lysande i huvudrollen är Marcus Vögeli som intensivt och skoningslöst närgånget återger den från kriget hemvändande soldatens vända, först i illa sittande grå vardagskläder, sedan alltmer avklädd tills han sitter i en spotlight nere till höger på scenen endast klädd i vita kalsonger. I Silkebergs version tycks han först lida av total minnesförlust och chock. Helt främmande står han där inför sin egen hustru Grete (Nathalie Sundelin) som står i vit hängande nattskjorta och desperat söker nå honom. Till bådas förtvivlan har han tappat sin identitet. Hans kontaktförsök med såväl hustrun som vännen Paul (Gustav Berg) och en modergestalt blir allt mer desperata. Antingen blir han avvissad eller bedragen.
Såväl Toller som Silkeberg avslöjar (naturligtvis av olika skäl) först sent det verkliga problemet: Hinkemann har fått underlivet bortskjutet och förnedras och görs löjlig som eunuck. Snart väntar Grete barn med Paul. I Tollers pjäs förstår han hennes otrohet, men förtvivlas och förargas över att hon skrattar åt honom.

Ett drömspel i huvudpersonens inre
Vad som händer i iscensättningen kan uppfattas på två sätt. En av scenerna i Tollers pjäs, där Hinkemann erbjuds arbete på ett nöjesfält genom att till publikens äcklade applåder bita huvudet av levande råttor som den fruktansvärde björnmannen och spotta rättblodet i en hink, har av Silkeberg byggts ut till att dominera hela föreställningen. Vad vi ser kan uppfattas antingen som en desperat fars med marionettartat skådespel eller, mer meningsfullt, som ett drömspel i den överspände Hinkemanns egna förvirrade hallucinationer. Vi konfronteras med en cirkus där Danielo Bejarano fungerar som klichéartat hänsynslös direktör i svart kostym, svart bakåtslickat hår och mustasch, hårt och desperat dirigerande sina artister och sadistiskt förolämpande stackars Hinkemann. Här äts spunnet socker som förr i världen. Här krämar sig lösaktiga kvinnspersoner inbjudande. Här ser vi skäggygga damen (Hulda Lind Jóhannsdóttir) göra ett dräpligt marknadsnummer som balettdansös med uppstoppad «naken» lösrumpa. I en scen tvingas

Hinkemann upp på podiet och står förtvivlad mitt bland de intensivt lysande glödlamporna. Regissören Anja Suša och koreografen Damjan Kecojević har skapat en blixtnabb, hysterisk och medvetet amatörmässig, delvis ironisk, freak show. Det är stiliserat, det är groteskt – men vältajmat och exakt kontrollerat.
Tidsöverskridande associationer och akut krigsinvaliditet
Silkeberg har lagt in associationer till Büchners *Woyzeck*, Kaspar Hauser, Goethes *Faust* och sagan om Hans och Greta – men också tidsöverskridande anspelningar på DDR och tysk efterkrigspoesi.
I Tollers slutscen tvinnar Hinkemann repet för att hänga sig. På Dramaten tar han åter på sig sin gröna uniform och sticker ner handen i underlivet. När han drar upp handen är den blodig. Frågan är om detta till och med är en förbättring av manus.
Vad var det vi såg? Inte en historisk pjäs. De senaste årens skeende har gjort såväl krigsinvaliditet som sexuell oförmåga akut närvarande – dessvärre inte bara i medierna. Allt oftare kommer vi att konfronteras med hemvändande traumatiserade krigsinvalider. Ett sätt att förbereda oss är att sätta

Ernst Tollers självbiografi *Ungdom i Tyskland* från 1933, på svenska 1978, i händerna på nya generationer – och vädja till skandinavisk teater att äntligen spela hans pjäser.

«Allt oftare kommer vi att konfronteras med hemvändande traumatiserade krigsinvalider.»

Ibsens *En Folkefiende* som yttlig boulevardteater

(Göteborg): Viktor Tjerneld frågar sig om Tomas Stockmann är visseblåsare, demokratikämpe, idealist eller fanatiker. Men han lyckas inte föra ut budskapet och aktörernas rolltolkningar saknar djup. Föreställningen sjunker ner i pinsamt publikfriande underhållning.

Av Roland Lysell



Jesper Söderblom, Victoria Olmarker, Johan Friberg i *En Folkefiende*, regi: Viktor Tjerneld. Göteborg stadsteater 2025. Foto: Ola Kjølbye



Victoria Olmarker, Odin Romanus, Jesper Söderblom, Johan Friberg i *En Folkefiende*, regi: Viktor Tjerneld. Göteborg stadsteater 2025. Foto: Ola Kjølbye

En Folkefiende
Fritt efter Henrik Ibsen
Bearbetning och regi: Viktor Tjerneld
Scenografi och kostymdesign: Siri Areyuna Wilhelmsson
Maskdesign: Elin Bergström
Ljusdesign: Sofie Gynning
Kompositör: Daniel Fogh
Dramaturg: Nicolei Faber
Medverkande: Fredrik Evers, Johan Friberg, Carina M Johansson, Josefin Neldén, Victoria Olmarker, Odin Romanus, Jesper Söderblom, Michaela Thorsén, Aviva Wrede

Göteborgs Stadsteater,
premiär den 15 mars 2025

Många av vår tids teaterregissörer tycks ha två problem. Dels duger den nyskrivna dramatik som blomstrar såväl utrikes som inrikes inte åt dem, dels ter sig klassikerna tunga och otidsenliga för dem. Vad göra? Jo, en adaptation av olika grad. Då får teatrar på publiken. Då slipper regissör och ensemble historisk exakthet. För att vara helt på den säkra sidan väljer man som Viktor Tjerneld på Göteborgs Stadsteater formuleringen «fritt efter» när man omarbetar Ibsens *En folkefiende* – observera att det på svenska borde heta «En folkfiende», särskilt som nyversionen utspelas i Sverige. Tjerneld behåller i stort sett Ibsens redan av samtida kritiker beundrade dramaturgi i de första akterna: vi introduceras långsamt i det stockmannska hemmet och ser badläkare Tomas Stockmann vänta på resultaten av sin vattenanalys i första akt. Alla stöder honom. I andra akt sviker brodern byfogden Peter Stockmann och i tredje akt tidningsmännen Hovstad och Billing. Talet i fjärde akt har ett delvis nytt innehåll hos Tjerneld – såväl det nietzscheanska som jämförelserna med djuren är borta – och femte akt utspelas helt och

hållet i konstnären Horsters ateljé; i pjäsen var ju Horster sjökapten.

Vad är annorlunda?
Vad är då annorlunda? Språket är inte längre Ibsens, utan dialogen är helt igenom nedstruken, förenklad och försvenskad. Pjäsens rivalitet mellan bröderna har förstärkts. Rollerna Peter Stockmann, Hovstad och Morten Kiil (Stockmanns svärfar) har blivit kvinnorollerna Marie, Natalie Hovstad och Louise – den sistnämnda avgången byfogde/kommunalpolitiker före Marie. Ideologiskt viktigt är att slutet är annorlunda och faktiskt i viss mån mer konsekvent än hos Ibsen. Repliken «den stærkeste mand i verden, det er han, som står mest alene» kan verka ironisk, eftersom Stockmann har både familj och sjökapten på sin sida. Hos Tjerneld har makarna Stockmann lämnat varandra efter en post-1968-dialog. Han var förälskad i henne som ung aktivist för tjugo år sedan; hon var förälskad i honom som ung revolutionär för tjugo år sedan. Nu ser hon honom som en världsfrånvänd idealist. Fru Stockmann vill satsa på nuet. Nu har så kallad djup och varaktig söndring inträtt. Horster, slutligen, som i

smyg filmat Stockmanns tal, är inte en riktig vän utan vill bara utnyttja Stockmann i ett konstprojekt. Jesper Söderbloms Stockmann står i slutet helt allena och helt fri i en sönderslagen ateljé. Det är här, i det nyskrivna slutet, som Tjernelds version faktiskt griper tag i vår tid och blir tänkvärd.

Problemet med att skriva om repliker är att också innehåll förvandlas av tiden. Inte bara språklig form. I *Et Dukkehjem* skulle exempelvis vissa av Torvalds repliker till Nora te sig rent kränkande om de uttalades idag – i dramat är de åtminstone begripliga utifrån 1879 års sociala och ekonomiska horisont. Något liknande gäller tidningsmännens handhavande av Stockmanns artikel om vattenföreningarna.

Visseblåsare
Tjerneld tycks vilja se Stockmann som visseblåsare eller idealist som visserligen förgår sig i fjärde akt när han blir motarbetad och skäller ut alla (borgarklassen, arbetarna och publiken), men i stort sett är en renhjärtad sanningsägare. Ibsens Stockmann har av forskare som Atle Kittang och Harald Noreng beskrivits som

Nietzscheparodi och han har markerat löjlga drag. Tjernelds Stockmann är oskuldsfull som Voltaires naive Candide. Man kan inte säga annat än att Söderblom sliter med sin roll, icke minst rent fysiskt. Han är ständigt rörlig, söker ofta bekräftelse både av andra rollfigurer och av publiken. Men rolltolkningen saknar djup. Det nya slutet gör att han blir ett entydigt offer.

Fientliga kvinnoporträtt
Kvinnorollerna i Ibsens drama är i stort sett stödande och förmedlande, precis som i Shakespeares *Coriolanus*, det drama forskarna visat att Ibsen påverkats av. Männen däremot kämpar prestigeladdat. Den aspekten försvinner helt hos Tjerneld, när han skapar tre nya kvinnomonster. Rivaliteten mellan bröderna Stockmann finns som nämnts i pjäsen, men här förstoras den groteskt när brodern blir Marie, en tillknäppt kvinnlig politiker i svart och höglackat. Satirporträttet för tankarna till vissa kvinnliga ministrar på högerkanten. Marie är neurotiskt besatt av sin ideliga kamp med brodern om äran att ha skapat badet och då och då

krackelerar den perfekta ytan och hon bryter ut i överkänslig kvinnlig nervositet. Än värre är Natalie Hovstads bestämda tidningsredaktör och Stockmanns vulgära svärmor som (i motsats till Morten Kiil) inte ens tycks vilja förstå vad föreningarna handlar om, trots att hon faktiskt varit politiker. Har Tjerneld glömt att det är Somerset Maugham, inte Henrik Ibsen, som blivit känd för hätska kvinnoporträtt? Aktriserna spelar över, trubbigt som i en boulevardkomedi. Det är mera freakshow än rolltolkning. Vad gäller svärmodern i alltför kort ljusblå kappa noterar vi samma fenomen som vad gäller den i Göteborg särskilt otäcke kapitalisten och entreprenören Aslaksen (även här ytligt överspel). Rollfigurerna vill verka två generationer yngre än vad de är. Aslaksen får till och med fara runt på en elsparkcykel.

Scenbild och ljusdesign
Behållningen av föreställningen är förutom slutet de intelligenta lösningarna i Siri Areyuna Wilhelmssons scenografi och Sofie Gynnings ljusdesign. Först finner vi paret Stockmann som nyinflyttade i en ännu omålad våning med möbler täckta av plast.

Släkt och bekanta kommer in med gröna monsteror, som det är rea på i blomsteraffären, och får sig ett glas champagne eller en kopp te. Akvariet, där småningom de nyinköpta fiskarna förgiftas, står där och lyser. Sedan vrids scenen och vi konfronteras med Folkbladets tidningsredaktion med kopieringsmaskin, bakom vilken Marie gömmer sig, precis som i en amatörteaterföreställning. Efter paus håller Stockmann sitt anförande i Horsters ateljé, en nedlagd teater med röd ridå och komiska fragment av antik arkitektur i papper maché. Talarstolen är ett joniskt kapital. I denna atelje utspelas också hela femte akt och vi återvänder aldrig till det stockmannska hemmet.

Efter föreställningen
Efter föreställningen kan åskådarna välja. Publiken inbjuds generöst till restaurang Tiljan på teaterns bottenplan för att delta i premiärfesten. De flesta väljer det andra och troligen bättre alternativet när teatrar blir alltför uppenbart publikfriande: att gå hem. På trappan möts vi av klimatrörelsen *Extinction Rebellion* som delar ut flygblad i vinterkylan och manar

oss till civil olydnad. Vi har passerat Parisavtalets 1,5 grader vad gäller jordens uppvärmning. I en mindre stad som Göteborg, där alla enligt de lokala teaterkritikerna känner alla (och är lika intrasslade i varandras karriärer som rollfigurerna i Ibsens pjäs), har naturligtvis civil olydnad sina poänger. Men just vad gäller Parisavtalet ger Tjernelds pjäs, fritt bearbetad efter Ibsens, föga konkreta råd. Man önskar honom bättre lycka nästa gång.

«Det nya slutet gör att han blir ett entydigt offer.»

Bygdeeksotisme fra tjukkeste Oslo

Simen Formo Hay vet hvordan han skal lage slående scenebilder i offentlige rom. Dessverre plasker =Oslospelet mer i asfalten enn jeg tror har vært meninga.

Av Hedda Fredly



Lea Myren og Flo Fagerli i «OsloSpelet. Et sted å være», regi Simen Formo Hay. Foto: Pia Bråthen

=OSLOSPELET «Et sted å være»

Manus: Rudolf Terland Bjørnerem
Regissør: Simen Formo Hay
Band: Sigurd Underhaug Nermoen (bandleder/musikalsk ansvarlig), Bård Jøran Kollen, Martine Nymann, Thomas Barstad og Torstein Slåen

Scenografi- og kostymedesign: Dagny Drage Kleiva

Musikalsk ledelse og komponist: Synnøve Gustavsen Ovrid

Musikalsk ansvarlig og bandleder: Sigurd Underhaug Nermoen

Dramaturg: Oda Radoor

Lys: Kai Luni Fjell

Lyd: Lunga Majola

Med: Janne Bøhmer Killingstad, Nina Lothe, Lea Myren, Flo Fagerli, Christian René Wold, Frank André Aas, m.fl.

Co-produsent: Nordic Black Theatre. Premiere 21.august 2025

Sentrale deler av Henning Carlsens legendariske filmatisering (1966) av Hamsuns *Sult* ble spilt inn i det daværende slumområdet på Vaterland i Oslo, og dette bymiljøet spilte sterkt inn i framstillinga av den sultende hovedpersonens desperate kamp for tilværelsen.

Vaterland i Oslo har alltid hatt et dårlig rykte. Det ligger slik godt til rette for at Simen Formo Hays skildring av forhutlede skjebner satt i scene nettopp her kunne hatt samme effekt som Carlsens film. I stedet peker både byrommet, fortellinga og folkene som bærer fortellinga i =*Oslospelet* litt for mye i samme retning: Det er blitt en overtydelig, og for de fleste, kjent fortelling om vilkårene for Oslos rusavhengige.

Melodramatisk

=*Oslospelet Et sted å være* er laget i anledning 20-årsjubileet til gatemagasinet *Erlik Oslo*, som i sin tid ble opprettet for å gi et verdig arbeid til uteliggere, rusbrukere og andre vanskeligstilte.

Spelet har naturlig nok vakt en del oppmerksomhet før premieren: En av norsk teaters største wonderboys – Simen Formo Hay (*Døden på Oslo s*, Vadmelsbanden, *Europa-visjonar*) – har regien. Tematikken er altså Oslos rusmiljø oppigjennom historien. Og i god spel-stil spilles rollene av en blanding av profesjonelle skuespillere og «av folk med lang erfaring fra Oslos gater».

Det kunne blitt skikkelig kult. I stedet er resultatet en melodramatisk fortelling, nesten blottet for overraskelser eller annet som kunne ha løftet fortellingene til =*Oslos* selgere med nyanserikdommen de fortjener, og som også kunne ha bidratt til en endring av leveforholdene. I stedet virker det mest som om målet har vært å fortelle anekdoter fra Oslo mange kan nikke gjenkjennende til.

Fredsroser

I tråd med magasinet =*Oslos* profil er målet med spelet på Vaterland å løfte selgernes egne historier på scenen – «og den innsikten og de utfordringene livet på utsiden fører med seg», slik ansvarlig redaktør Erlend Paxal skriver i forordet til jubileumsutgaven

For å få en slik innsikt følger vi hovedfigurene Rikke og Elisabeth. De to blir først spilt av Nina Lothe og Janne Bøhmer Killingstad, som har begge vært rusavhengige i det virkelige liv. Både Lothe og Bøhmer Killingstad har et sterkt scenenærvær, og forteller med tydelighet og sjarme. Men de hadde fortjent å få framføre litt mindre skjematisk dialoger.

Sittende som aldrende figurer på en parkbenk, med heklet teppe over knærne, mimrer de to om «gamle dager». Slik kan for eksempel en samtale gå:

ELISABETH: Husker du blomstene

på «Et sted å være»?
RIKKE: I sekstini?
ELISABETH: Ja. Hva var det vi kalte dem igjen?
RIKKE: Fredsroser, var det ikke det?
ELISABETH: (ler) Jo! «Fredsroser er meget sjeldne og vokser bare der demokratiet fungerer.»
RIKKE: Tenk at vi tok over hele Vaterland skole!

Slike lett *Donald Duck*-aktige, overforklarende dialoger kommer igjen gjennom hele forestillinga, og avslører at her handler det ikke først og fremst om å skildre nærheten mellom to gamle venninner, og hvordan deres felles erfaringer har formet dem. Men heller at vi i publikum skal bli *forklart* de største «begivenhetene» fra rusmiljøet i Oslos historie: Fra okkuperinga av Vaterland skole i 1969 - da mange var «dønkere», via det selvstyrte ungdomshuset i Skippergata 6, gjennom hasjmiljøet i Slottsparken på 70-tallet, politiaksjonen på Nisseberget i samme park i 1978, erfaring fra prostitusjon og aids-epidemien på 80-tallet, og slitet på «Plata» der det ble vanlig med bruk av stadig sterkere stoffer.

Til alle disse milepælene er det jo i virkeligheten knyttet et vell av fortellinger. Men at man skal gjennom alle epokene i rekkefølge oppleves hektisk og sjablongaktig rett-fram-fortelling.

Scenelys og ambulanselys
Begivenhetene Rikke og



Christian René Wold og Malik Edo, i døråpningen, i «OsloSpelet. Et sted å være», regi Simen Formo Hay. Foto: Paal Rütter Schjerven

Elisabeth mimrer om, ser vi også faktisk utspille seg på scenen ved Akerselva gjennom yngre utgaver av de to. Skuespillerne Lea Myren og Flo Fagerli – fra før begge kjente for roller fra «livets skråplan» (Myren er blant annet hylltet for hovedrollen Monica i tv-serien *Kids in Crime*, mens Fagerli skapte en sterk versjon av narkomane Lena i Formo Hays *Døden på Oslo s* og som Nini Stoltenberg i *Makta*) - spiller henholdsvis yngre Elisabeth og Rikke. En kanskje litt selvfølgelig casting inn i et spel om rus, men de er jo begge to udiskutabelt sterke skuespillere.

Fra Rikke og Elisabeth danner et vennskap på tvers av klasser (Rikke er husokkupant og dønker med skinnjakke og skjerf i håret. Elisabeth er tydelig vestkantjente med pent frisert bob, rød skolesekk og hvite strømper i skoene) står de to i sentrum av en lenge gjennomgående snill skildring av ømme vennskap i rusmiljøet, i kontrast mot hard overmakt.

Innimellom brytes fortellinga opp av innskutte sjarmerende skranglete, live-framførte musikal-ske numre. Scenelyset på brosteins-scenen på begge sider av Akerselva blander nydelig inn i byrommets naturlige lys, der en sliten pære i en lyskaster blinker urytmisk, og der blått ambulanselys til stadighet blinker over Vaterlandsbroen. Spillestedets dybde utforskes nokså godt

– utøverne beveger seg på begge sider av elva, og foran, bak og innimellom publikum. Og skrålinga fra alkoholikere bak publikums-amfiet spiller fint inn i lydbildet – og tematikken.

En jaget flokk

Tittelen *Et sted å være* viser til spelets hovedtema: Hvordan Oslos rusbrukere oppigjennom historien stadig har blitt bortvist fra de stedene de til enhver tid har hatt tilhold. På «scenen» på Vaterland blir det blant annet vist gjennom gjentagende, umotiverte voldelige overgrep fra politiet. Og dermed også en form for nomadiske scener der rusbrukerne beveger seg som en jaget reinflokk, hutrende, søkende rundt etter en rolig plett å fyre en joint eller sette et skudd.

«Det er noe bibelsk med det, nesten», sa regissør Hay nettopp til Klassekampen. «Et folk som alltid er på vandring, jaget på flukt». Jeg er enig, det er helt begredelig at bortvisingen og trakasseringen av folk fra rusmiljøet aldri tar slutt, men tvert imot har tiltatt i det siste.

Da er det sterkt at politifolket i spelet spilles av tidligere narkomane, som nok selv har kjipe erfaringer fra møter med politiet oppigjennom. Men aspektet oppleves litt utforsket, som at selve representasjonen er talende nok i seg selv. Det er jeg usikker på at den er.

Selvfølgelig

For i alt de joviale spillet oppleves det hele litt mye revy. Lenge holdes de dystre, skitne, mest kaotiske sidene ved rusavhengighet på avstand. Det gjør at det ikke føles helt autentisk. Likevel kan man innvende at det kanskje kan skape en større ømhet for og fjerne fordommer mot figurene på scenen at det ikke er helt in yer face-teater fra start.

Men videre oppleves også flere av plottvistene litt flate, som noe som bare *må* komme: Selvfølgelig må Elisabeths pripne over-klasse-far (i grå hatt og frakk...) vise seg å være en horebukk som prøver å kjøpe sex av Elisabeths venninne Rikke. Selvfølgelig må den unge, skjøre Bjørn (Malik Edo) som blir innlemmet i miljøet komme ut som homofil, og da må han selvfølgelig bli rammet av aids straks vi beveger oss inn på 80-talls-delen av fortellinga. Og så videre.

Delirisk

Det svinger først skikkelig når det går *ordentlig* inn i og dvelles ved det mørke. For eksempel i deliriske rus-scener der alle virrer rundt hverandre i utkanten av scenen, og én i gjengen snøvler om sin noia for CIA, en annen hogger av seg tommelen i bytte mot ei flaske sprit, og en tredje lager en øredobb av den avkuttete tommelen og henger den i øret. Når

aids-syke Bjørn kollapser midt oppi dette, er det hjerteskjærende å bevitne hvordan vennenes rop om hjelp fordi de er rusa ikke blir trodd av ambulansepersonellet.

Disse scenene kobler oss mer på hvordan hverdager dominert av rus kan utspille seg, og også hvor stigmatisert og grovt urettferdig man gjerne blir behandla når man tilhører en slik gruppe.

Folk og fe

Men det øvrige dominerende overtydelige og én-til-én-fortalte tar brodden av alvoret. Det distanserer oss i publikum, og gjør rusmisbrukerne på scenen mer til *noen andre* enn det jeg tror har vært meninga.

Der for eksempel Mine Nilay Yalcin med sin vandreforestilling *Sirkus Grønland* i fjor skildret Grønlands faste folk og fe med større absurditet, men like stor kjærlighet – ga det et større refleksjonsrom. For eksempel gjennom at de ofte forhatte narkoselgerne under brua der fikk framføre et klassisk ballett-nummer til tonene av «An der schönen, blauen Donau» av Strauss.

Jeg tror at dersom man lot det uforutsigbare som kan følge med å ha utrente «virkelighetseksperter» som utøvere få enda mer spillerom, ville =*Oslospelet* kanskje opplevdes enda mer vitalt og engasjerende enn slik det har endt må bli.

Arx, Serge von.

Scenograf og arkitekt fra ETH Zürich. Professor i scenografi ved Akademi for scenekunst/HfØ i Fredrikstad og har vært gjesteprofessor ved Den Danske Scenekunsthøgskole og Zürich University of the Arts. Har samarbeidet med Robert Wilson i over 60 oppsetninger, utstillinger og andre prosjekter, med tilknytning som mentor ved The Watermill Center. Fast bidragstyter i avisen Neue Zürcher Zeitung, 1998-2009. Kurator ved Kvadriennale i Praha i 2015 og 2019. Nå kunstnerisk ansvarlig til ny basisutstilling ved Nobels Fredsenter.

Avenstroup, Tone.

Norsk-tysk forfatter, bosatt i Berlin. Utdannet som dramaturg med fagene teatervitenskap, litteratur og filosofi ved Universitetet i Bergen og Humboldt Universität zu Berlin. Hun arbeider også som scenekunstner, regissr og versetter. Bakgrunn fra Baktruppen, egne hybride produksjoner siden 1998. Hjemmeside: www.syssele.de

Benr, Theresa.

Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet og *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, skribent og kulturredaktør, spesialisert på europeisk samtidsteater og dramatik. Produisert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokutgivelse *Europeisk scenkonst – Peter Brook*. theresa.bener@gmail.com

Bjørneboe, Therese.

Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespeare-tidsskrift* 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 respris 2018, Kulturrådets respris 2019. redaksjon@shakespearetidsskrift.no, tbjorneboe@gmail.com

Borch Skolseg, Runa.

Forfatter, dramatiker, kritiker og deltidskurator med bakgrunn fra/ scenekunst, filosofi og estetikk. runaborch@gmail.com

Fosse, Jon. Forfatter, dramatiker,

poet, essayist, gjendikter og litteraturviter. Har skrevet et 70-talls verk, og blitt översatt til over 50 språk. Han debuterte med romanen *Raudt, svart* i 1983. Skrev sitt første skuespill *Nokon kjm til  komme* i 1993, mens den første premieren fant sted på DNS, med *Og aldri skal vi skiljast* i 1994. Siste utgivelser: *Septologien* (2002-2021), *Kvitteik* (2023), *I svarte skogen inne* (skuespill, 2023), *Einkvan* (2024) og *Skodspelet* (2025). Statsstipendiat fra 2001. Tildelt en rekke priser, bl.a. Nordisk Rds litteraturpris, for Trilogien i 2015, Brageprisen og Kritikerprisen for *Eit nytt namn* og *Septologien VI-VII*, 2021, og 2023 Nobelprisen i litteratur.

Fredly, Hedda.

Scenekunstnarmelder. Førstelektor i drama ved Høgskolen i Innlandet. Tidligere medlem av Heddajuryen. Tidligere ansvarlig redaktør for *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* og *nd i hnske – Tidsskrift for figurteater*. Har en master i drama/teater fra HiB og NTNU + mellomfag i filmvitenskap. Vant prisen for rets kritikk i 2020, og ble nominert til samme pris igjen i 2022. heddaplrix@hotmail.com

Friedman, Andrew.

Førsteamanuensis i teaterhistorie og prodekan ved College of Fine Arts ved Ball State University. Han har publisert en rekke artikler om

samtidskunst, og hans bok, *Ibsen Apocalypse: Vegard Vinge and Ida Müller's Six-Hundred-Year Mission to Raise the Ghosts of Modernity*, vil bli utgitt av Northwestern University Press våren 2026. alfriedman@bsu.edu <https://ballstate.academia.edu/AndrewFriedman>

Ghekiere, Ilse.

Feministisk kunstner, forsker og kritiker fra Belgia. Bachelor i dans fra konservatoriet i Antwerpen, Master i kunsthistorie ved Det frie universitet i Brussel. Grunnlegger av organisasjonen ENGAGEMENT ARTS, som har som mål  fremme trygge og likeverdige arbeidsforhold for kunstnerne i kultursektoren. Publisert i bl.a. *Rekto:Verso, Etcetera, Scenekunst*. Regelmessig kritiker for *Norsk Shakespeare-tidsskrift*. Medlem av PRAXIS, Oslo. Bor og arbeider i Oslo. ghekiereilse@gmail.com

Haugland, Eivind.

Filans dramaturg, kritiker og skribent, utdannet fra NTNU i Trondheim og HfMT i Hamburg. Tidligere dramaturg ved bl.a. Badisches Staatstheater Karlsruhe og Schauspiel Frankfurt. Bosatt i Gent, Belgia. haugland.eivind@gmail.com.

Johnsen, Kai.

Regissør og dramaturg, bl.a. tidligere professor i regi på Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO),kunstnerisk leder av Dramatikkens hus og Scenekunst-konsulent i Norsk kulturråd. kajohnsen1@gmail.com

Jynge, Gjertrud.

Skodespeler på Det Norske Teatret. Hun har grunnlag i psykologi og filosofi i tillegg til Statens teaterhøgskole. Har vært lærer i språk på Statens teaterhøgskole og lærer i språk og tkst på Multinorske. Har arbeidet med Verdensteatret på *nd all the questionmarks started to sing*. Hun skrev og registrerte *Fr landevegen* om sin egen tippoldefar som drev misjon for romanifolket. Hun spilte bryllupsgjst, Ingrid, den grnnkledd, Anitra og Pennen i galehuset i *Peer Gynt* og Volva i Edda i Robert Wilsons regi. De senere årene har hun jobbet mye med Luk Perceval, bl.a. Ales i *Trilogien*. gjertrudjynge@gmail.com

Kurina, Aksinya.

Ukrainsk journalist, forsker og kurator med bakgrunn fra filmvitenskap Har også vært involvert i politisk aktivisme og har studert psykoanalyse. Hennes faglige interesser inkluderer tverrfaglige prosjekter, teorier og praksis innen film, psykoanalyse, psykogeografi, eksperimentelt teater, performative praksiser, antropologi og sosiologi. Hun er medlem av National Union of Cinematographers of Ukraine, National Union of Journalists of Ukraine and Union of Film Critics of Ukraine.

Lervik, Martin.

Skeiv trønder, dansekunstner, dansekritiker og utdannet antropolog. utilstrekkelig@gmail.com

Lindeman Steen, Cecilie.

Dansekunstner og produsent. Utdannelse fra Statens Balletthøgskole / Kunsthøgskolen i Oslo (1985) og studier i Kunst- og Kulturfremidling 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

Lysell, Roland.

Professor i litteraturvitenskap vid Stockholms universitet och teaterkritiker. roland.lysell@littvet.su.se

Löwenborg, Svante Aulis.

Scenekunstprodusent, kritiker, journalist, dramaturg og regissr. 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

Oberender, Thomas.

Forfatter, kurator og festivalarrangr. Tidligere del av den kunstneriske ledelsen ved Schauspielhaus i Bochum og Zürich, og kunstnerisk leder for teaterprogrammet ved Salzburg Festspiele og Berliner Festspiele/ Gropius Bau, hvor han initierte det flerårige formatet «Immersion». Har samarbeidet nært med kunstnere som Susanne Kennedy, Markus Selg, Vegard Ving og Ida Müller, Ed Atkins, Philippe Parreno og Tino Sehgal. Har publisert skuespill, anmeldelser, essays om kunstnerskap og estetiske transformasjonsprosesser. Forebereder for tiden rningen av et nytt kunstcenter i Hamburg som kunstnerisk direktr.

Pettersen, Anette Therese.

Oslobasert scenekunstkritiker, for blant annet Morgenbladet, Norsk Shakespeare-tidsskrift og Scenekunst.no. Hun har en master i teaterviten-skap fra Universitetet i Oslo, og leverte i 2025 en ph.d. ved Universitetet i Agder/Kulturtanken. Pettersen er medgrunnlegger av kritikkprosjekter som Critics in Conversation (med Diana Damian Martin), Performing Criticism Globally (sammen med Geir Lindahl og Hild Borchgrevink, med PAHN) og verkstedsserien Porose Kunstmter. anepettersen@gmail.com

Raddatz, Frank.

Doktorerte med en avhandling om Heiner Müller, og redaktør av flere bøker om Müller. Forfatter av essays om teater og antropocene in *Lette International* og av boken *Drama des Anthropozn* (2021). Teaterstykker og oppsetninger: *Laywers of nature* (2023), *Zirkus der Bume* (2024), *Metamorphosen des Wassers*. raddatz@tda-berlin.de

Schipper, Sander Jensen.

Utdannet teaterviter fra Universitetet i Bergen (UiB). Han har de siste årene jobbet bredt med forskning og kunnskapsformidling. Fra våren 2025 er han som PhD-stipendiat i Fosses forfatterskap ved Universitetet i Bergen. Utover dette har han jobbet bredt med scenekunstproduksjon, blant annet tilknyttet Forum Scene, Cornerteateret, Frontlosgjefestivalen, Bergen Dramatikfestival og Cornerstone. sander.j.schipper@gmail.com www.sanderjensenschipper.com

Sendstad, Lena.

Master i regi og scenetekst fra Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo. Master i Ledelse og innovasjon i komplekse systemer fra Århus Universitet. Kunst, design og dramaturgi fra Universidad de las Americas, Comlutense og Oslo Met. Kaospilot fra Århus. Forsker kroppslig på eksistensialisme igjennom sine kunstprosjekter og forsøker  løse samfunnsflokke med design-drevne innovasjonsprosjekter. Hun debuterte som regissr med sin dramatisering av Albert Camus' *Den Fremmede* på Oslo Nye Teater. Gjør prosjekter i kryssfeltet kunst, forskning, teknologi og innovasjon. lena.sendstad@gmail.com

Zackariassen, Ingeborg.

Koreograf og skribent med langvarig praksis som dansekunstner. Mastergrad i Contemporary Performative Arts fra Gteborgs Universitet.

Kunstnerisk leder og produsent for No Deadline. Publisert i Norsk Shakespeare-tidsskrift, Danstidningen, Springback Magazine, Horisont, og med pågående samarbeid med tanz.dance. ingeborgmz@gmail.com

norsk shakespeare tidsskrift

Nettutgave (og abonnementsregistrering): www.shakespearetidsskrift.no

Redaksjonsråd:

Ole Skjelbred, Geir Gulliksen, Valborg Frysnes og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av:

Fritt ord og Norsk kulturråd.

Vi takker:

Oslo Nye Teater, Teatret Vrt, Teater Innlandet, Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Rikssteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk versetterforening som har tegnet sttteabonnement på Norsk Shakespeare-tidsskrift. 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, Wergelandseilen 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772.

e-post: redaksjon@shakespeare-tidsskrift.no, eller: tbjorneboe@gmail.com.

Layout: Elin Meijergren.

Trykk: Edda Trykk AS.

Papir: Multioffset.

Opplag: 1600.

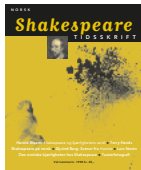
ISSN: 2535.4728

Forsidebilder:

1. Almut Zicher i *Kampf des Negers und der Hunde*, regi: Dimitar Gotscheff, scenografi: Katrin Brack. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 20023.
2. Regissr og festivalsjef, Wiener Festwochen, Milo Rau. Foto: Ines Bacher
3. Regissr Jan Klata i Kyiv, mars 2025. Foto: Vera Blansh
4. Robert Wilson (1941–2025). Foto: Kaplanidis Yirgos



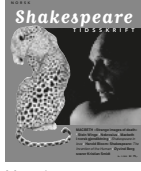
Kulturrdet



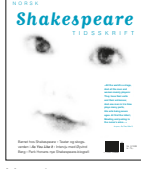
Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



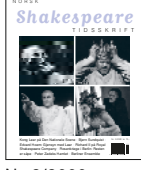
Nr. 1/1999



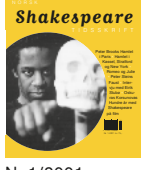
Nr. 2/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



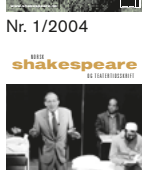
Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2004



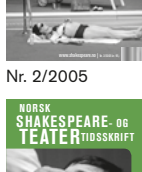
Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2005



Nr. 1/2006



Nr. 2/2006



Nr. 2-3/2009



Nr. 4/2009



Nr. 1/2010



Nr. 2/2010



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2011



Nr. 2/2011



Nr. 3-4/2008



Nr. 1/2009



Nr. 2-3/2012



Nr. 4/2012



Nr. 1/2013



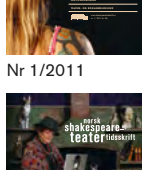
Nr. 2-3/2014



Nr. 4/2015



Nr. 1/2017



Nr. 2-3/2019



Nr. 4/2019



Nr. 1/2020



Nr. 2/2013



Nr. 1/2015



Nr. 2-3/2016



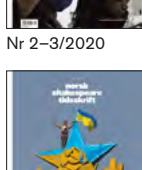
Nr. 4/2016



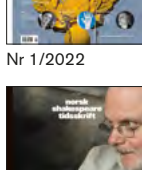
Nr. 1/2018



Nr. 2/2018



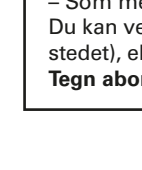
Nr. 1/2021



Nr. 2-3/2021



Nr. 4/2021



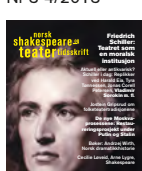
Nr. 1/2022



Nr. 2/2012



Nr. 1/2014



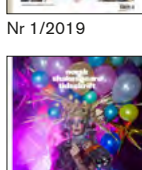
Nr. 2-3/2015



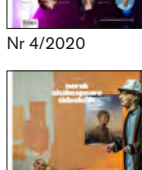
Nr. 4/2015



Nr. 1/2017



Nr. 2-3/2019



Nr. 4/2019

Les mer på
dansenshus.com

CIE KADIDI

umuko

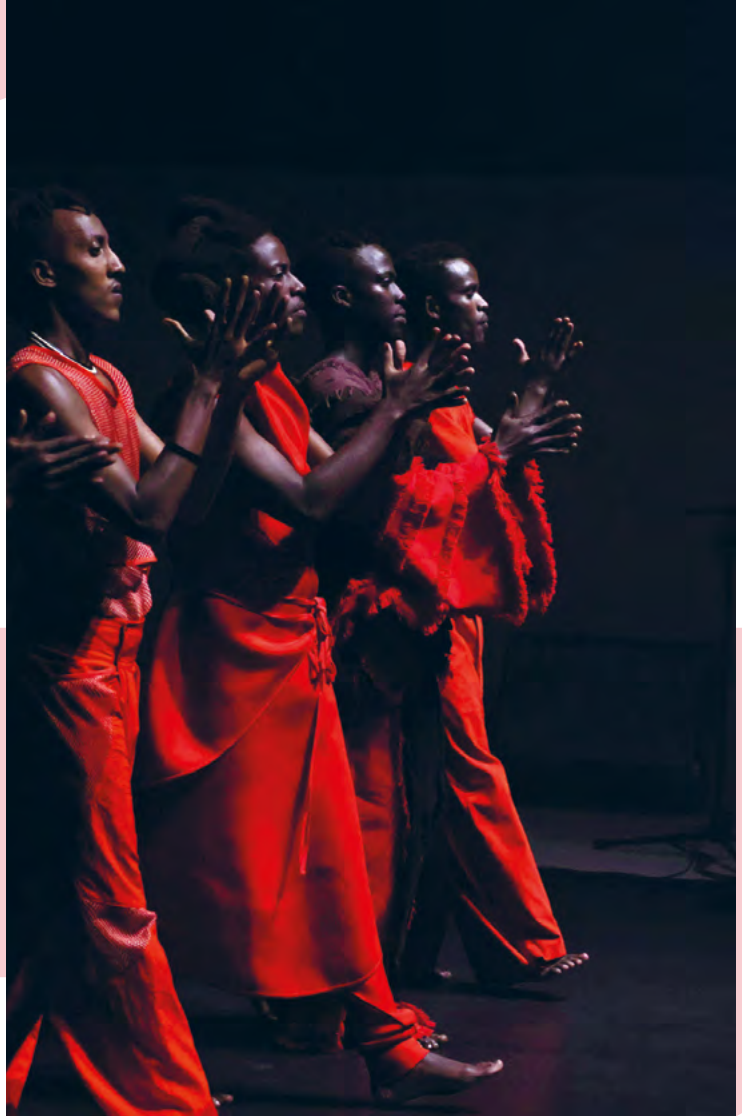
31. oktober - 1. november



CARTE BLANCHE / JAN MARTENS

CANCEL BERTHA

22. - 26. oktober



DANSENS HUS PRO

Dansens Hus PRO er en bransjeklubb for det profesjonelle feltet. Du som er dansekunstner får rabatterte billetter og førstehåndsinformasjon om alt som skjer på Dansens Hus.



INGUN BJØRNSGAARD PROSJEKT

Gjenstand og fortvilelse

21. - 23. november